

« Un stylo en or »

**Des paysannes intouchables  
chantent Ambedkar, leur libérateur**

*Poétique d'une mémoire de soi*



**Guy Poitevin**

**en collaboration avec Hema Rairkar**

**Edité par Bernard Bel**



## INDE ET MAHARASHTRA



[carte-maharashtra.psd] Les districts du Maharashtra. Chacun d'eux porte le nom de la ville qui abrite son centre administratif, sauf Raigarh (centre Alibag) et Sindhudurg (centre Kudal). Mumbai a été appelée « Bombay » de l'époque coloniale jusqu'en 1995.

## Translittération et prononciation du *marāṭhī*

La langue *marāṭhī* moderne s'écrit, comme l'*hindī*, avec l'alphabet *dēvanāgarī* (du sanskrit). Nous utilisons dans cet ouvrage la translittération romane proposée en 1988 par la *National Library* de Calcutta et consignée dans la norme ISCII (*Bureau of Indian Standards*, 1991).

La prolongation des voyelles est marquée par un surlignement, exemple *ū* versus *u*. En accord avec la norme, mais contrairement à un usage répandu, nous surlignons aussi la voyelle 'ē' (ऐ, code ISCII 172) bien qu'on ne puisse la désigner comme « prolongée ». Cette singularité est justifiée par l'existence d'un 'e' bref (code 171) spécifique aux langues du sud de l'Inde.

Le point diacritique au-dessous d'une consonne occlusive (ex. *ḍ*, *ṭ*) dénote une prononciation rétroflexe (langue recourbée).

Les consonnes *ṅ*, *ṇ* et *ṇ* servent à nasaliser la voyelle qui les précède à des points d'articulation différents.

### *Particularités du marāṭhī*

La différence entre voyelles longues et brèves est moins marquée en *marāṭhī* qu'en *hindī*.

La voyelle muette du *marāṭhī* est proche du 'e' muet du français [ə], bien qu'on la transcrive 'a' comme il est d'usage en *hindī* et en sanskrit. Ainsi, au Maharashtra, le mot « *dalit* » (opprimé) se prononce « delit » avec le 'e' de « petit ».

Pour les consonnes, on peut s'approcher de l'usage *marāṭhī* en adoptant les règles suivantes :

- Devant *a*, *ā*, *o* et *u*, les consonnes *c* (च), *j* (ज) et *jh* (झ) se prononcent respectivement « ts », « dz » et « dz-h » (occlusives alvéolaires), alors que devant *i* elles se prononcent comme en *hindī*, « tch », « dj » et « dj-h » (occlusives palatales). Il n'y a pas de règle simple devant *ē*.
- Devant *a*, *ā*, *o*, *u* et *ē*, la consonne *s* (स) se prononce « s », comme en *hindī*, mais devant *i* elle se prononce souvent « sh ».

La prononciation des autres consonnes est régulière. Noter cependant :

- *g* se prononce toujours « g » quelle que soit la voyelle suivante.
- *ś* et *ṣ* se prononcent indistinctement « sh ».

Le *marāṭhī* reconnaît une consonne rétroflexe *ḷ* (ळ) distincte de *l* (ल).

## PREFACE



[poster3.psd]

*Ambedkar B.R. (1891-1956)* : souvent appelé Baba, Babasaheb ou Bhim par ses disciples. Reçoit une formation d'homme de loi aux Etats-Unis. Fut le rédacteur de la Constitution Indienne (1950). Né dans la caste des intouchables *mahār* du Maharashtra, il s'imposa comme le premier leader national de la cause des intouchables à partir des années vingt. Maltraité dans l'exercice de ses fonctions parce qu'intouchable, il fonda un mouvement pour tous les opprimés (il n'employait pas le mot *dalit* à leur sujet), avec le slogan : « Instruisez-vous, éveillez-vous, organisez-vous ! » Il mena contre l'intouchabilité un combat dont le radicalisme le poussa en 1956, avec des millions de ses disciples, surtout *mahār*, à se convertir au bouddhisme. Ces *Mahār* convertis constituent aujourd'hui, essentiellement au Maharashtra, les communautés appelées néo-bouddhistes (6,4% de la population de l'État, 4 millions environ en Inde en 1978)<sup>1</sup>.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle en Inde, une distance incommensurable reste à parcourir aux exclus du système des castes pour l'accès à une existence digne<sup>2</sup>. Un jeune avocat *Māhar*, B.R. Ambedkar — le premier à réussir la course d'obstacles vers l'éducation supérieure, son père étant militaire dans l'armée coloniale — s'engage sur la trace des réformateurs sociaux du siècle précédent. Toutefois, sa stratégie se désolidarise très tôt de celle des leaders issus des hautes castes pour s'appuyer exclusivement sur l'action politique et la conquête de droits constitutionnels pour les minorités opprimées.

Au parti du Congrès, les gandhiens reconnaissent le besoin d'émancipation des intouchables (rebaptisés *harijan*, « enfants de Dieu »), mais ils tiennent avant tout à préserver « l'unité de la société hindoue », entendant par cela sa division « naturelle » en quatre castes (*varṇa*) instaurée un millénaire plus tôt par le brahmanisme. Gandhi se focalise en réalité sur la dimension religieuse de l'intouchabilité, et plus particulièrement sur le problème de l'accès aux temples<sup>3</sup>. Ambedkar et les siens refusent de croire à un processus intégrateur qui dépendrait du bon vouloir de la classe dominante, et dont le seul moteur serait l'élévation spirituelle dans une société harmonieuse et consensuelle.

Après quelques hésitations, Ambedkar se prononce en faveur d'un électorat séparé pour les intouchables — dispositif déjà en place depuis 1909 pour les musulmans —, seul moyen selon lui de mettre en marche une dynamique de participation des minorités à la vie politique. Ce projet contredit celui d'un

<sup>1</sup> Guy Poitevin in Kamble (1991), *glossaire*, p. 266.

<sup>2</sup> Les autobiographies sont des témoignages incontournables du statut des intouchables dans le monde indien. Entre autres, Kamble (1991) ; Pawar (1990) ; Poitevin (1996 ; 2002d) ; Viramma & Racine (2001).

<sup>3</sup> Jaffrelot (2000), p. 106.

électorat unique avec sièges réservés, dont les représentants seraient de facto cooptés par les électeurs majoritaires des classes dominantes.

Les Anglais lui donnent raison, mais Gandhi le fait plier sous la menace d'un jeûne à mort : c'est le « pacte de Poona » (1932), qui scelle la rupture politique entre le Congrès et le mouvement ambedkarien. En 1936, Ambedkar fonde l'*Independent Labour Party* et publie le discours (censuré) « *Annihilation of Caste* » qui démontre le radicalisme de son projet de réforme sociale. Les échecs électoraux de l'ILP et l'exclusion persistante des intouchables de la vie politique le conduisent à reprendre le combat pour l'émancipation des intouchables au sein de la *Scheduled Caste Federation* (1942), stratégie qui atteindra aussi ses limites. À la fin de sa vie, il décide d'élargir la base électorale de son mouvement en fondant le *Republican Party of India*.

Dernier coup de théâtre dans la politique du leader charismatique, sa conversion au bouddhisme aux côtés d'un demi-million de gens de sa caste<sup>4</sup>, deux mois avant sa mort. Elle reflète l'ambivalence de l'idéal de cet homme et son pragmatisme dans le combat politique. J'esquisserai deux explications<sup>5</sup>. La première relève de la perception d'Ambedkar, la seconde de celle de « son peuple<sup>6</sup> », celui que nous donnons à entendre les chants des paysannes.

Ambedkar défendait une thèse selon laquelle « les intouchables [seraient] les descendants d'anciens bouddhistes et [...] donc dotés d'une identité séparée, extérieure au système des castes et hostile à sa logique puisque le bouddhisme est une religion égalitaire<sup>7</sup>. » La *dīkṣā* (conversion) du 14 octobre 1956 figure donc à la fois, pour les intouchables, la sortie définitive du *dharma* brahmanique et le retour légitime à une identité religieuse qu'Ambedkar espérait renouveler sur le mode de la laïcité<sup>8</sup>.

Le char de guerre arrive, le char a des chenilles  
Notre *Bhīm* a libéré les bouddhistes.

Ce renouveau du bouddhisme a été un échec partiel. Djallal Heuzé en dresse un réquisitoire dans son essai (en annexe<sup>9</sup>) : le néobouddhisme ambedkarien est devenu « une religion ennuyeuse et bureaucratique où les femmes n'ont rien à faire ... Le broyage, par deux bouts, menace plus souvent les femmes que le grain. »

Une deuxième raison de la conversion d'Ambedkar au bouddhisme est à rechercher dans les aspirations populaires exprimées par les chanteuses maharashtriennes. Elles ont été pendant des siècles imprégnées de cette

<sup>4</sup> Le mot « caste » désigne ici un clan ou une communauté endogame (*jāti*). Exclue du système de quatre castes religieuses (*varṇa*), les intouchables sont divisés en de très nombreuses *jāti* désignant un secteur d'activité professionnelle assigné à la naissance.

<sup>5</sup> Keer (1962), p. 478-502, donne un récit détaillé des circonstances qui ont amené à cette conversion un homme affaibli par la maladie, en rupture avec les cadres de son mouvement et profondément déçu par son faible impact sur les masses laborieuses.

<sup>6</sup> Ambedkar s'identifiait à Moïse sauvant son peuple, *ibid.*, p. 490.

<sup>7</sup> Jaffrelot (2000), p. 78.

<sup>8</sup> « *Neither soul nor god can save the society* », déclarait-il sur l'antenne de la BBC en mai 1956, cf. Keer (1962), p. 487.

<sup>9</sup> Des contraintes éditoriales nous ont obligé à déplacer cet essai vers l'annexe (sur le cederom). D'autres fragments du manuscrit ont été déplacés pour les mêmes raisons. Ces aménagements sont signalés dans le corps du texte.

ferveur religieuse, la *bhakti*, qui consiste à rechercher l'immersion dans une présence divine libératrice. Ambedkar vient libérer les *Mahār* de la *bhakti* des Brahmanes. Leur foi religieuse doit trouver un autre chemin que celui de Pandharpur, symbole par excellence de leur non-existence puisque l'accès au temple — point focal de leur désir — leur est interdit. Certes, Ambedkar a enjoint les siens de « créer un autre Pandharpur par une vie vertueuse, un service désintéressé et un sacrifice sans tâche pour la cause des opprimés ». Mais les femmes mettent à profit une conversion des mots, si ce n'est des esprits, pour focaliser leur ferveur sur le libérateur. Cette *bhakti* renouvelée a besoin, pour se déployer pleinement, de la canonisation de leur héros « sur le trône d'Indra » et comme « ami de Bouddha ». Ce thème est développé par Guy Poitevin au chapitre 7, puis en annexe dans l'essai « Le héraut du Dhamma de Bouddha ».

*Bābāsāhēb* est décédé, le roi d'Amérique est venu aux funérailles  
Il a déchiré le brocart du pan de sari, il l'a pris sur ses genoux.

#### *Ambedkar aujourd'hui*

Il est facile d'opposer caricaturalement Ambedkar et Gandhi, aux antipodes de la société indienne, le premier intouchable et le second de caste brahmane. Leurs « stratégies de communication » étaient vouées à demeurer inverses : un Gandhi qui s'efforçait d'aller « vers le peuple » sur la voie du renoncement (jusqu'à refuser de remplacer son miroir brisé) tandis qu'Ambedkar, habillé comme un *sāhēb*, tête nue, « des souliers anglais, des chaussettes et des chaussures rouges aux pieds », se battait pour donner à « son peuple » l'accès au pouvoir politique et économique. « *Il porte un stylo en or* », chantent les femmes *Mahār*.

Il est facile aussi, et quelque peu réducteur, d'y voir un affrontement entre des « valeurs traditionnelles » — cet hindouisme imprégné de charité chrétienne que Gandhi avait l'ambition de guérir du « péché d'intouchabilité » — et la « modernité » incarnée par la devise « liberté, égalité, fraternité » qu'Ambedkar avait faite sienne. Ces valeurs venaient de l'Occident mais elles n'ont pas été reconnues comme telles par les occidentaux : Gandhi se présentant nus pieds avec sa chèvre devant la Reine d'Angleterre avait toutes les chances d'incarner l'apôtre de la « non-violence », si ce n'est de « l'Inde éternelle », face à un monde civilisé qui se prélassait dans l'exotisme colonial, au milieu du « fatras dantesque de préjugés entretenu par des Européens sur l'Inde<sup>10</sup> »... Exit Ambedkar, l'homme aux souliers rouges qui ne faisait pas la une des magazines.

Le combat des chefs — Gandhi contre Ambedkar — a été mis à toutes les sauces idéologiques. Les chanteuses *Mahār* y vont de leurs recettes, que ce livre permettra de découvrir. Mais il y a bien plus à voir. Ces femmes ont elles aussi un projet de société. Plusieurs, d'ailleurs, militent dans des mouvements citoyens. Elles nous livrent ce projet avec leurs mots à elles, nous invitant subrepticement à une lecture plus « engagée » de l'histoire de l'Inde contemporaine. Les enjeux en sont bien connus. Ils renvoient le lecteur occidental au brassage d'idées actuel sur l'exclusion sociale, le communautarisme, le profane et le sacré, la nation, le Code Civil...

---

<sup>10</sup> Heuzé, en annexe.

Un demi-siècle plus tard, c'est Ambedkar qui revient au devant de la scène. Gandhi, « père de la Nation » — intouchable, à sa manière — a rejoint le panthéon des idoles silencieuses. Ambedkar, ou plutôt ce qu'il représente, de la gauche modérée à l'extrême droite de l'arène politique indienne, continue d'échauffer les esprits. Mayavati, leader du parti populaire BSP, a fait ériger 15 000 statues à son effigie dans le seul état de l'Uttar Pradesh<sup>11</sup>. Mais on le convoque aussi aux forums altermondialistes<sup>12</sup>. Effet de mode ? Récupération par les mouvements qui, un peu partout, s'identifient aux *Broken Men (dalit)* ? Ici encore les stéréotypes simplificateurs tendent à éclipser une réflexion s'appuyant sur des données vérifiables<sup>13</sup> et, nous le verrons, c'est le politicien, plus que le sociologue, qui recueille des suffrages.

### *Le Chant d'Ambedkar*

Guy Poitevin et Hema Rairkar ont sillonné pendant trente ans les campagnes du Maharashtra, travaillant sans relâche à la mise en place de réseaux de volontaires engagés, au sein de leurs propres communautés, sur la voie d'une « éducation à une conscience critique »<sup>14</sup>. Les femmes ont été les premières actrices de cette prise de parole « au dehors »<sup>15</sup> de la sphère privée, étape initiale d'un long processus d'auto-éducation.

[Les opprimés] souffrent d'une dualité qui s'installe dans « l'intériorité » de leur être. Ils découvrent que, n'étant pas libres, ils ne peuvent pas être d'une manière authentique. Ils veulent être, mais ils ont peur d'être. Ils sont eux-mêmes et en même temps ils sont l'autre, projeté en eux comme conscience opprimante. Leur lutte devient un dilemme entre être eux-mêmes ou être divisés ; entre expulser ou accueillir l'opresseur à l'« intérieur » d'eux-mêmes ; entre se désaliéner ou rester aliénés ; entre suivre les ordres ou faire des choix ; entre être spectateurs ou acteurs ; entre agir ou avoir l'illusion d'agir dans le contexte d'oppression ; entre parler ou se taire, castrés dans leur pouvoir de créer et de re-créer, dans leur pouvoir de transformer le monde<sup>16</sup>.

La *voix* et le *vouloir*<sup>17</sup> se sont fait entendre, sur tous les registres de la désubordination<sup>18</sup>. Mais c'est de manière fortuite que les animateurs sociaux de GDS<sup>19</sup> ont eu connaissance de la portée de cet acte d'énonciation que

<sup>11</sup> Jaffrelot (2000), p. 240.

<sup>12</sup> J. Confavreux et P. Willer ont interrogé Christophe Jaffrelot, Guy Poitevin et Kusum Sonavne (une des informatrices de la présente étude) sur Ambedkar et le mouvement *dalit* à l'occasion du Forum social mondial de Mumbai (2004). Cf. l'émission « L'autre monde des intouchables » diffusée par France Culture le 4 septembre 2004.

<sup>13</sup> Pour une présentation synthétique, voir Jaffrelot (2000).

<sup>14</sup> Pour Freire (2002), p. 48, cette « *conscientização* » ouvre un débat sur la démocratisation de la culture, élargissant la perspective de l'alphabétisation.

<sup>15</sup> Sur la portée socio-culturelle de l'expression *marāṭhī* « sortir au dehors » voir Poitevin & Rairkar (1985), p. 242, 143-9, 193-4, 203-9.

<sup>16</sup> Freire (1982), p. 26. Voir aussi von der Weid & Poitevin (1978).

<sup>17</sup> *The Voice and the Will*, Poitevin (2002e).

<sup>18</sup> Poitevin (2002c).

<sup>19</sup> *Garīb ḍoṅgarī saṅghaṭnā*, Association des pauvres de la montagne. Organisation informelle de volontaires connue officiellement sous le sigle de VCDA, *Village Community Development Association*. Voir <<http://vcda.ws>>.



chaque paysanne fait sien — quelle que soit sa caste — en chantant le matin pendant la mouture manuelle du grain<sup>20</sup>. Hema Rairkar raconte que, dans un atelier d'auto-apprentissage, la question fut posée : « Quel est le sens de la vie ? » À cela, une femme répondit en citant un chant de la meule, une autre suivit, et ainsi de suite. La pertinence et la profondeur de ces poèmes récités ou chantés étaient telles que l'équipe décida d'en préserver une trace écrite. « Nous étions fiers, au début, commente Hema, d'avoir recueilli une trentaine de distiques... Puis une centaine, aujourd'hui des milliers ! » Il ne s'agissait pas seulement de collecter les fragments d'une tradition orale menacée de disparition (par le recours général à la meunerie mécanique), mais surtout d'analyser, avec les gens de ces mêmes communautés, les contenus symboliques de ces textes et leur fonction communicative. Plus tard, l'enregistrement sonore, l'informatique et les bases de données ont fourni à l'équipe de nouveaux instruments permettant d'affiner le travail de « déchiffrement » des textes. De nouveaux outils intellectuels sont aussi venus en leur temps, avec la mise en perspective du chant et d'autres formes d'oralité dans les pratiques de communication sociale<sup>21</sup>.

C'est justement à un travail de déchiffrement du texte chanté que nous invite ce livre. Il s'apparente à celui d'une œuvre musicale. Le découpage en motifs n'en constitue qu'une première étape, exposé linéaire qui pourrait se satisfaire d'une écoute superficielle. Guidé par sa connaissance intime de la langue et de la société rurale, l'auteur nous emmène ensuite au cœur du texte, explorant les niveaux phonologique et mélodique/prosodique. Il en déroule devant nous, comme de précieuses étoffes, les structures « horizontales » et « verticales » : parataxes, correspondances sonores, phonétiques, sémantiques et symboliques, bref tout ce qui contribue à doter cette « symphonie » d'une densité et d'une cohérence organique rarement explicitées dans une tradition orale. Tout cela fut possible — l'auteur le dit d'emblée — parce que « l'événement de langage » du *Chant d'Ambedkar* était circonscrit à une communauté humaine, une langue, un territoire géographique et une époque historique jalonnés de repères précis.

Il aurait été vain, et contraire à l'éthique sous-jacente de l'action sociale, d'entreprendre cette analyse à partir d'une grille de lecture préconçue. C'est à l'œuvre, musicale ou poétique, qu'il incombe de fournir « les clés de son déchiffrement »<sup>22</sup>. Le simple comptage des occurrences de mots nous renseigne sur les schèmes sémantiques dominants et leurs interrelations. Ainsi, dans l'imaginaire des chanteuses, le *stylo en or* qu'Ambedkar arbore à sa pochette (7 occurrences) n'est pas seulement un gage de sa réussite sociale. Il est à la fois un emblème de son immense savoir, un signe de légitimité — il a servi à rédiger la Constitution, qui doit libérer le peuple *dalit* —, enfin une arme dans les combats que *Bābāsāhēb* livre pour elles contre ses adversaires en politique. Le stylo devient à l'occasion un fusil, celui qui va servir à « tuer Gandhi en riant » (chapitre 6), tandis que le symbolisme de l'or nous est présenté, par le truchement d'autres connotations, comme une « métaphore d'intimité » (chapitre 7). Tous ces signifiants s'entrecroisent et se superposent

---

<sup>20</sup> Poitevin (1997a) ; Poitevin (2002c), p. 127-99.

<sup>21</sup> À l'occasion de trois séminaires interdisciplinaires « *Culture, Communication and Power* » et de l'édition des trois volumes de Bel, Das et al. (2005-6).

<sup>22</sup> Vecchione (1997).

pour en créer d'autres, au gré des fantasmes et « fantaisies verbales » des chanteuses.

Plus de 350 chants, soit 16% du corpus, ont pour thème principal *Ramā*, la première épouse d'Ambedkar, sur laquelle aucun biographe officiel ne nous apprend quoi que ce soit<sup>23</sup>. Les écarts sont assez significatifs entre l'hagiographie populaire, la mémoire des témoins directs et celle construite par les historiens, pour qu'on soit tenté de s'interroger sur l'héritage tangible du discours égalitariste de B.R. Ambedkar. En ce qui concerne la condition féminine, l'auteur souligne (en conclusion) que « les femmes figurent dans l'œuvre de libération d'Ambedkar bien plus au titre de *dalit* qu'à celui de femmes en tant que telles ».

Les chants ne perçoivent pas les buts de l'action d'Ambedkar en termes de revendications de circonstance ou d'adaptation à des temps modernes, de slogans corporatistes ou de luttes de castes, mais comme des appels à reprendre courage et à se libérer sous le signe du Bouddha. (Chapitre 6)

Une analyse politique approfondie n'était certes pas l'objet de cet ouvrage, mais l'auteur souhaitait incorporer à son manuscrit une introduction sur « Le charisme d'Ambedkar », par D.-C. Martin, et une postface « Inde exemplaire et fragile », par D. Heuzé, autant de passerelles vers une réflexion sociologique, anthropologique et historique qui était aussi la sienne. Ces deux essais sont donnés en annexe.

### *Recherche et action*

Né en 1934 dans la Mayenne, Guy Poitevin enseigne la philosophie pendant douze ans dans un séminaire de l'ouest de la France, après une licence en philosophie à la Sorbonne (Paris) et en théologie à Gregoriana (Rome). Intéressé par les traditions religieuses et philosophiques de l'Inde, il séjourne à Pune en 1967. Le contact avec des étudiants de milieux défavorisés l'amène très vite à s'intéresser à la réalité sociale. En 1978, il soutient à l'EHESS une thèse en sciences sociales du développement et publie un premier ouvrage sur l'idéologie de la pauvreté. Il épouse Hema Rairkar, obtient la nationalité indienne et se consacre à de nombreux sujets : processus endogènes de développement, action sociale, migrations, programmes d'action sur la santé, études féministes, recherche participative, autobiographies de *dalit*, femmes portefaix, etc. En 1980, il fonde le *Centre for Cooperative Research in Social Sciences* (CCRSS). Il est décédé le 29 août 2004.

Je n'ai pu résister à la tentation de citer Paolo Freire — un petit livre dont se trouvait, dans sa bibliothèque, un exemplaire offert à Guy Poitevin en 1982. Cet ouvrage est épuisé depuis longtemps dans sa version française<sup>24</sup> malgré sa surprenante actualité dans le débat sur la démocratie « participative ». Guy

<sup>23</sup> Keer (1962), p. 20, écrit qu'elle était la fille de « Bhiju Walangkar », mais Hema Rairkar a vérifié qu'il s'agissait de Bhiku Dhotre lors de sa visite du village natal de *Ramā* (voir chapitre 8).

<sup>24</sup> Freire (1982).

le citait à l'occasion car il avait parfaitement intégré à sa démarche de recherche-action<sup>25</sup> la « pédagogie des opprimés »,

[...] celle qui doit être élaborée *avec* les opprimés et non pour eux, qu'il s'agisse d'hommes ou de peuples, dans leur lutte continuelle pour recouvrer leur humanité. Pédagogie qui fait de l'oppression et de ses causes un objet de réflexion des opprimés d'où résultera nécessairement leur engagement dans une lutte pour leur libération, à travers laquelle cette pédagogie s'exercera et se renouvellera<sup>26</sup>.

La pensée de Freire a été exclue du champ sociologique de manière comparable à celle d'Ambedkar : « Ambedkar sociologue, analyste de l'histoire et de la société hindoue, n'a intéressé personne<sup>27</sup>. » Ce n'est pas que son analyse manquât de clarté ou de précision, mais elle se refusait un regard sur la société « ... pur de toute "émotivité", qui fonctionne au niveau de l'ensemble (abstrait) du système, non à celui de ses parties (douées de psychologie)<sup>28</sup> ». Freire et Ambedkar ont tous deux persisté à parler d'« oppression » sans pour autant prêcher la révolution, ce qui les a rendus inféquentables pour un monde intellectuel à la dérive du marxisme vers le néolibéralisme<sup>29</sup>. Refusant ce désengagement, Guy Poitevin n'avait pas échappé à la confrontation avec les urgentistes du développement économique. Il avait dû rompre avec plusieurs institutions caritatives qui reprochaient à GDS/VCDA de s'écarter des « *mainstream development processes* » en privilégiant l'action sociale (démocratie active, approche coopérative, autoformation des animateurs) sur le travail social (neutralité politique, approche participative, évaluation sur la base des seuls résultats quantifiables)<sup>30</sup>.

Le renouvellement de la pédagogie — le retour sur soi d'une conscience critique — permet de localiser des savoirs « invisibles » parce qu'allant de soi dans la réalité quotidienne. Après les chants de la mouture, c'est sur les mythes fondateurs de castes (*jāti*) que Guy Poitevin et son équipe d'animateurs-chercheurs ont focalisé leur attention<sup>31</sup>. Ces dernières années ont aussi été marquées par la découverte des pratiques de sages-femmes traditionnelles en milieu rural et leur mise en perspective dans le monde d'aujourd'hui<sup>32</sup>. Plusieurs animatrices engagées dans GDS depuis de nombreuses années exerçaient cette activité bénévole sans qu'aucune n'ait jugé pertinent de le mentionner.

Guy Poitevin venait d'achever la rédaction du *Chant d'Ambedkar* quand il nous a quittés. « Ses derniers mots ont été pour le livre », m'a confié sa compagne Hema. Elle m'a remis, soigneusement classées, une disquette et des notes manuscrites contenant des corrections de dernière minute, ainsi que les légendes des illustrations que nous avons choisies ensemble. Il m'avait

<sup>25</sup> Pacquement & Lachaier (1996) ; Poitevin (2002c). Voir aussi le site <<http://ccrsw.ws>>.

<sup>26</sup> Freire (1982), p. 22.

<sup>27</sup> Herrenschmidt (1996), p. 7.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Macedo (2002), p. 20-4, démonte ce processus au sujet de la pensée de Freire.

<sup>30</sup> Poitevin (1997b).

<sup>31</sup> Poitevin (2001b ; 2002d).

<sup>32</sup> Rairkar (2006) ; Bel A. & B., Poitevin & Rairkar (2002).

chargé de compléter le chapitre sur l'analyse mélodique (figurant en annexe) puis de prendre rendez-vous avec les Éditions du CNRS. C'est donc avec une vive émotion que j'ai reçu l'avis favorable du Comité scientifique de la collection. En même temps m'incombait la lourde responsabilité d'adapter le manuscrit aux contraintes éditoriales sans trop dénaturer la pensée et le style de l'auteur disparu. J'espère m'en être acquitté.

Je tiens à remercier Hema Rairkar pour les nombreuses précisions lexicales, Saandia Ali, Geneviève Caelen-Haumont et Gérard Colas pour leur lecture critique du manuscrit initial, Isabelle Marlien pour la bibliographie, Andréine Bel pour les corrections de style, enfin tous mes collègues du Laboratoire Parole et Langage pour leur patience face à mon indisponibilité aux tâches courantes.

Bernard Bel  
Laboratoire Parole et Langage  
Université de Provence — CNRS

## L'AMI INDIEN, GUY POITEVIN

C'est à Pune, dans le Maharashtra, où il résidait depuis 1972, que Guy Poitevin est décédé. Fils de paysans de Mayenne, il est diplômé de philosophie et de théologie (Paris et Rome) et comme prêtre, devient professeur de philosophie dans un séminaire de l'Ouest de la France. Il se rend en Inde en 1967 lors d'un voyage d'un mois à Pune et visite les villages avoisinants. De retour en France, il s'inscrit aux « Langues' 0 » en sanscrit, puis l'année suivante en marathi.



[Guy.jpg] Guy Poitevin en juillet 2003.  
Cl. J.P.

Après d'autres courts séjours, il s'installe à Pune en 1972, épouse Hema Rairkar, économiste et féministe issue d'une famille brahmane (son père est médecin des pauvres), acquiert la nationalité indienne en 1979 et dirige le Centre for Cooperative Research in Social Sciences, qu'il crée en 1980. Il rédige et soutient, sous la direction de Paul-Henry Chombart de Lauwe, une thèse à l'EHESS, intitulée « Aspirations étudiantes, la logique du pauvre ». On y trouve déjà ce qui caractérise la méthode-Poitevin, un subtil dosage entre l'étude du terrain (principalement à base de longs entretiens et d'enquêtes), une analyse étymologique des termes utilisés, une interprétation des mythes plus moins modernisés et une comparaison avec la culture occidentale.

Ainsi, Guy Poitevin n'est pas seulement un indianiste de bibliothèque, car il ne peut se résoudre à laisser de côté l'Inde actuelle, travaillée par tant de contradictions et d'inégalités. Ainsi, Guy Poitevin n'est pas un sociologue, obnubilé par la restitution du « terrain » observé, car il veut toujours en savoir davantage sur la mythologie souterraine de telle ou telle attitude ou action. Intellectuel atypique, il l'est aussi par son engagement auprès des intouchables. Spécialiste reconnu et respecté de la littérature *dalit*, il ne se contente pas d'en parler il s'évertue à la faire connaître. C'est lui qui traduit plusieurs récits d'intouchables (*Maharashtra. Paysans et intouchables de l'Inde occidentale*, Préface de Gilles Lapouge, Lieu Commun 1987 ; *Parole de femme intouchable*, Côté-femmes, 1991 ; *Ma caste criminelle*, par Jayrat Rajput, L'Harmattan, 1996) ou qui les introduit (*Ma vie d'intouchable*, par Daya Pawar, La Découverte, 1990)<sup>33</sup>.

Avec Hema Rairkar, il entreprend d'enregistrer, de décrypter et d'analyser les chants que les femmes improvisent, à partir d'un canevas traditionnel, le matin lorsqu'elles préparent, seules, la farine du jour. Près de 60 000 chants sont ainsi mis en fiches et étudiés (*Les chants de la meule*, éditions Kailash,

---

<sup>33</sup> Voir la bibliographie complète sur le site du CCRSS : <<http://ccrss.ws/biblio.htm>>.

1997), qui constituent un corpus inestimable sur la culture populaire orale, sur les rêves et les inquiétudes de ces femmes qui chantent leurs joies et leurs peines, sur la notion de *bhakti*, de foi dans l'hindouisme védantin, sur la manière dont la modernité est perçue, reçue ou combattue, sur les relations au sein du couple et plus généralement de la famille. Avec le soutien de diverses institutions caritatives, il entretient une école de village pour des petites filles pauvres, forme des animateurs ruraux afin qu'ils puissent se défendre face aux manipulations des politiciens et des puissants, aide des groupes de femmes des bidonvilles à réagir aux violences conjugales, etc.

Travailleur social ? D'une certaine façon oui, mais avec un principe strict : compter sur ses propres forces. Il ne voyait dans l'aide au développement que le côté aliénant et considérait que seule la solution trouvée par celle ou celui qui doit résoudre un problème est la bonne. Pas de *charité business* ! Un militant donc, mais aussi un savant, comme le démontre la somme publiée en 2001 — et passée inaperçue en France — au titre qui résume tous ses combats, *Sortir de la sujétion* (L'Harmattan) et qui explique l'émergence du sujet dans la société indienne, à partir d'histoires de vie, qu'il examine scrupuleusement. Ouvrage qui dénonce et corrige les simplifications sociologiques de nombreuses analyses, dont celle de Louis Dumont sur les castes, mais qui surtout, montre la particularité de la singularité du sujet dans l'Inde moderne.

A tous les visiteurs — et ils étaient nombreux ! — qui passaient par Pune, infatigablement il martelait que l'Inde ce n'est pas la spiritualité, la non-violence, les castes et le yoga, mais le matérialisme, les violences et les inégalités sociales, les incroyables transformations suscitées par la modernité-monde et l'urbanisation. Dans cette société bouleversée, que devient l'individu ? Que pense-t-il de lui-même ? Articulant les textes traditionnels aux réflexions d'un Lévinas ou d'un Ricœur, Guy Poitevin offre, à travers ses publications, une remarquable et originale découverte de l'Inde contemporaine. Il existe quelques cas d'individus hybrides comme lui, aussi la Fondation Charles-Léopold Mayer m'avait demandé d'aller le rencontrer, lui et Hema Rairkar, et de concevoir un ouvrage présentant à la fois leurs actions de conscientisation des intouchables et leurs recherches sur la culture populaire orale. Leur modestie empêcha la réalisation de ce projet, par contre leur accueil nous fit amis. Guy, l'ami, mon ami Indien.

Thierry Paquot

(Du même auteur : *L'Inde, côté villes*. L'Harmattan, 2004.)

## **PREMIERE PARTIE**

### **UNE POETIQUE DE L'ORATURE**





## CHAPITRE 1

### UN EVENEMENT DE LANGAGE « A VOIX MULTIPLES »

Ce livre est une lecture, une écoute, une représentation et un essai de compréhension d'un phénomène contemporain de poésie orale chantée en Inde : de simples paysannes de caste intouchable *Mahār* y chantent au Maharashtra leur libérateur Bhimrao Ramji Ambedkar<sup>34</sup> (1891-1956) tout en moulant à la main la farine du jour dans un coin enténébré de leur cuisine ou de la véranda, au chant du coq à l'aube. Ces chants sur Ambedkar émergent spontanément au sein d'une immense tradition immémoriale et purement féminine de poésie chantée, celle du chant des meules, pratique attestée sur l'ensemble du sous-continent indien depuis des siècles<sup>35</sup>.

Le matin à l'aube je fais tourner la meule  
 Tout en chantant les vers de *Bhīm*, je remplis le moulin de ses bouchées  
 (de grains). (12b70)



[DSC02549.jpg] Femmes Mahār en train de moudre et de chanter dans un hameau de Kolavde, taluka Mulshi, district de Pune, en janvier 2005. Cl. B.B.<sup>36</sup>

Une expérience historique des plus modernes s'exprime et s'articule en mettant à profit les atouts d'une pratique de langage des plus traditionnelles.

Cette tradition poétique est purement orale. Si l'écriture « demeure et stagne, la voix foisonne ». Elle s'épanche. Son régime de communication est celui de

<sup>34</sup> Jaffrelot, (2000). Le document présenté en annexe sous le titre « Un calendrier bouddhiste (2002) » donne une vision globale d'Ambedkar et de son œuvre tels que remémorés par les siens à titre de moments fondateurs d'une autre histoire de l'humanité.

<sup>35</sup> Poitevin (1997a), p. 23 n. 7, p. 24 n. 10, p. 304-8 ; Poitevin & Rairkar (1996), p. 19 n. 15, 18.

<sup>36</sup> Les clichés sont référencés comme suit : B.B. pour Bernard Bel, G.P. pour Guy Poitevin, J.L. pour Joseph Louapre, J.P. pour Jean-Marie Poitevin, P.G. pour Pradeep Gaikwad et S.H. pour Sharad S. Hatole (avec nos remerciements). Les illustrations non référencées sont issues de tracts ou affichettes en libre circulation.

l'orature<sup>37</sup>. Son oralité violente les enfermements de la littérature et de l'écriture<sup>38</sup> qui fixent, fossilisent, séparent, répriment et font s'affronter des purismes identitaires<sup>39</sup>. « La voix est l'instrument de la prophétie, en ce sens qu'elle la fait<sup>40</sup>. » Cette « dignité prophétique du langage », selon Lévinas, tient à ce qu'il est « capable de signifier plus qu'il ne dit, merveille de l'inspiration où l'homme écoute, étonné, ce qu'il énonce, où déjà il *lit* l'énoncé et l'interprète...<sup>41</sup> » Le lyrisme et le mélisme du chant d'Ambedkar interprètent avec exaltation l'irruption de temps nouveaux.

Ce livre se veut au départ une lecture. Je cherche à rester aussi près que possible du texte. Il importe de s'imprégner de celui-ci et de sentir vibrer, voire de ressentir « l'intensité de ce qui fut un vouloir » à la faveur d'une compréhension des messages et de leurs intentions. Ce vouloir-dire est celui d'une figuration d'Ambedkar, forme métaphorique d'un vouloir-vivre de parias<sup>42</sup>.

Ce livre s'avère de part en part une interprétation. Deux approches la commandent.

Premièrement, « dans une sorte d'agressivité conquérante, de volonté d'appropriation active et dominatrice »<sup>43</sup>, je fais de cet objet à comprendre la matière d'un savoir d'un autre ordre, celui de la « transcription »<sup>44</sup>. Ce savoir appréhende la figuration d'Ambedkar, acte de connaissance par des paysannes intouchables de la personne et de l'œuvre de leur leader, comme un procès d'imagination créatrice donnant naissance à un dieu d'homme<sup>45</sup>, *Bhīm-dēv*, l'ultime métaphore du désir où s'inscrivent leurs chants. Telle est mon appréhension du *Chant d'Ambedkar*.

Deuxièmement, les chanteuses appuient ce procès de connaissance sur le souvenir d'un homme et d'un destin historique dont elles furent et restent résolument partie prenante. C'est ce qui fait de leur mémoration de Bhimrao

<sup>37</sup> Poitevin (2002a ; 2002b ; 2003).

<sup>38</sup> Zumthor (1975), p. 9, 23, 107, 125, 128 ; (1987), p. 133-6.

<sup>39</sup> King (1999), p. 62-81.

<sup>40</sup> Zumthor (1983), p. 282, 285, 35.

<sup>41</sup> Lévinas (1982), p. 7.

<sup>42</sup> Les deux premières autobiographies en langue *marāṭhī* de femmes intouchables de la même communauté *Mahār*, Shantabai Kamble et Baby Kamble (Kamble 1991), offrent des témoignages éloquentes de ce vouloir-vivre en réponse à l'appel qu'Ambedkar adressait aux « sœurs » de sa propre communauté, en même temps que des descriptions directes et personnelles de la condition intouchable et féminine au sein des communautés *Mahār* au Maharashtra au moment où cet appel les atteint et suscite le chant de ses paysannes à la mouture. Ce que je présente ici est un autre témoignage historique, inédit et personnel, du même impact, mais qui ressortit à l'ordre de l'imaginaire, recourt à un mode lyrique d'expression et relève du sens intime. Cf. Viramma & Racine (2001).

<sup>43</sup> Zumthor (1972), p. 22, 32, 34.

<sup>44</sup> Pour reprendre ce que Philippe Lejeune (1980), p. 290, dit de « l'autobiographie de ceux qui n'écrivent pas », cet ordre de la transcription n'est pas « une simple opération de copie, plus ou moins délicate ou fastidieuse. C'est une re-création complète. On cherche à inventer une forme qui fasse passer, en même temps que l'émission du récit, une écoute. »

<sup>45</sup> J'emprunte ce terme à Henri Desroche (1969 ; 1972).

Ambedkar un acte de mémoire de soi qui témoigne d'un autre avenir<sup>46</sup>, le fonde et l'inaugure<sup>47</sup>.

### *La constitution du Corpus Ambedkar*

Cette figuration d'Ambedkar est un événement de langage « à voix multiples » qui s'est déployé dans l'aire de communication symbolique de langue *marāṭhī*<sup>52</sup>. Cette aire a été, au cours des cinq ou six décennies du milieu du vingtième siècle, le territoire privilégié de l'action du leader national de la cause intouchable — et de ce qu'il est convenu d'appeler le mouvement *dalit*<sup>53</sup>, moment d'affrontement historique de traditions qui furent et restent délibérément antagonistes. Cette rencontre ne me retient pas toutefois ici comme histoire événementielle d'oppression et de libération, de revendication de statut et de pouvoir, dans le contexte de la lutte pour l'indépendance et d'une volonté générale de reconstruction nationale<sup>54</sup>. Ce n'est pas sur l'histoire ni la sociologie de ce tournant significatif que prend dans l'Inde contemporaine une communauté de parias que je concentre mon attention, mais sur son versant existentiel dans la conscience des chanteuses. Leurs

---

<sup>46</sup> Les réflexions de Hans-Georg Gadamer (1996), p. 322-29, sur « le principe de l'histoire de l'action (ou influence) », sur la mobilité historique, et sur l'horizon comme « quelque chose en quoi nous pénétrons progressivement et qui se déplace avec nous », pourraient éclairer ce travail de mémoire des chanteuses. Pour elles, le passé est bien actuel, non pas comme un pur événement-souvenir donnant lieu à des commémorations rituelles, mais comme une vision de leur être propre au présent à travers ce passé commémoré : une mémoire de soi au futur, qui tente d'inaugurer l'avenir. C'est « la fusion des horizons », « l'ancien et le nouveau ne cessent pas de s'y conjoindre pour s'imposer de manière vivante, sans même se distinguer expressément l'un de l'autre ». *Ibid.*, p. 328.

<sup>47</sup> Le lecteur intéressé par une présentation théorique de l'objet et de la méthodologie de l'étude peut se reporter à l'essai « Parole, figure et désir » en annexe sur le cederom. Ce texte introductif était inséré ici dans le manuscrit original. (Note de l'éditeur)

<sup>52</sup> Pour une vue d'ensemble de cette aire socio-culturelle, voir Kshirsagar & Pacquement (1999).

<sup>53</sup> Voir le glossaire en fin de volume. À partir des années 1960, avec l'émergence d'une vigoureuse « littérature *dalit* » puis le mouvement des *Dalit Panthers* en 1972 (Poitevin, 2002c, p. 259-327), le terme tend à être utilisé pour désigner spécifiquement les castes que l'ordre hiérarchique hindou considérait comme intouchables, malgré l'intention d'acteurs sociaux mieux avisés qui entendent lui faire désigner toutes les classes les plus réprimées et ostracisées de la société indienne, intouchables et autres. L'usage du mot est aujourd'hui sujet à caution du fait des enjeux socio-politiques corporatistes que ses ambiguïtés, et surtout le monopole de son usage que des ex-intouchables tendent couramment à se réserver, lui font servir consciemment ou inconsciemment. Ici, dans les chants, le terme conserve cette ambivalence dans la mesure où il se réfère sans doute immédiatement et essentiellement à l'expérience de sujétion et de servilité de chanteuses *Mahār* intouchables et de leurs communautés, mais il acquiert aussi souvent chez elles, comme on le verra, une dimension universelle. Les jeux de portée socio-politique qui caractérisent le monopole d'usage que certains groupes d'ex-intouchables revendiquent de nos jours dans la pratique et le discours, ne sont pas leur fait. On verra toutefois en conclusion comment ils n'y sont point totalement étrangers. Sur ces termes de catégorisation sociale, voir Galanter (1989), Heuzé (1993) et, du même auteur, le texte « Inde exemplaire et fragile » en annexe.

<sup>54</sup> Voir à ce sujet Zelliott (1992) ; Robb (1993) ; Omvedt (1994).

chants l'offrent à notre intelligence puisqu'ils articulent en discours collectif l'expérience intime qu'elles en font.

Il importe en premier de dire qui sont ces 314 chanteuses avec qui le contact et les échanges lors des séances de recueil des chants sur Ambedkar furent si attachants et restent inoubliables. Leurs noms et leurs villages figurent en annexe dans le document « Classement et sources ». Les corpus textuels et sonores en annexe leur restituent leurs distiques<sup>62</sup>. Quelques profils de vie personnels et des récits de rencontres significatifs ont été retenus par Hema Rairkar pour dire qui sont ces femmes et situer leur tradition de chants sur Ambedkar dans le contexte des évolutions sociales et culturelles qui ont marqué le cours de leur vie.

### *La précarité*

Parvati Sambhaji Bidbagh est une ancienne de soixante-quinze ans quand nous la rencontrons le 22 septembre 2001, dans son quartier *Mahār*, Ambedkar Nagar, à Solapur. Elle a trois garçons et cinq filles. Sa famille d'origine est d'Apshingi et celle de sa belle-famille de Pimpri, dans le district d'Usmanabad. Mariée très tôt, elle vit depuis son enfance à Solapur où son mari travaille dans les anciennes usines textiles. Tant que les usines marchent, la situation familiale reste décente. Leur fermeture amène la détresse. Le mari de Parvatibai part travailler comme ouvrier journalier et elle comme balayeuse dans la maison de très riches musulmans. Elle fait vivre ses enfants, lors de famines récurrentes, en mendiant de maison en maison des galettes de pain de mil, *bhākrī*. Aujourd'hui, elle est veuve. Un de ses garçons est employé du Service des Travaux Publics, un autre est planton dans un bureau à Barshi, et le dernier ouvrier à Karhad. Deux filles vivent à Usmanabad et une à Apshingi, une autre est venue vivre à côté de chez elle pour pallier le mauvais comportement à son égard d'une bru qui est sa voisine. Deux brus sont des nièces, des filles de son frère, qui habite aussi à côté. Mais elle ne parle plus à son frère. Une de ses filles, qui est aveugle et sait beaucoup de chants, a été donnée en mariage au fils d'une belle-sœur.

---

<sup>62</sup> Le document « Textes et contextes des chants », en annexe, donne ces 2239 distiques classés en 15 sous-sections (chiffrées 1 à 15) qui comprennent chacune leur division en unités sémantiques distinctes (lettres a, b, c...) et leurs sous-unités (petits chiffres romains i, ii etc.) dans la section H:XXI-5 intitulée « Ambedkar » du corpus d'ensemble des chants de la meule en cours d'élaboration au *Centre de Recherche Coopérative en Sciences Sociales* (CCRSS) de Pune (Maharashtra).

Le classement H:XXI-5 renvoie à la section 5 consacrée à Ambedkar dans le chapitre XXI relatif aux personnalités historiques marquantes, ce chapitre étant lui-même inclus dans une partie H qui regroupe les chants portant sur des événements et des personnages historiques et sociaux.

Sauf pour les chants de sections autres que celle (H:XXI-5) sur Ambedkar, les références des chants cités dans cet ouvrage ne renvoient donc qu'au numéro de la sous-section (1 à 15), à la lettre (a, b...) de la division en unités sémantiques de cette sous-section, au chiffre romain (i, ii, iii...) de la sous-unité éventuelle, et finalement au numéro du chant dans cette unité ou sous-unité de la section.

Comme elle ne moud plus au moulin à main, elle a du mal à se souvenir des chants. Mais si elle s'installe à nouveau à la meule et se met à moudre, les chants reviennent à la mémoire à *la façon de l'aiguille qui coud*, dit-elle. Elle a appris les chants de sa mère dans sa famille, et de belles-sœurs dans sa belle-famille. Elle est enthousiaste de nous donner des chants. Elle est aussi une sage-femme traditionnelle experte qui a accompagné sans jamais aucun échec un grand nombre d'accouchements, y compris ceux de ses brus et de ses filles.

### *L'engagement*

Ganesh Bhim Lakshman Siddha vit dans le même quartier d'Ambedkar Nagar, à Solapur. Elle est née en 1934. Son mari avait un emploi de contremaître à la Municipalité, mais il est mort tôt d'alcoolisme. Ses trois garçons ont un emploi ; l'aîné est présentement malade.

Bhimbai se souvient avec fierté d'avoir assisté au rassemblement public organisé pour la venue d'Ambedkar à Solapur en 1946. Elle a gardé dans un dossier qu'elle nous montre des documents de cette époque. Elle garde aussi précieusement accrochée au mur une photo de l'événement qu'elle a fait encadrer : elle se tient debout derrière Ambedkar. Ce jour-là, debout sur le podium devant la foule, elle avait chanté :

Brandissez haut le drapeau bleu !  
Forgez la Constitution des *dalit* !

Mettez fin aux superstitions !  
Proclamez « Vive *Bhīm* ! »

Elle a créé un Cercle de femmes en 1950. Tous les leaders *dalit* sont venus la soutenir à cette occasion : Shantabai Dani, Dadasaheb Gaykvaad, Rajbhoj, Khobragade, Dadasaheb Rupavte, Gavai. Elle a participé à la création du quartier Ambedkar Nagar. Elle s'est dépensée pour toutes les démarches à faire, à commencer par les formalités d'obtention de terrain. Quinze femmes de son Cercle de femmes ont pris part en 1965 au *satyāgraha* organisé par le Parti Républicain sur des problèmes d'accès à la terre. Elle nous redit sans hésiter les noms de ces quinze femmes, en plus d'elle-même et de Ransingare. Elle a été condamnée à trois mois de prison : huit jours à Solapur, huit jours à Baramati, huit jours à Mathura et deux mois à Yeravda, Pune. À cette époque de la prison, elle était enceinte de son dernier garçon. Elle a tenu bon en ne buvant que de l'eau et se contentant d'une nourriture légère.

Bhimbai est une sage-femme traditionnelle qui a accompagné de nombreux accouchements sans aucun accident. Elle était elle-même employée dans un hôpital. Elle touche aujourd'hui une pension de 1500 roupies. Lors de la rencontre du 22 septembre 2001, elle nous a donné des chants avec fierté.

Trois autres chanteuses sont à mentionner pour leur engagement prolongé et permanent. Deux sont animatrices de groupes d'action socio-culturelle dans le district de Pune, au pays de Mawal : Kusum Sonavane et Lila Kamble ; la troisième, Baby Kamble, est connue dans tout le Maharashtra pour son autobiographie<sup>63</sup>.

---

<sup>63</sup> Ces trois femmes ont déjà été présentées, les deux premières dans Poitevin (2002c), p. 339-60 et 412-36 respectivement, la troisième dans Kamble (1991), p. 150-63.

*La conviction identitaire*

Nous avons eu à Nagpur, sur la *Terre de la dīkṣā*, un entretien avec Gokarna Sakpal, de Borala (Po. Rudhana Vakana, district de Buldhana), le 25 octobre 2001. Elle a cinquante cinq ans, deux garçons et une fille, cinq acres de terre irriguées par un puits sur lesquels la famille cultive du blé, des épices, du coton, du mil, des lentilles. Un garçon est diplômé de l'École Normale, mais on lui demande 150 000 roupies de bakchich pour lui accorder un emploi d'instituteur. Où les trouver?

Gokarnabai nous dit de toute sa force, comme une proclamation, « Nous, nous sommes bouddhistes ! » Elle a créé son Cercle de femmes *Yashodhara* (du nom de l'épouse de Bouddha) « Au début, nous nous réunissions tous les jours dans le *vihāra*. On s'est toutes instruites. Maintenant, on se réunit une fois tous les quinze ou vingt jours. » L'accompagnaient sa sœur, Anita Raypure et la belle-sœur de celle-ci, une femme de caste *cambhār* (travailleurs du cuir), Narmada Khamankar, qui travaille sur ses terres et qu'elle considère comme sa bru, et Anusuya Tavdé, la belle-mère de sa nièce. Toutes les femmes du groupe de pèlerines étaient liées par des relations de parenté. Elles s'étaient regroupées pour venir à Nagpur.

Quand elle a commencé à nous donner des distiques, Gokarnabai nous a expliqué que « quand, en ce temps-là, on disait traditionnellement... »

De loin se voit toute l'étendue de Pandharpur,  
*Rukmīnī* se met des anneaux au bras, verte la maison à double étage du  
*Kāsār* (caste du vendeur)

« Nous, aujourd'hui, nous disons : »

De loin se voit toute l'étendue de Delhi (capitale du royaume de *Bhīm*)  
*Ramā* (l'épouse de *Bhīm*) se met des anneaux au bras, verte la maison à  
double étage du *Kāsār*.

Elle nous a cité alors ce distique qu'elle chante sur la meule :

Dites « Delhi ! Delhi ! » On voit Delhi sur toute son étendue  
*Ramābāī* se met des anneaux, au-dessus le double étage vert du *Kāsār*.

Gokarnabai a interpellé Hema Rairkar et son équipe : « On vous dit des chants de votre Pandharpur, de votre Sita. Pourquoi ne nous donnez-vous pas des chants de notre Ambedkar ? » Puis elle s'est enquis de la caste de Hema Rairkar. « Brahmane, » a répondu celle-ci. « Nous vous avons donné des chants anti-brahmanes. Le nom de votre caste venait dans ces chants. Ça doit vous mettre en colère. » Je lui ai expliqué : « La caste des Brahmanes a fait des erreurs. Pourquoi se mettre en colère si vous exprimez votre mécontentement ? J'ai un grand respect pour l'œuvre d'Ambedkar. C'est ce qui m'a amenée sur la *Terre de la dīkṣā*. Gokarnabai a acquiescé. Un très grand nombre de distiques lui sont revenus à l'esprit. Elle nous les a donnés avec enthousiasme. Elle disait à ses compagnes : « Cette femme se donne de la peine pour noter par écrit les chants. Qu'est-ce qui s'oppose à ce qu'on lui en dise ? » Elle ne cessait de répéter avec insistance : « Rencontrons-nous à nouveau ici l'an prochain, sans faute. » Les hommes qui accompagnaient le groupe de femmes manifestaient la même satisfaction. Ils nous ont donné leur adresse par écrit comme une invitation pressante à venir les visiter dans leur village.

Le 20 octobre 2001 nous étions dans le quartier Bhim Nagar à Nanded chez notre ami M. Waghmore qui nous a fait rencontrer son oncle maternel, M. Raybole, pour lui dire notre intention de recueil de chants de la meule sur Ambedkar. Cet oncle est allé annoncer à Chandraka Khandare, une ancienne de soixante dix ans, habitante du quartier mais originaire du *taluka* de Basmat, dans le district de Hingoli, que nous viendrions le lendemain : « Donnons-leur des chants, » lui a-t-il dit. Chandrakala a deux garçons et deux filles.

Quand nous sommes arrivés le lendemain dans son *vihāra*, nous avons été accueillis par un groupe de vingt-cinq femmes que Chandrakalabai avait réunies pour nous. Elles nous attendaient avec enthousiasme. Elles étaient toutes membres du Cercle de femmes *Sujata* qu'anime Chandrakala. Chandrakala était allée la veille rencontrer toutes ses amies chez elles pour battre le rappel de ses troupes et les convoquer à cette réunion. Elle leur avait dit de s'y préparer en se souvenant de chants et de les garder à la mémoire pour nous les redire. Elle avait elle-même auparavant écrit quelques chants sur un papier à notre intention. Elles nous en a donné d'autres de vive voix. Elle et ses amies choisissaient dans leur répertoire les chants qu'elles voulaient nous voir recueillir de préférence à d'autres. Nous sommes restés ensemble pendant quatre heures à échanger et recueillir les chants qu'elles nous donnaient avec entrain. Toutes ces femmes avaient pris congé ce jour-là pour nous rencontrer. Toutes nous donnaient des chants qui portaient sur divers autres sujets en plus d'Ambedkar.

#### *La répression et le refoulement*

Sona Narayan Chandanshive, de Navibudhvar Peth, à Solapur, a soixante-dix ans. Son mari, maintenant à la retraite avec une pension, était instituteur. Ses quatre garçons se sont instruits et ont un emploi. Quatre pièces indépendantes ont été aménagées pour eux dans la maison. Sonabai et son mari vivent chez le cadet. Ils ont obtenu que celui-ci remplace son père au poste qu'il avait, à charge pour lui de s'occuper de ses parents. Le beau-père de Sonabai était ouvrier dans une usine textile, et il y avait des champs, à cette époque, tout autour de la maison : elle s'embauchait comme ouvrière agricole pour sarcler, planter des tomates et les ramasser, etc. Elle travaillait dur. Les six beaux-frères avaient un emploi et vivaient ensemble dans sa belle-famille. C'est ainsi qu'en moulant avec sa belle-mère et ses belles-sœurs elle a appris des chants.

Sonabai s'attriste d'être analphabète. « Je ne sais pas de chants sur Ambedkar. Mais j'en connais beaucoup d'autres. J'ai bien envie de vous les donner. » Elle ressent effectivement un fort désir de nous les dire. Une jeune voisine lui dit, concernant Ambedkar, qu'elle n'a qu'à faire un effort pour insérer le nom d'Ambedkar dans les chants qu'elle connaît. Cela lui est inhabituel et peu naturel. Elle se détend quand nous lui disons que ce n'est pas nécessaire de nous donner uniquement des chants sur Ambedkar. D'autres nous plairaient aussi bien. Ceci lui fait plaisir et elle se sent libérée. Elle nous a donné beaucoup de chants de la meule sur d'autres sujets.

D'autres femmes s'étaient assemblées pour chanter des chants de livrets qu'elles avaient apportés. C'étaient des berceuses et d'autres chants semblables. Mais aucun chant de la meule. « Nous ne chantons qu'en regardant dans le livre. » Elles se sont montrées frustrées quand nous leur avons dit que seuls les chants de la meule nous intéressaient et que nous ne désirions pas en entendre d'autres.

Les relations de Sonabai avec ses enfants sont excellentes mais son mari est une forte personnalité ; il ne la laisse jamais sortir de la maison ni vaquer ou parler librement. C'est à la faveur de son absence qu'elle nous a donné des chants. Un de ses garçons est entré pendant l'entretien. Il n'a pas fait pression sur elle mais lui a demandé : « Maman, les chants que tu dis, en comprends-tu le sens? » « Maintenant, nous dit-elle, c'est le cinéma, la télévision. Si à l'occasion je dis des chants, les petits enfants rient de moi. Je ressens pourtant en mon esprit une grande envie de les dire. » On a appris ensuite que la bru désirait nous offrir à manger, mais elle ne l'a pas fait, car étant *Mahār* elle craignait que nous, Brahmane et autres, refusions l'invitation, à sa honte.

Cette rencontre du 23 septembre 2001 illustre plusieurs observations d'ordre général faites également en de nombreux autres endroits.

Le préjugé d'incapacité intellectuelle sous-jacent à la question du garçon scolarisé à l'égard de sa propre mère illettrée, Sonabai, n'est guère sa faute. C'est tout un environnement qui le lui inspire. L'entrée dans un monde moderne a fortement accentué chez les hommes, surtout les jeunes qui ont accès à l'instruction tout en restant fortement marqués par des valeurs patriarcales, les préjugés traditionnels de leurs aînés, de supériorité masculine et de débilité féminine. Le résultat en est l'absence de considération, voire le dédain pour les formes culturelles, savoirs ou prises de parole spécifiquement féminins. Cette situation est fréquente quand les jeunes deviennent des maris qui ont la chance d'accéder à un emploi décent. Ils gardent alors leur épouse à la maison, surtout si leurs fils obtiennent à leur tour un emploi. Les femmes restent en retrait. Ou bien on ne les laisse plus participer à un mouvement qui devient l'affaire des seuls hommes.

La mémoire des chants sur Ambedkar est ainsi congénitalement liée à un plus large contexte de participation ou du moins de familiarité avec les thèmes du mouvement de libération *dalit*. Il arrive que des femmes *Mahār* nous disent aujourd'hui ne pas connaître de chants sur Ambedkar ou nous apparaissent inhibées à ce sujet. La raison en est un manque de participation au mouvement ou une certaine gêne à s'y identifier maintenant dans un environnement familial et social qui n'est plus celui d'hier.

Cette gêne n'est pas moins partagée par de jeunes hommes. C'est ainsi, pour prendre un exemple significatif, qu'à Nanded nous avons pris rendez-vous avec deux jeunes gens qui au téléphone s'étaient montrés prêts à nous aider à recueillir des chants. Or une fois que nous nous sommes trouvés avec eux sur les lieux pour rencontrer des femmes, ils nous ont d'abord harcelés de questions qui manifestaient leur mépris pour notre entreprise et leur refus de nous dire franchement ce qu'ils en pensaient. Ils nous ont affirmé que, à tout le moins dans le quartier où nous étions allés les rencontrer, aucune femme ne connaissait les chants que nous voulions recueillir : « Elles ne savent aucun chant de la meule car aujourd'hui personne ne prête attention à ces vieilleries. » En réalité, sur une distance de près de deux kilomètres, là-même où cette conversation avait lieu, nous avons rencontré un groupe d'une bonne vingtaine de femmes qui nous ont donné des chants avec plaisir.

Ce n'était pas la première fois que des jeunes nous lançaient un tel défi. Lors du pèlerinage de Pandharpur dans le district de Solapur, des jeunes de ce district et des districts de Buldhana, Parbhani et Akola mettaient pareillement en question notre entreprise. Même expérience à Hali, dans le district de Latur, à Ambejogai dans le district de Beed. Il n'est pas rare que le recueil de chants de la meule, qu'ils portent sur Ambedkar ou non, soit sérieusement



handicapé par la présence d'hommes mûrs qui partagent le même préjugé, censurent certains sujets ou tiennent à assister à la séance pour la contrôler. Seule leur absence peut libérer la spontanéité des chanteuses et les gratifier d'un plaisir qu'elles doivent autrement refouler.

#### *Le défi des media modernes*

Gangu Bhimrao Shikare, du quartier de Wadia Hospital Forest, à Solapur, a soixante ans. Trois garçons et une fille. Son mari travaillait dans une usine textile qui a fermé avant la fin de son temps de service. Elle vend des légumes. L'aîné des garçons est militaire. La fille est dans une banque. Le cadet a un emploi. Le deuxième garçon vend des légumes avec elle. Elle nous dit, le 23 septembre 2001 :

La télévision est arrivée. Tous les chants se sont arrêtés. Les berceuses, les rondes, les chants de la meule, il n'y en a plus. Uniquement des chants de bagarres et d'amusement. La télévision nous montre les oiseaux, les chants et les hommes d'autres pays. Qu'est-ce que ça nous donne ?

Sa voisine, Shivaranbai, une inspectrice d'écoles maternelles qui nous aidait dans les tâches de recueil et qui appréciait le but de notre entreprise, a demandé à Gangubai de nous dire des chants. Une jeune fille d'à côté les a notés par écrit dans la journée et nous a remis son papier le soir quand nous sommes allés chez elle. Nous avons dit à Gangubai : « Maintenant, dites-nous des chants. Nous allons les prendre par écrit. » Elle a répondu : « Maintenant, c'est le bruit de la télévision. Je les dirai dans le calme à la jeune fille. Je préparerai un papier et vous l'enverrai. Je connais un grand nombre de chants. »

#### *Loyautés multiples et ambiguës*

Nous avons rencontré Prayag Bhagvanrao Kandhare, cinquante sept ans, du village de Rahati Bak, dans le *taluka* et le district de Nanded. le 20 octobre 2001. Cette femme sans enfant ni terre est directrice d'école. Diplômée de Lettres, elle a enseigné dans le P.T.C. Junior College de Nanded. Tarabai Paranjpe<sup>64</sup> a été son professeur. Elle a envoyé un jour douze filles de sa classe, dont Prayagbai, à Déglur pour recueillir des informations sur les styles de vie, les traditions, les chants. Prayagbai a aidé T. Paranjpe à recueillir des chants de la meule, le sujet de sa thèse. Sa mère habite le même bidonville. Un de ses quatre frères est mort. Le fils d'un frère a été mis à résider avec elle.

Prayagbai participe chaque jour à la lecture d'Écritures bouddhistes dans le *vihāra* du bidonville qu'elle habite. Son mari était inspecteur dans le Service de contrôle de la lèpre. Maintenant à la retraite, il est responsable de la construction du *Triratna vihāra*. Raybole, le leader bouddhiste du lieu, l'a convoquée dans le *vihāra* du bidonville où elle anime son Cercle de femmes *Sujata*. Là, elle nous a donné, à la file, un bon nombre de chants, surtout sur *Bhīm* mais aussi sur d'autres sujets. « Il y avait beaucoup d'espace disponible quand nous sommes arrivées ici, dit sa mère. Il y avait ici un temple de *Mariāī* (la déesse attitrée des *Mahār*). » Prayagbai a ajouté : « Nous avons construit les marches du *Triratna vihāra* avec les pierres du mur du temple de *Mariāī*. »

---

<sup>64</sup> Principale du *People's Education College*, Nanded, proche de Ramanandathirtha, un important leader du Marathwada dans la lutte pour l'indépendance. Son mari a été comme elle un combattant de l'indépendance. Elle a soumis une thèse de doctorat sur les chants de la meule.

Cette même Prayagbai, par contre, a installé dans sa propre maison le reposoir décoré de fleurs avec la cruche au milieu, le rituel particulier de l'importante fête hindoue de *Navrātra*. Sans doute de peur que nous nous en apercevions, elle a fermé la porte à clef quand nous sommes arrivés.

Nous sommes allés rencontrer Tanhubai Rakshe chez elle, dans le bidonville de Tadiwala Road, à Pune, le 13 décembre 2002. Tanhubai est une ancienne de soixante-dix ans, originaire du village de Dilmisal, dans le *taluka* de Karala, district de Solapur, que la sécheresse et la famine l'ont obligée à quitter il y a trente ou trente cinq ans. Son mari a trouvé du travail dans une usine textile à Akola, dans le Vidarbha. Il a fallu migrer à nouveau. La famille, cette fois, a gagné Pune. Tanhubai s'est faite vendeuse de légumes qu'elle transportait de porte à porte dans un panier sur la tête. Un accident est survenu qui l'a laissée incapable de porter des charges. Elle reste désormais à la maison, vivant sur les revenus de son fils cadet. Les deux aînés de ses garçons ont un emploi dans les Chemins de Fer ; le cadet, dont l'épouse va faire la cuisine chez des particuliers, vit de petits boulots occasionnels.

Tanhubai a accroché au mur de la maison une photo de *dēvi*, la déesse, qu'elle vénère avec piété, et en l'honneur de laquelle elle jeûne tous les mardis et vendredis. Tanhubai est bouddhiste. Elle tient *Bābāsāhēb* en très grand honneur. Elle ne cesse de nous dire avec beaucoup de conviction : « *Bābāsāhēb* nous a délivrés des travaux dégueulasses. » Tanhubai a des talents de conteuse. Manifestement, elle prend plaisir à dire des histoires. Elle ne peut résister à l'envie de nous faire le récit suivant :

*Bābāsāhēb* nous a dit d'arrêter les travaux de service du village. Ce fut notre délivrance. C'est à lui qu'on la doit. Il a fait là une grande chose. On n'a plus à se rendre chez le Brahmane. On n'a plus à se rendre chez le Patil. Nous vivons chez nous dans la dignité. *Bābāsāhēb* faisait des travaux dégoûtants. Il s'en est libéré. Nous lui en sommes vraiment très reconnaissants. Mais quand il dit qu'il n'y a pas de dieu, alors, je ne suis plus d'accord. Dieu existe. Il fait naître, grandir et mourir. Comment peut-on dire que Dieu n'existe pas ? Ceux aujourd'hui qui disent dans leurs discours qu'il faut cesser les pratiques religieuses, à la maison, chez eux, ils font la *pujā* (pratique culturelle domestique). En public, ils disent une chose, en privé, ils font autre chose.

La mère de sa bru est entrée. Elle venait du canton de Karmala où elle réside toujours. Bouddhiste aussi, c'est le jeudi qu'elle observe la pratique du jeûne. La bru de Tanhubai nous explique : « Ma mère et ma belle-mère observent un jeûne hebdomadaire. Mais nous, les jeunes, on n'observe plus ces pratiques. »

Tanhubai aime aussi chanter. Elle nous raconte l'histoire de *Sītā* et nous chante quelques distiques sur l'héroïne du *Ramāyaṇa*, puis d'autres concernant le frère, les champs. « Quand j'étais à Akola, dit-elle, les belles-sœurs ne me laissaient pas aller au *vihāra*. » Deux frères et sœurs arrivent de Nagpur pendant que nous sommes dans le *vihāra*. Elle en écoute les chants et nous les redit.

Le maître du *kumku*  
 Femme, que dire, il s'en est allé  
 Femme, que dire, pas de bonheur pour moi  
 Le matin au lever, il faut aller à l'eau, recurer l'étable  
 Ceci fait, il faut aller travailler dans les champs  
 Une bête de somme,  
 C'est plutôt une putain qu'il faudrait dire

Il n'en a pas honte  
 Oh belle-sœur, pas de sari neuf, pas de bustier  
 Pas de bustier, j'ai perdu la force  
 Moi, à la maison,  
 Je tombe à tes pieds, je te dis, belle-mère.

Pendant que nous parlons avec Tanhubai, des gens autour de nous discutent du projet des musulmans qui habitent le bidonville de construire une mosquée sur un bout de terrain vacant dans le bidonville même. Mais les *dalit* (des *Mahār* « intouchables ») ne sont pas d'accord. Certains d'entre eux disent que cela amènera des querelles pour rien. « Maintenant on pense plutôt à construire un *vihāra* à cet endroit. » Le fait est qu'à vingt mètres seulement de cet endroit un *vihāra* a été déjà construit il y a juste trois ans. Tous le monde est d'accord pour nous dire que personne n'entre jamais dans ce *vihāra* pour s'y réunir et discuter. Il est toujours fermé à clef. Il a été inauguré avec une bibliothèque à l'intérieur. Mais personne n'y est jamais venu lire un livre. Personne ne vient non plus pour la pratique cultuelle de louange *vandanā*. Arrive une femme qui habite une maison située tout à côté de ce *vihāra*. Elle nous dit : « Dans la famille de mes parents, à Mumbai, des jeunes gens ont appris à célébrer le *vandanā*. Ils ont même appris le pali et célèbrent le *vandanā* en pali. Mais ici aucun jeune ne veut rien apprendre. À quoi bon alors construire un *vihāra* de plus ? » Nous avons compris, à entendre leur discussion, que la question du choix d'un *vihāra* ou d'une mosquée était purement affaire de jeu politique entre les partis actifs dans le bidonville.

La problématique de l'évolution du corpus et de son interprétation actuelle se poursuit en annexe dans l'article « Quel avenir pour le Chant d'Ambedkar ? ». Cette évolution s'inscrit dans le contexte socio-politique du mouvement *dalit* contemporain dont le lecteur pourra prendre connaissance dans l'essai de Djallal Heuzé : « Inde exemplaire et fragile ».

### *Une quête d'identité « transitive »*

Afin de suivre avec le regard qui convient les dessins enchevêtrés de la figure composite d'Ambedkar que le discours des femmes *Mahār* construit comme une fresque vaste et complexe, il faut d'abord prendre note des traits constitutifs de l'événement de langage qui en brosse les tableaux. Ils sont seuls capables de nous en faire saisir la texture d'ensemble. C'est en même temps ma propre méthode d'entrée dans le sujet qui se trouvera précisée.

Ce ne sont pas les équivoques du bouddhisme comme « religion civile<sup>65</sup> » ni les paradoxes d'un Ambedkar « moderniste anti-moderne » qui me frappent ni me retiennent dans le discours des chants<sup>66</sup>. Encore moins l'amalgame d'éléments religieux et socio-politiques qui, selon d'autres analystes, marquerait dangereusement d'opportunisme stratégique l'héritage et le mouvement bouddhiste légué par Ambedkar<sup>67</sup>. Le corpus de chants sur

<sup>65</sup> Beltz (2001), p. 95-7.

<sup>66</sup> Sur ces paradoxes dont des analystes s'offusquent, intrigués, voir Fuchs (2001 ; 2004, ed.).

<sup>67</sup> La controverse autour des circonstances et des motifs qui ont amené la conversion au bouddhisme de milliers de *dalit* du nord de l'Inde, à Delhi, le 4 novembre 2001, selon un rituel en tout point semblable à celui dont Ambedkar eut lui-même l'initiative pour la *dīkṣā* à Nagpur en 1956 en présence de son gourou Bikku Chandramani, témoigne à la fois de cette ambiguïté et de l'actualité de cet essai.

Ambedkar pourrait peut-être se prêter à de telles méprises. Mais cette approche se fourvoie gravement. Elle est celle d'observateurs externes en quête d'une synthèse logiquement cohérente d'éléments que leur outillage conceptuel ne peut effectivement percevoir que comme hétérogènes et inconciliables. L'analyse est handicapée dès le départ par des cadres de référence analytiques qui faussent comme par effraction l'interprétation. « Le retour à la religion par un leader politique laïc et surtout la réinvention d'une religion depuis longtemps défunte dans la société considérée, voilà qui n'est pas facilement compréhensible à l'intérieur d'un cadre rationaliste ou laïc.<sup>68</sup> » Une révision épistémologique s'impose.

Si d'autres coordonnées herméneutiques sont à trouver pour comprendre la pensée et l'action d'Ambedkar<sup>69</sup>, ce déplacement épistémologique<sup>70</sup> s'avère encore bien plus nécessaire pour appréhender l'événement de langage qui m'intéresse ici. Il faut en effet d'une part découvrir des perspectives<sup>71</sup> capables de transcender l'opposition d'éléments qui de toute évidence apparaissent au premier abord ambigus, difficilement conciliables, voire contradictoires. Il faut ensuite trouver des termes capables de transcrire puis de refondre ces jeux de contrastes et d'oppositions dans un autre discours interprétatif respectueux de la cohérence propre de l'événement dans la conscience des chanteuses. Cette cohérence est à construire selon d'autres principes de lecture que ceux de cadres rationalistes et modernistes usuels. Des jeux de concepts antinomiques sont certes à un premier niveau descriptif d'indispensables outils analytiques. Ils sont même capables de construire, dans l'abstrait, d'utiles modèles systémiques. Mais on pourra douter qu'ils puissent jamais parvenir à capturer le chassé-croisé de dynamiques de divers ordres dont les processus s'enchevêtrent. Ces dynamiques sont déjà, chacune de leur côté, réfractaires à leur saisie par des modèles explicatifs linéaires inspirés d'idéologies modernistes, marxistes ou libérales.

Le premier ordre est celui des dynamiques socio-culturelles historiques suscitées par l'action et le mouvement d'Ambedkar. Elles opèrent sous la forme de transformations de systèmes de communication symbolique et de rapports sociaux quotidiens. Ces transformations ne peuvent se penser en termes de modèles théoriques fixes et antithétiques, mais de processus concevables selon des modèles de constante interaction transitive d'éléments divers, voire leur compénétration à la faveur de leur confrontation même<sup>72</sup>.

Cette confrontation ne se traduit pas par un renforcement du purisme d'identités culturelles ou sociales. Il ne s'agit pas non plus « d'un mélange de cultures vues elles-mêmes comme des univers étanches », ni à proprement parler de créolisation, de croisement, de syncrétisme ou d'hybridation par amalgame de fragments disparates tant bien que mal raboutés. L'interaction

Voir *The Hindu*, 11 novembre 2001, p. 14, et *The Hindu Magazine*, 18 novembre 2001, p. 2. Voir aussi la conversion de 80 *dalit* à Gargaon, dans l'Haryana, le dimanche 27 octobre 2002, *Times of India*, 28 octobre 2002, et les 1000 conversions au bouddhisme à Ahmedabad, au Gujarat, le même jour, *Times of India*, 29 octobre 2002.

<sup>68</sup> Fuchs (2001), p. 250.

<sup>69</sup> B.R. Ambedkar s'en est en fait lui-même longuement et clairement expliqué (1997), p. 211-410.

<sup>70</sup> Voir King (1999), p. 7-61, 27-34, 35-61, 207-15..

<sup>71</sup> Comme par exemple celle de comparatisme historique de Omvedt (2003).

<sup>72</sup> Voir à ce sujet le concept de culture comme procès proposé par Martin (2002, ed.), p. 17-24, et (2001). Sur la validité réelle mais limitée des modèles en poétique, voir Zumthor (1972), p. 179-80.

consiste en un « jeu de permutation », « la dérivation de signifiés particularistes par rapport à un réseau de signifiants » venus d'horizons plus larges ou étrangers, la mise « en communication » de « différents signifiants », la production différentielle de sens<sup>73</sup>. « Se définir dans le langage intellectuel de l'adversaire ne signifie pas pour autant que l'on se soumet irrémédiablement à lui. Ce qui importe, en effet, c'est la possibilité de déployer des signifiés autonomes ». Il faut mettre au centre de la réflexion l'idée d'une triangulation, c'est-à-dire de recours à un élément tiers pour fonder sa propre identité<sup>74</sup>. L'identification de ce tiers à l'origine du « chant d'Ambedkar » est le but ultime de l'analyse.

En d'autres termes, les processus de « branchement » sont à référer, dans le cas de la pratique du « Chant d'Ambedkar »<sup>75</sup>, à une dynamique d'un deuxième ordre, celle du désir des chanteuses intouchables. L'agir de celles-ci, c'est-à-dire ici leur acte de parole-chant, n'est point commandé par les épures d'une rationalité systémique d'historien, de sociologue, d'analyste ou d'écrivain, mais par un déploiement d'énergie, celui dont leur désir est capable. Les acteurs sociaux poursuivent toujours des visées historiques motivées et définies par les exigences d'un désir d'être et d'avoir qui les meut, consciemment ou non. Or les stratégies du désir sont sans cesse à se confronter avec les dynamiques sociales et culturelles données. Dans l'ensemble des chants sur Ambedkar, cette confrontation se fait sans équivoque pour les chanteuses, quoi qu'il en soit de formes souvent paradoxales qui pourront nous étonner. Il n'y a équivoque que pour nous. La logique des chanteuses est la plupart du temps celle de l'analogie et de la métaphore, le plus souvent celle de la polyvalence du symbole, rarement celle de l'univocité du concept. Qui plus est, les chanteuses ne sont elles-mêmes guère conscientes des ambivalences, voire des ambiguïtés des visées de leur désir.

Ce qui fascine, en effet, ce sont les figures, les logiques et l'ampleur de la féconde interaction dans l'esprit et le langage des chanteuses, de formes sociales et culturelles traditionnelles de communication symbolique, d'une part, et, d'autre part, de nouveaux messages, ceux que proclament les actes de parole que sont leurs chants. On pourrait peut-être appeler cela « métissage sémantique. » J'entends par là un procès défini de production de sens qui est un mode de créativité esthétique et culturelle par transformation spontanée et relativement autonome d'un héritage reçu sous le coup de nouvelles suggestions ou de nouvelles contraintes<sup>78</sup>.

Ce métissage est une semi-improvisation opérant à divers plans systémiques. Il opère d'abord au niveau de la langue, de ses codes et de ses genres, de sa charpente phonétique et de ses formes grammaticales, de ses systèmes

---

<sup>73</sup> Blackburn (2003), p. 144, rappelle de façon comparable que l'opposition du couple modernité coloniale / réinvention de la tradition est à penser à l'image de polarités interdépendantes, selon un schéma de dépendance mutuelle des opposés..

<sup>74</sup> Amselle (2001), p. 7-9, 17-23.

<sup>75</sup> Au sens où l'on parle de la « Chanson de Roland ».

<sup>78</sup> Pour Cassirer (1991), p. 55-9, 202-4, 206, 208, « la culture est dialectique aussi vrai qu'elle est dramatique. » Elle est intersubjectivité en acte. La contrainte traditionnelle est un appel à la subjectivité et à la création.

d'intonation et de formes musicales. Il opère ensuite au plan des représentations et des thèmes sémantiques, formules linguistiques et motifs figuratifs particuliers à la tradition des chants de la meule. Il opère encore plus largement au plan des formes symboliques, de nature sociale et rituelle, propres à l'aire de communication *marāṭhī*. Il opère enfin essentiellement avec les données de l'histoire personnelle et collective telles qu'elles ont été engrangées dans la mémoire. Ce qui est donné à titre de matériau — souvenirs historiques et modes opératoires linguistiques, rhétoriques, esthétiques et rituels — est approprié pour être utilisé avec un certain degré d'autonomie à des fins propres d'expression et d'échange d'une vision de soi dans un monde nouveau. Le résultat est une « symphonie » dont les dissonances mêmes de surface témoignent de l'unité d'inspiration qui les motive, si du moins on réussit à en avoir l'intuition. Ce livre en est la quête.

C'est retrouver — le contraire surprendrait puisque nous avons affaire à un immense événement de langage — ce que Jakobson<sup>79</sup> considère comme « le mot-clé de la théorie de la communication », à savoir la notion de « possibilités préconçues ». Les chanteuses choisissent dans un système linguistique à leur disposition, « ensemble de possibilités déjà prévues et préparées », les matériaux symboliques capables de servir l'articulation, la réception et le partage de leur message. Mais cette sélection n'est pas une simple répétition d'un code commun, elle débouche sur une mutation sémantique au plan des formes, et des restructurations stratégiques au plan du discours. Un travail de reprise affecte les matériaux linguistiques, symboliques et métaphoriques choisis dans le moment où il sont réappropriés pour servir l'articulation d'un message nouveau, fruit d'un désir d'être autrement.

### *Une herméneutique métaphorique de l'existence*

Je me fixe comme but de découvrir les fondements d'une telle créativité collective. Ces fondements apparaîtront comme des motivations irrépessibles à la source des structurations thématiques observées au plan de l'événement de langage en son ensemble, dans ses représentations, ses jeux de symboles, ses amalgames de signifiants, et leurs effets de signifiante emmêlés. En arrière-plan, une quête de soi comme autre que le soi des identités jusque là prescrites par d'autres instances et intériorisées de gré ou de force, génération après génération. L'analyse montrera comment un procès de représentation d'Ambedkar pose les jalons d'un travail d'identification de soi, aussi bien que de « remise en vie » de la communauté *Mahār* et de tous les *dalit*.

Mais n'anticipons pas. Si j'affiche d'emblée les visées de fond de cet essai, c'est pour souligner dès le départ que l'événement de prise de parole communautaire des chants sur Ambedkar a pour référent essentiel des motivations existentielles.

Ces référents anthropologiques sont à distinguer des référents de légitimité formelle du discours des chanteuses que seraient les faits empiriques dont

---

<sup>79</sup> Jakobson (1963), p. 31-2, 90-1.

elles s'inspirent. On peut en effet distinguer trois niveaux de revendication de validité de la part d'un acte de discours<sup>80</sup>.

Le premier est celui d'une revendication de « vérité ». Il concerne le rapport entre les paroles du locuteur et l'état de choses objectif dans le monde selon un principe d'adéquation sur laquelle le jugement se prononce, entre « la chose » et sa représentation ou son concept dans l'intellect.

Une deuxième revendication de « rectitude » concerne le rapport des énoncés à l'état de fait des systèmes de communication symbolique et de relations interpersonnelles selon un principe de « correction » du comportement verbal par conformité aux codes et aux règles qui le régissent.

La troisième revendication concerne le rapport de « fidélité » des énoncés du locuteur à l'expérience qu'il vit, telle qu'il la comprend et la construit en cherchant à l'articuler selon un principe de « sincérité ». C'est de cette seule vérité existentielle des chants que je cherche à rendre compte. Elle n'est pas toujours une donnée immédiate de la conscience des chanteuses. Elle s'exprime souvent, comme on le verra, au moyen de signifiants métaphoriques qui savent eux-mêmes de quoi ils parlent, fût-ce à l'insu des chanteuses, mais dans lesquels celles-ci se reconnaissent par signes interposés.

Cet essai se restreint aux seuls chants sur Ambedkar et à leurs motivations spécifiques car ils représentent un moment singulier dans tout le corpus des chants de la meule de langue *marāṭhī*. Cette pratique se différencie, se « personnalise » dirait-on en « chant d'Ambedkar », à plusieurs titres. Elle se présente d'abord — c'est là son trait le plus spécifique — comme un intense moment de reconstitution d'une conscience de soi dont la tradition des chants de la meule n'a jamais été capable à ce point au long de ses nombreux siècles d'existence<sup>82</sup>. Il s'agit toujours, dans ce corpus distinct, fût-ce à tâtons et dans l'ambiguïté, d'un effort pour accéder à une conscience de soi autonome. La fonction propre de ces chants tient au fait que leurs valeurs se réfèrent toutes à une histoire et une personne singulières, contemporaines : la personne d'Ambedkar et son mouvement d'émancipation des intouchables.

La période de composition des chants est ainsi circonscrite et limitée : les décennies du milieu du vingtième siècle. Le milieu particulier d'origine des chants, les communautés *Mahār* du Maharashtra converties au bouddhisme en 1956, n'existe même que dans le sillage d'Ambedkar et de son mouvement. L'équipe de Hema Rairkar en recueille les vers de celles mêmes qui, après avoir pratiqué ces distiques sur leur meule, les gardent précieusement en leur mémoire où elles les retrouvent aussitôt avec enthousiasme pour en faire part comme d'un bien propre et unique.

Trois échos significatifs, deux collectifs et un personnel, de la pratique de recueil des chants permettent des observations relatives à ce qui fait la particularité sémantique des distiques sur Ambedkar, et d'en définir le mode

---

<sup>80</sup> Voir à ce sujet Habermas (1995), p. 58, 137.

<sup>82</sup> Ce n'est pas à dire que les chants de la meule ne témoignent pas de sursauts de la conscience contre des ordres qui font souffrir, mais ces sursauts ne sont jamais de vraies reprises autonomes — au plus, des gémissements, des insultes, des protestations d'innocence, des velléités de vengeance, bref diverses formes d'une « conscience malheureuse » qui s'articule dans les termes d'une sensibilité écorchée. Ici, la conscience de soi s'instaure pour soi par des actes de dénonciation et d'insubordination déclarées.

propre d'articulation à l'ensemble de la tradition des chants de la meule dans laquelle ils s'inscrivent et d'où ils émergent.

### *Trois expériences significatives de recueil*

Le premier écho est celui d'une réunion de recueil et d'enregistrement sonore de chants tenue dans le district de Beed, à Majalgaon, dans le quartier bouddhiste de Bhim Nagar, le 2 avril 1996. Le Professeur Sham Pathak<sup>83</sup> avait facilité l'organisation de cette réunion. Quelques-uns de ses jeunes étudiants, habitants du quartier même, assistèrent à la réunion. Toutes les femmes qui y participèrent avaient migré de villages limitrophes vers Majalgaon, au cours des années, dans l'espoir d'y trouver du travail. Elles étaient toutes de la même communauté bouddhiste. La session n'était motivée par aucune préférence, encore moins une priorité concernant un sujet ou un thème, fût-ce Ambedkar. Chacune était appelée à simplement chanter ce qui lui plaisait.

Six femmes se révélèrent des chanteuses enthousiastes et se mirent à chanter des distiques relatifs au frère, à son mariage, à la mère comme source de l'énergie que sa fille est fière de déployer, à l'impossibilité pour celle-ci de repayer une telle faveur, à la douce voix d'une sœur, aux jeux de *Sītā* enfant, à l'indignité de la condition féminine, etc. Des assistantes réagirent sans tarder : « Pourquoi ces sujets ? Il ne faut chanter que des chants sur Ambedkar. Au lieu de parler du « frère », dites donc « *Bhīm* » ou n'importe quel nom d'Ambedkar ». Les jeunes étudiants étaient du même avis. La plupart des chants recueillis furent donc sur Ambedkar.

Le deuxième écho est celui de la réunion à Mogara, dans le même district de Beed, le 3 avril 1996. Hema Rairkar et son équipe se rendirent à neuf heures du soir dans le quartier des intouchables, le *Mahār vastī*, installé à l'écart du village sur le bord de la rivière Godaveri, pour y réaliser des enregistrements sonores. Il y avait là une plate-forme à ciel ouvert sur laquelle des gens étaient assis. Tous et toutes étaient des ouvriers agricoles de très pauvre condition. Une statue d'Ambedkar dominait l'assemblée. On demanda aux femmes de chanter des chants de la meule sur n'importe quel sujet de leur choix. Elles s'avèrent très enthousiastes à nous en chanter. Elles firent même apporter deux moulins de pierre sur la plateforme pour chanter en moulant de la farine. La séance se prolongea jusqu'à deux heures du matin. L'assistance nous invita alors avec une insistance marquée à participer à la prière de louange, *vandanā*, qui devait inmanquablement conclure la réunion. Sept chants à la gloire du *dhamma* de Bouddha furent chantés assis, les regards fixés sur la statue d'Ambedkar, dans une tranquille ferveur. Les femmes en assuraient la direction.

Il est significatif pour mon propos de noter sommairement, sans qu'il soit nécessaire ni possible d'entrer dans le détail ici, la variété des sujets qu'abordèrent les 208 chants recueillis cette nuit-là sans qu'aucun ordre d'apparition ne préside à leur souvenir sinon celui d'associations fortuites de toutes sortes : les goûts et les répertoires favoris de chacune des dix-huit

---

<sup>83</sup> Sham Pathak était professeur de littérature *marāthī* à Majalgaon. Il participa à Pune, en décembre 1995, à un séminaire du CCRSS sur le thème de Sita dans la tradition des chants de la meule. C'est dans le prolongement de cette participation qu'il prit aimablement l'initiative de rencontres ultérieures dans sa région à titre de coopération à ce projet.



femmes qui tinrent à chanter pour nous, les suggestions et les encouragements des autres chanteuses et des visiteurs, et le temps bien limité dont disposait chacune d'elles.

On remarquera l'émergence et l'importance relative, dans cette improvisation de la communauté *Mahār* de Mogara, une nuit d'avril 1996, de 39 distiques consacrés à Ambedkar auxquels s'en ajoutent deux de simple vénération du Bouddha. Il apparaît à l'évidence que les chants sur Ambedkar s'inscrivent tout naturellement, au milieu du vingtième siècle, dans la foulée séculaire des autres sans aucune discontinuité de quelque sorte que ce soit, sans hiatus ni coup de force, pleinement immergés pour en émerger à l'improviste selon le sentiment de l'instant. Le flot de la tradition porte ces 41 chants comme ils la portent. Ils sont vraiment une composante parmi d'autres, fût-elle nouvelle, de cette tradition, une voix parmi d'autres de la symphonie lyrique du chant des meules. C'est ce que nous voulons montrer en citant cette unité de mémoire.

Le document « Unité de mémoire des 208 chants recueillis à Mogara », en annexe, donne les chants dans l'ordre de leur interprétation (après la mention de 14 chants non-enregistrés). Une analyse de contenu permet de regrouper ces chants selon cinq grands thèmes, qui sont ceux des chants de la meule en leur ensemble. Cette unité de mémoire est une sorte de prélèvement momentané dans l'immense flot continu de la tradition en son ensemble. Elle en donne un excellent échantillon ou, en d'autres termes, une anthologie spontanée et instantanée, fidèlement représentative de cette tradition inscrite dans la mémoire d'une communauté de femmes.

I 52 chants traitent de la condition féminine sur trois registres d'expression.

I-1 Le premier registre est métaphorique, c'est celui du couple épique de la tradition dominante, *Rām* et *Sītā*<sup>84</sup>. Si deux chants, selon l'épopée, montrent la fidèle *Sītā* suivant *Rām* dans son exil avec Lakshman, et Maruti au service de *Rām* et *Sītā*, c'est surtout la condamnation de *Sītā* à l'exil en forêt, *vanavās* (huit chants), qui retient l'attention des chanteuses à titre d'exemple de leur condition. On trouve naturellement les motifs qui sont couramment attachés à ce thème<sup>85</sup> : la recherche de *Sītā* disparue ; l'accouchement dans la forêt ; *Sītā* souffrant d'une solitude sans soutien ; *Rām* déplorant son absence ; la faim qui torture *Sītā* enceinte ; Lava et Ankush se battant contre leur père puis le reconnaissant.

---

<sup>84</sup> Selon la version *Uttarakāṇḍa* du *Rāmāyaṇa*, *Sītā* fut enlevée par le démon *Rāvaṇ* puis condamnée à l'exil par son époux. Cf. Poitevin (2002e), p. 64-6. Pour les femmes des basses castes, elle évoque l'épouse vertueuse injustement opprimée par un homme veule.

<sup>85</sup> Poitevin & Rairkar (1985), p. 33-85 ; Poitevin (2001a), p. 61-94.

- I-2 Le deuxième registre est existentiel, c'est pour la chanteuse celui du « sentiment de sa situation originelle »<sup>86</sup> dans sa condition de femme. Celle-ci est marquée par la douleur et le malheur (23 chants). Une femme est un être taré, sa naissance fait le malheur de ses parents, son mariage est une vente à des étrangers et un abandon de la part des siens. Son existence est vouée à la faiblesse et à l'impuissance avec le seul espoir que Lakshmi ou le fils y mettra fin. Sa consolation est celle d'un rapport d'amitié fraternelle avec un homme-frère, *bhāūpaṇā*, à l'encontre s'il le faut de la désapprobation de l'entourage. Une femme vit dans la crainte de son frère et des oncles. La femme riche est une idiote qui s'enorgueillit d'une richesse éphémère.
- I-3 Le troisième registre, celui de 19 chants consacrés au travail de la mouture à l'aube, est emblématique<sup>87</sup>. La mouture est une métonymie de la condition laborieuse d'une épouse dont la vie est consacrée à sa maisonnée. La mouture dit l'attribut principal de la condition féminine, celui du labeur. Elle est la figure idéale de la bonne fortune et le gage de prospérité pour la famille ; mère et fille moulent avec entrain sur le char de *Rām* ; il ne faut jamais moudre sans chanter ; quand la mouture se termine, c'est le moment de se souvenir avec satisfaction des membres de la famille, des enfants chéris, de l'épouse du cher frère, des gendres, des dieux, *Bhimashankar*, avant de se mettre au travail de balayage.
- II 56 chants montrent à quel point la relation frère-sœur est de loin la relation familiale privilégiée par excellence. Trois niveaux d'expression peuvent en être distingués.
- II-1 Le niveau le plus profond (27) est celui du rapport d'intime affection qui lie la sœur à son frère. Ce lien se marque par le souci (13) de la sœur pour le bien-être de son frère surtout quand il doit s'absenter ; la sœur en attend le retour et le reconnaît de loin. Un lien d'intimité mutuelle les unit (9) : il est le chéri de sa sœur ; celle-ci est fière à la vue de ses chars à bœufs, elle en chante sans cesse la louange ; c'est un plaisir pour elle de le voir béni de Lakshmi et personnage important au village. Ses chants et ses récoltes, la canne à sucre, sont dignes d'éloges et en font sa gloire (5).
- II-2 Le deuxième niveau (22) est pour une part celui des rites qui manifestent cette affection sous forme de cadeaux attendus par la sœur (6) : d'un frère, si pauvre soit-il, une sœur attend un bustier ou un sari. C'est d'autre part celui du soutien psychologique de sa présence et d'une parole de réconfort et d'encouragement (6). Le cri du corbeau en présage la visite, la sœur désire ardemment le revoir car il est son soutien et en attend beaucoup, une part de terre en particulier (1). Ce lien se marque annuellement par le rite annuel de vénération (9), *bhaūbīj*, au moment de Diwali, moment privilégié pour l'échange de cadeaux. L'ensemble des frères/cousins, *bhāukī*, est attendu.

---

<sup>86</sup> Heidegger (1964), p. 174 ; Poitevin (2002c), p. 93-4 et 127-208.

<sup>87</sup> Poitevin (1997a), p. 7-15.

II-3 Le troisième niveau (7) est celui des relations d'alliance et de parenté privilégiées (3) qui en scellent le lien lorsqu'un frère devient le gendre d'une sœur qui marie son fils à sa fille ou qu'un frère donne sa fille comme bru à sa sœur. La femme du frère et ses sœurs sont aussi par extension objet de considération attentionnée (3). Le mari d'une sœur (1) n'est toutefois point oublié.

III Un troisième thème est celui de 29 chants consacrés aux relations familiales proprement dites.

Un rapport est ici d'importance significative, celui de la mère et de son garçon. Une mère désire des enfants, c'est sa richesse, son honneur et son bonheur (2) ; elle donne un bain à son enfant (4). Une mère est essentiellement fière de son fils (6 chants) : il en est le chéri et une raison de souci constant car la chaleur peut le blesser quand il part en char à bœufs ; il écrit sur du papier. C'est un paysan prospère (12 chants) : il laboure et sème, il est riche et il prospère, car les pluies sont favorables, il est béni de Lakshmi ; il en est le fils ; ses champs sont le souci de sa mère ; il prend soin du troupeau, de ses bœufs. Une mère se réjouit du bonheur de sa fille dans une maison aisée (1), elle désire la visiter et se soucie de ses sentiments (2).

Ces nombreux chants sur les figures cruciales du frère et de la mère contrastent avec les deux seuls chants consacrés au mari, l'un étant pour dire sa nature colérique, et les deux autres, avec la métaphore du *kumku*, qu'une épouse n'a d'existence qu'à titre de service d'un époux-dieu.

IV Le quatrième thème est celui des formes religieuses. 45 chants les évoquent. On peut les classer en deux catégories distinctes.

IV-1 23 chants relèvent du langage et de l'expérience de la *bhakti*<sup>88</sup>. Ils s'articulent autour du grand événement qui matérialise ce mouvement religieux de masse dans la population maharashtrienne, l'expérience annuelle du pèlerinage en groupe à Pandharpur (18 chants). La route est faite à pied en chantant et en priant. Les vêtements, le char du dieu décoré de fleurs et assailli par les fidèles, les sermons et leur rituel, *kirtan*, et le chant de cantiques, *bhājan*, reviennent à la mémoire. Les figures centrales de cette mémoire sont *Viththal* et son épouse *Rukmīnī* avec leurs amours, les travaux domestiques de *Rukmīnī* et ses soupçons sur les sorties de *Viththal*, la relation exemplaire de la *bhakti* selon *Janī* et *Viththal*, l'épisode de *Janī* accusée de vol, le trio *Viththal* / *Rukmīnī* / *Janī*, la rivière Chandrabhaga et le bain dans ses eaux, Kundalik. Alandi et Dehu en sont indissociables (5) avec les chars de Dnyaneshvar et Tukaram qui en partent, les rapports acrimonieux de Jijabai et de Tukaram, l'arrivée de l'avion qui emporte Tukaram au ciel.

IV-2 Trois chants évoquent diverses figures divines de l'hindouisme populaire et de ses rites : *Ambābāī* (1), *Mārīāī*, (la divinité propre aux *Mahār*) (1), Maruti (1), Shankar : son temple, Girija Parvati, Sambhu-Girija, le Gange (4), Krishna (8) : le bonheur qu'apporte sa naissance, ses frasques érotiques avec les bergères ; la cour balayée pour Surya (1), l'entretien domestique du basilic sacré (1), le dieu Govinda (1). L'observance hebdomadaire du jeûne (5).

---

<sup>88</sup> Sur ce terme, voir la dernière section du chapitre 7 : *La bhakti de Bhīm-dēv*.

IV-3 Les chanteuses consacrent 39 chants à Ambedkar et deux au culte de Bouddha. Ils se répartissent ainsi. 1) 16 chants parlent du combat d'Ambedkar pour les opprimés, les *dalit* : il a conquis le royaume, il va de village en village, sa voix retentit, sa puissance évoque l'image du char de guerre, il se déplace en moto, il a réveillé les *dalit* et retourné leur destin, il règne à Delhi ; il faut aller voter pour lui ; 2) un chant dit la joie de la visite d'Ambedkar chez soi ; 3) 2 chants disent la réserve de bonheur qu'assure le nom d'Ambedkar gardé dans le cœur ; 4) deux chants rappellent la douleur des gens à la mort d'Ambedkar et le deuil du leader qui commence avec ses funérailles ; 5) un chant pour la *dīkṣā*, l'entrée dans le nouveau *dharma* de Bouddha, auxquels s'ajoutent deux chants pour dire le culte qu'on lui rend en faisant la *pujā*. 6) deux chants pour dire les rites de vénération d'Ambedkar que sont les rites de louange, l'*āratī*, et du *darśan*, la salutation recueillie de son image, les mains jointes. 7) neuf chants sont consacrés à la première épouse *Mahār, Ramābāī*<sup>89</sup> : à ses bijoux, à sa présence en public aux côtés d'Ambedkar, à ses rapports avec *Bhīm* à la maison, le *kumku* et ses ornements marquent sa fidélité et son bonheur d'épouse gratifiée d'un mari vivant ; 3) quatre chants parlent du second mariage avec une femme de caste brahmane et de ces noces : c'est pour rejeter cette alliance en se moquant de cette deuxième épouse.

Le troisième écho, personnel, est celui de Bharat Kamble du village de Hali dans le district de Latur, soixante ans. Bharatbai vit de son travail d'ouvrière agricole. Elle connaît un grand nombre de chants. Elle regrette, dit-elle, que les affairments de la vie de famille la portent à en oublier. Il y a un Cercle de femmes dans son hameau. Il se réunit de temps à autre. Le jour où nous lui avons rendu visite, le 18 octobre 2001, c'était la veille d'une réunion. Elle nous a confié ceci à cet égard :

Ambedkar a dit qu'il fallait oublier toutes les vieilles choses. Et vous, vous revenez nous dire avec insistance de nous souvenir de ces vieux chants.

Les autres femmes qui étaient avec elle ajoutèrent :

Nos dirigeants, les jeunes nous répètent qu'Ambedkar a dit d'abandonner ce qui est ancien. Ces chants de la meule, il ne faut donc plus les dire. On ne sait plus que faire maintenant.

Le lendemain, Mr Raybole, le leader de la communauté bouddhiste locale, a invité Bharatbai à nous donner des anciens chants qu'elle connaissait. Ce qu'elle a fait avec plaisir.

#### *Nouveauté négociée*

Deux observations résumeront les leçons de ces expériences typiques et suggéreront une conclusion théorique. La première est que les valeurs et les fonctions spécifiques de l'ensemble des chants sur Ambedkar ne font pas de leur production un procès linguistique différent ou indépendant de celui qui caractérise l'ensemble de la tradition. Il s'agit d'un événement de langage qui se produit au sein de la « symphonie linguistique » qu'est la tradition

---

<sup>89</sup> Le suffixe */-bāī/*, « femme », est d'usage courant avec les prénoms féminins.

immémoriale du chant des meules. Les deux chapitres suivants et l'appendice « Une capacité d'improvisation mélodique » sont consacrés à cette dimension de continuité langagière dans le prolongement des pratiques suggérées lors des réunions de recueil. Le fait est que, si le seul ensemble des chants sur Ambedkar nous concerne ici, et si des entretiens à partir de 2001 se focalisaient en priorité sur ces chants, la plupart de ces chanteuses nous donnèrent aussi, pêle-mêle et spontanément, d'autres chants sans rapport avec Ambedkar. Tel fut toujours le cas de 1983 à 2000, quand les rencontres ne donnaient jamais de priorité à aucun thème. Il faut y insister : les chants sur Ambedkar ne forment en aucune façon une pièce ajoutée à la tradition du chant des meules, plus ou moins en décalage en tant qu'événement de langage, y compris chez des chanteuses *Mahār* bouddhistes.

Deuxième observation. Il arrive que des chanteuses se sentent portées à refouler l'enthousiasme que leur inspire toujours leur tradition du chant des meules sous la pression de slogans progressistes brandis contre elles par de jeunes leaders masculins de leur communauté. Selon ceux-ci, Ambedkar aurait prêché le rejet de tout ce qui est ancien, les chants traditionnels faisant évidemment partie à leurs yeux de ces vieilleries aliénantes dont il faut se débarrasser. Un chant se fait l'écho de cette consigne :

Voyons, mères et femmes, rejetez vos premiers chants  
Composez des ballades sur Ambedkar. (1n11)<sup>90</sup>

Le fait est que les chants sur Ambedkar participent à part entière à chaque fois de deux univers symboliques, celui, traditionnel s'il en fut, des chants de la meule en général, et celui, moderne s'il en est, de l'appel singulier d'Ambedkar à se libérer de traditions oppressives. À la différence de tous les autres chants de la même tradition, ils sont partie intégrante de deux horizons de communication symbolique et ils naissent de leur interaction.

Ces exemples pointent vers une conclusion qui sera incessamment reprise de diverses façons tout au long des analyses de ce livre. La vérité existentielle des chants sur Ambedkar est pleinement compréhensible si on la cherche au lieu même où se réalise, de l'intérieur, cette métamorphose qualitative des formes et des représentations reçues. J'ai appelé analogiquement « métissage sémantique » le résultat d'un procès d'interaction inventive par branchement du nouveau sur l'ancien. Les motivations anthropologiques de la figuration d'Ambedkar que dessinent les chants sont à saisir au moment où un héritage de formes symboliques de communication est réinvesti avec de nouvelles valeurs<sup>91</sup>, reforgé de l'intérieur, alors que les rapports qui prévalaient entre ses signifiants se voient réorganisés et rééquilibrés selon de nouveaux clivages, de nouvelles affinités, comme de nouvelles incompatibilités.

En somme, la nouveauté émerge sous le signe de la négociation et de la réappropriation, de la restructuration interne d'énoncés et de la formulation de nouvelles équations de valeurs symboliques. Au lieu de l'antagonisme de termes selon une logique d'inclusion et d'exclusion univoques, il s'agit d'un régime d'économie sémantique : rien n'est perdu du matériel disponible, mais tout est réinvesti en mettant à profit les ressources d'une logique

---

<sup>90</sup> Voir la note 51 au sujet de la classification.

<sup>91</sup> Ce concept sémiologique est une des catégories essentielles qui fonde toutes les analyses de cet essai. Cf. Barthes (1985), p. 50-3, 224-5.

symbolique. La force d'une tradition vivante s'atteste dans cette capacité de réévaluation et de réappropriation à de nouvelles fins d'anciennes formes, et non dans leur méconnaissance et leur remplacement par des composantes adventices.

*Primauté de la fonction émotive*

Trois perspectives guident la méthode d'analyse que je propose. Elles correspondent à trois traits caractéristiques de cette tradition qui doivent en conséquence en guider l'interprétation.

La première spécificité de ce travail de métissage est la nature lyrique de ses modes d'appréhension et d'expression. Les distiques de la tradition de chants de la meule sont des poésies chantées. Ils articulent leur message doublement comme chant et comme œuvre d'art poétique.

Il arrive, il arrive le char de combat, il y a un paon sur le char  
Mon *Bhīm* est le croissant de la lune et du soleil. (1i31)

Je chante mon douzième chant, un morceau de savon (*vaḍī*)  
A crier des acclamations, en mon cœur s'inscrivent des plis (*ghaḍī*) (7b2)

Je chante mon deuxième chant, une pierre de sucre  
En prenant le nom de *Bhīm* se révèle le secret de l'être. (7a2)

Ce qui caractérise le chant de la meule par rapport aux multiples formes d'expression et de communication populaire<sup>92</sup>, et le distingue en général d'autres conduites verbales, est une double exclusion, celle de la simple prose et celle des façons de parler — fussent-elles de facture poétique — qui ne connaissent que les systèmes d'intonation propres aux paroles dites.

Ces deux marqueurs servent magistralement les fins d'une des six fonctions essentielles du langage humain identifiées par Roman Jakobson<sup>93</sup>, la fonction émotive ou expressive : « Centrée sur le destinataire, elle vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle. Elle tend à donner l'impression d'une certaine émotion, vraie ou feinte. »

La voiture de *Bhīm* est arrivée, toi, le *dalit*, vite, accours !  
*Bhīmrāo*, c'est toi le vrai conducteur de la voiture ! (1L31)

Plus que cela, la dimension lyrique des chants de la meule est d'une importance si décisive qu'elle qualifie la fonction émotive comme celle qui hiérarchise les autres fonctions par rapport à elle. Ce n'est pas à dire que la fonction « dénotative, cognitive ou référentielle » qui correspond à « la visée du référent, l'orientation vers le contexte », « le "quelqu'un" ou le "quelque chose" dont on parle » perdent leur intérêt. C'est même à cette intentionalité des chanteuses que notre analyse est consacrée, à ce « quelqu'un » qu'est

---

<sup>92</sup> Ces distiques, *ovī/ovyā* se distinguent, par exemple, de la courte histoire en prose, *lok kathā* ; du récit ou de l'histoire racontant ses malheurs, *kahān* ; de l'énigme, *ukhāna* ; du dicton, *mhanī* ; de la chanson avec couplets et refrains, *gānī* ou *lok gitā* ; des poésies lyriques et sentimentales, *bhāv gīta* ; des cantiques, *bhajan* ; des hymnes religieux, *abhaṅga* ; du poème chanté comme prière du matin, *bhūpālī*.

<sup>93</sup> Jakobson (1963), p. 214-220.

Ambedkar et ce « quelque chose » qu'est la résonance de son message et de son mouvement dans l'esprit des chanteuses. Mais cette fonction d'information, qui porte sur le contenu même du message, est significativement et en première instance surdéterminée par la capacité informationnelle de la fonction émotive elle-même.

Rejeter ma devise ? Comment détruire l'esprit de mère-*Bhīm* ?  
Comment repayer ma dette envers mère-*Bhīm* qui m'a relevée ? (1p1)

L'importance de cette dernière fonction est telle que je pense devoir consacrer un chapitre entier, le prochain, au lyrisme de cette parole-chant. La dimension émotive n'est point en effet un simple décor ou un procédé qui rendrait le discours plus attrayant. Elle en est une dimension sémantiquement signifiante, essentielle et première.

### *L'intégration dynamique de consciences « mutantes »*

Le deuxième trait caractéristique de cet événement de langage est celui de l'unité multiforme de consciences vivantes emportées dans un procès de réévaluation de leurs repères symboliques et de redéfinition des lieux d'ancrage communautaires traditionnels. Le message d'Ambedkar engendre la conviction d'une nouveauté de destin, et son action appelle à une coupure sociale historique irréversible et consciente.

Il est significatif toutefois que cette mutation profonde sur fond d'opposition de la nouveauté à une tradition de sujétion inhumaine, dont Ambedkar appelle à se libérer, n'aliène point la conscience des chanteuses de son patrimoine de formes symboliques d'expression et de communication, de « représentations préfabriquées » et de « possibilités préconçues, » pas plus qu'elle ne l'écartèle entre deux univers de langage qui la tireraient intérieurement dans des directions opposées. Il s'ensuit qu'un principe de non-contradiction interne du procès de réflexivité des chanteuses dans leur ensemble doit guider l'écoute de leurs paroles variées et parfois contrastées. Une intelligence adéquate de ces paroles ne saurait conclure à une subjectivité intérieurement divisée contre elle-même. Ce serait violemment illégitimement cette subjectivité.

Le rejet en bloc de l'hindouisme et l'entrée dans le *dhamma* de Bouddha inaugurent certes un retournement de valeurs d'une ampleur considérable. Mais le fait est que cette décision intime relève d'une conviction de l'ordre d'une profonde vérité existentielle. Celle-ci ne peut se penser, s'articuler et se partager qu'avec la médiation de structures cognitives, d'attitudes affectives, de formes culturelles, de pratiques rituelles, de types de rapports sociaux, en un mot, de formes symboliques de communication déjà disponibles et suffisamment signifiantes. Des changements d'esprit — la transformation de l'intelligence du peuple *dalit* que réalisa *Bhīm*, ou sa purification, selon les termes de chants —, fussent-ils de grande ampleur, ne peuvent effacer le répertoire de signifiants et de signifiés déjà assortis dont disposent les chanteuses. L'accès à toute forme d'instruction leur ayant été soigneusement interdits, elles ne disposent pour se dire que des ressources de leur héritage linguistique, un héritage qui est souvent la langue des autres plus que la leur. C'est avec lui seul qu'elles peuvent concevoir et articuler le nouvel ordre qu'inaugurent la personne et l'action d'Ambedkar.

La question devient ainsi celle de comprendre comment se réalise, dans l'articulation par les chanteuses de leur nouvelle vision d'elles-mêmes et du monde, l'intégration d'éléments qui peuvent paraître, au premier abord, incompatibles dans leur contenu lexical explicite immédiat. Leurs oppositions localisent la difficulté de l'observateur étranger à comprendre les négociations et les métissages de tous ordres qui ont lieu, de façon singulière, au sein de l'unité d'une conscience vivante et agissante dont l'accès est évidemment impossible à tout autre.

La pertinence du principe de non-contradiction et d'unicité d'une subjectivité historique, que je prends pour guide d'entrée dans l'événement de langage des chants sur Ambedkar, peut trouver sa justification par analogie avec le rejet par la linguistique post-saussurienne de la dualité interne de la synchronie et de la diachronie<sup>94</sup>. La personne et le message d'Ambedkar réalisent une « cassure diachronique » en brisant avec des systèmes de représentation symbolique et de communication sociale imposés de façon immuable par des ordres traditionnels. Les principes analytiques dégagés par l'étude des mutations linguistiques sont pourtant tout autant valides et requis pour guider l'étude des transformations sémantiques dont témoigne l'ensemble des chants sur Ambedkar<sup>97</sup>.

Les codes sémantiques ne sauraient être plus statiques et irréversibles que les codes verbaux. La dépendance du contexte marque les langues naturelles à tous les niveaux. « Tout changement apparaît d'abord en synchronie linguistique comme une coexistence et une alternance orientée de façons de parler plus archaïques et plus modernes. Ainsi la synchronie linguistique s'avère être dynamique. Tout code linguistique est convertible à tous ses niveaux. »

Je retiens aussi le principe que la créativité illimitée d'une langue est garantie par une tension entre invariants et variables<sup>100</sup>. Les transformations de structure sont des changements qui permettent de parler de la succession d'états de ces structures,

puisque, par définition, il ne peut y avoir rupture dans le cours de l'histoire que si le modèle déjà existant ne rend plus compte des événements nouvellement manifestés et qu'un nouveau modèle doit être postulé<sup>101</sup>.

L'impact de la personne, de la parole et de l'action d'Ambedkar sur les chanteuses portées par son appel à réévaluer leur expérience quotidienne et à renouveler leur vision du monde, conduit à de profondes transformations des systèmes de signification et des formes de communication qu'elles ont intériorisées. Ces formes et systèmes « préfabriqués » sont en effet ce dont les

---

<sup>94</sup> Barthes (1985), p. 28, 51, 354.

<sup>95</sup> Jakobson (1973), p. 22.

<sup>96</sup> Greimas (1970), p. 107.

<sup>97</sup> Jakobson (1973), p. 22.

<sup>100</sup> Jakobson (1973), p. 85-6.

<sup>101</sup> Greimas (1970), p. 112.



chanteuses disposent pour articuler les significations de la « turbulence » qui les emporte vers un autre avenir (*hũla*, « branle-bas », « commotion » — mot qui revient environ treize fois pour rimer en association avec les « enfants », *mula*, qu'il faut, quoi qu'il en coûte, mettre à l'école). La turbulence est ainsi celle d'un ensemble de procès de réévaluation, de réappropriation et de réinvestissement. Les structures de sens qui ont jusque là modelé les esprits sont prises à parti de diverses façons, tantôt malmenées voire inversées, tantôt corrigées voire dénoncées, tantôt reprises mais autrement.

Le secret et l'étendue de ces procès de signifiante ne sont donc pas à chercher unilatéralement dans un coup de force venu de l'extérieur qui imposerait des codes linguistiques, des modes d'articulation et des outils sémantiques importés ou inventés de toutes pièces. Le travail de figuration d'Ambedkar dont je vais rendre compte est un « processus de mutation » qui trouve son « entrée » et son « issue » dans des attentes, des connivances, des affinités et des atouts dont sont logiquement porteurs des éléments linguistiques — telles la poésie et le mélisme — et sémantiques — tels des symboles, rituels ou représentations — des systèmes de communication préconçus. La mutation opère à la faveur de la variabilité et de la réversibilité de ces derniers. Ce qui s'en suit est une réorganisation de l'ensemble du discours par redéfinition de la valeur relative de ses éléments, à divers niveaux et en divers domaines de l'expérience. L'intégrité et l'unicité de consciences singulières en mutation reposent, au plan des systèmes sémantiques, sur une mutabilité analogue à celle sur laquelle Roman Jakobson a concentré ses recherches au plan des systèmes phonologiques, et sur le caractère systématique de telles mutations<sup>102</sup>.

#### *L'unicité d'une commune attestation de soi*

La troisième caractéristique de l'ensemble des chants est son homogénéité. Ce trait justifie l'appréhension de tous les distiques du procès de figuration selon un principe de cohérence d'ensemble, comme une globalité intégrée. Cela justifie ma présentation par arrangement sous forme de récit qui, pour en offrir une lecture suivie, les réunit et les relie selon l'ordre d'un exposé discursif. Cet ordre d'une logique linéaire est évidemment entièrement le mien. C'est celui que nécessite une présentation par écrit de 2239 performances lyriques qui sont en réalité autant d'actes de parole-chant distincts, complets et autonomes.

Ce parti pris peut au premier abord apparaître paradoxal. Les chants varient dans de multiples détails, selon le contexte de vie des chanteuses, l'information qui leur est parvenue, leur niveau de compréhension, leur expérience personnelle et leur sensibilité. Bien sûr, toutes les chanteuses ne pourraient nous citer tous les chants, et aurait-on le temps de les leur faire tous connaître qu'elles hésiteraient peut-être à faire leurs tous les sentiments de toutes les autres. Il reste toutefois que les chants, pris tous ensemble, appartiennent à une catégorie sociale dont ils reflètent l'homogénéité tout en la créant. La preuve d'ensemble est manifeste dans le fait que tous les thèmes et motifs significatifs essentiels sont attestés dans tous les districts où le recueil a été effectué. Le programme de recueil a d'ailleurs eu pour objectif de le vérifier. L'expérience des entrevues de recueil est significative à cet égard.

---

<sup>102</sup> Jakobson (1973), p. 156-7.

Nos rencontres avec les chanteuses, explique Hema Rairkar, commencent généralement de notre part par la citation de divers distiques aux thèmes variés précédemment recueillis en diverses autres régions du Maharashtra. Notre intention est à la fois de faire comprendre le but de notre demande et l'intérêt que nous portons à Ambedkar, de montrer la riche variété des thèmes dont témoignaient les chants d'autres communautés *Mahār* concernant la personnalité de leur leader *dalit*, d'insister sur l'importance et la valeur de cette tradition, et ce faisant d'en mesurer le degré d'homogénéité sur l'ensemble de l'aire d'expression *marāṭhī*. Nous avons aussi, par souci de vérification, pris soin à plusieurs reprises et en des endroits éloignés les uns des autres, de citer à nos interlocutrices des chants différant par leurs connotations de ceux qu'elles nous rapportaient. Le fait est que leurs réactions se sont toujours avérées semblables à celle de Kalavati Bhandare qui est exemplaire à ce sujet.

Kalavati Bhandare est originaire du village de Belam (*taluka* d'Umarga, district d'Usmanabad). Nous l'avons rencontrée pour la première fois, fin 2001, à Nagpur, au pèlerinage qu'elle faisait au lieu de la première grande cérémonie historique d'initiation au Bouddhisme (14 octobre 1956). Kalavati nous a cité quelques distiques qui lui sont revenus aussitôt à la mémoire. Apprenant qu'elle vivait désormais près de Pune, à Bopodi, nous sommes allés la revoir chez elle. Elle nous a donné quelques autres chants « dont elle s'était souvenu, dit-elle, après que nous ayions pris congé d'elle à Nagpur. » Nous lui avons cité d'autres chants sur Ambedkar recueillis en d'autres régions, et dont les connotations différaient sensiblement des siens. Sa réaction immédiate et vive était toujours : « Bien sûr que je les connais ! » Nous avons l'impression qu'elle aurait ainsi « reconnu » tous les autres distiques de l'ensemble sur Ambedkar si nous avions eu le temps de les lui redire.

Cela conduit à distinguer deux états de mémorisation. Le premier est une capacité de citer un distique de mémoire, spontanément, mot à mot. Le second est la capacité de « se le rappeler » après coup, une fois qu'il a été cité, c'est-à-dire de « le reconnaître » non pas nécessairement mot pour mot mais comme porteur d'une mémoire de soi et d'une tradition propre, même si les mots se sont estompés ou varient.

Notre expérience a été la même dans de nombreuses autres entrevues et en diverses régions du Maharashtra. Il suffit ici d'en rappeler quelques-uns des plus significatifs : à Solapur, dans le quartier de Navi Budhwarpath, avec Sona Narayan Chandanshive, et dans la colonie d'Ambedkar Nagar, avec Parvati Sambhaji Bidbag, Nagu Changappa Kamble et Ganesh Bhimbai Lakshman Siddha dont le profil a été présenté plus haut.

De même, à Naldurga (*taluka* de Tuljapur, district d'Usmanabad), avec Teja Bansode ; à Bajrangalad (tal. de Karanja, dist. de Vasim), avec Saku Gudade et Annapurna Wankhede ; à Shembal Pimpri (tal. de Pusad, dist. de Yewatmal), avec Goda Dharbaji Kamble ; à Nivli (tal. de Jintur, dist. de Parbhani), avec Saku Wayal Sakhe ; à Kolhapur (tal. de Daryapur, dist. d'Amravati), avec Annapurna Gudade ; à Shendurni (tal. de Jamner, dist. de Jalgaon), avec Chameli Ramchandra Nikam et Asha Balerao ; à Hali (tal. d'Udgir, dist. de Latur), avec Kamal Kamble, Bharat Kamble et Vimal Masure ; à Tinkhed (tal. de Sasar, dist. de Chindwada, état de Madhya Pradesh), avec Chandrakala Madke ; à Adgaon (tal. de Bharanpur, dist. de Khandva, état de Madhya Pradesh), avec Subhadra Tayde ; à Nasik, avec Anusuya Baburao Kale. »

Les contrastes et les particularités s'inscrivent donc dans un vaste espace socio-culturel dont la cohérence se marque par des affinités collectives aux profondes racines historiques communes<sup>103</sup> et une communauté de destin bien repérable.

Qui a choisi le *dharma* du Bouddha avec discernement ?  
Femme, mon frère *Bābāsāhēb* les a tous conquis. (1h7)

*Bhīm*, diamant Kohinur, est né dans le sein de sa mère  
C'est ainsi, femme, que *Bhārat* a été tout secoué. (1h9)

Que dire, femme, la bouche de mon *Bhīm*  
Des millions et des millions de gens jouissent du bonheur. (8fii7)

Il ne conviendrait pas toutefois de parler de « conscience collective » et encore moins de « représentations collectives »<sup>104</sup> car une conscience est toujours subjectivement unique, et les échanges entre consciences singulières sont toujours des procès contrastés ouverts à l'imprévisible. Cet imprévisible est justement une dimension significative des processus de fécondation sémantique des diverses figurations construites par les chanteuses selon divers modes ou genres d'articulation, et des registres bien différents de créativité dont cet essai va rendre compte. Il est plus juste de parler d'équilibre dynamique des jeux de significations et de correspondances de sens, horizontalement au plan des mêmes registres d'expression, et verticalement entre les modes variés d'articulation. Une cohérence socio-culturelle communautaire fait l'homogénéité de l'ensemble des formes symboliques du *Chant d'Ambedkar* comme production culturelle en laquelle les chanteuses se reconnaissent toutes malgré leur éparpillement aux quatre coins de l'état du Maharashtra, quoi qu'il en soit des différences, des variations, voire des oppositions de points de vue et de sensibilités.

Cette homogénéité est à référer aux fonctions conative et phatique des actes de langage<sup>105</sup> sur Ambedkar. La fonction conative est l'orientation vers le destinataire. Tous les chants sont des actes de parole qui s'adressent nécessairement à une interlocutrice. Or celle-ci, à part quelques rares exceptions, est une autre femme de la même communauté *Mahār*. Elle partage donc la même expérience. Des versets prennent explicitement à témoin une compagne de la même communauté, ils l'interpellent « *Femme !* » pour en obtenir une réponse à l'unisson et un acquiescement qui va de soi, entre sœurs (12b46) :

Mères et femmes, allons au *vihāra* de Bouddha  
Prenons aujourd'hui la *dīkṣā* sur la Terre de la *dīkṣā* à Nagpur. (10ai20)

Cet échange est la clé et le critère d'une identité commune qui se crée dans le cumul de perceptions partagées<sup>106</sup>.

Femme ! *Bhīm* est pour moi le dieu des dieux  
Alors, moi, pourquoi invoquerais-je un autre nom ? (11b13)

<sup>103</sup> Zumthor (1983), p. 250-3.

<sup>104</sup> Karsenti (1997), p. 19-62.

<sup>105</sup> Jakobson (1963), p. 216, 217.

<sup>106</sup> Blackburn (2003), p. 147.

Maman, mère, des bijoux à tes oreilles

Moi, là, debout dans la procession de *Bābāsāhēb*. (1eiv4)

Plutôt que d'acquiescement, il s'agit de connivance. C'est parce qu'il y a une telle identité de destin entre femmes *Mahār* que la chanteuse s'adresse à sa compagne. Le vocatif et l'impératif sont les expressions grammaticales les plus fortes de cette fonction :

En avant ! Allons ! Prenons le chemin du relèvement !

Même si c'est la pauvreté, n'arrêtez pas de vous instruire. (1b3)

[37546]<sup>108</sup>

Apprends, apprend mon enfant, l'encrier le plumier en main !

Je ferai de toi un avocat comparable à *Bābāsāhēb*. (1b13)

La fonction phatique correspond à une accentuation du contact, à un effort pour établir, maintenir et vérifier que le circuit de communication fonctionne parfaitement :

Femme ! C'est quoi, cette musique, dans la ville de Delhi ?

Femme ! C'est *Bhīm* qui processionne ! (1diii5)

Hindu, Sindhu, mes sœurs !

Femmes ! Mes sœurs, j'ai vu *Bhīm rāja* en rêve. (12b46)

L'unisson préexiste à la formulation de l'énoncé et à l'acte d'énonciation du message. Car l'échange n'a lieu entre femmes *Mahār* que par volonté d'identification dans un destin déjà partagé :

Femme ! *Bhīm* Ambedkar est né dans *Bhārat*

Femme ! Il a écrit la Constitution, en Angleterre on l'a acclamé. (1c26)

*Bābāsāhēb* est mort ! Non, ne dites pas : « Il est mort ! Il est mort ! »

Il a le drapeau bleu pour signe. (9b16)

Pour conclure cette section, je voudrais souligner l'importance de trois traits essentiels constitutifs de cet événement de langage.

La figuration d'Ambedkar est plus et autre chose que la remémoration de souvenirs personnels ou la commémoration de faits historiques. L'événement de langage en fait les atouts d'une pratique signifiante qui relève d'un « ordre du dire » qualitativement différent de la pure information ou du simple rappel du passé. Les souvenirs personnels sont surdéterminés et les faits historiques survalorisés. L'acte de parole en fait des indices et des signes d'autre chose. Faits de langage, ils relèvent d'une puissance du dire qui s'en empare et les arrache à leur matérialité objective de faits sociaux et à leur immatérialité subjective de traces mentales pour en faire des signes interprétants<sup>109</sup> à échanger. L'énoncé se réfère certes à des faits dont les chanteuses furent contemporaines et qu'elles gardent en mémoire. Mais leur

<sup>108</sup> Les nombres entre crochets renvoient à l'index des enregistrements sonores en annexe.

<sup>109</sup> J'utilise dans cet essai le terme « interprétant » au sens de Peirce (1978), p. 117, 121, 215.

énonciation proclame l'avènement d'un ordre de réalité plus prégnant de vérité encore que celui de l'histoire devenue souvenir ou mémorial<sup>110</sup>.

Ces signes interprétants témoignent d'un travail de la mémoire « dans la triple acception où l'on peut prendre le terme de mémoire : maintien d'un contact avec soi-même, préservation d'un acquis et définition d'une identité.<sup>112</sup> » L'événement de langage n'est pas de l'ordre du simple souvenir d'une histoire au passé, il en est l'interprétant. Le travail de mémoire transforme les souvenirs en figures qui appellent une autre vision de soi. Il est un acte d'invention de soi au double sens de se trouver et de s'imaginer autre. Parole et chant en garantissent l'authenticité en l'attestant avec l'autorité de témoins directs et intimes<sup>113</sup>. Le chant d'Ambedkar est donc une quête lyrique de soi. Le souvenir d'Ambedkar offre à ce travail de mémoire les atouts métaphoriques dont cette quête a besoin.

La capacité lyrique d'une parole qui s'articule conjointement comme poésie et chant permet en réalité aux chanteuses plus qu'une découverte de soi. Cette découverte s'avère une ouverture sur un horizon, au-delà, de vérité plus large. Dans les figures de la mémoration d'Ambedkar, le procès de figuration reconnaît et suit la trace mémoriale d'une humanité retrouvée en soi, inaliénable, en un mot, d'une mémoire à la fois de soi et du pays tout entier au futur :

Le manteau de mon *Bhīm*, on dirait un costume de roi  
A la terre de *Bhārat* il montre le chemin pour vivre. (1a14)



[DSC02594.jpg] Femmes aux champs dans le taluka de Mushi. Cl. B.B.

---

<sup>110</sup> On pourrait invoquer ici le principe de la double articulation du signe linguistique et plus encore celui, capital, de la « sémantisation universelle des usages. » Cf. Barthes (1985), p. 39, 41.

<sup>112</sup> Zumthor (1972), p. 121.

<sup>113</sup> Zumthor (1972), p. 143-4.



## CHAPITRE 2

### UN ACTE DE PAROLE LYRIQUE

#### *La « plus-value poétique » de la vocalité*

Les mots des chants de la meule sont verbe poétique, c'est-à-dire déploiement d'énergie lyrique. Leur lecture se doit d'être d'abord un « acte d'audition, » car dans le texte qui n'existe réellement que comme parole-chant « s'investissent des pulsions d'où provient pour l'auditeur un message spécifique.<sup>115</sup> » Enchantements phoniques, figures sonores, dynamisme de la rime et du rythme, ressources de la métaphore, distorsions morphologiques, fantaisie verbale et dialectale, licences syntaxiques, reprise de canevas linguistiques, excursions mélodiques sont les atouts propres de cette tradition de chants semi-improvisés<sup>116</sup>. Cette dimension lyrique, source de surplus sémantique, est peut-être plus déterminante encore dans le cas des chants sur Ambedkar que pour d'autres ensembles thématiques de cette même tradition. Cette importance impose d'indiquer, fût-ce sommairement, les procédés et les méthodes de production poétique qui le plus souvent servent cette fonction lyrique, car le sens des chants s'en trouve significativement affecté.

Genette rappelle comment Valéry opposait la « fonction poétique où la forme s'unit au sens et tend à se perpétuer indéfiniment avec lui, » à « la fonction prosaïque, essentiellement transitive, où l'on voit la "forme" s'abolir dans son sens (comprendre étant *traduire*) ». « La puissance des vers tient à une harmonie indéfinissable entre ce qu'ils *disent* et ce qu'ils *sont*.<sup>117</sup> »

Mon but n'est pas de proposer une analyse systématique, encore moins exhaustive, des modes de poéticité propres aux chants de la meule. Une telle étude ne serait pas de ma compétence mais de celle de linguistes poéticiens. Toutefois, à cet égard quelques repères ne sont pas superflus sur le procès de figuration d'Ambedkar dans la tradition de poésie chantée des chants de la meule.

L'étude de la fonction poétique du langage a encore beaucoup à gagner du dépassement du premier principe saussurien de l'arbitraire du signe et de l'abandon du deuxième principe de la linéarité du signifiant. Le signifiant ne

---

<sup>115</sup> Zumthor (1987), p. 20-1.

<sup>116</sup> La matière phonique se structure selon une organisation poétique rythmée et rimée, avec césure au milieu de chaque vers, connue en littérature *marāṭhī* sous le nom d'*ovī*. Ce distique, forme librement versifiée sans métrique stricte, n'est point cependant un vers libre. À ce sujet, voir Poitevin (1997a), p. 27, n. 14, et Vaudeville (1969), p. 11-8.

<sup>117</sup> Genette (1969), p. 145.

se constitue pas dans une indifférence totale à l'égard du signifié<sup>120</sup>. « En poésie, les sons du langage manifestent spontanément et immédiatement leur propre fonction sémantique. » Les sons fonctionnent doublement, dans le texte proprement dit et dans le paratexte auquel ils confèrent « une seconde façon d'être, factice, ajoutée pour ainsi dire à l'original du mot »<sup>121</sup>.

Qui plus est, pendant des siècles, si la poésie antique était essentiellement chantée et l'épopée récitée<sup>122</sup>, il en est toujours ainsi des chants de la meule comme d'autres traditions orales en Inde. La tradition de ces mémoires collectives ne s'est jamais maintenue vivante, signifiante et innovante que lors de l'interprétation des chants à l'aube, ou la récitation (souvent chantée) des récits mythiques devant des membres de la communauté rassemblée pour les écouter, les comprendre et les faire siens. La matérialité de la voix et de ses timbres, les sonorités des phonèmes et leurs figures de sons, en un mot la poésie et le chant, sont requis pour exprimer et communiquer les messages dans la plénitude de leur sens. C'est sans doute là une des raisons de la permanence de la tradition des chants de la meule au long des siècles. Le chant d'Ambedkar participe à cet égard d'une tradition immémoriale qu'atteste le premier distique ci-dessous :

Mouture à l'aube, protection de la lune et du soleil  
Je te dis, femme, je chante cent mille chants. (a:ii-5.3kvi2)

Combien de vers vais-je chanter ? Ma voix s'épuise  
Cent mille chants ne suffisent pas pour mon *Bhīm*. (1L7) [37552]

Cette tradition s'est maintenue vivante en mettant en œuvre les ressources de trois niveaux distincts d'articulation et de communication : parole, poésie et chant s'enchevêtrent et s'harmonisent, indissociablement nécessaires l'un à l'autre dans un seul acte de dire. Je consacre ce chapitre aux « catégories de sens » lyriques propres à la « puissance physiologique de la voix, sa capacité de produire la phonie et d'en organiser la substance.<sup>123</sup> » Si cette *phonè* ne tient pas au sens de manière immédiate, elle en est pourtant bien le lieu obligé. Je réserve le chapitre suivant et l'appendice « Une capacité d'improvisation mélodique » aux niveaux de signifiante linguistique et mélodique.

Avant de se familiariser avec quelques-uns de ces procédés poétiques, trois remarques s'imposent pour qualifier le rôle et la portée de ce lyrisme.

Cette poésie de la tradition des chants de la meule partage avec toute œuvre d'art un premier trait constitutif : création verbale, les chants jettent une lumière nouvelle sur les objets et les énoncés dont ils se saisissent. Œuvres d'art, ils participent de l'autonomie de la fonction esthétique du langage. Leur poésie est la mise en forme d'un matériau linguistique « à valeur autonome, » « énoncé *visant à l'expression* », elle est dirigée « par des lois immanentes, » elle « est indifférente à l'égard de l'objet de l'énoncé ». « L'effacement de la

<sup>120</sup> Ceci est essentiel pour la compréhension des chants de la meule. Je suis à cet égard Jakobson (1976), p. 11-2, 105-10, 116-9 ; (1980), p. 217-81. Cf. Ducrot & Todorov (1972), p. 170-8, et Barthes (1985), p. 47-8.

<sup>121</sup> Jakobson (1980), p. 269, 270.

<sup>122</sup> Genette (1969), p. 124.

<sup>123</sup> Zumthor (1987), p. 21.



frontière entre sens concret et sens transposé est un phénomène propre au langage poétique »<sup>124</sup>. Les mots ne sont plus de simples substituts des objets nommés ni réductibles à autre chose qu'eux mêmes. « L'état poétique du langage, on dira sans trop forcer la métaphore, qu'il est le langage à l'état de rêve...<sup>126</sup> »

On ne saurait exagérer la fonction onirique de nombreux chants sur Ambedkar. Elle donne des assemblages d'images parfois époustouflants. Voici quelques exemples pour nous accoutumer à ces libertés de style que nous verrons souvent les chanteuses se permettre lorsqu'elles s'offrent le plaisir de rêver tout haut. Un trait les caractérise, celui de l'enchaînement libre de signifiants, de sons et d'images qui viennent au dire en vertu d'une compulsion connue des seuls signifiants, lesquels s'autorisent du plaisir qu'ils causent.

Dans la ville de Delhi du mil a été semé (*bājarā*)  
 Au poignet de mon *Bhīm* jolie parure (*sājarā*), la couronne de fleurs  
 (*gajarā*). (1dii11)

Le mil (*bājarā*) vient pour la rime avec la couronne de fleurs (*gajarā*), parure (*sājarā*) ornant l'avant-bras, selon un procédé poétique fondé sur des assonances phonétiques et des rythmes sonores récurrents.

*Bābāsāhēb* est une pierre de sucre (*khaḍīsākharācā khaḍā*)  
 A prendre le nom de *Bābāsāhēb* toutes mes dents deviennent bariolées.  
 (*raṅgīyā dātadāḍhā*) (7c7)

Le bariolage des dents est celui qui est habituellement dû au digestif servi dans une feuille de bétel. « Prendre le nom » se réfère à la pratique courante de répéter avec affection et confiance le nom de son dieu préféré. Il ne viendrait à l'idée d'aucun locuteur *marāṭhī* d'associer le rabâchage du nom divin au remâchage du digestif qui laisse la bouche bariolée en donnant un plaisir gustatif si doux (d'où la pierre de sucre). Là aussi le plaisir auditif d'assonances phoniques s'ajoute à celui que provoquent les images visuelles et le souvenir de plaisirs gustatifs dans une association incongrue de signifiants qui relève d'un art surréaliste.

En disant « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est une feuille de nectar  
 Que de qualités en décrire, le peuple est devenu athlète. (8fi13)

La désinvolture avec laquelle la chanteuse mélange les registres sémantiques explique l'attrait et la force de ce distique qui enchaîne sans aucune inhibition des signifiants empruntés à des ordres de réalité sans rapport entre eux. La feuille de nectar (*amṛtāca pāna*) est une représentation de l'ordre de l'imaginaire associée aux dieux de la tradition dominante des élites religieuses lettrées ; la répétition du nom de *Bhīm* (*bhīma bhīma karatā*) est une pratique favorite du petit peuple des mouvements de *bhakti*, ou foi dévote ; les qualités de *Bhīm* (*kitī varaṇu yācē guṇa*) sont des traits réels de la personne d'Ambedkar ; quant au peuple (*janatā*), il s'agit ici des *dalit*, tous devenus des lutteurs résolus à se battre et à vaincre, à l'image des athlètes (*pahilavāna*) des

<sup>124</sup> Jakobson (1977), p. 15-6, 19.

<sup>126</sup> Genette (1969), p. 152.

compétitions populaires de lutte à main nue, l'événement par excellence des festivals annuels de village (*jatrā*). On chercherait en vain une unité de sens : l'imaginaire se laisse aller à ses fantasmes. Mais *Bhīm* est évidemment au cœur du rêve éveillé comme le point d'où se déploient toutes les pales de l'éventail des métaphores.

Les gens ont vu une pièce d'or étincillant dans les dix directions  
Les gens ont vu une pièce d'or étincillant à Mahu. (13a15)

Les éclats de pièces d'or enveloppent le village de la naissance d'Ambedkar à Mahu dans une atmosphère de conte de fées. La simple répétition de la longue phrase « Les gens ont vu une pièce d'or étincillant » (*mōhara vilasē janalōkē pāhīlī*) dit la fascination qui frappe la population.

Femme, il arrive, l'avion réduit la pierre en eau  
Qui a parlé comme *Bhīm* dans notre assemblée ? (8c12)

Le distique transmet une impression de force qui tient au mélange détonant des divers idiomes : l'attente de l'arrivée, l'avion qui frappe tant les esprits car il avance sans support ; des pierres qui se liquéfient ; la puissance de la parole d'Ambedkar ; les foules.

Un deuxième trait distingue toutefois radicalement ces chants de toute « œuvre d'art », poésie en l'occurrence, qui serait à elle-même sa propre fin et trouverait sa justification, fût-ce partielle, dans le spectacle esthétique qu'elle offrirait :

La poésie qui n'est rien d'autre qu'un *énoncé visant à l'expression*, est dirigée, pour ainsi dire, par des lois immanentes... La poésie est indifférente à l'égard de l'objet de l'énoncé, de même que la prose pratique, ou plus exactement objective (*sachliche*), est indifférente, mais dans le sens inverse, à l'égard, disons, du rythme<sup>128</sup>.

Les chants sur Ambedkar, plus encore peut-être que beaucoup d'autres, relèvent d'une performance communautaire dont la motivation, la justification, la source et la fin sont de se vouloir comme vouloir-dire et vouloir-être. Pour ce faire, la poésie appelle le chant, congénitalement, et s'avère dans la foulée le véhicule privilégié d'un lien social à forte connotation politique. La parole-chant est le fondement de la reconstruction de soi et de la communauté.

Dans l'Inde contemporaine elle-même, la tradition des chants de la meule peut aussi contribuer à sa façon à détruire le leurre moderniste de la supériorité de l'écriture sur la parole — un leurre importé, car la prédominance de *vāc*, la parole, sur l'écrit, était un trait distinctif de la tradition de l'Inde ancienne. L'écriture comportait le risque d'une déperdition de sens car « ce sont les sons mêmes de la voix qui donnent au langage sa dimension transcendante »<sup>130</sup>. La voix y est le « siège du savoir véritable » en tant qu'« organe qui accueille les vibrations de la parole sonore », cette parole étant celle d'hommes inspirés (*ṛṣi*) qui ont eu la vision (*dr̥ṣṭi*) des choses

<sup>128</sup> Jakobson (1977), p. 14, 16.

<sup>130</sup> Voir Malamoud (1997), p. 85-114 ; Zumthor (1983), p. 16, 21, 51.

surnaturelles. « La « révélation » védique est une *śruti* : un assemblage de phonèmes à entendre et faire entendre.<sup>131</sup> »

Dans le cas des chanteuses, il ne s'agit pas de vision de choses surnaturelles, venues d'ailleurs pour être contemplées et confiées à la parole. Mais il s'agit bien toujours d'un savoir, autonome celui-là, que seule la voix peut vraiment porter, puisque rien ne peut être plus intime à l'être que sa voix et donc mieux à même de dire l'expérience que cet être fait de sa vie. Les chanteuses sont des femmes de maison, des paysannes, des ouvrières dans les champs, sur les routes, sur des chantiers publics, dans des services du gouvernement, etc., et non des idéologues de l'oralité. Elles sont analphabètes pour la plupart. Mais elles savent disposer des atouts de l'orature pour se dire dans l'interprétation des chants au moment privilégié de la mouture matinale. C'est leur expérience d'Ambedkar et la situation nouvelle qu'il a créée pour elles, alliée aux ressources linguistiques de leur tradition, qui est leur source d'inspiration. C'est ce que Parvati Sambhaji Bidbagh, présentée plus haut, exprime métaphoriquement : elle a du mal à se souvenir des chants, de mémoire, mais quand elle se met à moudre, ils lui reviennent à l'esprit à la façon de l'aiguille qui coud (*suī ovalyāṇī*). Elle ne sait peut-être pas que le mot *ovī*, le nom qui désigne ce genre de « chants sur la meule », est à comprendre en référence à la forme verbale *ovaṇ / ovaṇē* (qu'elle emploie elle-même au sens de « coudre ») qui signifie filer, coudre, tisser, corder, enfiler des perles<sup>132</sup>.

On ne saurait trop insister sur la portée et ce statut de la fonction poétique des chants sur Ambedkar. Leur lyrisme est la composante esthétique, inaliénable, d'une action d'édification collective qui a besoin de cette fonction littéraire pour être pleinement elle-même. Mais l'autonomie de l'expression esthétique est un moment de créativité qui ne s'appartient pas : ces chants n'ont rien d'un objet littéraire, ils se veulent exclusivement message partagé. Leurs procédés et leurs formes sont appelés par une volonté collective d'exister à jamais autrement, vouloir qui a besoin des ressources de la poésie et du chant pour identifier ses rêves. Le distique suivant témoigne avec force de rêves de puissance incontestée:

Vint Ambedkar, dans le monde c'est son ère  
Tel un pinacle d'or placé au-dessus de Delhi. (1dii6)

---

<sup>131</sup> Malamoud (1997), p. 104 et 106.

<sup>132</sup> Poitevin (1997a), p. 27, n. 14. Sur l'*ovī*, voir Vaudeville (1969).



[Woman+baby.psd] Mère et enfant. Cl. G.P.

Le distique ci-dessous imagine une mère chantant une berceuse en balançant le berceau de son garçon — à moins que ce ne soit celui de *Bhīm* auquel elle identifie son enfant — tandis que son esprit entretient des rêves de vengeance.

Gandhi a la tremblote, le Britannique jubile en son for intérieur  
Enfant ! Zo ! Zo ! (chant de berceuse)  
L'armée de *Bhīm* ! (4b16)

L'attente d'un autre destin est à la source des chants sur Ambedkar. Ceci entraîne une conséquence méthodologique : « L'étude immanente » de leurs fonctions et de leurs valeurs poétiques doit être référée aux sujets qui les mettent en œuvre pour partager des messages.<sup>134</sup> Les chanteuses se parlent les unes aux autres pour être entendues, comprises de leurs compagnes, et reconstruire ensemble une autre vision de soi et du monde<sup>135</sup>.

Mère *Ramā*, ton renoncement a mis le feu au soleil  
Aujourd'hui notre lignée reste vivante grâce à cette fournaise. (2o1)

Un troisième trait découle des précédents. La valeur dénotative des distiques est certes une de leurs fonctions essentielles car, sans leur référent historique, à savoir Ambedkar et son passage à l'horizon de leur existence, les chanteuses ne les auraient tout simplement jamais composés. Leurs mots fournissent des équivalents verbaux de fragments d'expérience vérifiable<sup>136</sup>. Cette signification référentielle est inaliénable et constitutive, comme on le verra dans la deuxième partie. Des historiens pourraient même en tirer des données utiles pour la construction de récits d'histoire des mentalités.

Mais ces chants ne tiennent pas leur force de leur valeur représentative, descriptive ou informative. Ils renseignent bien plus sur leurs auteurs comme inventeurs d'un sens, d'une « signifiante » pour préférer le terme suggéré par Zumthor à la place de celui de « production de sens » qui évoque effectivement trop un processus conscient<sup>137</sup>. Quand ils choisissent, projettent,

<sup>134</sup> Genette (1969), p. 146-7, 156, 158.

<sup>135</sup> Jakobson (1976), p. 37, 40-1.

<sup>136</sup> Zumthor (1972), p. 141.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 138.

décrivent, commentent, voire imaginent de façon fantaisiste des faits du réel, c'est pour les inscrire très intentionnellement, fût-ce inconsciemment, dans un procès qui les métamorphose en un état de figure symbolique d'un autre ordre de réalité<sup>138</sup>. Ils disent toujours plus dans leur interprétation vocale que ce que suggère leur valeur lexicale.

Le distique ci-dessous est typique, dans cette perspective, de cette capacité de créativité poétique des chanteuses selon un mode métaphorique qu'on retrouvera si souvent à l'œuvre dans les pages de ce livre :

*bābāsāhēbāñca imāna / gēla jhādīmadhūnī*  
*āpalyā jñātīsāṭhī kāyadā / kāḍhalā hērunī*

L'avion de *Bābāsāhēb* / est passé entre les arbres  
La loi pour son clan / il (l') a forgée en scrutant minutieusement. (1c12)

Quelques remarques sur la poéticité du distique ci-dessus introduiront mes analyses ultérieures. Tout d'abord, les rythmes sonores en soulignent de façon significative la structuration sémantique du distique en mettant à profit les deux césures. Le distique doit ses effets de signifiante aux jeux de sens croisés suggérés par deux paires de signifiants que les rythmes sonores ont identifiées. Les mots choisis pour la rime, par leur fonction même, forment une première paire portant la pointe du distique. Ils associent à un fourré d'arbres (*jhādīmadhūnī*) le verbe *hērunī* qui connote les actions d'espionner, d'enquêter avec minutie et clarté d'intention. Notre imagination, laissée à elle-même, imaginerait peut-être un voyageur anxieux de se frayer un chemin dans une épaisse forêt, un chasseur aux aguets, un chien suivant un gibier à la trace, un brigand à l'affût de passants à détrousser, etc. C'est en fait l'avion de *Bābāsāhēb* qui se faufile entre les arbres, et cet avion s'associe aux lois qu'Ambedkar a écrites pour sa communauté. Cette deuxième paire de sémantèmes n'a rien de surprenant. On retrouvera fréquemment le motif de l'avion comme signe de l'ascendance et de la puissance de *Bābāsāhēb* qui se manifestent essentiellement dans sa fonction d'auteur de la Constitution et des lois du pays ; il écrivit celles-ci au fil d'un minutieux travail, après de longues études, pour refaire une société dans laquelle les siens, les *Mahār*, retrouveront la dignité et le bien-être. Le distique veut souligner que cette loi libératrice fut l'œuvre d'une intelligence acharnée et perspicace, telle celle d'un avion capable de se frayer un passage entre les arbres, c'est-à-dire de réussir ce travail minutieux et de grande tenacité de forger les lois d'un nouveau royaume.

Cette perception d'une immense plus-value de sens était source de préoccupation pour Vimal Masure, ouvrière agricole dans la quarantaine, d'une famille sans terre, du village de Hali (district de Latur, dans le Marathwada), rencontrée le 18 octobre 2001. Il y a dans son hameau *Mahār* un cercle de femmes qui se réunit de temps à autre. Elle a pris peur quand nous lui avons dit notre intention de publier ses chants sous son nom :

Ce qui vient dans les distiques que nous avons composés, ce n'est pas l'histoire exactement telle qu'elle s'est passée. On n'était pas là à chaque événement. On continue pourtant de composer des chants. Alors si on vous donne des chants, est-ce que quelqu'un ne va pas venir vérifier ce qu'il y a de vrai et de faux dedans ?

---

<sup>138</sup> Zumthor (1983), p. 159-60.

Est-ce que cela ne va pas nous attirer des ennuis ? Est-ce que quelqu'un ne va pas venir nous questionner « Quand est-ce que cela est arrivé ? Savez-vous vraiment ce qui est arrivé ? » Ils peuvent même nous arrêter. Pouvez-vous nous garantir que personne ne viendra nous arrêter ?

De fait, lorsqu'elle se rappela et cita le chant :

L'acier d'Ambedkar était plus résistant que le fer  
Ceux qui profanent *Bhīm Bābā* sont des bâtards sans père (4d1)

un jeune homme présent à l'entretien fit pression sur elle : « À quoi bon dire ça ? »

Nous touchons là au cœur du procès de signifiante des chants, de leur genèse, de leur statut cognitif et de leur avenir. J'aimerais donc ouvrir ici une courte parenthèse sur le concept de personnage. Les réserves que l'on pourrait avoir concernant l'usage du concept poétique de personnage pour catégoriser le procès de figuration d'Ambedkar — objet central de cet essai — peuvent éclairer un point général de perspective et de méthode. Le terme de « personnage » peut paraître en effet, sinon totalement impropre, tout le moins quelque peu ambigu et risqué. Pris au sens des sciences du langage, c'est-à-dire d'une théorie littéraire « fonctionnelle » et « immanente »<sup>139</sup>, il nous conduirait à comprendre la reconstruction lyrique de la personne Ambedkar « selon des modalités propres à la fiction ». Cette reconstitution n'existerait donc point « en dehors des mots »<sup>140</sup> mais seulement comme une entité discursive, un être de langage. La mémoire d'Ambedkar est au contraire à référer, comme on ne saurait trop le souligner, à un travail de mémoire de soi des chanteuses et jamais, en aucune façon, à une œuvre de constitution fictive d'un objet littéraire dont la pertinence serait à apprécier selon des critères immanents de cohérence narrative, logique ou structurale et de vraisemblance<sup>141</sup>.

Les attributs de la figure d'Ambedkar et de son œuvre ne renvoient pas à un sujet narratif, à un actant dans un rôle socio-culturel qui serait celui d'un certain type de héros, libérateur social. Ils ne sont pas plus de pures données de la perception et du souvenir que pure fiction d'un imaginaire social collectif. Ils prennent racine dans un manque cruel et relèvent de ce que j'appellerai un « travail de deuil » dont ils sont les interprétants. Ces signes ne sont point brandis à l'horizon d'une conscience de soi au futur comme des représentations purement utopiques<sup>142</sup>, mais comme des actes de parole qui entendent faire ce qu'ils annoncent : des prophéties avec lesquelles une collectivité identifie son avenir.

Je commencerai dans ce chapitre ma tentative d'identification de modes de signifiante mis en œuvre par la poétique des chants de la meule avec quelques exemples typiques de trois procédés parmi les plus habituels. Ils ressortissent au champ des fonctions verbales et sont de trois ordres : phonologique, euphonique et métaphorique.

<sup>139</sup> Voir Hamon (1977).

<sup>140</sup> Ducrot & Todorov (1972), p. 286-92.

<sup>141</sup> Genette (1969), p. 71-99.

<sup>142</sup> L'utopie est par définition non-lieu et non-temps, l'ailleurs absolu de la fiction poétique et de la représentation. Cf. Paquot (1996) ; Ricœur (1997).

*Trois distiques exemplaires*

Le premier procédé met en œuvre des ressources d'ordre phonologique. Je choisis à cet égard trois distiques capables de donner une idée de la variété des atouts poétiques qu'utilisent les chanteuses et de leur capacité à choisir spontanément parmi les possibilités phonétiques<sup>143</sup> de leur langue celles qui servent leur propos.

Le premier distique appartient au champ des rapports homme/femme, dont un des domaines thématiques, celui de la relation mari/épouse est amplement représenté par les nombreux chants relatifs aux rapports domestiques d'Ambedkar et de son épouse. Ici, le distique focalise sur un motif<sup>144</sup> particulier de ces rapports, celui de l'image que les chanteuses désirent qu'ils affichent en public.

*kukū mī lāvītē gandhāvāṇī*  
*bhīmācyā sabhēlā cūḍā mājhā cāndāvāṇī*

Je (me) mets moi du *kumku* (au front) tel un pigment  
Dans l'assemblée de *Bhīm* mon mari tel la lune. (1ev3)

Le distique est un discours en raccourci, en forme de parataxe. Le premier vers [3+3+4 (=10) syllabes] est le seul syntaxiquement complet. Il raconte une action avec la plus grande économie verbale, témoignant de la hâte de la chanteuse et de l'aspect rituel de son geste de femme mariée. Son style court, incisif et transitif, est celui de la narration. Il contraste en cela avec le deuxième vers plus long, [(3+3)+(2+2)+(2+2)] (=14) syllabes], dépourvu de forme verbale, qui dresse devant les yeux trois représentations mentales fixes — l'assemblée, le mari et la lune — que l'esprit contemple à l'arrêt. Cet arrêt sur image n'a en soi aucun rapport avec la première action. Son style ample est celui de la description. Cinq timbres vocaliques reviennent en chaque vers dans des proportions semblables, avec une forte prédominance de l'opposition tonale maximum du /ā/, voyelle d'arrière ouverte, grave et éclatante (3+9 occurrences), et du /i, ī/, voyelle d'avant fermée, aigüe et claire (3+2 occurrences). Même opposition maximum de la fermeture et de l'ouverture des timbres vocaliques /ū/ et /ā/ dans /cūḍā/, /mari/. D'autres timbres vocaliques se trouvent par contre dans une situation de contiguïté comme voyelles fermées labiovélares respectivement dans /u, ū/, comme palatales mi-ouverte et mi-fermée respectivement dans la séquence /a/ et /ē/<sup>145</sup>.

Le rapport discursif à Ambedkar est occasionnel et contextuel. La fascination du leader charismatique porte la chanteuse à répondre à l'appel qu'il adresse avec insistance à ses sœurs comme on le verra plus loin, à pénétrer audacieusement dans l'espace public jusque-là réservé aux seuls hommes.

---

<sup>143</sup> Je tiens à remercier Ujjwala Joglekar, linguiste et professeur de français à l'Université de Mumbai, d'avoir bien voulu vérifier les analyses phonologiques proposées dans ce chapitre.

<sup>144</sup> Zumthor (1972), p. 187.

<sup>145</sup> Rappelons que la translittération utilisée dans cet ouvrage provient de l'alphabet *dēvanāgarī* et non de l'alphabet phonétique (voir note en début de l'ouvrage). C'est pourquoi la syllabe muette /a/, qui se prononce [ə] en *marāṭhī*, est désignée comme une palatale mi-ouverte. (Note de l'éditeur)

Elle est bien résolue à participer « au dehors » de chez elle au rassemblement. Comme toute femme indienne en la circonstance, on peut, malgré la parataxe, imaginer qu'elle s'y prépare en soignant son apparence, le trait le plus significatif de celle-ci étant l'application au front d'un point bien visible de *kumku*, signe de son état d'épouse fidèlement consacrée au service d'un mari vivant. Son attention se porte naturellement sur celui-ci car il sera présent dans l'assemblée : cette apparition publique en sa présence la soucie au premier chef car on les verra tous deux ensemble.

La chanteuse construit un semblant d'union parfaite, heureuse et auspiciuse avec l'allégorie de deux disques pleins impeccablement formés, celui du point rond coloré au front qu'elle se prépare à arborer à la vue de tous, et celui du cercle lumineux de la lune qui brille de façon proéminente en haut dans le ciel. Le distique met à profit les ressources fonctionnelles de la rime pour dire ce message de façon appuyée en deux morphèmes de quatre syllabes chacun. Ils déploient deux « figures sonores », */gandhāvāṇī/* et */cāndāvāṇī/*, aux timbres et aux rythmes syllabiques dont l'assonance renvoie à l'assortiment parfait du couple. Avec toutefois une différence qualitative distinctive, la première voyelle variant en durée et en timbre<sup>147</sup>, */gan-/* et */cān-/*, au profit d'un quasi accent sur l'image du mari du fait de l'allongement */ā/* en voyelle grave, selon la forme phonétique populaire du morphème autrement vocalisé */canda/*. Cette différence hiérarchique est encore soulignée par le contraste d'ouverture et de fermeture des deux consonnes initiales des morphèmes : */g/* est une vélaire, occlusive sonore, et */c/* une alvéolaire, occlusive sourde (en réalité une affriquée). On notera aussi la différence mineure des deux dentales, occlusives sonores, */dh/* et */d/*, dont la première seule est aspirée. Je ne parlerai pas ici du sème de la lune pour me restreindre en ce chapitre aux seules stratégies phonologiques.

Le deuxième distique relève de la thématique centrale de cet ensemble sur Ambedkar, celui de sa personnalité ou, si l'on préfère, celui de la construction de son personnage.

*pāvusa ga pāṇī nhāyī dōṅgura kaśānī gaḷatō*  
*āpalyā ga himantīvarī bhīma laḍhāī khēḷatō*

Point d'eau, point de pluie, comment la montagne fuit-elle ?  
 (Misant) sur ses propres forces *Bhīm* joue (son) combat. (1h4) [37599]

Ce distique, comme le précédent, met à profit pour se faire persuasif la fonctionnalité d'une rime plusieurs fois assonante : deux fois 3+3 syllabes, */kaśānī gaḷatō/* et */laḍhāī khēḷatō/*. Ces quatre morphèmes portent la pointe sémantique du distique en lui donnant « l'épaisseur, le relief et le poids d'existence »<sup>148</sup> dont des expressions littérales, moins inattendues et moins figurées, ne sauraient la gratifier. L'expression figurée */joue (son) combat/*, qui serait en français « jouer à se battre » mais pour de bon, « jouer son va-tout », au sens de faire de la lutte (pour une refonte radicale de l'ordre social, en l'occurrence) l'enjeu d'une existence humaine, n'est pas communément employée dans le langage courant, mais elle est connue et bien valide. Elle est intentionnellement choisie au lieu du verbe commun */se battre/* pour rimer

<sup>147</sup> Voir note précédente : */a/* et */ā/* n'ont pas le même timbre en *marāṭhī*.

<sup>148</sup> Genette (1969), p. 149.



avec /comment fuit-elle/: la montagne fait eau alors que la sécheresse sévit dramatiquement. Cette expression figurée est encore plus insolite que la précédente : un nuage, une charpente, un robinet fuient, mais à proprement parler une montagne ne fuit pas, surtout quand sévit la sécheresse. Les quatre morphèmes de la rime tirent leur plus-value de sens de leur facture métaphorique inattendue et forcée.

Ce surplus de sens est servi par des qualités distinctives consonantiques et vocaliques. Des deux vélaires occlusives, l'une est sonore et non aspirée /g/, l'autre sourde et aspirée /kh/. La récurrence des valeurs vocaliques /-ānī-ḷatō/ et /-āī-ḷatō/ est intentionnelle dans la mesure où la deuxième séquence de trois morphèmes après la césure en chaque vers aurait pu être différente sans anomalie grammaticale. Les chanteuses ont spontanément choisi ce qui satisfaisait leur sens poétique. On notera aussi le contraste phonétique des tonalités vocaliques semi-fermées mais palatale d'avant et vélaire d'arrière, respectivement /ē/ et /ō/ dans le dernier morphème de la rime /khēḷatō/. On pourrait encore noter les qualités tonales distinctives de /a/, voyelle palatale d'avant, semi-ouverte et /ō/, voyelle vélaire d'arrière, semi-fermée dans /gaḷatō/ et /khēḷatō/ ; /a/ et /ē/ de la première syllabe de chaque mot étant par contre deux sonorités palatales contiguës respectivement mi-ouverte et mi-fermée.

Le distique met encore à profit la fonctionnalité de la rime comme opérateur de l'unité de sens du distique en scellant l'unité des deux vers dans une seule période discursive. Les deux énoncés sont en effet deux unités syntaxiques complètes qui se suffisent à elles-mêmes. Leurs valeurs sémantiques sont totalement étrangères l'une à l'autre et aucune analogie naturelle ou rapport métaphorique quelconque ne les relie l'une à l'autre. Aucun indicateur modal de liaison ne les articule, coordonne ou subordonne. La double rime des deux morphèmes de fin de verset forge une soudure sémantique de deux énoncés qui apparaît au premier abord injustifiée, une pure parataxe.

Le surplus de sens phonique et métaphorique des morphèmes de la rime est à son tour mis à profit pour instituer une autre articulation sémantique, celle des deux énoncés réunis par la rime. Cette articulation ouvre un deuxième niveau de surplus de sens en nous obligeant à percevoir une analogie de proportionnalité entre les deux vers. Cette analogie totalement inattendue constitue le cœur du message : la montagne qui fuit de partout comme d'elle-même est à l'absence de pluie ce qu'est le combat que mène Ambedkar à l'absence de tout soutien externe : Ambedkar ne tient que de lui-même la force de lutter et de vaincre. L'analogie fait entendre, comprendre et recevoir le message avec toutes les connotations que chacune des chanteuses y verra à chaque moment de la réactualisation du chant. Le signe devient métaphore qui ouvre sur un nombre indéfini de significations.

Le procédé poétique est ici celui d'une transgression des codes. La plus-value analogique découle d'une infraction linguistique par l'emploi de termes inacceptables : une montagne ne fuit pas, un combat ne se joue pas, et il est encore plus insensé de lier ces deux formations verbales. C'est pourtant ce que la rime nous propose, en soudant les énoncés d'une parataxe plus intimement que ne le ferait tout morphème modal. Un rapprochement incongru devient l'instrument d'un changement de sens et de surdéterminations connotatives. La fonction poétique du langage met à profit

---

l'impertinence d'une façon de parler incorrecte. La rime est le moyen de mise en œuvre du potentiel « d'imagination du langage.<sup>150</sup> » Des significations figurées offrent des cumuls de sens illimités là où le langage prosaïque tourne vite court. /La montagne fuit/ en pleine sécheresse dit plus, et pour longtemps encore, que les termes propres du code /par ses propres forces/ qui s'éclipsent une fois l'idée transmise.

L'équilibre rythmique des deux vers découpe par ailleurs des séquences de sons dont les correspondances soutiennent la structuration sémantique du discours. Les premières parties des deux vers [4+2+2 (=8)] et [4+5 (=9)] opposent, verticalement pour ainsi dire, dans une étroite homologie d'organisation vocalique, un anéantissement de la vie sur terre à la réserve d'énergie dont dispose un individu. La deuxième moitié [3+3+3 (=9)] et [2+3+3 (=8)] met en correspondance positive cette fois-ci, la montagne /*dōṅgura*/ (forme dialectale de /*dōṅghara*/) et Ambedkar /*bhīma*/, l'un et l'autre sujets propositionnels d'un énoncé affirmatif. Les deux vers sont de 17 syllabes chacun (soit avec inversion des séquences [8+9] et [9+8] =17) et recourent également à cinq timbres vocaliques avec une prédominance également marquée de l'opposition de la tonalité grave et ouverte /*ā*/ (4 et 3 fois) et de la tonalité aiguë et fermée /*ī*, *i*/ (3 et 5 fois) ainsi que d'une forte occurrence, régulière en *marāṭhī*, du timbre vocalique d'avant mi-ouvert, palatal /*a*/ (6 et 7 fois).

Mais il n'y a point de chant sans chanteuses. Ce n'est point leur langage mais elles-mêmes qui ensemble font servir les ressources de leur langue à des fins de réécriture de leur destin personnel et communautaire. Leur capacité innée de fantaisie verbale leur fait tirer plaisir des possibilités de jeux d'assonances phonétiques pour servir leur volonté d'expression et de communication. Elles réalisent des effets de sens avec des rapprochements inédits de termes prégnants de capacités métaphoriques pour libérer des connotations qui se passent d'explication et deviennent aussitôt objet de créance. Le complexe des significations qui s'accumulent indéfiniment autour de la métaphore opère d'emblée comme forme sociale de communication symbolique. Les chants ne sont point littérature mais acte de parole.

Le troisième distique est de facture toute différente du précédent. Il présente la rare particularité d'un ordre de succession par enchaînement logique des éléments syntaxiques, et ne recourt pas à la rime (fait très exceptionnel) ni aucun mot de coordination pour marquer la pointe de son message.

*dahēlī gāvāna saraṅācī jāgā kālī*  
*bhīmā tumhā kōṭhē pāhū kōṅyā vanālā mī jāvū*

Dans la ville de Delhi, l'emplacement du bûcher (est) noir  
*Bhīm*, où vous rencontrer ? Dans quelle forêt me rendre ? (9ai27)

L'équilibre rythmique manifeste progressivement la structuration syntaxique et sémantique du chant, [3+3 (=6)] et [4+2+2 (=8)] syllabes] pour le premier vers, et [(2+2)+(2+2) =8)] et [(2+3)+(1+2) =8)] syllabes] pour le second sans présenter de parallélisme rythmique comme dans le chant précédent. Ce distique reste ainsi proche de la forme prosaïque et participe de la poétique du récit, avec unité de temps et de lieu, autant que de celle de la poésie, malgré sa construction en parataxe comme d'autres chants de la meule.

<sup>150</sup> Zumthor (1975), p. 127, 130, 133-4, 138-9, 142-3, 145.

Le distique est un discours à trois unités syntaxiques grammaticalement correctes. La première est dépourvue de forme verbale. Cette absence est coutumière aux chants de la meule. Elle correspond à un énoncé descriptif et non narratif. Elle appelle une attention soutenue sur les termes de l'énoncé et une attitude contemplative. Cette concentration sur des représentations fixes par arrêt sur image transforme en figure les images mentales longuement considérées. Ici /la ville de Delhi/ qui est, dans l'imaginaire des chanteuses, comme on verra plus loin, l'emblème prestigieux et flamboyant de la puissance d'Ambedkar, n'est plus que la tâche noire des cendres de son bûcher. Le contraste ne peut être plus violent. Le même timbre vocalique final, aigu et fermé /ī/ superpose pour ainsi dire les trois représentations de Delhi /*dahēlī*/, du bûcher /*saraṇācī*/ et de la noirceur /*kālī*/ du lieu, comme si la ville entière s'identifiait désormais aux cendres noircies du bûcher.

Les deux autres unités syntaxiques sont sémantiquement complètes et riches d'indices modaux, essentiellement deux interrogations succédant à l'énoncé descriptif du premier vers sur lequel elles se greffent logiquement. Malgré l'absence formelle de morphèmes de liaison, leur séquence ne peut être perçue comme fortuite. La prédominance des timbres vocaliques est toujours celle de l'opposition maximum de /ā/ (6 et 7 occurrences) et /ī/ (3 et 2 occurrences), la sonorité également fermée et aigüe de /ū, u/ (3 occurrences) au lieu de /ī/ s'opposant à celle de /ā/ dans le deuxième vers.

Ce distique manifeste à l'évidence la propriété qui caractérise tous les vers : chacun est un discours complet, un acte de parole autonome et clos sur lui-même. Chaque distique est toujours le seul et unique lieu où se noue le sens. Unité complexe où les parties convergent, une intentionnalité expressive propre et exclusive en assure l'intégrité, quels qu'en soient le mode de liaison et le degré de dispersion des parties. Ce trait est d'autant plus évident dans ce distique que le discours tend à se faire récit et qu'il serait difficile d'intervertir l'ordre de succession des éléments syntaxiques. Car cet ordre linéaire est logiquement significatif. Ce n'est pas généralement le cas dans l'ensemble des chants de la meule où l'ordre des parties importe peu et relève plutôt d'impératifs sonores ou rythmiques, rarement de nécessités grammaticales, syntaxiques ou sémantiques. Les deux motifs du bûcher noir et de la quête désespérée d'Ambedkar appartiennent au thème que j'appellerai plus loin « le deuil d'Ambedkar ».

Ces trois exemples, par la variété de leur facture, donnent une idée de la diversité des procédés et des moyens de signification poétique des chants de la meule c'est-à-dire des formes d'invention de significations auxquelles les chanteuses savent recourir.

Pour présenter ces formes de façon plus systématique, je distinguerai maintenant trois plans linguistiques. Le premier est le niveau du son ou des phonèmes, c'est la mise à profit de diverses formes d'euphonie : combinaison de phonèmes par plaisir phonétique, rime et rythme.

Le deuxième plan est le niveau des mots ou des morphèmes, c'est le recours à l'image et à la métaphore : je retiendrai un simple motif métaphorique, celui de la lumière.

Le troisième plan est le niveau des thèmes, c'est le recours à des types culturels ou des motifs formels : je retiendrai celui de l'enfance merveilleuse.



[DSC02555.jpg] *La mouture et le chant. Cl. B.B.*

### *Les ressources de l'euphonie*

Parler d'expressivité phonique, c'est attribuer aux phonèmes une valeur suggestive propre. L'analyse des processus de signification doit donc commencer par l'organisation de la substance sonore<sup>153</sup> en système signifiant.

On sait que les débats sur la « couleur des voyelles » ont fait de l'homologie globale du spectre des voyelles et de celui des couleurs une analogie que « chacun réalise à sa manière par un acte de motivation symbolique comparable à celui que démonte Lévi-Strauss à propos du totémisme.<sup>154</sup> » Les recherches sur le « symbolisme phonique » ont fini par dégager « un schéma général des valeurs phonico-symboliques »<sup>155</sup>. Je souhaite qu'un poéticien

<sup>153</sup> Concernant le système des phonèmes du *marathī*, cf. Kshirsagar & Pacquement (1999), p. 24-38 ; Berntsen & Nimbkar (1975), p. 1-11 ; Kelkar(1958) ; (1997), p. 24-5.

<sup>154</sup> Genette (1969), p. 152 ; Zumthor (1972), p. 181-2.

<sup>155</sup> Jakobson (1980), p. 215-30.

démontre un jour de quelle configuration psychique les motivations phonétiques des chanteuses sont les indices symboliques. Je n'ai pas le dessein de le tenter ici, mais seulement de reconnaître pour la souligner la valeur expressive du matériel sonore des chants. On a déjà remarqué la prédominance manifeste de l'opposition extrême du timbre vocalique d'arrière, grave et ouvert /ā/ et des timbres vocaliques d'avant (palatal, labial et vélaire), aigus et fermés /ī, ū/. Il serait éclairant de montrer comment ces contrastes opèrent sur un fond d'associations par contiguïté phonique, ou de distinctions par différences minimales selon divers axes phoniques (ceux que déterminent l'ouverture et la fermeture, le lieu et le mode d'articulation des phonèmes). Le principe des phonèmes comme unités complexes relevant de deux axes ou de deux ordres de coordination et d'articulation (comme tout autre signe linguistique) et donc simultanément de divers systèmes de signification, chacun avec sa série de « valeurs solidaires », s'avèrerait manifestement fructueux pour identifier les capacités de performance poétique propres aux chanteuses à leur meule<sup>156</sup>.

Le premier niveau de sens comportant signification, et le premier indice formel capable d'ouvrir « la spirale herméneutique », est ce que Zumthor appelle la « couche phonique, dont les unités sont les syllabes comme telles, les timbres vocaliques, les bruits consonantiques, dans la mesure où leur distribution comporte quelque trait perceptible : récurrences, échos, groupements préférentiels marqués par l'accent (ainsi, la prédominance des aigus et des liquides ; ou des équivalences entre rime et césure, etc.) »<sup>157</sup>. Je voudrais citer quelques exemples montrant comment des correspondances phonétiques s'avèrent des moyens phoniques astucieux pour suggérer des rapprochements sémantiques.

*ālā āmbēdakara ubhyā kēlyā phataphatyā*  
*āpalyā vyaktīsāthī kitī kēlyāta khatapatyā*

Il arriva Ambedkar, ils parquent les motos  
 Pour ses gens, que de peine il se donne ! (1a4)

Les deux derniers morphèmes de chacun des deux vers [/kēlyā phataphatyā/, /kēlyāta khatapatyā/] soudent ceux-ci dans un jeu bien appuyé d'assonances vocaliques et rythmiques qui se répondent comme en écho : [2+3+2 (=7) syllabes] et [(2+2)+(2+2)(=8) syllabes] pour le premier vers, et [3+2+2 (=7) syllabes] et [(2+3)+(2+2)(=9) syllabes] pour le deuxième verset. On peut noter que des valeurs phonétiques distinctives ont pour effet d'amplifier la résonance des assonances. Trois modifications consonantiques /-lyā/ et /-lyāta/, /phat-/ et /khat-/ , /-phat-/ et /-pat-/ , trois occurrences des deux consonnes aspirées /kh/ et /ph/, 12 occurrences du timbre vocalique semi-ouvert /a/, quatre occurrences répétées de la même consonne rétroflexe /ṭ/ à valeur d'onomatopée, la double occurrence au début et en finale du timbre grave ouvert /ā/ qui enserre l'ensemble sur base d'opposition au départ du timbre semi-fermé palatal /ē/ contrastant avec la voyelle ouverte /ā/ initiale dans /ālā āmbē-/ et finale dans /kēlyā/, créent comme un bruit de pétarade qui claironne la vie chaotique d'un homme blackboulé de droite et de gauche

<sup>156</sup> Jakobson (1976), p. 109-13.

<sup>157</sup> Zumthor (1972), p. 181-2.

par un intense souci pour les siens. La double sonorité /i ī/ de /kitī/, par sa valeur nettement différentielle, rehausse l'importance du mot et son message.

On notera par ailleurs deux autres faits familiers, d'une part l'équilibre d'un rythme d'ensemble souple et non contraignant, (7 et 8) soit 15 syllabes pour le premier vers, et (7 et 9) soit 16 syllabes pour le deuxième vers, d'autre part, la forte prédominance de l'opposition vocalique ouverture/fermeture : la grave ouverte /ā/ (6+5 = 11 occurrences au total) contraste avec les deux palatales fermée /ī/ (3 occurrences) et mi-fermée /ē/ (2 occurrences) et le timbre vocalique labial fermé /u/ (1 occurrence).

Le distique suivant semble se complaire dans un dessin phonétique<sup>158</sup> qui repose sur une prédilection marquée pour la récurrence des timbres vocaliques aigus fermés /ī, i/ (6+6 occurrences).

*kilī kartyāinī cūka hāla bhōgīla laī  
caṭaka sōsalī bhimānī kēlī lōkhaṇḍācī lāhī*

Le maître d'œuvre a fait erreur, on a souffert un supplice d'enfer  
Bhīm en a enduré la brûlure, il a fait (jaillir) des étincelles de fer (forgé).  
(1a11)

Ces timbres /ī, i/ sont même requis très intentionnellement de façon consciemment anormale mais non totalement inconnue à deux reprises dans les deux premiers mots /k-i-lī kartyā-i-nī/, /Le maître d'œuvre a fait (erreur)/, au lieu des formes normales qui seraient /kēlī kartyānī/, la forme verbale normale /kēlī/, /a fait/, étant normalement connue de la chanteuse qui l'emploie comme il se doit dans le deuxième vers. L'insertion absolument fantaisiste dans /kartyā-i-nī/ (le maître d'œuvre, c'est-à-dire le créateur de l'ordre du monde) est manifestement voulue : elle vise un effet de sens qui est la dénonciation appuyée du « faiseur » d'un ordre abhorré, à la façon dont d'un geste marqué on montrerait du doigt publiquement l'ennemi à inculper. Il ne s'agit pas de s'offrir le plaisir d'une transgression phonétique ludique. Il s'agit d'un acte de parole qui se veut une attaque frontale.

La figure de sons qui prédomine et s'avère l'atout phonétique de ce distique est encore le contraste maximum des /ā/ ouverts (2+3, soit 5 occurrences au total) ou à un moindre degré des /a/ semi-ouverts (5+5, soit 10 occurrences au total) (ces deux tonalités étant contigües) et des /ī, i/. La proximité consonantique de /cūka/ (erreur) et de /caṭaka/ (brûlure) suggère un lien ontologique entre la fausseté de l'œuvre conçue par le créateur et la torture humaine qu'il implique par son déploiement même. La consonance de la rime finale [/laī/ (beaucoup) et /lāhī/ (étincelles)] souligne par cumul connotatif la masse d'efforts démesurés qu'Ambedkar entreprit pour la libération des *dalit*, selon le sens figuré de l'évocation des étincelles qui jaillissent du fer battu<sup>159</sup>. Le sens du chant comme discours émerge de la juxtaposition des deux niveaux d'énoncés. Ambedkar n'épargna pas sa peine, /lāhī/, tant sans faut, il fut capable d'endurer /sōsalī/ les coups les plus cuisants /caṭaka/, et Dieu sait qu'ils furent nombreux /laī/, que lui causaient les peines qu'il se donnait

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 173.

<sup>159</sup> L'expression se réfère aux peines et aux sacrifices extrêmes qu'on se donne pour réussir dans une entreprise. Un chant parle ainsi des « étincelles jaillies de la pierre » à propos de la fidélité à toute épreuve de *Sītā* (a:I-1.21a).

*/kēlī ... lāhī/*, car il s'agissait de refondre l'ordre indigne du créateur qui s'avérait un martyr pour les *dalit*.

La correspondance phonétique en écho inversé de */kilī kartyāinī/* et de */bhīmāṇī kēlī/* suggère un surplus de sens qui fait d'Ambedkar le vrai créateur du monde, tandis que les tonalités vocaliques inversées de */cūka/* [timbres vélaire fermé */ū/* contre palatal semi-ouvert */a/*] et de */lāhī/* [timbres ouvert */ā/* contre palatal fermé */ī/*] opposent l'erreur des dieux aux tourments que subit un homme pour remettre les choses en ordre. Ce distique, d'une part, parle en figures analogiques et dit beaucoup plus, de ce point de vue, que le précédent dont le thème est identique. Il recourt, d'autre part, à un tout autre registre, celui de l'expérience humaine de la souffrance physique tantôt infligée */bhōgīla/* comme un martyr immérité, tantôt supportée */sōsalī/* par volonté de rédemption. La séquence vocalique de ces deux formes verbales semble le dire phonétiquement en écho inversé : *[ō-ī-a]* et *[ō-a-ī]*.

Le distique suivant joue des qualités sonores particulières de la liquide alvéolaire */l/* (4+2 occurrences).

*pāṭīla pāṇḍyā bōlē limbācī dāṅga hālē*  
*bhīmarājā bōlē gaṅgaṇī surya ḍōlē*

Pande, le Patil, parle, les branches du citronnier remuent  
*Bhīmā* parle, le soleil dans le ciel dodeline. (1a20)

Elle forme 6 unités syllabiques en s'associant à 3 tonalités vocaliques palatales immédiatement contigües, 4 récurrentes avec une tonalité vocalique mi-fermée */lē/*, une cinquième syllabe avec un timbre mi-ouvert */la/* et une sixième avec un timbre fermé nasalisé */lim/*. L'effet de sens principal est signifié par la différence de trois timbres consonantiques, deux occlusives sonores, l'une labiale, l'autre dentale rétroflexe, */bō-/* et */ḍō-/*, et une fricative vélaire */hā-/* affectant les quatre formations verbales déterminantes */bōlē/*, */parole/*, */hālē/*, */remue/*, et */ḍōlē/*, */se dodeline/*. Cette différenciation se détache sur le fond d'opposition vocalique bien connue pour sa prédominance, celle de la tonalité d'arrière, grave et ouverte */ā/* et de la tonalité d'avant, aigüe et fermée */ī/*. Le plaisir des sons renvoie évidemment à la satisfaction des esprits se complaisant poétiquement dans la contemplation de l'excellence incontestable d'Ambedkar qui rabat le caquet aux notables locaux.

Le procédé poétique du verset suivant diffère, semble-t-il, de tous ceux que nous avons rencontrés jusqu'ici, même si la prédominance bien connue de la tonalité */ā/* est quasi absolue.

*ālā ālā raṅagādā raṅagādyālā āinā*  
*bhīma kōṅālā bhēinā jhēṅḍā lāvītā rāhīnā*

Il arrive, il arrive le char de guerre, au char des miroirs  
*Bhīm* ne craint personne, il ne cesse de hisser le drapeau. (1f2) [36317]

Le procédé d'invention d'un surplus de significations a également été rencontré plus haut : la juxtaposition en parataxe de deux énoncés totalement étrangers l'un à l'autre dégage un cumul de connotations par la force de la relation allégorique diffuse qu'institue leur rapprochement dans le même distique ; à défaut de morphème de coordination, la rime les soude en un seul

discours. Á l'image d'un char de combat qui s'avance en rase campagne « sur les terres noires » du Marathwada comme une force que rien n'arrête, correspond la détermination d'Ambedkar de hisser partout dans le pays, sans qu'aucun obstacle ne puisse jamais l'arrêter, l'emblème d'une victoire assurée. Le contexte thématique est celui de la lutte invincible d'Ambedkar pour une suprématie sans conteste, avec les deux motifs qu'en sont son audace sans faille et « le drapeau hissé de village en village. »

La particularité du nouveau procédé est que le morphème décisif, le dernier mot du distique */rāhīnā/*, */il ne cesse de/*, qui reprend en écho */bhēīnā/*, */il ne craint pas/*, est soutenu par une rime */āīnā/*, */miroir/*, qui ne se justifie par aucune valeur métaphorique, logique ou historique. Elle est pure musique phonique, parce qu'il faut une rime pour deux vers de 16 syllabes chacun, et que l'opposition vocalique */ā - ī/* est la plus pertinente qui soit dans le système phonologique des chanteuses.

Cette rime revient une dizaine de fois en rapport avec la même représentation mentale d'un char de combat, 3 autres fois sous la forme citée (1f1, 8, 9), et 6 fois sous deux autres formes vocales proches, */āyanā/* (1f15), */aīnā/* (1f1) et généralement la diphtongue vocalique */ai/* : */ainā/*. Dans le distique ci-dessous, le mot normal pour « intelligent », *śahānā*, est même transformé aux tonalités vocaliques de la rime */sāīnā/* et */il ne cesse de/*, */rāhīnā/*, devient */aikanā/*, */il n'écoute pas/*, formule d'un motif qu'on identifiera plus loin, celui de la suprématie intellectuelle d'Ambedkar, atout de la conquête de *Bhārat* et fondement de son royaume. La substitution du nom d'Ambedkar, *Bhīmrāo*, au vocable « char de guerre » ne laisse pas de doute sur la fonction allégorique du char qui devient ici la voiture du leader allant de village en village pour y tenir des rassemblements et s'adresser aux foules avec une superbe indépendance d'esprit :

*ālā ālā bhīmarāva tyācyā gādīlā ainā*  
*bhīma mājhyā śāīnā (śahānā) kōṇālā aikanā.*

Il arrive, il arrive *Bhīmrāo*, des miroirs à sa voiture  
Mon *Bhīm* est intelligent, il n'écoute personne. (13g4)

En même temps qu'aux altérations phoniques telles que */bhīnā/* ou */kuṇālā/* ou aux assonances rythmées telles que */raṇagādyālā/* et */rāja ghatalyā/*, on prêtera attention aux énoncés des deuxièmes vers qui, forts de la figure sonore finale et de son sémantisme assuré, brodent en termes explicites sur l'image d'une avancée victorieuse irrésistible sur l'ensemble du territoire :

*ālā ālā raṇagādā raṇagādyālā ainā*  
*bābā kuṇālā bhīnā bhārata dēsāmadhī sabhā karatā rāhīnā*

Il arrive, il arrive le char, le char a des miroirs  
*Bābā* ne craint personne dans le pays de *Bhārat*, il ne s'arrête pas  
d'organiser des rassemblements. (1evi27)

*ālā ālā raṇagādā raṇagādyālā ainā*  
*bābā kōṇālā bhēīnā rāja ghatalyā śivāya rāhīnā*

Il arrive, il arrive le char de guerre, le char a des miroirs  
*Bhīm* ne craint personne, il ne s'arrêtera qu'à la prise du royaume. (1i29)



Ce procédé est fréquent dans certaines sections du corpus de chants sur Ambedkar. La même sorte de jeu acoustique est recherchée avec le mot drapeau. Au singulier d'abord, /jhēṇḍā/, /le drapeau/ rime avec les mots suivants en /-ṇḍā/ : urne, haṇḍā, richesse, uṇḍā, verrou du vantail de la porte, kōṇḍā ou kuṇḍā, rocher, dhōṇḍā, pompon, gōṇḍā. Tous ces mots ne sont choisis que pour le plaisir de leur assonance phonique. Ils obligent toutefois à un effort d'imagination car il faut bien inventer une phrase où ils trouvent place et en justifier l'usage dans le premier vers dont l'énoncé reste totalement étranger au contenu fixe du second. Les vers suivants donnent une idée de cette méthode de composition :

*bhīma mhaṇūnī bhīma bhīma sōnyācā ga haṇḍā  
āpalyā bhīmāna niḷā lāvīlā ga jhēṇḍā*

Dites « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm*, une urne d'or  
Notre *Bhīm* a hissé le drapeau bleu. (1f5)

*bhīma mhaṇūnī ga bhīma kuṇyā māvalicā uṇḍā  
bhārata ga dēsāmandī lāvīlā ga jhēṇḍā*

Dites « *Bhīm ! Bhīm !* » De quelle mère (est-il) la richesse?  
Il a hissé le drapeau sur le pays de *Bhārat*. (1f6)

*āmacā bhīmarājā kōṇyā māvalicā gōṇḍā  
mahādacyā talyāvārī yānē lāvalā niḷā jhēṇḍā*

Notre *Bhīm rājā*, de quelle mère (est-il) le pompon ?  
Il hissa le drapeau bleu sur le bassin de Mahad. (1g8)

*sakālī uṭhūnī ughaḍā kavāḍācā kuṇḍā  
najarī paḍalā bhīmāsaṅga niḷā jhēṇḍā*

Le matin au lever, tirez le verrou, ouvrez la porte !  
Mon regard tombe (sur) le drapeau bleu avec *Bhīm*. (1f26)

*bhīma bhīma karatē bhīma daḡaḍī dhōṇḍā  
mājhyā bhīmācyā nāvācā ubhārīlā jhēṇḍā*

Je fais « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* un caillou, une pierre  
J'ai déployé le drapeau du nom de mon *Bhīm*. (1f30)

*sakālī uṭhūnī ughaḍīna kavāḍācā kōṇḍā  
bhīmā saṅgē niḷā jhēṇḍā*

Le matin au lever je vais ouvrir, tirer le verrou  
Avec *Bhīm* le drapeau bleu. (1f11)

Au pluriel, /jhēṇḍē/, /les drapeaux/, appelle /gōṇḍē/, /des pompons/ qui sont accrochés tantôt à la voiture, tantôt à l'ombrelle d'Ambedkar. On notera à cet égard dans les deux vers ci-dessous que l'acclamation /ālā ālā/, /il arrive il arrive/, qui annonçait précédemment l'arrivée triomphante du char de guerre, est prédiquée de l'arrivée d'Ambedkar, et c'est sa voiture ou son ombrelle qui justifie l'introduction du terme voulu /gōṇḍē/ :

*ālā ālā bhīmarāja tyācyā mōṭārīlā gōṇḍē*

*gāvōgāvī lāvā jhēṇḍē*

Il arrive, il arrive, *Bhīm rāja*, à sa voiture des pompons  
Hissez des drapeaux de village en village ! (1f3)

*ālē ālē bhīmarāja tyāñcyā chatarilā gōṇḍē*  
*gāvō gāvī lāvā jhēṇḍē*

Il arrive, il arrive, *Bhīm rāja*, à son ombrelle des pompons  
Hissez le drapeau de village en village ! (1f20)

*āmbāḍīcī bhājī dēina sēṇḍē sēṇḍē*  
*bābāsāhēbāñcē gāvōgāvī niḷē jhēṇḍē*

Comme légumes je donnerai les pointes de feuilles *d'āmbāḍī*  
Le drapeau bleu de *Bābāsāhēb* de village en village. (1evi29)

Il est bon de souligner une autre nouveauté caractéristique des distiques précédemment cités : le redoublement<sup>160</sup> de la forme verbale au perfectif */ālā ālā/*, /Il arrive, il arrive/: */ālā ālā raṇagāḍā/*, */ālā ālā bhīmarāja/*. Si le verbe situe l'action dans le passé (lit., /il est arrivé, il est arrivé/), il s'agit bien d'une action accomplie dans le présent : Ambedkar arrive dans la vie des chanteuses comme un rêve qui se réalise au-delà de tout espoir. La répétition, emphatique et exaltée, fait écho dans le chant, à l'intensité de l'expérience initiale, celle de la première rencontre d'Ambedkar en personne, et à l'énergie affective que conserve la représentation mentale de la scène qui enfin accomplissait le rêve. Cet « accomplissement » garde quelque chose d'une « scène initiale » dans la structuration de leur existence. Sa dynamique existentielle éclate dans l'événement de langage à la forme perfective du verbe dont l'énonciation intensive est comme un investissement lyrique de la grammaire.

#### *Les pouvoirs de la métaphore*

Je m'arrête de façon exhaustive sur un seul signifiant métaphorique privilégié, celui de la lumière, un indice distinctif d'Ambedkar.

C'est l'aube, sa clarté annonce un moment auspiceux  
L'éclat des astres descend sur terre, fais du vent à *Bhīm*. (1evi36)

*Bhīmā*, j'accours pour me jeter à tes pieds et les enlacer  
Toi, le héros des orphelins, montre-nous le chemin de lumière. (1L49)

On s'est déjà rendu compte à quel point le recours à la métaphore est permanent. Je voudrais montrer ici ses modalités particulières de signifiante : la métaphore peut exploser dans toutes les directions, comme en éventail, au titre de signifiant de thèmes substantiellement divers. La polyvalence de cette figure de rhétorique est manifeste dans le cas de la lumière dont l'éclat accompagne Ambedkar à chacune des étapes significatives de son existence.

---

<sup>160</sup> Jakobson (1980), p. 238-9.

La lumière est d'abord un des signifiants du thème de l'enfance merveilleuse que je développerai dans le prochain chapitre. Elle est le premier indice de la venue future du héros en ce monde. Sa mère le conçoit à la faveur de la bénédiction d'un *sant* dont elle vient de contempler *le rayonnement divin*. *Sa naissance eut lieu un jour de pleine lune* (2fi26). *Lorsqu'il vint au monde, les étoiles scintillaient dans le ciel sur la terre* (13a12). *Quand il naît au village de Mahu, les ténèbres se dissipent dans les dix directions, et la population voit briller l'éclat d'une pièce d'or* (13a5).

Sa mère voit *le soleil se lever sur le visage de Bouddha, mon Bhīmrāo* (13b7), quand elle le berce dans son giron. Ambedkar, quatorzième enfant de la famille, est *un joyau qui brille de l'éclat de tous les quatorze joyaux* (les 14 enfants) (13a8).

Il arrive, il arrive Ambedkar ! Croissant de lune dans le ciel  
Sur les gens simples tombe sa rafraîchissante clarté. (8fiv3)

Toi, la lumière, toi, l'espoir, ce sont de nouvelles aspirations  
Il a donné une nouvelle direction à un monde nouveau. (1n22)

Le front de mon *Bhīm*, on dirait le ciel immense  
Là, l'éclat du savoir, radiance, efflorescence bleue. (8fii2)

La lumière d'une simple lampe à gaz, au beurre clarifié ou à l'huile dont s'éclaire Ambedkar au travail évoque un savoir transcendant qui arrache le peuple à la nuit de l'ignorance :

Dans les champs de Delhi, brûle une lampe au beurre clarifié  
La forme de *Bhīm rāja* se profile telle la lumière. (1di29).

*Bābā* fait des écritures à la lumière d'une lampe à gaz  
Encore aujourd'hui le peuple était sot, *Bhīm* l'a fait progresser. (1b9,10)

La lumière est un élément non moins constituant du motif du couple : Bhimrao Ambedkar et son épouse ont la radiance des diamants parfaitement assortis. Le couple illumine la demeure des parents d'Ambedkar où *Ramā* a rejoint son époux :

*Bhīm rāja* est un diamant, *Ramābāī* un petit diamant  
La lumière tombe dans la cour de *Rāmji*. (2fi15)

Un bracelet d'or à la main de *Ramābāī*  
La lumière tombe sur le chariot de *Bhīm*. (2b16)

Il en va de même aujourd'hui dans la demeure de la chanteuse où, à défaut de présence physique, les mêmes radiations émanent des emblèmes et des images qui prolongent la présence des deux êtres *Bhīm* et *Ramā*.

Leur éclat rehausse et illumine toujours les espaces qu'ils occupent : *Bhīmrāyā*, debout dans la cour, lui donne son éclat (5b10). Le drapeau bleu donne de l'éclat à ma cour (4b12). *Ramā*, sur la photo de *Bhīm*, comme elle en rehausse l'éclat ! (2fi1) *Ramābāī* la blonde a l'éclat du petit diamant (2fi4). La lumière inonde la gorge de *Ramābāī* (2b7).

*Ramābāī* applique du *kumku*, il y a une perle sous ton *kumku*  
Ton mari, *Bhīm rāja*, le rehausse de tout son éclat. (2ai26)

*Ramā* va et vient, sert de l'eau dans la rangée du dieu Bouddha  
La chaînette à sa gorge est comme une lumière resplendissante. (2ei10)

Des scènes de vie quotidienne d'Ambedkar et de *Ramā* s'auréolent d'une lumière mêlée qui reflète dans la vision des chanteuses la nature intime de deux êtres unis dans le même destin : *La lumière tombe sur le chariot de Bhīm* (2b16). *Si Bhīmrāo est semblable à la lampe, Ramā en est la lumière.* (2fi34)

Finalement, la lumière devient un signifiant divin lorsqu'elle est celle de la lampe de l'*āratī* qui fait penser au savoir lumineux de dieu *Bhīm*, *Bhīmdēv*, dont l'intelligence resplendissante brille sur le monde dans le sillage de celle de Bouddha :

Je chante les qualités de *Bābā* en faisant l'*āratī*, j'agite la lumière  
Nul n'a autant d'instruction que *Bābāsāhēb*. (8b4)

Dans le temple de Bouddha, qui a mis la lumière ?  
Debout pour son discours regarde de *Bhīm* la splendeur. (1ei1, 2)

Beaucoup d'autres exemples de plaisirs acoustiques, de complaisances verbales et de gratifications imaginaires pourraient être cités. On ne les mettra pas au compte de paysannes naïves et illettrées. Ils relèvent des potentialités ludiques et sémantiques propres à la fonction poétique. Celle-ci « participe, comme les autres fonctions verbales, de la parole de chaque être humain dès la prime enfance et joue un rôle crucial dans la structuration du discours. » Le champ des fonctions verbales ne se limite pas « à la seule fonction référentielle.<sup>161</sup> »

Les possibilités sémantiques de mots communs dépassent ici le rôle que l'usage banal leur fait jouer dans la langue conventionnelle du quotidien. Des capacités lyriques innées et congénitales à la langue libèrent les envolées des « mots ailés », comme disait Platon, et découvrent à l'horizon du quotidien des réserves de sens autrement invisibles et indicibles. C'est bien pourquoi il faut de toute nécessité chanter en moulant à l'aube afin de pouvoir vraiment s'exprimer et entrer en Utopie. On ne saurait jamais moudre en silence, c'est-à-dire, sans poétiser et chanter<sup>162</sup> :

A chanter des vers sur *Bhīmrāyā* mon être intime se libère  
Mon être intime se libère, l'esprit est envoûté. (12b65)

---

<sup>161</sup> Jakobson (1984), p. 127.

<sup>162</sup> Voir à ce sujet Poitevin (1997a), p. 125-47.



[Gaikwad3.psd] *B.R. Ambedkar lors d'un de ses nombreux discours publics à Mumbai. Cl. P.G.*



## CHAPITRE 3

### UN ART DE LA MODULATION LINGUISTIQUE

#### *Semi-improvisation par métissage*

Tout « illettrées » et « sans instruction » qu'elles soient dans leur immense majorité — si du moins on consent à se référer à des critères aussi modernes que déplacés — les chanteuses n'en utilisent pas moins naturellement quarante sept mots<sup>163</sup> qui ne sont « anglais » que pour moi et mon lecteur. Ce fait de langue quasi anecdotique est en réalité le symptôme d'une dimension constitutive de portée considérable des chants sur Ambedkar, celle de processus de « métissage linguistique et socio-culturel » au fondement des procès de culture<sup>164</sup>. L'ensemble des chants est exemplaire de ces dynamiques d'innovation culturelle par reprise inventive et utilisation libre d'un héritage linguistique partagé et profondément intériorisé.

La première et la plus significative ressource qui est ici mise en œuvre, c'est, comme j'ai déjà commencé de le montrer, la forme de l'*ovī*<sup>165</sup>, une des plus anciennes et des plus collectives formes poétiques de la littérature *marāṭhī*. Cette forme porte l'héritage culturel immémorial de la tradition des chants de la meule. Cette tradition offre, de manière flexible, un format d'articulation, des canevas syntaxiques, des matériaux sémantiques que les chanteuses reprennent à des fins propres. Je vais montrer, dans une section de ce chapitre, en quoi consiste ce procédé de production de sens par variations sémantiques sur des canevas prédéfinis.

De façon plus générale, c'est la langue en sa totalité qui est mise à contribution. J'ai essayé de rendre compte, dans un autre essai consacré au motif de la figure mythique de *Sītā*, l'héroïne de l'épopée du *Rāmāyaṇa*, de ce que peut être un travail d'appropriation autonome des ressources de la langue reçue en héritage<sup>166</sup>. J'ai montré comment les chants de la meule reprennent la figure de *Sītā* pour la transformer profondément à des fins d'expression du malheur de la condition féminine. La section de ce chapitre sur l'appropriation de sémantèmes d'enfance merveilleuse fournis par la langue commune et appliqués à Ambedkar en est un autre exemple : les chanteuses se figurent Ambedkar enfant, de sa conception à son adolescence, selon des schèmes imaginaires « préfabriqués » disponibles dans leur langue.

---

<sup>163</sup> Ce sont : *bangla* (au sens de « villa »), *barrister*, *bicycle*, *bomb*, *book*, *boot*, *chain*, *coat*, *collar*, *collector*, *college*, *company*, *Congress*, *court*, *cup*, *doctor*, *electricity*, *engine*, *England*, *English*, *gas*, *glass*, *Governor*, *gutter*, *injection*, *jail*, *lava*, *leader*, *library*, *licence*, *light*, *line*, *motor*, *(bank-)* *note*, *number*, *park*, *fountainpen*, *photo*, *police*, *polish*, *pop corn*, *public*, *radio*, *stage*, *station*, *suit*, *table*.

<sup>164</sup> Voir à ce sujet Martin (2001), p. 117-135. Pour une perspective théorique sur le processus vital de la culture comme « point de passage », voir Cassirer (1991), p. 203-4.

<sup>165</sup> Vaudeville (1969), p. 11-8.

<sup>166</sup> Poitevin (2001a).

Dans ce type de variations, l'héritage linguistique offre un cadre pré-donné de possibilités d'interprétation, un horizon de sens pré-conçu que les locutrices modifient à leurs fins, bien qu'elles en restent fondamentalement tributaires. Elles modulent des matériaux flexibles, c'est-à-dire qu'elles les accordent à leurs idées.

Le procès de figuration d'Ambedkar représente en fait souvent un mode de modulation sémantique inverse de celui de *Sītā*. Dans le cas de *Sītā*, les ressources de la langue — lexicale, canevas syntaxiques, représentations, formes cognitives — sont soumises à des altérations sémantiques qui n'en brisent pas le format d'ensemble mais pèsent de l'intérieur sur le modèle en le surdéterminant de connotations nouvelles. Le procès de construction de la figure moderne et militante d'Ambedkar se fait souvent sur le mode de la contestation, du déni ou du renversement des modèles mêmes. Mais tel n'est pas toujours le cas. Les négociations sémantiques de systèmes de signification donnés se réalisent selon des modes très variés qui ne peuvent être catégorisés *a priori* car ils diffèrent autant que les intentions d'innovation des locutrices.

Les distiques sur lesquels les paysannes chantent Ambedkar tout en scandant leur travail de mouture à l'aube ne sont donc pas de pures créations linguistiques. De même qu'ils ne pouvaient être, comme on l'a vu, des innovations phoniques absolues, ni des trouvailles musicales inventées de toutes pièces, comme on le verra dans l'appendice « Une capacité d'improvisation mélodique ». Ils sont à plusieurs égards semi-improvisés, autant reçus que « bricolés » selon l'expression si juste de Lévi-Strauss, pour servir un autre usage discursif.

La forme du distique (*ovī*) facilite à vrai dire cette semi-improvisation par sa flexibilité formelle. Il s'agit de deux vers rimés et rythmés qui ne connaissent pas de règle métrique stricte et contraignante, ni généralement de rime de césure. Les vers sont ici habituellement de quatre hémistiches, mais leur nombre de syllabes n'est pas défini, il varie même souvent, fût-ce légèrement, d'un vers à l'autre ; il peut aussi, bien sûr, être égal en chaque hémistiche. Un sens des rythmes, à la fois verbal, intonatif et mélodique, impose toutefois un équilibre des séquences sonores qui empêche de considérer ces versets comme des « vers libres ». Ils peuvent être répétés tels qu'ils sont reçus des aînées, mais aussi repris de façon relativement libre, voire plus ou moins totalement inventés comme le furent au départ tous les chants sur Ambedkar.

Ces chants sur Ambedkar ne figuraient évidemment pas au répertoire de cette tradition immémoriale antérieurement à l'impact d'Ambedkar sur sa communauté, mais une fois composés, ils en devinrent partie intégrante. En fait, ils ne prirent place dans le flot de cette tradition qu'en se coulant en elle pour en émerger comme acte de parole nouvelle. Il en allait de ces chants comme de tous les autres qui, au cours des siècles, naquirent du sein de cette tradition du chant des meules pour s'y agréger à leur tour comme patrimoine commun des paysannes maharashtriennes. Celles-ci en échangeaient et changeaient les mots ou des membres de phrases à loisir pour les mettre au diapason de leurs sentiments.

---



La répétition est dans cette tradition synonyme de bricolage inventif au sens où la variation est la pierre de touche de toute tradition vivante<sup>170</sup>. Aucune autre injonction n'en constitue l'âme que celle du plaisir de bien dire, la fantaisie, le goût ou des besoins d'expression. La version populaire, flexible, relativement autonome ou semi-spontanée de l'*ovī* du chant des meules utilise par ailleurs une langue qui s'avère un mélange étonnant, au regard aussi bien du lexique, de la morphologie que de la syntaxe (a-syntaxe et di-syntaxe comprises). C'est un *marāṭhī* contemporain tantôt courant, tantôt plus populaire et évidemment dialectal ou régional, à la fois rural et urbain sans distinction, comme on l'a vu avec les mots « anglais » utilisés.

Je tente de montrer dans ce chapitre comment cette semi-improvisation participe d'un art de la modulation des ressources d'un héritage de langue, de formes d'expression et de communication symbolique à portée de la voix de chacune de celles dont cette langue est le bien commun depuis la première enfance. Les paysannes à leur moulin savent tabler habilement sur le fonds des données linguistiques de leur langue quotidienne, en particulier sur les « possibilités pré-conçues » de leur tradition du chant des meules, pour broder des silhouettes de leur héros en mettant à profit, selon des procédés variés, les matériaux qu'elle leur offre.

Je choisis sans prétention d'exhaustivité des exemples de variations qui ressortissent à trois types de modulation : lexical, syntaxique et imaginaire.

#### *Variations par fantaisie lexicale*

Voici une forme d'énoncé purement descriptif qui constitue le premier vers de distiques dont je vais présenter l'ensemble à titre de type de formation poétique :

##### Premier hémistiche — Deuxième hémistiche

[A la voiture d'Ambedkar / *Bābā* / *Bābāsāhēb* / *Bhīm* + / sémème assurant la rime /]

Le premier hémistiche du premier vers se présente en *marāṭhī* avec les variantes suivantes dont la traduction française ne peut rendre compte car elles sont d'ordre purement morphologique et n'affectent en rien le sens qui reste le même :

*āmbēḍakarāñcyā mōṭārīlā, bābāsāhēbācyā mōṭārīlā, āmbēḍakara mahārāja  
tyācyā gāḍīlā, bābācyā mōṭārīlā, bābāsāhēbācē mōṭārīlā, bābāsāhēbācyā  
gāḍīlē, bābāsāhēbācyā gāḍīlā, āmbēḍakara bābācyā mōṭārīlā, bhīmācyā  
mōṭārīlā, bābāsāhēbācyā mōṭāralā*

Même sans connaissance de la langue, le lecteur peut se rendre compte des choix de modulations verbales qu'offrent les possibilités morphologiques et les variantes lexicales, régionales ou dialectales de la langue. Je n'en dirai pas plus à ce sujet. C'est sur la fantaisie lexicale du sémème final du deuxième hémistiche que je veux attirer l'attention, car on en fait manifestement un procédé poétique, pour le plaisir de l'ouïe.

---

<sup>170</sup> Zumthor (1972), p. 91, 93, 95 ; Görög-Karady (1990, éd.) ; CNRS (1984).

Le choix du sémème qui termine le premier vers relève en effet d'un pur jeu verbal justifié par la seule rime avec le mot que la chanteuse tient à placer en fin du deuxième vers. Ce mot clé est le cœur du distique et commande la construction de la deuxième ligne. Dans cette forme de composition, seule cette seconde ligne importe. Elle se présente plutôt d'ailleurs comme un énoncé prosaïque, à la syntaxe simple, directement assertif, sans recherche d'effet poétique. J'en donne la traduction complète dans la liste ci-dessous pour tous les exemples retenus à cause des significations importantes des énoncés, à la suite du sémème lexical appelé en fin de premier vers par le besoin d'un mot qui rime avec le dernier mot du deuxième vers. Il suffit d'un coup d'œil sur la traduction de ce dernier pour se rendre compte de toute absence de rapport symbolique entre les deux mots que seule unit leur sonorité. Il suffit ensuite d'une lecture synoptique de tous les deuxièmes vers pour se convaincre, devant la variété des énoncés qui défie toute classification, qu'il n'existe aucun rapport que ce soit, logique, historique, symbolique, allégorique, etc., entre le premier vers et le deuxième.

Sémème lexical en fin de premier vers — Deuxième ligne du distique

- khūnā* (signes) : *matē dyāyā gēlē yāta kāmbaḷēcyā sūnā* (brus)  
Allez voter ! Les brus de Kamblé y sont allées. (1j9)
- phūla* (fleurs) : *matē dyā gēlē yāta kāmbaḷēcyā mūla* (enfants)  
Allez voter ! Les enfants de Kamblé y sont allés. (1j10)
- kulūpa* (cadenas) : *āpalyā jātisāṭhī bābāsāhēba hiṇḍatyāta mulūkha* (territoire)  
Pour sa caste *Bābāsāhēb* parcourt le territoire. (1a24, 43)  
*rājā hiṇḍatō mulūkha* (territoire)  
Le roi parcourt le territoire. (1a21)
- jhākaṇa* (couvercle) : *sāryā tarī jagāca rākhayīṇa* (gardien)  
Il est le gardien du monde entier. (1L22)
- cunā* (chaux) : *ramābāi vāṇi karīta śikalēlyā sunā* (brus)  
Je ferai instruire les brus comme *Ramābāi*. (1b19)
- jāi* (jasmin) : *brāmhaṇācyā kanyā bābāsāhēbāñcī saī* (amies)  
Les filles de Brahmanes sont amies de *Bābā*. (1ei7)  
*bōlalē ramābāi bābā imānāta nāhī* (n'est pas)  
*Ramābāi* dit que *Bābā* n'est pas dans l'avion. (8e9)
- phula* (fleur) : *gāvōgāvī gēlī hula śālēmandī ṭākā mula* (enfants)  
Branlebas de village en village, mettez les enfants à l'école. (1b2) [37536]
- khandīyīla* (lanterne) : *āpalyā janatēsāṭhī nāhī ḍōkyālā mandīla* (turban)  
Pour son peuple, il n'a jamais arboré de turban. (1a33)
- talavārī* (sabre) : *bhīma āmacā ga bhīma āmacā kaivārī* (défenseur)  
*Bhīm*, notre *Bhīm*, notre défenseur. (1134)

- bōṭa* (doigt) : *bhīma disatō lākhāta mōṭha* (grand)  
*Bhīm* est un grand parmi des centaines de mille. (1L35)
- gaja* (barre de fer) : *bōlalī ramābāī barā mārālā kāmgrēsa* (Congrès)  
*Ramābāī* dit : « Il a bien tué le Congrès ! » (4c11)
- bōlalā kāmgrēsa dhanya dhanya bhīmarāja* (*Bhīm rāja*)  
 Le Congrès a acclamé : « Bravo ! Bravo ! *Bhīm rāja* »  
 (4c20, 9)
- bhīṅga* (miroirs) : *kāṅgarēsa jhālā daṅga* (interdit, époustouflé)  
 Le Congrès en devint interdit. (4c18)
- gillāsa* (glaces) : *baudha dēvācā kuṭha lāgīnā talāsa* (trouver)  
 Où est le dieu Bouddha ? On ne le trouve nulle part.  
 (2b30)
- harīṅga* (gazelle) : *bābāsāhēba mahārājāṃnī kadhī pāhīla maraṅga* (mort)  
*Bābāsāhēb Mahārāj*, quand a-t-il connu la mort ? (9a118)
- killī* (clé) : *āpalyā janatēsāṭhī bhīm hiṅḍatī dillī* (Delhi)  
 Pour son peuple *Bhīm* parcourt Delhi (1a42)
- phadāyakī* (rideaux) : *bābāsāhēba mahārāja sabhēta hiṅḍa bōḍayakī* (tête nue)  
*Bābādāhēb Mahārāj* parcourt l'assemblée tête nue.  
 (1eiii3)

Les deux mots qui assurent la rime du dernier chant cité se permettent un autre jeu verbal qui n'est pas rare. Au lieu des formes normales *phadākī* et *bōḍākī*, les chanteuses ajoutent pour le plaisir du son et du rythme une syllabe supplémentaire /-ya-/ qui n'a aucune valeur sémantique.

Autre forme de licence lexicale : le vers ci-dessous modifie la seule forme lexicale reconnaissable du mot *yēlū* (plante grimpante) et dit /*yēū*/ d'une part pour rimer avec /*ghēū*/ mais aussi pour raison d'euphonie sonore avec les autres occurrences de la valeur vocalique /*ē*/ dont l'usage est morphologiquement dialectal dans /*gāḍīlē*/ (on devrait avoir /*gāḍīlā*/). De sorte qu'on obtient une rime riche de quatre assonances vocaliques /-*ḍīlē yēū*/ et /*dhīrē ghēū*/ selon un modèle d'euphonie déjà noté au chapitre précédent qui met à profit ici les qualités distinctives des consonnes sonantes /*l*/, /*r*/ et /*y*/ et s'appuie sur une triple occurrence de la sonorité /*ē*/ en chaque vers.

*bābāsāhēbācyā gāḍīlē yēū (yēlū)*  
*kāmgrēsāca rājya kitī dhīrē ghēū*

A la voiture de *Bābāsāhēb* des lierres  
 Le règne du Congrès, combien de temps le garder ? (4c10)

Je cite les trois chants suivants pour trois traits distinctifs.

Premièrement, ils utilisent le même procédé de fantaisie lexicale : le terme /*tārā*/, /*fil*/, est là pour rimer avec /*vārā*/, /*vent*/.

Deuxièmement, leur grande proximité montre comment les chanteuses se plaisent à moduler sur un canevas syntaxique dont la portée est particulièrement significative pour elles : le Collecteur lui-même s'honore d'avoir à l'égard d'Ambedkar, en public, les gestes de la plus humble prévenance d'un serviteur attentionné. Ce canevas leur plaît tant qu'elles en font un « signe interprétant » des plus prégnants sur lequel elles brodent à l'envie leurs actes de parole.

Troisièmement, l'énoncé est narratif et non poétique ni descriptif : c'est le geste du fonctionnaire public qui retient l'attention.

*āmbēḍakarācyā mōṭārīlā sōnyācyā tārā*  
*mājhyā bhīmālā kalīkaṭara ghālī vārā*

A la voiture d'Ambedkar des fils d'or  
Collecteur, agite l'air pour mon *Bhīm* ! (8c6)

*bābāsāhēbācyā mōṭārīlā lāvilyā tārā*  
*bābāsāhēbālā kalēkṭara ghālītō vārā*

A la voiture de *Bābāsāhēb* des fils sont suspendus  
Le Collecteur agite l'air pour *Bābāsāhēb*. (8c7)

*āmbēḍakara mahārāja tyācyā gāḍīlā hāyēta sōnyācyā tārā*  
*kalīkaṭara ghālī vārā*

Ambedkar *Mahārāj*, à sa voiture il y a des fils d'or  
Le Collecteur agite l'air. (8c8)

Le même procédé de modulation linguistique est mis en œuvre sur la base d'un énoncé relatif à l'arrivée triomphale du char de guerre sur les riches « terres noires » du Marathwada :

[Il arrive, il arrive le char + au char /sémème lexical assurant la rime/]

Cette forme d'énoncé est l'exact homologue de celle de l'ensemble précédent. J'y reviens ici au titre de la simple fantaisie verbale dont relève le plus souvent le procédé. Le plus bel exemple en est le distique suivant, construit avec seulement deux sonorités vocaliques proches, ouverte /*ā*/ et semi-ouverte /*a*/, des valeurs consonantiques comparables et trois hémistiches aux dynamismes rythmiques indéniables :

*ālā ālā raṇagādā / raṇagādyālā ākaḍā /*  
*bhāṅga bhīmācā vākaḍā /*

Il arrive, il arrive le char / au char un crochet /  
La raie de *Bhīm* (est) de travers / (1i13,28)

A la différence de l'ensemble précédent, et bien sûr du distique ci-dessus qui est pur jeu sonore, de veine surréaliste, la grande majorité des énoncés du deuxième vers se laisse classer selon deux motifs qui n'entretiennent aucun

rapport entre eux, autre indication de la pure valeur ludique du premier vers qui n'a qu'une fonction d'accompagnement sonore. Ces deux motifs sont :

- (1) / un *Bāmaṇ* (est le) beau-père de *Bhīm* / et  
 (2) / libération /

*Premier motif* : « Un *Bāmaṇ* beau-père de *Bhīm* »

Un grand nombre de chanteuses (3d6, 10, 14, 15, 21) pratiquent cette forme de la plus extrême brièveté, aux mêmes propriétés linguistiques que l'exemple précédent relatif à l'arrivée de la voiture d'Ambedkar :

*ālā ālā raṇagādā / raṇagādyālā kāsarā /  
 bāmaṇa bhīmācā sāsarā.*

Il arrive, il arrive le char / au char une rène /  
 Un *Bāmaṇ* (est) de *Bhīm* le beau-père. (3d11)

Le sémème *kāsarā* (rène d'attelage de bœuf) est appelé par pure assonance avec *sāsarā* (beau-père), par nécessité formelle. L'énoncé lapidaire, sans verbe ni syntaxe pour qualifier cette alliance, ni recherche poétique, laisse le contexte décider du sens. C'est plutôt en réalité parce que ce contexte est unanime dans sa réprobation d'une alliance matrimoniale entre Ambedkar, un *Mahār* et la caste des *Brāhmaṇ* qu'aucune indication modale ou verbale n'est requise.

Chaque chanteuse s'empare de l'énoncé, non pour sa valeur référentielle et dénotative qui ne disparaît certes point, mais comme signifiant qu'elle investit des interprétations cognitives, affectives et pratiques inspirées par un refus viscéral de ce mariage. L'énoncé comme chant, c'est-à-dire acte d'énonciation, « performance », est l'interprétant substantiellement riche de toutes les connotations de ce refus : ressentiment, frustration, dénonciation, sarcasme, tristesse, haine de la deuxième épouse, *Śāntābāī*, etc. (Je reviendrai sur la fonction sémantique de ce thème central qui n'est pas mon propos ici.) Le court énoncé en trois mots / *bāmaṇa bhīmācā sāsarā* /, / un *Bāmaṇ* beau-père de *Bhīm* / importe seul. Verdict communautaire absolu, il est proclamé dans une forme typique des modes propres d'un événement de langage oral et de sa puissance d'action. À la plus grande économie de mots, à la simplicité la plus extrême des moyens formels répond l'accompagnement sonore baroque des deux hémistiches du premier vers : toile de fond surréaliste pour l'enchantement de l'ouïe.

S'il arrive que des chanteuses ajoutent quelques considérations tout en gardant la même assonance finale (selon le format de 3d11), trois autres mots pour lesquels trois autres assonances verbales sont trouvées, identifient explicitement les causes de la condamnation et du refus de cette alliance :

*Sémème lexical en fin de premier vers — Deuxième ligne du distique*

*ūsa* (canne à sucre) :

*bāmaṇācī mulī jhālī bhīmāvarī khusa* (entichée)  
 La fille de *Bāmaṇ* s'est entichée de *Bhīm*. (3eii70)

*gavata* (herbe): *bāmaṇācī mulī ramābāicī savata* (co-épouse)  
*Ramābāi a* pour co-épouse une fille de *Bāmaṇ*. (3a1)

*sākhaḷī* (chenilles) : *sabhalā ubhī kēlī bhīmā saṅga śāntābāi*  
 Dans l'assemblée, *Bhīm* s'affiche en compagnie de  
*Śāntābāi*. (3b1)

*Deuxième motif* : « libération »

Le deuxième motif qu'accompagne la formule stéréotypée de l'arrivée du char de combat est celui de la libération. Comme dans l'exemple précédent, le sémème lexical en fin de premier vers n'a aucune valeur symbolique ou métaphorique, il ne se justifie que par nécessité formelle et ce sont les actes d'énonciation du deuxième vers qui importent essentiellement. Ceux-ci tiennent d'ailleurs davantage de la prose que de la poésie. Le fait est pourtant que ce deuxième motif, celui de la libération, peut présenter quelque affinité avec la représentation mentale de l'arrivée d'un char en rase campagne. On se dira sans doute que le schème dynamique de l'arrivée triomphale d'un char de guerre pourrait jouer un rôle d'indice<sup>172</sup> à valeur allégorique d'un message de libération lorsque tel est le motif de l'énoncé du deuxième vers du distique.

De plus, l'homologie syntaxique avec l'énoncé précédent sur l'arrivée de la voiture d'Ambedkar produit certainement un effet de cumul sémantique : les deux énoncés semblent se recouvrir quelquefois en l'esprit de chanteuses qui les emploient indifféremment comme si elles en associaient les diverses connotations. Le fait reste toutefois que ce ne sont pas des valeurs métaphoriques qui motivent la construction poétique des chants de cet ensemble, mais le procédé d'assonance sonore des mots de la rime.

La libération est conçue comme affectant tantôt le pays entier, tantôt le peuple dit « de *Bhīm* », tantôt les paysans, le petit peuple de la terre.

*Sémème lexical en fin de premier vers — Deuxième ligne du distique*

*sākhaḷī* (chaîne, chenilles) : *bābāsāhēbāñcī sārī rayata mōkaḷī* (libérée)  
 Toute la paysannerie de *Bābāsāhēb* est libérée.  
 (1i18)

*janatā bhīmācī mōkaḷī* (libérée)  
 Le peuple de *Bhīm* (est) libéré. (1i21)

*jhālī bhīmācī mōkaḷī* (libérée)  
 C'est la libération de *Bhīm*. (1i24)

*kulupa* (cadenas) : *jhālā mōkaḷā bhārata* (*Bhārat*, l'Inde)  
 Il a été libéré (le pays de) *Bhārat*. (1i20)

---

<sup>172</sup> Peirce (1978), p. 139-40, 153-5.

Le motif de la libération n'est pas dissociable du thème du pouvoir ou de la puissance d'Ambedkar dont un des schèmes privilégiés est celui de la conquête libératrice de Delhi, capitale du royaume et cœur du nouveau règne :

*sākhālī* (chaîne, chenilles) : *yā dillīlā jāyālā janatā bhīmācī mōkaḷī* (libérée)  
Venez ! pour aller à Delhi, le peuple de *Bhīm* est libéré. (1i23)

*dillī bābālā mōkaḷī* (libérée, « ouverte »)  
Delhi est ville ouverte pour *Bābā*. (1di3)

*gilāsa* (glaces, miroirs) : *jhālī dhyēyalī khalāsa* (détruite)  
Delhi a été anéantie. (1i6)

*rumāla* (mouchoir, fanion) : *baghā bhīmācī kamāla* (exploit, merveille)  
Regardez l'exploit de *Bhīm* ! (1i7)

*kavāḍa* (verrou) : *yā dalīta lōkālā jayabhīmācī āvaḍa*  
Venez ! La population *dalit* aime dire « Vive *Bhīm* ! » (1L27)

Le motif de la libération est concrètement matérialisé par l'assertion de réhabilitation sociale des anciens intouchables *Mahār*. En les convertissant au bouddhisme, Ambedkar les a libérés, car il en faisait ainsi des *Marāṭhī*, c'est-à-dire des êtres semblables et égaux aux autres habitants du Maharashtra. Un indice marquant en sont les emplois publics, fussent-ils du plus bas niveau, auxquels des privilèges sociaux leur ont permis l'accès. *Jayantī*, l'anniversaire de la naissance du libérateur, est l'occasion attendue de célébrer chaque année cette libération :

*sākhālī* (chaîne, chenilles) : *āpalyā bhīmāna budhda kēlata mōkaḷī* (libéré)  
Notre *Bhīm* a libéré les bouddhistes. (1i1)

*parāṭhī* (plateau de cuisine) : *budhda jhālē marāṭhī*,  
Les bouddhistes sont devenus des *Marāṭhī*.

*pāyarī* (marche d'escalier) : *budhda jhālēta marāṭhī*  
Les bouddhistes sont devenus des *Marāṭhī*. (1n15)  
[36287]

*turaṭī* (aigrettes) : *āpalyā bhīmarāyāna budhda kēlata marāṭhī*  
Notre *Bhīmrāyā*, les bouddhistes, il en a fait des *Marāṭhī*. (1i2)

*papī* (papaye) : *budhda jhālēta śipāī* (péons)  
Les bouddhistes sont devenus des péons. (1n14)

*ūsa* (canne à sucre) : *bābāsāhēbāñcyā śikṣaṇānē mahāra jhālē pōḷisa*  
(policiers)  
Instruits par *Bābāsāhēb*, les *Mahār* sont devenus policiers. (1i17)

*palāṭī* (torche) : *mahāra jhālēta talāṭī dhōra vaḍhatyāta marāṭhī*  
 Les *Mahār* deviennent *talāṭī*, ils retirent les carcasses, les *Marāṭhī* ! (1k11)

*śivaḷa* (coup de tonnerre) : *bābācī jayantī ātā ālīyā javaḷa* (proche)  
 Le *jayantī* de *Bābā* se fait proche. (1i5)

#### *Variations sur des canevas de sens pré-donnés*

Un deuxième mode de semi-improvisation par métissage linguistique ne porte plus sur la forme poétique mais affecte directement la construction des thèmes figuratifs qui sont l'objet même de cet essai. Ce mode n'a d'ailleurs pas seulement pour fonction de construire des figures d'Ambedkar, il nous ouvre des aperçus sur le procès de constitution de savoir spécifique à l'ensemble de la tradition du chant des meules. Il s'agit d'une capacité de moduler sémantiquement de courts canevas syntaxiques aux significations préétablies. Les quatre canevas que je retiens à titre d'exemple sont de courtes formules stéréotypées propres à la tradition des chants de la meule à titre de structures sémantiques de base. Ces signifiants, interprétants « préfabriqués », sont investis de nouvelles significations pour servir directement les intentions de sens du procès de figuration d'Ambedkar. Ils sont surdéterminés dans l'événement de langage qui porte désormais sur Ambedkar et dont ils deviennent des prédicats.

#### *Variations sur des schèmes du frère protecteur*

La parfaite symétrie des deux chants suivants ne peut indiquer plus clairement le procédé consistant à moduler sur un canevas pré-donné dont le sens se porte désormais sur Ambedkar. Le canevas traditionnel en devient un signe interprétant, pendant que la référence à Ambedkar en connote réciproquement le sens prédéfini des multiples traits propres à la nature même de la nouvelle protection fraternelle qu'il assure à son peuple :

Nous trois sœurs, les (trois) rivières de trois villages  
 Maintenant mon frère au milieu à leur confluent boit l'eau. (f:xv-3.2a2)

Nous quatre sœurs, les (quatre) rivières de quatre villages  
 Là au milieu est le réservoir dont *Bābāsāhēb* boit l'eau. (12b27)

Le deuxième des chants ci-dessous concerne le voyage de Nagpur pour la cérémonie d'initiation bouddhiste sur la « terre de la *dīkṣā* ». Le canevas syntaxique est celui du frère qui accompagne sa sœur quand elle doit voyager en dehors de la maison où sa condition naturellement la confine. La formule répond au thème du rapport privilégié de protection que le frère assure de sa sœur. Le deuxième distique ci-dessous n'est compréhensible que lorsqu'on sait comment s'effectue le voyage à Jejuri, un des lieux de pèlerinage des plus populaires du Maharashtra, selon l'énoncé du premier chant qui réfère à une pratique commune :

Des lanternes dans chaque voiture du train  
 Mon frère avait emmené ses sœurs à Jejuri. (f:xv-24e28)



Il arrive, il arrive le train, des bougies à chaque voiture  
Femme, mon frère les avait emmenées prendre la *dīkṣā*. (10ai7,22)  
[42651]

Les deux chants suivants relèvent du même thème du frère protecteur. L'usage, courant de la part d'une sœur, des deux termes « frère » ou « ami » indifféremment pour dénoter un frère,

Le train, sa fumée sort « *bhaka ! bhaka !* »  
La fumée sort « *bhaka ! bhaka !* », en quelle voiture est mon ami (mon frère) ? (f:xv-2.4e28, 30, 41)

suggère aussitôt la modulation suivante sur ce canevas relatif au train dont la nouveauté avait vivement impressionné les populations des campagnes :

Le train arrive, la fumée en sort en faisant « *phaka ! phaka !* »  
Mon ami *Bābāsāhēb* Ambedkar est assis dans la voiture rouge. (12b13)

Le prédicat en est devenu Ambedkar, dont le personnage se construit du même coup dans la représentation des chanteuses avec les attributs du frère « ami ». Par extension, c'est Ambedkar et son épouse qui deviennent les amis du monde entier :

*Bhīm* et *Ramā* sont les amis du monde  
Deux esprits purs. (2k5)

Les deux attributs de « frère » et « ami » sont appropriés par les chanteuses pour connoter leur rapport à Ambedkar à la faveur de la modulation sur un autre schème relatif au bûcher du frère. Sachons que les bois de santal et de *bēl* (*crataeva religiosa*) (9aiv52) sont des essences utilisées exceptionnellement pour la crémation de personnages illustres. Ils sont aussi investis d'une valeur religieuse, en ce que la pâte de santal et les feuilles de *bēl* sont régulièrement utilisés comme objet rituel. Le terme « de travers » ne figure dans les deux cas que pour la seule rime :

Ma vie s'en est allée, le bûcher se consume de travers  
Frère, le bois de santal et de *bēl* sont de ton village. (a:ii-1.6ci54)

*Bābāsāhēb* est décédé, le bûcher se consume de travers  
*Bābā*, le bois de santal et de *bēl* sont de ton village. (9aiv7)

Le thème du frère avec les valeurs d'attachement, de dépendance affective et de sentiment de sécurité qui marquent la relation de la sœur au frère, suggère les modulations suivantes sur des canevas syntaxiques relatifs à l'attente ardente de la visite du frère par une sœur adonnée aux tâches domestiques dans sa belle-famille. La reprise du canevas pré-donné renvoie à un thème dominant du procès de figuration d'Ambedkar, celui de sa présence intime, gage de fierté et de sécurité.

Je fais mon travail à la maison, je tends l'oreille à la porte  
Qui a fait « *Rām ! Rām !* » comme à mon frère ? (f:xvi-2.14b19)

Je fais mon travail à la maison, mon oreille est au dehors  
Qui fait « Vive *Bhīm !* » comme à mon *Bābā* ? (5b6)

Femme, ma voisine, prête-moi quelque chose

Un visiteur m'est arrivé, mon frère accompagné de la belle-sœur. (f:xvi-2.14d69)

Femme, je pétris au rouleau des galettes fourrées, vite, vite  
A ma maison, des visiteurs, *Bhīm* avec *Ramābāī*. (5b4) [37562]

Pour le riz j'ai mis trop d'eau  
Une visiteuse arrive, femme, la belle-sœur avec mon frère. (f:xv-1.1d24)

Pour le riz j'ai mis trop d'eau une (pleine) tasse  
Bouddha arrive (en visite) avec *Bābā*. (10c19)

Un visiteur, mon frère, la voisine demande avec insistance  
« Vous vous ressemblez, d'où vient-il le visiteur ? » (f:xvi-2.14d37, 26, 35)

*Variations sur le schème de l'invocation du nom*

Parmi les signifiants les plus courants pour exprimer la gratification que procure une dévotion profondément confiante envers le dieu, le rite de l'invocation du nom dès le réveil avant toute activité et le motif de la présence du dieu dans le cœur, s'associent aux sèmes du nectar et d'une sensation gustative de douceur à l'énonciation du nom. Tous ces motifs modulent désormais une visée dirigée vers Ambedkar dont la figure hérite des attributs et des effets de signifiante propres à ces représentations auspicieuses. On verra le moment venu comment ces signifiants s'intègrent dans le thème de *Bhīmdēv*, dieu d'homme. Pour l'instant, une lecture continue de ces huit paires de distiques donnera le sentiment de ce que j'appelle une modulation linguistique :

1) Mon premier chant, je l'ai chanté pour les trois dieux  
*Brahma, Viṣṇu, Sadāśiva*, que *Rāma* me vienne à la bouche. (b:iii-1.5d6)

Le matin au lever, quel travail ai-je entrepris  
*Bhīm* le fils de *Bhīmābāī* m'est venu à la bouche. 7a,25

2) Disons « *Rām ! Rām !* » *Rām* est une pierre de sucre  
A prendre le nom de *Rām* ma dentition devient douce. (b:iii-1.5ji24-37)

En disant « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est un morceau de nectar  
A prendre le nom de *Bhīm*, la douceur envahit la bouche. (7a5) [37607]

3) Disons « *Rām !* » *Rām* (est) une tasse de nectar  
En prenant le nom de *Rām*, ma fatigue a toute disparu. (b:iii-1.5ji9)

*Bhīm ! Bhīm ! Bhīm* est une tasse de nectar  
En prenant le nom de Dr. *Bābāsāhēb* toute ma fatigue a disparu. (7c6, 19)

4) Le matin au lever il faut d'abord prendre le nom de *Rām*  
Ensuite, je te dis, femme, vaquer aux tâches quotidiennes. (b:iii-1.5f8)

Le matin au lever il faut d'abord prendre le nom de *Bhīm*  
Et s'adonner ensuite aux travaux quotidiens. (7a1)

5) Disons « *Rām ! Rām !* » un lierre (*kārḷa*) (ornant) mon cou  
Femme, la pièce en or donne de l'éclat aux perles noires du collier. (b:iii-1.5ji,51)

Disons « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est un lierre (*kārḷa*) (ornant) mon cou  
A porter dans le cœur toute la vie. (7b8)

6) Disons « *Rām ! Rām !* » *Rām* est l'anneau à mon bras  
Quittant mon cœur, *Rām*, où irai-je? Non ! Jamais. (b:iii-1.5a49,50)

*Bhīmrāya Bābā !* Collier à ma gorge  
Ne t'en va pas, *Bhīm*, en dehors de mon cœur. (7b12)

7) La sainte *Janābāī* prend le nom de *Rām* dans son sommeil  
Un morceau de sucre se répand dans sa bouche. (b:iii-1.5b1)

Le sage prend le nom de *Rām* dans son sommeil  
Une bouteille de nectar se répand dans sa bouche. (b:iii-1.5b2 / .5ji36)

8) *Rām* est une tasse de nectar  
En prenant le nom de *Rām*, ma vie ressent la paix. (b:iii-1.5ji29,33)

Disons « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est un fruit de nectar  
*Bhīm*, en prenant ton nom mon corps est pur. (7a7) [37402]

L'invocation du nom est aussi associée à un rite domestique qui suit la mouture pour s'adresser désormais à *Bhīm* comme il s'adressait auparavant aux dieux de l'autel du foyer pour leur confier les soucis du jour :

1) Le matin au lever, mes mains se mettent au travail  
Femme, ma langue se libère, comme je me souviens de *Rām* ! (b:iii-1.5c,20)

*Lakṣmī* est arrivée, elle est arrivée de ses pas d'or  
Ma bru ma mainate lui rend hommage avec du camphre. (g:xx-2.1,44)

Pour le cinquième chant, mets une flamme de camphre  
Allons, les enfants, faisons l'*āratī* à la *mūrti* de *Bhīm*. (11a42,30,24,8,20)

2) Eh Saraswati, la mouture est terminée, j'ai fini  
Je prends à la main le plateau en or et fais l'*āratī* à Ganapati. (ii-5.3gxiv17)

La mouture est terminée, je remplis le plateau de farine  
Je suis allée rendre hommage à la *mūrti* de *Bhīm* Bouddha. (11a3)

3) Mon troisième salut, l'*āratī* à Namdev  
Je suis allée rendre hommage à la *mūrti* de *Viṭṭhal Rakhumāī*. (b:vi-2.14,40)

Le matin au lever, je joins les mains devant *Bhīm*  
Je demande longue vie, femme, pour l'oncle de mes trois enfants. (11b7)

4) Le matin au lever, je me rends à la demeure de *Rām*  
Je demande longue vie pour le mari de ma belle-sœur (mon frère). (b:iii-1.5c19)

Le matin au lever, je me rends à la demeure de *Bhīm*  
Je demande longue vie pour mes deux enfants, Raghu et Maina. (11b5)

*Variations sur un schème des privautés divines*

Pour dire l'intense désir d'une présence affectueuse et protectrice d'Ambedkar, la chanteuse d'une part s'identifie à *Ramā*, l'épouse d'Ambedkar en train de moudre comme elle la farine du jour. Elle se met ainsi implicitement avec Ambedkar dans un rapport intime d'épouse dévouée, thème que je traiterai pour lui-même au chapitre 8. La chanteuse reprend d'autre part la forme d'adresse habituellement utilisée par les paysannes pour demander au dieu de Pandharpur, *Vīṭhobā*, appelé avec affection « père *Vīṭthal* », de venir chez elles comme il était venu chez la sainte *Janī* pour moudre à sa place, chanter avec elle et la gratifier de privautés divines<sup>173</sup> :

Splendide ma meule, elle tourne puissamment  
Chantons des vers avec exultation, toi, viens donc, père *Vīṭthal*. (a:ii-5.3bi1-193)

*Vīṭthal* mon ami n'est pas venu dans le temple  
Lune et soleil à la porte, toi, viens donc, père *Vīṭthal*. (a:ii-5.3bi106)

Mon *Bhīm* bien-aimé, toi, viens donc, père, vite  
*Ramā* t'attend, elle jette ses regards de tous côtés. (5a5)



[meule12.psd] Peinture murale représentant le dieu *Vīṭthal* assis à la meule de *Janī*, dans un petit temple de Gopalpur, près de Pandharpur. Cl. G.P.

*Variations sur le motif du train*

Le train a stupéfait. Dans le vocabulaire des chants, c'est « la voiture à feu ». Il signale l'arrivée d'une ère nouvelle. Les ressources métaphoriques du

<sup>173</sup> Poitevin (1997a), p. 164-77.

canevas : « *Il arrive, il arrive le train !* » permettent de se figurer Ambedkar au cœur de cette ère nouvelle :

La voiture à feu s'étend sur un *kos*<sup>174</sup> un quart  
Un Anglais est assis dessus (sur la locomotive) pour appuyer sur le  
démarreur. (h:xxiii-2.2,3)

La voiture à feu arrive, elle s'étend sur douze *kos*  
*Bhīm*, le diamant des *dalit*, est arrivé, *Bhārat* est envoûté. (1ei8)

#### *Variations sur des sémantèmes d'enfance merveilleuse*

L'affection imaginative des chanteuses se met tout naturellement à broser des images merveilleuses de l'enfance d'Ambedkar pour compléter des bribes d'information dont leur attachement et leur curiosité ne peuvent se contenter. Des métaphores, formules et canevas syntaxiques s'offrent à elles dans leur langue en général, et dans leur propre tradition de chants de la meule en particulier. Représentations ou schèmes transitifs pré-donnés, ces formes symboliques largement partagées leur permettent d'articuler dans un langage connu ces dimensions plus qu'humaines de la figure d'Ambedkar dont leur fait prendre conscience l'intelligence de son œuvre et l'attachement à sa personne.

La naissance, l'enfance et la jeunesse d'Ambedkar sont rétrospectivement construites avec des sémantèmes empruntés à la fois à deux sources de représentations coutumières, celle de traditions hagiographiques traditionnelles et celle de sentiments d'attachement maternel mêlés d'inquiétude. Ces éléments se fondent pour créer une atmosphère divinement dorée et enchantée.

#### *Variations sur des motifs cosmiques*

La modulation de schèmes imaginaires cosmiques n'est pas la moins significative : *La naissance de Bhīm eut lieu un jour de pleine lune.* (2fi26)

Le diamant est né dans le sein de *Bhīmāī*<sup>175</sup>  
Les étoiles scintillaient sur la terre, dans le ciel. (13a12)

La terre est immergée dans une immense lumière. Chez les humains, au village, c'est la liesse : à *Mahu on bat le tambour de joie* (13a8).

Les ténèbres se sont dissipées dans les dix directions  
A *Mahu*, la population a pu voir l'éclat d'une pièce d'or. (13a5)

Quatorze bijoux (enfants) sont nés à *Rāmji*  
On se met à battre le tambour de joie au village de *Mahu*. (13a,8)

Le héraut sait pressentir la portée de l'événement :

Sur le chemin de Delhi, le héraut en a crié l'annonce  
*Bhīmraō* est né, venez en dire la louange. (13a10)

<sup>174</sup> Mesure de distance extrêmement variable, plus ou moins « 4000 cubits » (1840 mètres) selon Molesworth (1975).

<sup>175</sup> *Bhīmāī* est en fait la tante paternelle d'Ambedkar ; les chanteuses la connaissent comme sa mère car elle éleva l'enfant qui perdit sa mère naturelle très tôt.

*Variations sur des schèmes d'affection maternelle*

La figuration imaginaire de *Bhīm* bébé et enfant appelle des schèmes d'affection émerveillée et empressée :

Une bouffée de bonheur monta, jaillit en source  
Mères (*māvlī*), prêtez-y donc un peu attention. (13a14)

C'est l'affairement au moment de la naissance. *Les voisines* sont transportées de joie au point de perdre la tête, *elles ne savent que faire*, c'est Mira, la mère, qui leur dit d'imposer à l'enfant le nom de *Bhīmrāj* (13a2).

Femme, des coups de vent en rafales, le figuier sacré<sup>176</sup> est secoué  
Un berceau en or est attaché au milieu, le Seigneur *Bhīm* joue. (13b3)

Elles s'émerveillent à la vue de *Bhīm*, « mon *Bhīmrāj* ! » sommeillant au milieu du berceau qui est attaché par un fil de *satva* (13e1). Devant moi le berceau de *Bhīm*, je le balance à plaisir (13b1) [37576]. Mon *Bhīmrāo* est tout petit, remuez doucement le berceau (13a7).

Le soleil s'est levé sur le visage de Bouddha  
Mon *Bhīmrāo* est dans le giron de Mirabai<sup>177</sup>. (13b7)

L'affection maternelle investit imaginairement le moment d'une triple façon comme dans une œuvre musicale où plusieurs motifs se chevauchent. Les chanteuses se complaisent à entrelacer dans leur modulation des formes symboliques et des motifs de provenances variées, comme le montrent les chants déjà cités.

Premièrement, l'attachement des chanteuses induit un procès d'appropriation de *Bhīm* en ce qu'il devient leur propre bébé. Elles le contemplent, le bercent et le protègent comme si elles l'avaient mis au monde.

(Il est) debout dans la cour, donne de l'éclat à la cour  
Mon enfant est comme (la pièce de) tissu de mon bustier. (d:x-3.3g19)

(Il est) debout dans la cour, il donne de l'éclat à la cour  
*Bhīmrāyā* est arrivé roi des *dalit*. (5b10)

Divers autres schèmes disponibles dans la tradition servent aisément l'intention qui commande ce procès de modulation : se figurer — s'approprier — *Bhīm* comme son propre enfant. Le motif du berceau est des plus communs.

Femme, j'irai chez ma mère, quel repos m'y attend !  
Femme, un berceau à la main ! C'était le berceau du neveu. (f:xviii-1.1f2,3, 10, 14)

Femme, j'irai chez ma mère, quel repos pour moi !  
Devant moi le berceau de *Bhīm*, je le balance avec ardeur. (13b1) [37576]

<sup>176</sup> *Pīmpāl*, (*ficus religiosa*) arbre auspiceux, chargé de connotations religieuses et cultuelles.

<sup>177</sup> Célèbre femme poète, adoratrice de Krishna, issue d'une famille Rajput au Rajasthan du XVI<sup>e</sup> siècle.

Il en est de même de l'association du collier en or — qu'aurait-on de plus précieux ? — et du bébé bercé dans le giron dont on craint que l'ardeur du soleil ne ternisse le fragile éclat. Je reviendrai sur ces signifiants en référence à *Bhīm* dont la chanteuse fait son propre enfant. Pour l'instant je tiens à noter l'aspect féérique, voire mystérieux, de ces associations de signifiants qui ne sont point fortuites ni purement affectives comme on le verra.

Disons « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est l'or de ma gorge  
Le soleil blesse (cet) or, comment le recouvrir de mon sari ? (12b53)

Deuxièmement, la gratification qu'éprouve une mère la porte à embellir son expérience en recourant symboliquement au plaisir esthétique de la fraîcheur d'un environnement végétal. *Bābāsāhēb* est né, où trouver un lit dans cette forêt ? Dors, toi, mon enfant, j'ai étendu une couche d'herbe (13a4). La naissance au milieu des autres formes de vie qu'offre la nature environnante est source de grande joie. Comment y aurait-il une balançoire ici en forêt où *Bābāsāhēb* naquit ? Il joue en plein air en compagnie des oiseaux (13b2). Il y a des pots en verre dans lesquels on cultive des fleurs de jasmin et de *sāvanti* (*rosa glandulifera*) (13d1).

*Bābāsāhēb* est né en allant chez sa grand-mère maternelle  
Il y avait là un jardin de margousier. (13a3)

Le matin à l'aube, la délicate fleur de basilic est couverte de rosée  
Mon *Bhīm* a fait le service du basilic. (13b4)

Troisième motif : l'évocation d'un environnement végétal forestier incite naturellement à moduler sur le motif de l'accouchement de *Sītā* dans la forêt de son exil :

*Sītābāī* accouche (dans la forêt), quel lit pour elle ?  
Sous l'enfant Ankush elle a posé une couche d'herbes. (a:i-1.12a48)

*Bābāsāhēb* est né, quel lit (pour lui) ici (dans la forêt) ?  
Toi, mon enfant, dors, j'ai étendu une couche d'herbes sauvages. (13a4)

Quel affairement dans la forêt d'Arunya !  
Quel affairement ? *Rāmji* a un fils. (13a1)

Cette courte mise en scène met à profit les ressources du procès identitaire qui est au cœur de toute l'existence féminine selon la tradition du chants des meules, celui de l'identification du destin de femme dans les termes de l'exil forestier de *Sītā*. Celle-ci est la sœur aînée<sup>178</sup> qui envoie incessamment son destin en partage à toutes les femmes de la terre. Il est en un sens inévitable que les chanteuses visualisent la venue au monde d'Ambekar dans les termes de la figuration symbolique à laquelle elles recourent habituellement pour penser en imagination toute naissance sur terre, à savoir, l'heureuse naissance des deux jumeaux, Lav et Ankush, fils de *Rāma*, que *Sītā* met au monde pendant son exil dans la forêt d'Arunya (13a1). Ici, le motif de la naissance dans la forêt d'Arunya devient un prédicat d'Ambekar sans que la signification de cette reprise soit plus explicitée. On peut sans doute s'accorder d'y lire deux thèmes conjoints. Le premier serait celui de la dureté des conditions imposées à *Sītā* par l'ordre du *dharma* qu'incarne *Rāma*, un ordre dont Ambekar est

<sup>178</sup> Cf. « *Sita, the Elder Sister* » in Poitevin (2002e), p. 46-103 ; Poitevin (2001a), p. 61-94.

également la victime au titre de son état d'intouchable. Le deuxième serait la présence d'une nature accueillante.

*Variations sur des schèmes d'adolescence hors pair*

Quelle mère n'a rêvé de la vigueur d'un adolescent plein de vie, dévorant comme un ogre (4c13) ?

Quelle montagne de pains pour un seul déjeuner de mon *Bhīm* !  
Mange, mon enfant, sans t'inquiéter de quiconque s'en offusque. (13g6)

Les motifs universellement connus des espiègleries de Krishna s'attachent à l'enfant *Bhīm*, *Bhīm bāl*. On ne peut pas manquer d'être frappé par l'incongruité de l'emploi du nom de « Docteur *Bābāsāhēb* » pour le bébé buvant son lait. Le contraste est simplement plus marqué ici qu'en d'autres occasions.ē

Le matin à l'aube, comment les pots sont-ils humides ?  
Docteur *Bābāsāhēb* a bu le lait de *Jijābāi*. (13b6)

Une chanteuse voit *Bhīm* entrer dans la fosse à lutte du village, dès le cri du coq à l'aube. Elle module en fait une variante d'un des chants coutumiers où se complait sa fierté de mère :

Le matin dès l'aube le coq lance son cri en s'ébattant  
Mon cher enfant est le nouveau jeune à s'entraîner à la lutte. (d:x-3.2aix68)

Le matin dès l'aube le coq lance son cri  
*Bhīmrāo* mon ami ouvre la porte de la fosse à lutte. (13b5) [49352. Voir aussi 49321,49341 et 49346]

Pour une autre, il est intelligent au point de *n'écouter personne* (13g4). Une autre s'inquiète qu'il ne se laisse tenter par l'école buissonnière :

Femme, la mère de *Bhīm* le tient par la main  
L'école est venue, une grande chose, enfant, où t'en vas-tu ? (13g5)

Vient l'âge d'aller à l'école. *Quand il part, Bhīm prend le darśan de sa mère avec les bénédictions de laquelle, dans les temps à venir, on dira : « Vive Bhīm ! Vive Bhīm ! »* (13c2). Cela n'éteint pas toutefois l'anxiété maternelle des chanteuses : *Bhīm a été atteint du mauvais œil en se rendant en classe, il était alors debout, un livre à la main* (13d2). Selon un autre chant c'était sur le chemin du Collège d'Aurangabad. On reconnaît dans le premier vers de ce chant un autre exemple d'une fantaisie verbale justifiée par le besoin d'un mot final /*gilāsāta*/ qui rime avec le mot « college » /*kālījāta*/ qu'il faut souligner en fin du deuxième vers, l'un et l'autre mots étant d'ailleurs dialectalement déformés.

Fleurs de jasmin et de *śevanti* (rose) dans un vase en verre  
Le mauvais œil a frappé *Bhīm* au Collège d'Aurangabad. (13d1) [37534]

Il se met à pleuvoir à torrents quand *Bhīm* va à l'école  
Le cobra tient son capuchon étendu sur *Bhīm* comme parapluie. (13c1)



*Variations sur un schème de conception divine*

L'imagination en quête des commencements ne peut s'empêcher de remonter encore plus loin vers une conception bénie, véritable origine du destin hors pair du héros. Mme Auradkar a recueilli de chanteuses du district de Nanded le récit de la conception de *Bhīm* que voici<sup>179</sup>.

*Bābāsāhēb* Ambedkar fut le quatorzième joyau de *Rāmjī Bābā*. Mais à lui tout seul, grâce à la bénédiction des *sant*, ce joyau brillait de l'éclat des quatorze joyaux. En voici l'histoire.

C'était en 1879. La compagnie de *Rāmjī Bābā* était en garnison à Rawalpindi (la ville du Pakistan d'aujourd'hui). Après le mariage de *Rāmjī Bābā*, un de ses frères avait fait le vœu de vivre une vie de *sanyās* (renonçant). Il allait de village en village et vivait d'aumônes. Un jour *Bhīmābāī* s'était rendue à la rivière des environs pour faire la lessive et laver la vaisselle. Un groupe de renonçants vint à passer par là alors qu'elle était absorbée à laver les ustensiles. Le beau-frère de *Bhīmābāī* (celui qui s'était fait renonçant) se trouvait parmi eux. Son regard tomba tout d'un coup sur *Bhīmābāī* qu'il reconnut. Il s'approcha d'elle. Mais *Bhīmābāī* ne le reconnut pas. Elle restait seulement à regarder la lumière divine qui émanait du *sant*. Il révéla son identité et lui donna sa bénédiction en disant :

Reçois ma bénédiction maintenant  
 Tu seras une mère comblée de fortune  
 Le créateur des indigents des *dalit*  
 Viendra en ton sein et sauvera la société *dalit*.

Il est rare que la bénédiction des *sant* et des justes reste stérile. *Bhīmābāī* devint enceinte par la grâce de cette bénédiction. Et de même que *Rām* naquit du sein de *Daśarath* et *Kausala*, de la même façon *Bhīm-dēv* naquit du sein de *Rāmbhīmāī* (*Rāmjī Bābā* et *Bhīmābāī*). C'est ainsi que *Bhīm*, à l'instar de *Rām*, était un *avatār*.

---

<sup>179</sup> Traduit de l'essai non publié d'Urmila Auradkar, *Littérature populaire et condition dalit*, ch. 1.



[DSC02604.jpg] Fillettes du foyer de Rehe près de Padalgarvadi (VCDA). Cl. B.B.

## **DEUXIEME PARTIE**

### **LA FIGURATION D'AMBEDKAR : NAISSANCE D'UN DIEU D'HOMME**



## CHAPITRE 4

### LE TRAVAIL DE DEUIL

*Un peuple atterré, en désarroi*



[DSC02537.jpg] Femme Mahār, hameau de Kolavde, taluka Mulshi, district de Pune. Cl. B.B.

*Ambedkar s'en est allé, nous quittant pour le ciel (9aiv11 ; 9aii17) :*

Ambedkar est devenu  
immortel, le bûcher se  
consume en crépitant  
Il est parti au ciel. (9aii5)  
[37428]

*Sa mort, le 6 décembre 1956, au loin, en allant à Delhi (9ai16), fut un événement d'autant plus traumatisant qu'il survint avant que le temps n'en soit arrivé (3g4, 7 ; 9ai10, 13 ; 9aii17) :*

Voici que *Bhīmrāo* est mort,  
le peuple est atterré  
Ainsi dans l'avion la fleur  
Bouddha chute avant  
l'heure. (9aiii1) [42655]

Nuit du 6 décembre,  
épouvante et ténèbres  
Baignées de larmes à  
*Caityabhūmī*. (9aiv42)

Beaucoup de chants sur Ambedkar sont des thrènes de femmes intouchables en deuil de leur illustre *défenseur*. C'est ainsi du moins qu'ils sollicitent mon écoute.

Le contexte immédiat et l'horizon de sens d'où ces chants émergent est celui d'une profonde frustration. *Bābā* est devenu immortel, le peuple mord la poussière (9ai1). Ce sont les chants d'un peuple dont le *royaume* (9ai15) est arraché à son attente et comme rayé de son esprit. Ce sont des voix de l'absence, des paroles du manque, des échos du vide.

Comment cela se peut-il, mon esprit est bouleversé  
*Bhīm* a perdu soixante-dix millions de *dalit*. (9aii41)

« Le deuil est toujours la réaction à la perte d'une personne aimée ou d'une abstraction érigée en substitut de cette personne, telle que : patrie, liberté, idéal, etc.<sup>180</sup> » Si le travail du deuil va peu à peu s'avérer, comme on le verra, une victoire sur l'état de mélancolie dans lequel les jette la perte d'Ambedkar, les chanteuses comme tous les *dalit* broient d'abord du noir. Leurs chants témoignent des pulsions quasi morbides qui emportent le peuple des *dalit* tout entier. Celui-ci s'est tellement identifié à son défenseur qu'il s'effondre avec sa perte dans l'hébétude d'un désespoir infini. Son deuil assume d'emblée la forme pathologique de la mélancolie que Freud décrit comme mortifère. C'est le naufrage avec son effet fatal, une chute dépressive dans un abîme de ténèbres et d'anéantissement. C'est *une nuit d'épaisses ténèbres* qui enveloppe le lieu de la crémation à *Caityabhūmī*, sur la plage de Dadar où déferle une marée humaine (9aiv40). Le *malheur étreint tout le peuple bouddhiste*<sup>182</sup> (9aiv41). L'évidence incontournable sème le désespoir quand *la fumée du bûcher se répand partout dans le ciel : pour les frères dalit Bhīm était un si bon défenseur*<sup>183</sup> (9aiv35)

*Bābāsahēb* est devenu immortel, noir est l'emplacement du bûcher  
Le peuple entier verse des pleurs, notre défenseur est parti. (9aiii4)  
[37427]

*Bhīmrāo* est mort, la fumée du bûcher remplit le ciel  
Pour les frères *dalit* où trouver un *Bhīm* défenseur ? (9aiv34)

Dieu rappela *Bābā* à lui, la ténèbre s'étendit sur le monde  
Les jeunes gens jettent des regards hébétés. (9aii10)

Ambedkar est mort, mères et filles pleurent  
Tout d'un coup le royaume s'écroule. (9ai12)

*Le roi* (9ai8, 14) *est parti tout d'un coup* (9aii18, 19). Il n'est pas seulement parti. La soudaineté du départ engendre le sentiment d'avoir été *lachés*, délaissés et désertés, sans un mot, par celui en qui chacun avait mis tous ses espoirs d'un monde nouveau.

En 1956 le soutien des *dalit* les a laissés et s'en est allé  
Tout le peuple était en rage, la fureur l'a rendu fou. (9aiii6)

*Yashvant* lance des appels, que fait-il donc ?  
*Bābā* est parti nous laissant, nous, ses enfants. (9aii36)

Tout semble perdu, à quoi bon attendre désormais quoi que ce soit du ciel ? *Le royaume s'écroule tout d'un coup* maintenant que *Bābā est mort* (5b24).

Mon premier chant, mon deuxième dessein

<sup>180</sup> Tout au long de ce chapitre, je suis, sur le concept de deuil, le commentaire de l'essai de Freud *Deuil et Mélancolie* par Ricœur (2003), p. 86-97.

<sup>182</sup> Kamble (1991), p. 116.

<sup>183</sup> La fonction de défenseur revient comme attribut de plusieurs autres présences masculines dans les chants de la meule : le frère, le mari, l'oncle maternel, le fils, le jeune beau-frère ; il qualifie aussi des présences féminines : la sœur défend son frère, la mère ses enfants. L'exemple emblématique du défenseur est Krishna qui défend Draupadi molestée (a:I-2.2c1, 2, 4).

*Bhīm* le roi des *dalit* nous a laissés, il est parti. (9aii1, 3)

Dieu-Soleil s'est levé, que lui demander ?  
Nous avons perdu notre *Bhīmrāo*. (9aii23)

La réalité met à l'épreuve : la *libido* est sommée de renoncer au lien qui l'attache à l'objet aimé puisqu'il a cessé d'exister. Les « ordres de la réalité » suscitent en fait une révolte spontanée fort compréhensible. Il en va pour le peuple *dalit* comme de l'aveugle à qui on arrache violemment le bâton qui lui permet de se guider avec confiance et assurance dans la nuit :

Dieu Bouddha qu'est-ce que tu as fait là ?  
Tu nous as arraché le bâton de nos ténèbres. (9aii22)

Les mots qui disent la peine du manque sont ceux d'une agonie intime<sup>184</sup> qui déchire l'être, *dessèche les lèvres* (9aii39) et laisse des stigmates à la façon de ces *brûlures* intenses qui laissent à jamais de profondes *blessures internes* (*catakā*) (9aii19).

Une humanité de soixante dix millions de *dalit* manque de pain (*cakalā*)  
Quittant tout d'un coup il est parti, nous laissant marqués de stigmates (*catakā*). (9aii19)

« L'existence de l'objet perdu se poursuit psychiquement » fût-ce sous les traits d'une dépouille, d'une image, d'une photo, d'une évocation soutenue de sa personne. Le coût du travail de deuil n'en est que plus lourd.

Je fais la mouture, je repète deux fois mon chant  
Ambedkar le défenseur des femmes. (1L21)

Ambedkar est devenu immortel, ses frères sont en pleurs  
Où pendre un si grand portrait ? (9aii44) [37424]

*Bhīm Bābā* est mort, je ne vois plus les soixante-dix millions (le peuple *dalit*)  
Exposez la photo de *Bābāsāhēb* dans un cadre. (9aiii2)

Le nombre élevé de chants (environ 170) portant sur la mort et les funérailles d'Ambedkar est éloquent à cet égard. Ce ne sont que *chagrin, larmes et pleurs* de douleur (9ai8, 9, 14, 16 ; 9aii2, 11, 37 14 ; 9aiii2, 4 ; 9c3, 4 ; 9aiv47).

Le défenseur des *dalit* s'est endormi sur la plage de Dadar  
A la vue de la marée humaine l'océan a fondu en larmes. (9aiv43)

---

<sup>184</sup> Voir aussi le récit autobiographique de Shantabai Dani, une des plus proches et des plus remarquables collaboratrices d'Ambedkar, recueilli et édité par Bhavana Margave sous le titre *Rātrandin Amhā...* (*Nous autres, nuit et jour...*) publié par Bhavasari Prakashan à Nasik en 1990, p. 138. Shantabai Dani raconte comment, à son arrivée au chevet d'Ambedkar dans sa maison à Bombay, elle trouva une foule immense d'hommes qui se frappaient la poitrine à grands coups, gémissaient bruyamment et hurlaient leur désespoir : « Je n'avais jamais vu une telle clameur de ma vie. »

Dans l'esprit des chanteuses, le peuple entier identifie sa peine à celle des siens et construit celle-ci en signe et mémorial de la sienne :

*Bhīmrāo* est mort, noir est l'emplacement du bûcher  
Femme, *Ramā* épanche ses larmes sur les cendres. (9aii4, 6) [36309]

*Bābāsahēb* est décédé, *Ramābāī*<sup>186</sup> est en pleurs  
Notre *Bābā* ne viendra plus. (9aii13)

Le peuple est frappé d'un silence de mort et demande encore, comme pour ne pas se rendre à l'évidence : *Quand a-t-il connu la mort ?* (9aii18). On voudrait se leurrer : *Ne pleure pas, Ramā, Bhīm est parti à la foire (jatrā)* (9aii30, 45).

*Yamā* (dieu de la mort) est venu en personne en ouvrant de grands yeux  
Il a emmené Ambedkar *bābā*. (9aii8)

Les ténèbres envahissent les yeux, la tête fait mal grand mal  
Mon *Bhīm* est parti chez qui ? (9aii20).



[poster9.psd] *Ambedkar avec le bâton de pèlerin du Bouddha, en marche vers Caityabhūmī, le lieu de son samādhi à Dadar.*

---

<sup>186</sup> Première épouse de caste *Mahār*, en réalité décédée le 27 mai 1935, vingt et un ans plus tôt. Je reviendrai sur la portée de cette importante erreur historique.



Un sentiment de solitude angoissante comme la mort est la vérité de l'heure : *Il y a plein de choses dans le monde, mais c'est le désert, car mon Bhīm n'y est pas, et je n'ai personne d'autre dans le monde* (1q1). Chaque chanteuse s'identifie au jeune fils d'Ambedkar privé de la seule présence sécurisante à leurs yeux, et si dangereusement seul désormais qu'elles lui prêtent la peur viscérale qui s'empare d'elles :

*Yashwantrāo* se rend au rassemblement, grande est sa douleur  
*Bābā*, où aller vous voir ? (9aii26)

Sur le bûcher de *Bhīm* une avalanche de camphre  
 Où te chercher, chaîne en or ? (9aii27)

Le désarroi est tel qu'aussitôt la rumeur circule, même parmi de proches associés, que le leader a été empoisonné<sup>189</sup> (9c). *De village en village des télégrammes* (9aiiv20, 33) annoncèrent avec son décès qu'on avait mis du poison dans son thé (9c5). Certaines apprennent sa fin par la radio (9b13 ; 9c7). *Qui a causé la ruine de Bābāsāhēb ?* demande le peuple. *Pourquoi cette inimitié ?* (9c2, 3, 4) Ce ne pouvait être une mort normale (3g15, 32). Il y avait *complot* (3g30, 36) :

Ainsi *Bhīmrāo* est mort, le peuple était en rogne  
*Yashwantrāo* a demandé : Qui a perpétré ce coup ? (9c1) [42654]

A l'oreiller de *Bābāsāhēb* il y a une tasse de poison  
*Bābāsāhēb* s'est endormi mais finalement ne s'est pas réveillé. (9c6)

Pour un tel acte d'*hostilité* il fallait un coupable, *un ennemi*. La rumeur désigne sur le champ la deuxième épouse d'Ambedkar, de caste brahmane, *Śantā*, dont beaucoup de *Mahār* déplorait la présence aux côtés de *Bābāsāhēb*. Le ressentiment devient de la hargne qui se porte aussitôt sur *cette brahmane qui l'a tué*. *Son accident, sa perte, c'est sa femme qui l'a causé, en lui mettant du poison dans le thé, le lait, une confiserie, le lait caillé, ou encore en lui faisant une piqûre de poison* (3g1-36). *Fille de Bāmaṇ, tu es plus amère que le margousier* (3g19, 20, 31, 33), *tu es perverse au dedans* (3g34). *Une salope dévoyée a causé la ruine de Bābā* (3g12). *Le neveu dit : « Chasse cette Bāmaṇ »* (3g13). Par vengeance on l'imagine *en prison* (3g53). Je reviendrai au chapitre 9 sur cette figure de *Śantā* comme meurtrière, car cette victimisation de la deuxième co-épouse est plus que la dénonciation d'un bouc émissaire.

---

<sup>189</sup> Shantabai Dani en témoigne, *op. cit.*, p. 138-9 : « Beaucoup de gens disaient beaucoup de choses ». L'idée d'un possible « lent empoisonnement » est partagée par les plus proches lieutenants. On parle de post-mortem. Mais, se disent ses proches collaborateurs, si l'autopsie prouve un empoisonnement, une émeute sanglante va immédiatement éclater entre communautés (*Mahār* contre Brahmanes), le massacre échappera à tout contrôle. L'image de décence et de dignité que *Bābāsāhēb* s'est construite par un effort de toute une vie sera définitivement saccagée. Sa renommée jusque là sans tâche sera à jamais souillée. Dadasaheb Gaykvad, le bras droit d'Ambedkar, décide qu'il ne devra pas y avoir de post-mortem et que la crémation se fera au plus vite, seule façon de contrer les rumeurs et de faire taire les cris.

*La cruelle blessure d'un manque à panser*

Contre une disparition brutale par son imprévisibilité, une chanteuse imagine cette scène d'adieu admirable de paix et de dignité :

*Bābā* est devenu immortel, portant la main à sa poitrine<sup>190</sup>  
Convoquant les gens devant lui sous le figuier sacré. (9aai42)

Le figuier sacré, *pimpal*, pose communément en Inde le cadre auspiceux d'événements de valeur religieuse particulièrement significatifs comme de pratiques religieuses quotidiennes. On verra ici aisément une référence voulue aux figuiers sous lesquels Bouddha devint l'Éclairé et Dnyandev entra en *samādhi*.

Cette sérénité est tout à fait exceptionnelle. Le départ est si frustrant qu'il est en fait intolérable et enclenche dans la tradition lyrique des chants de la mouture un travail de la mémoire sur les souvenirs encore tout frais.

Il est parti, parti *Bhīmrāo*, il ne reviendra plus jamais  
Le peuple *dalit* se souvient de sa naissance. (9aai21)

Des salutations par millions qui lacèrent la vie et le cœur  
Aujourd'hui, *Bhīm*, à tout moment ta mémoire nous revient. (9aaii7)

Le procès de figuration remplit une fonction symbolisatrice en ce qu'il permet aux chanteuses d'engranger le passé dans un *corpus* de chants qui *incorpore* l'absent dans un nouveau *corps de langage* maintenant que son corps physique n'est plus et ne pourra plus être. L'événement de langage du *Chant d'Ambedkar* érige un mémorial qui en exalte la grandeur aux dimensions d'un lyrisme qui triomphe de la déprime initiale. L'événement a une fonction performative en ce qu'il transmue en présence intérieure affective l'inanité de l'absence physique. Il sauve ce qui a été de n'être plus. La parole-chant est une pratique qui accomplit le travail de deuil, non pas en se réconciliant avec l'inéluctable réalité de l'absence — en en « faisant son deuil » — mais en la conjurant : le *Chant d'Ambedkar* redonne voix et vie à l'absent à partir d'empreintes mentales muettes qu'il fait parler. La souffrance de la séparation suscite la parole qui se substitue à la présence manquante de l'absent de l'histoire. Le passé que les chanteuses engrangent comme une moisson arrivée à maturité, et dont elles récoltent les fruits, devient un nouvel espace ouvert à d'autres germinations. Telle est la stratégie du travail de deuil triomphant de la mélancolie initiale à « grands frais de temps et d'énergie d'investissement ». « C'est ainsi au surinvestissement des souvenirs et des attentes par quoi la *libido* reste attachée à l'objet perdu qu'est due la lourdeur du prix à payer pour cette liquidation. »

Les chanteuses ont plusieurs façons d'édifier le *Chant d'Ambedkar* en espace mémorial d'autres histoires de vie à venir pour les *dalit*. Les nombreux

---

<sup>190</sup> « Porter la main à sa poitrine » est un geste dont le sens varie selon le contexte. Il peut, comme ici, signifier le bouleversement que cause la peine ou l'effroi, le désarroi ou l'impuissance devant une situation de crise soudaine, ou bien la profonde sympathie pour ceux qu'affecte une telle crise ; il peut encore, et souvent en même temps comme c'est le cas dans d'autres versets, attester la sincérité d'un sentiment, la fermeté d'une déclaration, l'authenticité d'un dire ou d'un acte.

distiques qui se rapportent spécifiquement au « départ » d'Ambedkar témoignent du premier temps fort, inaugurateur et décisif, du travail de deuil.

Un premier moment de ce travail est le partage de la douleur de chacun des proches de la famille d'Ambedkar. Elles évoquent cette peine avec une abondance de détails qui peut étonner, car elles ne pouvaient être si intimement présentes dans le cercle familial à cet instant ni les confidentes de ses proches. Il y a en cela bien plus que de la sincère sympathie pour les membres de la famille du défunt personnellement nommés. Il y a d'abord que les chanteuses imaginent ces détails pour soutenir l'expression de leur propre peine et, ce faisant, à la faveur d'une conduite d'intense empathie, couler leur souffrance dans celle des siens. Elles se font imaginativement attentives aux gestes de ses proches parce que cette évocation a pour fonction de leur permettre d'approcher *Bhīm* dans son départ même.

Le chagrin des membres de la famille d'Ambedkar, en particulier celui prêté à sa mère et à *Ramā*, sa première épouse *Mahār*, s'inspire naturellement de ce que serait le leur en pareille circonstance de perte d'un fils ou d'un époux :

*Bābāsahēb* est décédé, le bûcher se consume à l'ombre  
Sa mère est dans la peine. (9aii12)

*Bābāsāhēb* est mort, le santal brûle à l'ombre  
Le chagrin s'empare de sa mère. (9aii32)

*Bābāsāhēb* est mort, mère et fille pleurent  
Le roi est mort tout d'un coup. (9ai8, 14)

Ambedkar est mort en allant loin à Delhi  
*Ramābāī* est éplorée, elle s'effondre sur le lit. (9ai16)

Une chanteuse essaie à sa façon de consoler *Ramā* :

*Bābāsāhēb* est mort, on l'emporte par la grand-route  
*Ramā* ne pleure pas, *Bābā* s'en va en pèlerinage. (9aii31)

Il est important de souligner ici que la présence de *Ramābāī* est totalement fictive car elle était morte vingt et un ans plus tôt, le 27 mai 1935. Il en va de même pour la référence à la mère d'Ambedkar. Mais ces anomalies ne sont que demi-erreurs, car la vérité du chant des meules n'est point pour les chanteuses celle de la fonction référentielle du langage, mais de la vérité existentielle de leurs énoncés. Les chanteuses construisent affectivement et fictivement l'expérience que vit *Ramābāī*, épouse du défunt, à l'image des sentiments qui seraient et devraient être les leurs en de telles circonstances. Dans le contexte plus large du travail du deuil *dalit* et de la figuration mémoriale d'Ambedkar, c'est la figure exemplaire de l'épouse à qui le destin arrache soudain son mari-dieu.

*Ramā* sent la morsure du vide envahir les endroits à la maison que la présence de son époux animait quotidiennement, de la salle de bain au lieu des repas :

*Bābāsāhēb* est mort, à qui verser de l'eau ?  
La salle de bain, le vide l'a envahie. (9ai19)

*Bābāsāhēb* est mort, à qui servir le plateau (du repas) ?

La planchette (pour s'asseoir près) du plateau, le vide l'a envahie.  
(9ai18)

*Bābāsāhēb* est mort, à qui donner un (digestif de) bétel ?  
La boîte à feuilles de bétel, le vide l'a envahie. (9ai20)

La lampe en verre ne bouge plus, ne remue plus  
*Bhīm* est parti, *Ramā* ne parle plus à personne. (9aii31)

Ce vide engendre un sentiment de fatale solitude voire de culpabilité. Car une épouse tient sa raison d'être du *kumku* qui orne son front, signe d'un époux à qui le lien qui l'attache est la seule assurance de statut :

Ambedkar est mort, son couteau est sur son lit  
*Ramābāi* dit : « Le *kumku* de mon front est effacé ». (9ai24)

*Bābāsāhēb* est décédé, la civière du corps sous le *banyan*  
L'ornement de mon front a disparu, dit *Ramābāi*. (9ai7)

Il apparaîtra rétrospectivement que cette « fatale solitude » exprimée ici en termes de désarroi psychologique, conformément au système des valeurs socio-culturelles qui qualifient le rapport époux-épouse, est le signifiant d'une autre frustration ontologique, celle d'un manque-à-être qui affecte le sujet *dalit*. La présence d'Ambedkar comblait ce manque. Sa disparition plonge dans une angoisse de néant, personnelle et collective. On comprend mieux, dans cette perspective, que le thème du désarroi de l'épouse, des chanteuses et du peuple *dalit* puisse prendre une telle importance, et aussi que la « fatale solitude » de *Ramābāi* puisse être décrite avec tant de détails : elle devient un des signifiants les plus pertinents de ces chants sur Ambedkar.

La valeur d'une vie de femme est dans le service d'un mari-dieu. *Ramābāi* dit : « *Tu m'as abandonnée, où vais-je aller ?* » (9ai21) La mort de l'époux ne peut que tuer le goût de vivre puisqu'une vie de femme perd sa raison avec la disparition de son conjoint. Une épouse devrait donc au mieux mourir avant son mari<sup>193</sup>.

Ambedkar est mort, son châte est au piton du mur  
*Ramābāi* dit : « Le conjoint de ma vie est parti ». (9ai23)

*Bābāsāhēb* est mort, belle-mère et belle-fille pleurent  
Le roi est mort, elles n'ont plus goût à la vie. (9ai9)

*Je n'avais aucune idée que Bhīm rāja était mort* (9aiv14, 17). Le terme de *rāja*, roi est commun sur les lèvres d'une mère et d'une épouse pour signifier des sentiments à la fois de tendresse, de respect et de service attentionné que l'une et l'autre entretiennent à l'égard d'un fils et d'un mari respectivement.

La mise en scène des gestes de chacun des membres de la famille déploie une sorte de figure chorégraphique exemplaire, un tableau vivant de la célébration d'un deuil domestique selon l'imaginaire des chanteuses.

---

<sup>193</sup> Les chanteuses auront d'ailleurs quelques chants (voir chapitre 8) pour la peine de *Bhīm* lors de la mort de son épouse décédée la première comme il convient « du vivant de son mari ».

La mort survient en plein milieu de la nuit, moment de l'empire des ténèbres :  
*Ramābāi a pleuré toute la nuit au point que le pan de son sari est tout trempé (9ai25).*

*Bābāsāhēb* est mort, il est douze heures de la nuit  
 Ventilateur aux pales d'or, *Ramā* agite l'air (sur le corps) de la main.  
 (9ai6).

*Suryakāntā*, la bru, pleure dans la pièce, un peigne d'or dans ses cheveux, elle est debout avec l'*āratī* en main, elle agite l'air sur la dépouille du défunt, elle allume douze lampes électriques (9ai2, 3, 4). Le frère *Yashwantrāo*, fils du défunt, encore un bébé car *Bābāsāhēb* est mort soudainement (9ai8) pose sa main sur sa poitrine (9ai1) ; *Santā*, la deuxième épouse, pleure à chaudes larmes pendant que *Yashwantrāo* tresse des guirlandes de fleurs à déposer sur la dépouille (9ai9), mais à qui, tout bébé qu'on l'imagine, on rappelle sans attendre que c'est à lui qu'il incombe désormais d'assurer la garde du royaume (9ai13).

Viennent les derniers rites et les adieux de visiteurs avant la crémation :

*Bhīm rāj* est mort, préparez le bois de santal pour le bain  
*Bhīm*, des femmes arrivent de Mumbai pour te dire adieu. (9aiv50)

Un rite traditionnel consiste à déchirer un bout de pan de sari, à le tremper dans l'eau et à prendre le défunt sur ses genoux pour lui faire boire de cette eau. Selon la chanteuse, le rite est accompli par le roi des Etats-Unis :

*Bābāsāhēb* est décédé, le roi d'Amérique est venu aux funérailles  
 Il a déchiré le brocart du pan de sari, il l'a pris sur ses genoux. (9b10)

Les images des funérailles restent fortes dans les esprits. Des télégrammes partent de village en village (9aiv20, 33). Le voyage en train se fait sans billet (9aiv36). Les lieutenants de *Bābā* sont arrivés (9aiv23, 24).

Dieu a rappelé *Bābā*, des télégrammes sont envoyés aux notables  
 Mon frère *Namunaraya* était policier de garde. (9aiv20)

Le corps de *Bhīmrāyā* arrive dans une voiture  
 La dépouille est en tête, le cortège suit par derrière. (9aiv1)

Ce sont des défilés de voitures, les unes après les autres (9aiv14, 17),

Neuf voitures à la suite sont parties de devant ma porte  
 Je n'avais aucune idée que *Bhīm rāja* était mort. (9aiv14, 17)

Ce sont aussi des avions qui se succèdent à la file, la dépouille est dans l'avion du milieu (9aiv13, 16) :

Femme, neuf avions sont partis de ma cour  
 Comment pouvais-je savoir que *Bhīm rāja* était mort ? (9aiv38)

Des avions arrivent les uns après les autres, il y en a vingt  
 Dans l'avion du milieu il y a la dépouille de *Bābā*. (9aiv15)

Selon d'autres chanteuses (9aiv44-48), la dépouille est transportée sur une civière de bois de santal qui s'avance au milieu de la procession, pendant que trois autres voitures transportent du beurre clarifié, du bois de santal et des guirlandes.

Bayaja Gopalbalu Tulbonde, une ancienne de soixante-quinze ans, veuve, vit maintenant à Satpur (Nasik) chez sa fille.

Quand nous l'avons rencontrée le 11 septembre 2001 pour recueillir des chants, rapporte Hema Rairkar, il était midi. Au mur de la pièce était accroché un portrait d'Ambedkar avec son épouse *Ramābāī* s'envolant vers le ciel. Fatiguée, elle était allongée sur son lit. Quand le sujet de la mort d'Ambedkar a été abordé, elle s'est relevée aussitôt et, oubliant notre présence, nous a raconté, comme si la scène se déroulait à nouveau sous ses yeux. À ce moment-là (1956), elle travaillait « comme ouvrière à la construction du barrage de Gangapur. Sept avions sont passés au-dessus de nos têtes. L'avion du milieu était décoré de fleurs. Cet avion ramenait la dépouille de *Bābā* de Delhi. On nous a appris que *Bābā* était parti. On a aussitôt arrêté le travail. » Elle a travaillé ensuite pendant dix ans avec son mari sur le barrage de Mungi, à Paithan. Là-bas, elle avait l'habitude de chanter beaucoup de distiques. « J'en savais des milliers. Je suis vieille maintenant. Je les ai oubliés. »

L'immense assistance est debout sur la plage de la Baie d'Arabie (9aiv19). L'emplacement du bûcher se fait exigü (9aiv23, 24, 28) tant la foule est dense, il y a des frères *dalit* assis partout (9aiv13). Le bûcher est recouvert de fleurs (9aiv4). *Bābāsāhēb* a été grandement acclamé (9aiv18).

Ambedkar est décédé, les télégrammes vont de village en village  
Des fleurs sur la banquette du corbillard et des acclamations. (9aiv33)

*Bābā* est mort, il y a foule autour du corbillard  
Le peuple va aux funérailles la main sur la poitrine. (9aiv12)

*Bābā* est devenu immortel, il y a foule autour du corbillard  
Tout ce peuple pour *Bhīm* prend un bain sur le rivage de l'océan<sup>194</sup>.  
(9aiv25)

Le bûcher de bois de santal et de *bēl* (*crataeva religiosa*) (9ai14, 18, 28) se consume. La dépouille d'Ambedkar *Bābā* brûle dans le camphre<sup>195</sup> (9aii34). Les bûches proviennent de ton pays, *Bābā* (9aiv7, 26, 27).

*Bābāsāhēb* est mort, le bûcher flambe dans le sable  
Son existence dans un champ de fleurs. (9aiv6)

*Bābāsāhēb* est décédé, le bûcher flambe derrière la palissade  
*Ramābāī* est venue poser son front pour s'en imposer du *kumku*. (9aiv5)

---

<sup>194</sup> Bain de purification rituelle commun après l'assistance à des funérailles.

<sup>195</sup> Les bois de ces essences précieuses, santal et *bēl*, tout comme le camphre, ne sont utilisés que dans des circonstances uniques : des dignitaires, des saints, des êtres exceptionnellement chers.

*Le bûcher flambe dans le sable (9aiv6), ses flammes sont jaunes (pivaḷa) pour rimer avec la beauté tannée (sāvaḷa) de Bābāsāhēb (9aiv8, 21), et elles crépitent dans du beurre clarifié (tupāt) jeté sur le feu avec des noix de coco (9aiv32) pour rimer avec le séjour de Bābā dans le ciel (lokāt) (9aiv11). Le bûcher brûle en grande hâte, des millions de gens prennent des cendres et s'en marquent (9aiv2, 53). La fumée du bûcher monte dans le ciel et sur ton corps, ô mon Bhīm, une montagne de fleurs (9aiv3, 4, 6, 33).*

Le peuple tourne en cercles autour du drapeau bleu  
Bābāsāhēb est parti au ciel. (9aiv39)

Bābāsāhēb est décédé, ils ont vu l'emplacement sur le terrain  
Posé ses sandales et les lunettes de ses yeux sur la dépouille. (9aiv29)

Les larmes inondent les yeux de Mukundarao, neveu du défunt, pendant que le bois du bûcher se consume (9ai11). Noir est le lieu du bûcher devant lequel Ramā se tient éplorée (9aii4, 6). Une chanteuse prend en pitié le petit-fils du défunt, Prakash, et le reconforte :

Bābā est parti, des appels arrivent du monde entier  
Prakash, dis-je, vous maintenant ne vous effrayez pas. (9aii7)

Reste à la maison d'Ambedkar un grand portrait du disparu (9aii44). Selon des chanteuses, sa famille décide de le remettre aux *dalit*, comme pour signifier qu'il se survit dans le peuple des opprimés qu'il a fait siens, à qui la descendance continue d'appartenir, et qui se doit d'en assumer l'héritage :

Bābāsāhēb est décédé, les deux frères sont éplorés  
Où mettre son grand portrait ? Remettons-le aux *dalit*. (9aii11)

#### *Cinq pratiques de mémoration*

Ce travail du deuil une fois inauguré se poursuit, dans la foulée, au fil des années et des improvisations de chants. Il est apparenté au travail de la mémoire en quête de la personne de son héros par construction des souvenirs en figures exemplaires de sa personnalité. Le coût du travail de deuil s'avère ainsi bénéfique au travail de mémoire. « Au terme du mouvement d'intériorisation de l'objet d'amour à jamais perdu se profile la réconciliation avec la perte en quoi consiste précisément le travail de deuil ».

Cette œuvre de mémoration n'est pas le fait des seuls chants de la mouture. Ceux-ci construisent leur vision d'Ambedkar et en déploient les figures en contrepoint de diverses autres pratiques de commémoration que les chants eux-mêmes soutiennent et dont ils s'inspirent. On peut en identifier cinq principales formes qui se conjuguent les unes les autres et assurent le succès du travail de deuil : l'affichage de « photos » d'Ambedkar dans les maisons, la célébration de ses anniversaires par la communauté locale, des marques de respect à l'égard du drapeau bleu, des motifs brodés sur le bustier, et la visite occasionnelle à des hauts-lieux.



बुद्ध, कबीर, भीमराव, फुले। ज्यांनी नवजीवन फुलविले

[personnages.psd] *Visages de Kabir, Bouddha, Jyotiba Phulé et Bhimrao Ambedkar, tels qu'ils figurent dans de nombreuses maisons dalit.*

### Les photos

À la mort d'Ambedkar, c'est d'abord une représentation visuelle qui se répand de village en village et de maison en maison selon la pratique habituelle de poser une photo du défunt près de sa dépouille après son dernier souffle. Il en va pour les chanteuses comme du décès d'un membre de la famille à la maison même, à *ma porte*. La « photo » est d'ailleurs plus qu'une image, elle participe de la *mūrti* en ce qu'elle tient lieu de la personne même. On n'en compte pas moins de 23 occurrences.

A ma porte qui est décédé si vite si vite ?

La photo de sa *mūrti* est allée de village en village. (9b20)

*Bābāsahēb* est décédé dans le mois de *Divālī* (la fête des lumières)

Mettez sa photo sous verre dans un cadre. (9aii8, 11, 15)

Les photos de *Bābāsahēb* maintiennent présent sous les yeux le visage de celui dont le nom et l'image (7b14) sont gardés dans le cœur et court sans cesse sur les lèvres :

Je fais « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* dans ma bouche

Je mets à la maison une photo du nom de *Bhīm*. (7a29)

Je fais « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* une *mūrti* en or

Il faut en mettre la photo sur la porte. (1L37)



L'image est là comme un témoignage et une invite à l'invocation, un appel aussi aux visiteurs à se saluer au nom de *Bhīm* :

Disons « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* dans mon cœur  
Je mets la photo de *Bābā* à la porte. (7b19)

Dites « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* dans mon cœur  
*Bhīm* dans mon cœur, posez la photo sur la porte. (7b3, 4, 14) [37451]

L'image appelle aussi chaque matin à un geste de respect qui unit le temple de Bouddha et la personne de *Bhīm* dans la même vénération :

Le matin au lever je balaie la cour et la demeure  
Faites un passage pour aller à la photo de Dieu *Bhīm*. (1eiv10)

Le temple du Bouddha qu'il est beau  
Pour l'amour de *Bābāsāhēb* des photos mises dans chaque maison.  
(10c21)

#### *L'anniversaire annuel*

Le chant des meules se fait l'écho enthousiaste (environ 49 occurrences) de la commémoration annuelle, le quatorze avril, de l'anniversaire de la naissance d'Ambedkar, *Bhīm Jayantī*. La clarté des astres dès l'aube rappelle la lumière qui enveloppa la conception puis la naissance de l'enfant :

C'est l'aube, la clarté se répand, le *Jayantī* de *Bhīm* est arrivé  
La clarté des astres, je vais faire de l'air pour *Bhīm*. (1o9)

Vous, mères, faites donc un peu attention  
En ce jour où *Bhīmrāyā* est né. (1o22)

Le moment mobilise toutes les ressources des fêtes de village :

L'ombre du drapeau bleu s'étend sur mère *Bhārat*  
Il y a des photos de *Bābāsāhēb* dans chaque maison. (1f17)

C'est pour les chanteuses une fête attendue avec une joie particulière, car il en va comme pour la célébration de fêtes importantes de l'ancien calendrier hindou quand la coutume veut que leur frère vienne les chercher dans leur belle-famille pour les ramener chez leur mère afin d'y passer le temps des fêtes :

J'irai moi à ma maison-mère  
C'est la fête du quatorze avril, je la célébrerai dans la joie. (1o5)

Mon frère est venu pour m'inviter et m'emmener  
Je vais à ma maison-mère pour le *Jayantī* de *Bhīmrāyā*. (1o18)

On s'empresse de s'y rendre dans le plus bel attirail. On se met en frais :

Vite, en hâte, je mets un sari blanc  
Femme, il y a des photos de *Bābā* dans toutes les maisons. (10c29)

Je pars, je vais au *Jayantī* d'Ambedkar  
J'ai mis en gage les bijoux de ma gorge (pour payer les frais). (1o8)

Les lieux sont décorés et fleuris :

La fête de *Jayantī* est arrivée, repassez les sols à la bouse  
Colorez, jetez toujours plus de couleurs, des bleus. (1o15)

Pourquoi ai-je planté ces jasmins dans ma cour ?  
Pour donner de l'ombre aux musiciens au mois d'avril. (1o6)

Les deux emblèmes du drapeau bleu et des photos sont partout bien en vue  
comme des signes parlants : *mon Bhīmrāo est le frère de Bhārat* (1o12) :

Femme, le drapeau bleu est hissé dans ma véranda  
*Jayantī*, l'anniversaire de *Bhīm*, est une grande fête. (1o3)

Femme, le drapeau bleu est déployé à ma porte  
*Jayantī* son anniversaire a été célébré en grande pompe. (1o4)

La procession défile dans les allées de la localité au son de la musique et en  
acclamant *Bhīm rāja* :

Qui a amené la musique pour *Bhīm Jayantī* ?  
*Bhīm rāja* marche en tête, les gens par derrière. (1o13)

Dans ma cour une jonchée de fleurs jaunes de *śēvanti*  
Ce fut de nuit la procession de *Bhīm Bouddha Jayantī*. (1o10)

On ne manquera pas, ce jour-là, sans honte ou excuse à trouver, l'occasion de  
crier « *Vive Bhīm !* », l'acclamation chère aux *dalit* (1L27) :

L'oncle acclame : « *Vive Bhīm !* » Le neveu dodeline du chef  
Dans la bouche une feuille de bétel. (1L25)

L'oncle acclame : « *Vive Bhīm !* » Le neveu n'arrive pas à agiter les mains  
Il a les mains occupées à tenir sa bicyclette. (1L24)

#### *Le drapeau bleu*

L'importance de la fonction emblématique de ce signe interprétant est  
manifeste dans le grand nombre d'occurrences du mot (environ 94). Sa  
récurrence en fait l'indice d'un lieu de mémoire essentiel. Elle renvoie à des  
valeurs connotatives variées, des significations que les chanteuses ne  
sauraient articuler autrement.

Le drapeau bleu est de toutes les célébrations, telle celle de *Bhīm Jayantī* ; de tous les rassemblements : *la foule des dalit est venue sous le drapeau bleu* (1f37) ; de tous les défilés, de tous les lieux où s'affirme la présence d'Ambedkar, en particulier Delhi (4b2 ; 13 ; 1div2) ; de tous les combats tel Mahad (1g1, 8) ; de tous les rites, en particulier celui de la louange : *Femme, je fais l'āratī sous le drapeau bleu* (11a19, 40). Le drapeau bleu flotte partout lors de la *dīkṣā* : *la voiture de Bhīm l'arbore quand elle arrive, au milieu des milliers de gens venus prendre la dīkṣā* (10ai18, 21). Lors des funérailles, *Bābāsāhēb est parti au ciel mais le peuple tourne en cercles autour du drapeau bleu* (9aiv39), signe de sa présence continuée qu'il laisse à son peuple de 90 millions de gens (9b4, 16). Le drapeau bleu recouvre de son ombre mère *Bhārat* (1f17). Il est l'emblème de la victoire de *Bhīm*. On brandit le drapeau bleu comme on brandit et applique la Constitution (1f18) :

Dans le district de Solapur, quatre côtés, quatre enceintes  
Le drapeau bleu de *Bābāsāhēb* claque au vent sur le fort. (1f16)

Je fais « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* le roi des *dalit*  
Les *dalit* ont construit ta statue, déployé ton drapeau. (1L38)

Le drapeau bleu enveloppe et identifie Ambedkar et Bouddha à la fois :

*Bābāsāhēb* est très intelligent  
Il a hissé le drapeau du *dharma* de Bouddha. (10d5)

Femme, l'ombre du drapeau bleu dans ma cour  
L'ombre du drapeau bleu, on a placé le livre sacré de Bouddha.  
(10c8 ; 10f7 ; 11b10 ; 11a52, 60) [37601]<sup>196</sup>

Le drapeau bleu à la main  
J'ai acquis la connaissance du Bouddha. (10c13)

Hissez drapeaux bleus et le *Pañcasīla* aux mâts  
A *Bhīm* Nagar, mettez du bois de santal bleu. (1o19)

Lila, Sushil, Shila, venez, chantons le *Pañcasīla*  
Récitez le *Pañcasīla* sous le drapeau bleu. (10f7)

Le seigneur Bouddha a exaucé mon frère  
Il a mis son drapeau bleu dans ma cour. (11b12)

Mères et femmes, vous, prenez des tasses de lait  
Sous le drapeau bleu le dieu Bouddha parle à la radio. (1eviii5)

Les quelques références ci-dessous sont de celles dont le contexte importe le moins mais dont la valeur est prégnante de sens variés :

J'acclame le drapeau bleu en me courbant devant lui  
Je maintiens l'honneur de *Bābāsāhēb* Ambedkar. (1f38)

En sa main le drapeau bleu

---

<sup>196</sup> Le motif de la lecture du livre sacré à l'ombre du dieu *Rāma*, par exemple, fait partie de la tradition des chants (b:vii-2.3a29, 25).

Elle prend du *kumku* et en applique pour l'orner. (1f21)

Le train est arrivé, une locomotive à chaque voiture  
Moi, bru de *dalit*, je salue et vénère le drapeau. (1f22)

Ne dites pas que mon village est un village perdu  
Devant le drapeau de *Bābāsāhēb* j'ai mis un parterre de fleurs. (1f23)

Le drapeau est comme l'alter-ego de *Bhīm*, c'est ce qui le rend sacré à l'égal de sa *mūrti* : Avec *Bhīm* le drapeau bleu, disent simplement de nombreux vers (1f10-15).

Le matin au lever, tirez le verrou et ouvrez la porte  
Mon regard tombe sur le drapeau bleu avec *Bhīm*. (1f26-30)

Venez, allons visiter Delhi aux pieds de la ville  
L'abri de *Bhīm rāja* sous le drapeau bleu. (1di26)

Elle est venue, elle est venue la voiture, elle avait un drapeau bleu  
*Bābā* va de village en village, il tient des discours. (1evi26)

Voici trois vers qui placent le drapeau au centre d'une scène domestique de style surréaliste :

Les vaches de dieu *Bhīm* sont jaunes blanchâtres  
*Ramābāī* les attache à la corde sous le drapeau bleu. (2eii5)

*Bhīm* et *Śāntābāī* tous les deux vont faire la lessive  
*Bābā* est assis en train d'écrire sous le drapeau bleu. (3b4, 5)

Venez, allons visiter la verte campagne de Delhi  
Assise sous le drapeau bleu *Ramābāī* mange une feuille de bétel. (1d124)

*Des bustiers décorés*

D'autres chanteuses se font un plaisir d'arborer des bustiers décorés de motifs qui rappellent Ambedkar :

Mon amie, ton mari le maître d'école il est gentil  
Il a brodé sur mon bustier la villa de *Bhīm*. (7b9 ; 12b35)

Cette pratique est bien connue de la tradition des chants de la meule habituée à moduler des variantes sur le schéma syntaxique transitif qu'énonce simplement ici le deuxième vers du premier chant :

Plus de place pour des lettres sur le bustier de *Rukmīnī*  
Le tailleur Namdev a brodé dessus Chandrabhaga (la rivière). (b:vi-2.11d9)

Plus de place pour écrire des *abhaṅga* sur le bustier de *Rukmīnī*  
Dieu *Viṭhṭhaḷ* a brodé dessus Chandrabhaga. (b:vi-2.11d35)

Quel est le tailleur qui a taillé le bustier de *Rukmīnī* ?  
Le tailleur Namdev a brodé Alandi dessus. (b:vi-2iid7)

Quel est le tailleur qui a taillé la tenue de *Viṭhṭhaḷ* ?

Pas de place pour des *abhaṅga*, Chandrabhaga est brodé dessus.  
(b:v2.5b7)

Ce sont là des variations qui toutes se réfèrent au culte de *bhakti* dont Pandharpur est le haut-lieu au Maharashtra. Il faut noter soigneusement leur structure pour saisir l'effet de sens. Tout d'abord, le bustier des femmes est généralement dans la vie courante taillé par un homme, un tailleur Shimpi, du nom de la caste des tailleurs. Dans les chants ce n'est jamais la chanteuse qui taille elle-même ou brode ou inscrit des insignes sur son bustier, que ce soit ceux des lieux de la *bhakti* ou de *Bhīm*. Dans les exemples ci-dessus, c'est le saint-poète par excellence de la *bhakti* de Pandharpur, Namdev, ou *Viṭhṭhaḷ* — l'ami *Viṭhṭhaḷ*, « Père *Viṭhṭhaḷ* » ou « Vittu » pour les intimes, toujours plein de compassion et amant de ceux qui l'aiment — qui décore le bustier de *Rukmīṇī*.

Les chanteuses reprennent ici le canevas syntaxique à titre de forme discursive signifiante, mais en référence à Ambedkar. C'est un exemple du procédé que j'ai qualifié de modulation linguistique. C'est ainsi qu'une chanteuse suggéra de substituer le nom de *Ramā* épouse de *Bhīm* à celui de *Rukmīṇī* aussitôt après avoir récité le distique suivant :

Sur le bustier de *Rukmīṇī*, des lettres en quantité  
Le tailleur Namdev a inscrit dessus Dnyaneshwar. (b:vi-2.11d8)

Ci-dessous, la variation utilise le canevas syntaxique pour lui faire signifier l'amour fou du Voyageur pour son Amante *Mohanā*, autre passion amoureuse fût-elle profane (a:ii-2.17d5, 6, 7) :

Le Voyageur a taillé le bustier de femme *Mohanā*  
Aiguille et fils d'or dessus, il coud des broderies sur la route.

Les paysannes *Mahār* reprennent la formule en faisant écrire à *Bhīm* la Constitution sur le bustier de *Ramā* :

Aiguille et fils d'or, le bustier de femme *Ramā*  
*Bhīm*rāyā a cousu dessus y écrivant la Constitution. (1c29)

L'effet de sens est clair dès qu'on lit synoptiquement ces chants en focalisant sur les valeurs paradigmatiques du canevas syntaxique.

L'auteur de l'action, broderie, couture ou inscription, c'est-à-dire l'acteur qui a l'initiative de l'intervention, est un sujet du genre masculin fortement qualifié. Il s'agit d'un gentil maître d'école prêt à rendre service à une femme ; de Namdev, fidèle dans son service cultuel et sa dévotion pour *Rukmīṇī*, l'épouse du dieu ; *Viṭhṭhaḷ* est dans la tradition du chant des meules le dieu proche et intime qui vient moudre avec *Janī* et la gratifier de ses privautés amoureuses<sup>197</sup> ; le Voyageur est la figure même de l'Amant prêt à mourir pour l'Amante ; *Bhīm* est le héros qui consacre toute son énergie à donner au nouveau royaume qu'il conquiert la Constitution de l'Inde de 1950, l'œuvre par excellence d'Ambedkar.

---

<sup>197</sup> Poitevin (1997a), p.164-177.

Quant aux bénéficiaires de l'action, *Rukmīṇī* l'épouse de *Viththal*, la chanteuse au bustier décoré de la villa d'Ambedkar, et *Ramā* l'épouse d'Ambedkar, sont une métonymie des bénéficiaires que sont les chanteuses elles-mêmes. Celles-ci se reconnaissent et s'identifient dans la figure de *Ramā* comme elles s'identifiaient depuis toujours dans celle de *Rukmīṇī*. Les gratifications sont de l'ordre d'un salut gracieusement donné — que le signifiant fonctionne sur le registre religieux de la *bhakti*, celui du dévouement par amour passionné de l'Amant au service de l'Amante, ou celui de la libération sociale gagnée par Ambedkar pour le profit des opprimés.

Dans tous les cas, en se fiant à une forme syntaxique transitive, c'est l'actant de l'énoncé, de genre masculin, qui a l'initiative unilatérale de gratifier la bénéficiaire, de genre féminin, en toute gratuité.

Les modulations suivantes utilisent le même schéma linguistique de façon encore plus libre.

Qui a brodé la pastourelle sur mon bustier vert ?  
Ô femme, sa tante paternelle est entichée de sa nièce. (f:xviii-2.1b5, 6)

Bien que l'acteur soit ici, contrairement à tous les exemples antérieurs, du genre féminin, ceci n'infirmes en rien, structurellement, la valeur sémantique essentielle du canevas syntaxique ni la substance des énoncés. Ce qui importe c'est la modalité actantielle qui reste transitive et unilatérale, en toute gratuité, comme précédemment. Le genre des acteurs, qui apparaissait significatif dans les exemples précédents, ne doit donc pas être considéré comme l'unique valeur déterminante du canevas syntaxique. On est toutefois en droit de lui reconnaître une importante fonction de signifiante, surtout si l'on n'oublie pas qu'il s'agit d'une tradition lyrique purement féminine.

J'aimerais terminer la mention de l'allégorie du bustier décoré comme support stratégique du travail de mémoire, en notant que le signifiant réalise son œuvre de signifiante la plupart du temps inconsciemment.

#### *Trois hauts-lieux*

Les chants évoquent trois hauts-lieux de l'histoire que le peuple *dalit* rêve de visiter pour se maintenir à la hauteur de son destin. Ce sont la *terre de la dīkṣā*, *dīkṣā bhūmī*, à Nagpur, où eut lieu la cérémonie de conversion (*dīkṣā*) de cinq cent mille *dalit* le 14 octobre 1956 ; la *terre de l'éveil*, *caitya bhūmī*, la plage du Golfe d'Arabie, à Dadar près de Bombay, où eut lieu la crémation le 6 décembre de la même année ; et Bodhgaya au Bihar où *l'abri de Gautam Bouddha est sous le figuier sacré (pimpal)* (10g1).

Le village de Gautam aux seize couleurs est arrivé  
La famille des *dalit* est innocente d'esprit. (10g8)

Nous allons à *Caitya Bhūmī*, dites-vous, ne restez donc pas ici  
N'obligez pas mon ami *Bhīm* à attendre si longtemps. (10aii3)

Intense est le désir des *dalit*, les enfants de *Bhīm Bābā*, d'être sur la terre de la *dīkṣā* (10i14). Je chanterai mon premier chant à *Bhīm*, j'irai à Nagpur, je verrai Nagpur. (10g12)

Il faut aller sur la terre de la *dīkṣā*, vite je finis mon travail  
Amie, allons cette année à Nagpur. (10g6)

Aussi pauvres que nous soyons, n'importe, faisons-le cette année  
Amie, allons cette année à Nagpur. (10g11)

Ecoute-moi ! Je veux te dire, je suis une servante de *Bhīm*  
Amie, il faut que nous allions cette année à Nagpur. (10g10)

Une chanteuse dit *ne plus se souvenir de la mūrti* — la personne — de *Bābāsāhēb*, elle se met donc en tête *d'aller à nouveau à Nagpur au lieu de la dīkṣā* (10g4). Il faut revivre et célébrer les moments qui forcèrent le destin : *Bābāsāhēb aujourd'hui a fait la loi pour les dalit* (10g2).

J'ai fait un rêve la nuit, le jour je ne prends plaisir à rien  
La *mūrti* de *Bābā*, quand la verrai-je de mes propres yeux ? (10aiii5)

Tout autant que les lieux, les *foules denses* qui s'y rassemblent laissent une forte impression. *Les paniers sont pleins de fleurs dans le temple de Bouddha* (10g22, 27). Ce sont des *rencontres et des retrouvailles* entre parents, alliés et relations qui cherchent chaque année à *s'installer au même emplacement* pour maintenir les liens (10g23-24). *En allant à Nagpur, que de fleurs on voit de loin, quel enthousiasme je ressens en moi !* (10g19, 20). *L'émotion croît au fur et à mesure qu'on approche de la ville, à la vue, de loin, des mangues, des fleurs, du tamarinier, du bēl* (10g13-17). *Mon Bhīm de Bhārat, dites-moi, où se trouve-t-il ?* (10g17). *Portez mon message à Bhīmrāyā* (10g16).

Je vois de loin le *banyan* de *Bhīmrāyā*  
Que l'eau du nom de *Bhīmrāyā* est douce ! (10g18)

A Nagpur il y avait grande foule  
De quels bienfaits *Bābāsāhēb* ne nous a-t-il pas gratifiés ! (10g27)

*On aura un char à bœufs, on mettra un sari de brocard* (10g9). *Je vais mettre un sari blanc, faites-moi belle* (10aii2). *J'offrirai une fleur au pied de Bhīmrāyā* (10g16).

Des anciennes se souviennent du voyage sans billet lors de la *dīkṣā* en présence de *Bābāsāhēb* en 1956.

Pas besoin de billet pour aller à Nagpur  
*Bābāsāhēb* nous a obtenu un transport gratuit. (10c15 ; g3)

Madake Chandrakala, du village de Tinkhed, district de Chindvada, dans l'état de Madhya Pradesh, nous le rappelait sur la terre même de la *dīkṣā* le 26 octobre 2001 en nous disant avec fierté : « Nous sommes venues par le train, sans prendre de billet ». Ce qu'elle voulait dire c'est que : « Nous sommes venues par le train de *Bābāsāhēb*. À cause du mouvement lancé par *Bābāsāhēb*, personne ne nous arrête aujourd'hui. Le jour de *Vijayā Dāsmī* on vient gratuitement sur la *terre de la dīkṣā*. Les pauvres ne peuvent acheter un billet ».

On compare aussi deux époques :

Pour aller à Nagpur c'est risqué d'être seul

Dr. *Bābāsāhēb* a fait poster la police tout au long de la route. (10aii4)

Personne n'était prêt à protéger *Bābāsāhēb*  
Mais dans le temple de Nagpur la police monte la garde. (10g25)

*La mémoire, ancre de l'avenir*

Aussi douloureux que soit le sentiment de frustration, l'espoir des chanteuses n'est point anéanti, tant s'en faut. La mémoire veille et travaille aux portes de l'avenir pour conjurer l'oubli qui toujours menace. Si *le peuple mord la poussière* en se frappant la poitrine de chagrin (9ai1), les chanteuses réalisent devant *le bûcher qui brûle sa dépouille*, en contemplant *la vacillation des langues de feu*, que *Bhīm est devenu immortel* (9aii5).

Ambedkar est mort, ne dites pas : « Il est mort ! Il est mort ! »  
Il est bien vivant dans son œuvre, et mon ami. (9b5 ; 12b11, 13 ; 10aii3)

*Bābāsāhēb* est mort ! Non, ne dites pas : « Il est mort ! Il est mort ! »  
Bâtonnets d'encens, fleurs, il s'est endormi. (9b17)

Ceux qui disent « Il est mort ! Il est mort ! » n'y ont rien compris (9b15). De son vivant déjà, *Bābāsāhēb* fut grandement acclamé (9aiv18). Les hindous eux-mêmes sont venus aux funérailles la main sur la poitrine, comme tous les *dalit*, en témoignage de sympathie et d'attachement (9aiv30, 31). Ambedkar *Bābāsāhēb* n'est pas mort, proclamez « Vive *Bhīm* ! » en vous frappant la poitrine (9b14).

*Bhīmrāyā* est mort posant avec force sa marque sur les gens  
Mettant sur le droit chemin soixante dix millions de gens. (9b1)

Ce que n'ont pas compris ceux qui le considèrent mort, c'est que dans le royaume d'aujourd'hui il a fait l'unité du peuple de la terre (*kulambī*) (9b2) ; c'est que pour notre peuple *il a commencé le dharma* (9b3) :

Ambedkar est décédé, ne dites pas : « C'est fini ! C'est fini ! »  
Il a fait passer de nombreuses lois, il nous a convertis au bouddhisme.  
(9b12)

Mère, j'ai vu *Bhīm*, il est en tout lieu  
Qui dit « Il est parti » ? Vraiment ceux-là n'ont rien compris. (9b15)

D'abord, il est parti en compagnie de dieu Bouddha et *les fées du ciel l'ont fleuri de guirlandes* (9b18). *Il est allé chez Bouddha, son ami* (9b9). Ensuite, qui dit « *Bābā* est mort ! *Bhīm* est mort ! » ? N'est-il pas ainsi allé au ciel, *intronisé roi dans l'assemblée d'Indra* ? (9b6). Si c'était le crépuscule quand il mourut, son règne en effet demeure : *il a construit sa villa* (il réside) *sur le trône de Delhi* (9b7), ce tendre fils de la maison *a porté et hissé le drapeau (bleu) à Delhi* (9b8) et de jeunes *dalit* l'y ont hissé sur la ville (9b8, 11).

Plus la vie moins la mort, en fin de compte calculez le solde  
Tout ce qui reste c'est la lampe immortelle de *Bhīm*. (9b21)



Il importe donc de ne pas oublier. *Ne va pas oublier ce que Bābāsāhēb nous a donné* (10c14, 1p3) :

Disons « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est l'or à ma gorge  
Comment oublierais-je, femme, la distinction de *Bābāsāhēb* ? (12b38)

Complet-veston, chaussures, la distinction de mon *Bhīm*  
Comment pourrais-je oublier ce que mon frère m'a donné ? (8fiii3, 4)

Quand *les feuilles des arbres ont toutes été abattues par la tempête* et qu'on n'en voit plus aux branches (1q2), seule reste la mémoire, ancre de l'avenir :

C'est la tempête, l'arbre perd ses feuilles  
Le souvenir d'Ambedkar *Mahārāj* me vient à l'esprit. (1q1, 6ci94)

C'est mon premier verset, c'est mon premier dessein  
*Bhīm* roi des *dalit*, voici que je me souviens. (1L17)



## CHAPITRE 5

### UN PEUPLE A CONSTITUER

#### *L'entrée d'Ambedkar rāja*

Le traumatisme de la disparition d'Ambedkar en décembre 1956 est à la mesure du profond ébranlement que son arrivée provoqua dans la vie des communautés *Mahār*, trois décennies plus tôt.

Ambedkar arrive, sa voiture est verte  
Tout le peuple écarquille les yeux ébahi. (12evi37)

De nombreux vers commencent par une formule lapidaire qui vibre encore de la secousse émotionnelle que suscita cette entrée soudaine du leader des opprimés dans les hameaux, les maisons et la vie de femmes intouchables : « *Il arrive il arrive Ambedkar !* » *ālā ālā āmbēdkara*.

Il arrive il arrive *Bhīmrāo* ! Des grelots à sa voiture  
Que je suis contente, ça me rend folle, je ne me sens plus. (12b26)

C'est ainsi qu'est arrivé *Bhīmrāo* avec des fils à sa voiture  
Comment le diamant est-il né du sein de ses père et mère ? (8c4) [42505]

L'arrivée en voiture au milieu de foules tendues dans l'attente de voir leur héros est un moment impressionnant dont l'intensité reste gravée dans les esprits<sup>202</sup>. Les chanteuses se rappellent l'effolement et la cohue au moment où *la voiture d'Ambedkar rāja arrive bondée de gens* (8c1, 13-15). On tient à reconnaître *la voiture de Bhīm* (8c3) entre toutes : *il arrive Bhīm rāja, à sa voiture des miroirs scintillants* (8c9), et qu'elle passe tout près :

Mères et femmes ! Asseyons-nous ! Formons un cercle ! (8c3)  
Mères et femmes ! Allons ! Rangeons-nous sur le côté ! (8c13)  
Mères et femmes ! Prenons la route dans sa direction ! (8c1)  
Mères et femmes ! Allons ! Mettons-nous en ligne ! (8c9)  
Filles de Gondhali ! Marchez en prenant les côtés !  
Le fils de *Rāmjī* arrive dans une voiture bondée. (8fv1)

Un leitmotiv annonce clairement le sens que prend l'événement dans tous les esprits : *Le royaume de Bhīm est arrivé* (1h13 ; 1a37). Le terme « royaume » revient une trentaine de fois. Le terme prestigieux de *rājā*, prince (près de 60 occurrences) restera un prédicat courant du nom de Bhimrao Ambedkar, *Bhīm rāja, roi Bhīm*.

Tel est Ambedkar *rājā*, le voici debout sous le parasol

---

<sup>202</sup> Sur ces rassemblements et le charisme d'Ambedkar, voir les récits fascinants de Kamble (1991), p. 93, 240-6, 254-6.

Pour sa caste, de village en village il tient des assemblées. (1evi34)

C'est tout particulièrement le signe de *Bābā* arrivant dans un avion avec une échelle en or (8b10, 11), le bateau d'*Ambedkar* (1ei9), qui prend dans les imaginations la valeur d'un indice de puissance et d'ascendance sans égale.

Le nombre élevé des occurrences du mot « avion » (61) est l'écho de la portée privilégiée que prend ce signe comme interprétant de l'expérience que vivent les chanteuses dans ces circonstances<sup>204</sup>. Si pour certaines le signe ressemble à une lettre de la poste au message inconnu, *Femme, dans les hauteurs, je vois l'avion comme une lettre* (8e4), les chants font jouer à *Ramābāī* le rôle du héraut qui révèle au peuple le sens du signe inscrit dans le ciel :

L'avion de *Bhīm* vrombit dans le ciel  
*Ramābāī* a reconnu le signe du drapeau bleu. (1f19)

Femme ! Il arrive en avion avec un fanion bleu  
*Ramābāī* dit : C'est le royaume d'*Ambedkar*. (8c10)

Le signe de l'avion se charge de diverses autres connotations que celle de la gloire et du pouvoir. La peur, parfois, pour certaines chanteuses, d'un engin qui évoque un monstre :

Il arrive, il arrive *Ambedkar* ! Il a pris l'avion  
 En le voyant, le monde s'est enfui, pris de panique. (8e1)

C'est surtout l'étonnement mêlé d'admiration à la vue d'une voiture qui avance d'elle-même, pendant des heures, sans que rien ne la supporte, signifiant de jeunesse et de bravoure :

L'avion vole pendant douze heures  
 Dans l'avion du milieu est le jeune *Bhīm Bābā*. (8e2)

Il arrive, il arrive en avion, il a l'air brave  
 Au milieu *Bhīmrāj*, ce brave, l'avion avance sans support. (8fi10)

Une fille rassure sa mère avec une comparaison, qui se veut une explication, de l'avion et du navire :

Comment cette automobile peut-elle marcher sans support dans le ciel ?  
*Bhīm* le *dalit*, un brave, tient des réunions dans tout le pays. (1evi23)

Dans les hauteurs l'avion vole sans support  
*Bhīm* a conquis un royaume. (1h6)

*Bābā* voyage par avion, mère ne sois pas anxieuse  
 Le navire a le support de l'eau. (8e5)

La surprise devient de l'émerveillement quand on apprend que *le fils de Bābā est intelligent, il appuie sur les commandes* (8e4) :

L'avion dans les hauteurs est piloté par un *Mahār*

---

<sup>204</sup> Cette portée est évidente quand on pense à l'avion qui vient chercher le saint poète Toukaram pour l'emmener au ciel, celui-ci appelant les gens qui l'entourent à partir avec lui (B:vi-3.6d16, 20, 21, 48).

Yeshvantarao est au milieu, il prend les nouvelles des gens. (8e3)

Dans l'imaginaire des chanteuses, l'arrivée en avion devient le signe de celle d'un roi qui inaugure son royaume en le parcourant de long en large :

Dans les hauteurs l'avion marche en vrombissant  
C'est *Bhīmrāyā* s'empressant de conquérir un royaume. (1h5)

Il arrive, il arrive l'avion ! Le navire arrive avec des fils jaunes  
Le royaume d'Ambedkar. (1h10, 11)

On ne s'étonnera donc pas que le signe de *l'avion de Bābā qui vole dans le lointain* s'associe au deuxième vers avec un énoncé assertif qui déclare que *Bābāsāhēb Mahārāj s'est mis en quête d'une loi à trouver pour sa caste* (1c12, 14). Cette loi est celle de la Constitution de l'Inde faite pour la libération des *dalit*, loi fondamentale qui réalise en substance la conquête du royaume que constitue Ambedkar.

La magie de l'avion ne manque pas d'inspirer l'imagination quelquefois surréaliste des chanteuses. Les vers ci-dessous voient l'avion jaune, *pivala*, pour donner une rime dans le premier au sari de soie pur et auspiceux, *savala*, dont les chanteuses aiment rêver, et dans le deuxième au mot *javal*, à côté, car il leur plaît fréquemment, inspirées par leur propre désir, de se figurer *Ramā* debout *tout à côté* de *Bhīm*.

L'avion jaune est passé devant ma porte<sup>205</sup>  
Est-ce que je sais, moi, si *Ramā* a mis un sari de soie pur ? (2fiv3) [37620]

Il arrive, il arrive l'avion ! De loin il a l'air jaune  
*Ramā*, debout à côté de *Bhīm*, a mis un sari de soie pur. (2fiv5) [37905]

Dans les deux vers suivants les fantaisies verbales trouvent des mots dans le registre de faits de puissance magique attribuée à l'avion (réduction de la pierre en poudre, *bukkā*, et en eau, *pāṇī*) pour rimer avec le dernier mot d'énoncés, ceux du deuxième vers, qui déclarent en clair style prosaïque l'ascendance de *Bhīm*, à un double titre incontestable aux yeux des chanteuses : la puissance du verbe d'Ambedkar et la suprématie de Bouddha.

Femme ! Il arrive ! L'avion réduit la pierre en poudre (*bukkā*)  
L'ami *Bhīm* te l'a dit : « Ne quittez pas Bouddha ». (*nakā*) (8c11)

Femme ! Il arrive ! L'avion réduit la pierre en eau (*pāṇī*)  
Qui a parlé comme *Bhīm* dans notre assemblée ? (*-vāṇī*) (8c12)

Le signe de l'avion s'associe encore de façon symbolique à l'ascendance de la parole d'Ambedkar dans le chant ci-dessous où l'échelle, *caṅga*, en or, figure pour la rime avec *daṅga*, « subjugué » au sens fort de médusé, stupéfait, mentalement interdit. Cette ascendance est affirmée ici de la façon la plus forte qui se puisse être puisque c'est Nehru lui-même, l'illustre Premier Ministre de l'Union Indienne, qui reste « sonné » (*daṅga*) par le verbe

---

<sup>205</sup> L'expression est employée par une autre chanteuse ailleurs à propos d'Indira Gandhi : « Sept avions et demi (sic) sont passés devant ma porte. Des Sikhs ont causé la ruine d'Indira Gandhi. » (h:xxi-6/3, 4). La valeur du signe reste apparemment celle de la grandeur et de l'ascendance.

d'Ambedkar. Je reviendrai plus loin amplement sur ce point du rapport entre Ambedkar, Nehru et le Congrès.

A l'avion de *Bābāsāhēb* une échelle en or (*caṅga*)  
Nehru a été subjugué par les paroles de mon *Bābā* (*daṅga*). (8b10, 11)

*L'accueil et le séjour au village*

Ce qui touche et suscite l'enthousiasme, c'est que *Bhīm rāj accompagné de ses lieutenants* vienne dans notre village. On commence par balayer et mettre les lieux en ordre (1eiv10). C'est le *grand ménage*, on refait le tapis de bouse de vache au sol, on asperge à l'eau :

Voisine, quel grand ménage, aujourd'hui, quel entretien !  
Des visiteurs m'arrivent, Ambedkar et *Ramābāi*. (5b15) [42513]

Le matin au lever, vite, j'asperge d'eau, je refais le sol à la bouse  
*Bhīm* passera devant notre porte par le chemin des *dalit*. (5b9)

C'est la fierté à la vue de la cour *jonchée* des bouquets de fleurs offertes au prestigieux visiteur, lequel en fait tout le décorum :

Il est debout dans la cour, il lui donne son éclat  
*Bhīmrāyā*, le roi des *dalit*, est arrivé. (5b10)

Les nombreux vélos à la porte sont ceux des nombreuses personnes venues rencontrer Ambedkar descendu dans la maison de la chanteuse :

C'est la canicule, il y a des vélos en ma maison  
*Bhīmsēn*, mon frère, il y a des vélos à ma porte. (5b11)

Les chanteuses aiment s'imaginer la curiosité des voisines demandant qui peut bien être l'important visiteur qui provoque un tel remue-ménage : d'où vient-il et où repart-il, quand repart-il ?

Un visiteur dans ma maison, la voisine demande : « D'où ça ? »  
La carriole de mon *Bābā* Ambedkar a pris la route. (5b3) [37560]

Un visiteur à la maison, la voisine dit : « Voyons ! Voyons ! »  
A l'ombrelle de mon *Bhīmrāo* des pompons de perroquets. (5b12)

Un visiteur chez moi, la voisine dit : « Où est-il parti ? »  
Les carrioles de mon *Bhīmrāo* ont repris la route. (5b13)

L'arrivée de la voiture au hameau suscite l'affairement domestique des maîtresses de maison qui doivent préparer à manger pour la troupe de visiteurs :

Il arrive, dites-vous ? Versez donc de l'eau pour (pétrir) la farine  
Le char de mon *Bhīmrāyā* soulève de la poussière dans le ciel. (12b45)

Comme légumes je donnerai les pointes de feuilles d'*ambadi*  
Le drapeau bleu de *Bābāsāhēb* de village en village. (1evi29)

Je fais des galettes de blé fourrées et des confiseries, vite, vite  
La voiture d'Ambedkar *Bābā* est arrivée dans la soirée. (5b21)

On s'empresse à offrir des tasses de lait (1eiv8), à pétrir des galettes de pain au blé, à confectionner des galettes de pain à la farine de blé fourrées (*puran*) au sucre de canne et aux pois chiches (5b3) :

Mères et femmes ! Servez des coupes de sucreries  
*Bhīm rāj Bābā* est venu dans notre village. (1evi12)

Mères et femmes ! Prenez des pots de lait  
Gaykwad accompagne Ambedkar, il dit quelque chose. (1evi13, 14)

Je mouds le blé sur la meule, j'écrase du *puran* sur la pierre  
Des frères *dalit* sont arrivés, ils viennent de Delhi. (1evi6) [36329]

Je fais la mouture, un plein kilo de blé  
*Bābāsāhēb* est arrivé, allons voir dans quel bureau. (1ev7)

Le souci de son accueil par des pauvres en des demeures démunies de tout confort s'avère, sur le coup, raison d'embarras. Mais la décision d'Ambedkar de s'arrêter au hameau dit sa volonté d'identification aux siens. Les chants témoignent du plaisir et de la fierté d'accueillir *Bābā* et ses associés chez soi, à la maison.

*Bābā* est venu au village, le village se trouve bien embêté  
*Bābā* dit qu'aujourd'hui c'est dans notre quartier qu'il va rester. (1evi15)

Le matin, au lever, j'étais en train d'asperger ma cour  
Quand arriva le représentant de *Bhīm*. (1eiv3)

Les visiteurs s'installent dans ma maison tant bien que mal  
Femme ! Je salue mon *Bābā* Ambedkar : « *Vive Bhīm !* » (1evi5)

Femmes de maison, elles ne sauraient oublier ces réunions tenues *dans la cour, des réunions convoquées la nuit*, les allées et venues empressées des *associés d'Ambedkar* : *les dirigeants de mon Bābā ont tenu conseil puis sont repartis* (1evi2, 7, 10, 24, 32).

Femme ! Du sucre du thé et du sucre sont répandus dans ma cour  
*Bhīm*, le roi des *dalit*, est passé tenir réunion de nuit. (1evi25)

Sur la terrasse, une tente dressée sur des barres de fer  
Femme ! Mon *Bhīm* tient réunion partout dans le monde. (1ev2)

Une animation peu familière qui présage une ère nouvelle. Les réunions dans les maisons consolident une communauté disséminée qui se reconnaît en Ambedkar :

La réunion a commencé, je sers de l'eau à l'assemblée  
Les gens dans l'assemblée sont pour moi comme père, mère et frère.  
(1evii2).

Au hameau, c'est l'accueil public :

Femme ! Je suis venue à la réunion de *Bhīm*  
Je tresse des fleurs pour une guirlande à passer au cou de *Bhīm*. (1eiv9)

Pourquoi ces crépitements dans le terrain du parc ?

On a offert une guirlande à mon *Bābāsāhēb*. (1evi17)

Puis la procession défile avant le rassemblement sur la place publique et le discours d'Ambedkar. *Moi, là, debout dans le cortège de Bābāsāhēb !* (1eiv4)

Je chante mon dixième chant, un morceau de savon  
J'étais à crier des slogans le cœur battant. (1ev6)

Dans une foule pareille je ne pouvais voir *Bhīm*  
Comme elle s'était rassemblée nombreuse l'armée des *dalit*. (1evii7)

C'est le *crépitement* de pétards ou d'instruments de fortune (1evi17). Les *musiciens jouent, on offre des vêtements bleus à Bābā* (1eiv5) :

*Bhīmrāo* est arrivé, les amies se hélent en s'y rendant  
Bandes de musiciens radio (porte-voix) dans la carriole. (1eviii9)

Ambedkar est arrivé, il est descendu au village de Telakhadi  
Des lampions étaient suspendus d'arbre en arbre. (1eiv3, 7).

Si les chanteuses accrochent à la voiture de *Bābāsāhēb* des fils d'or, des miroirs scintillants, une aigrette, un fanion, un cadenas en or, un capot en or, des fleurs, une cruche, des pendentifs, une lampe, des pompons, etc. c'est que, pour exprimer ce qu'elles ne peuvent dire autrement, elles raffolent de signifiants qui pensent et parlent pour elles.

Ce sont des incidents dont le plaisir reste vivace à l'esprit :

La voiture a des grelots, elle est décorée d'ornements  
Elle avance *Chouṇ Chouṇ, Bhīm* chante *Gouṇ Gouṇ*. (12b48)

Quelle est cette odeur qui monte à ma porte ?  
*Bābā* Ambedkar peint sa voiture. (12a29)

La touffe des premiers cheveux de *Bābāsāhēb*  
La voiture était arrêtée sous un arbre de *suru*. (8c16)

Des scènes qui associent des symboles de puissance :

La voiture de *Bhīm* est partie comme un coup de vent  
Comme *Bhīm* apparaît grand dans notre temple ! (1L33)

La voiture de *Bhīm* est arrivée, toi, le *dalit*, vite, accours !  
*Bhīmrāo*, c'est toi le vrai conducteur de la voiture. (1L31)

Des objets aux reflets fascinants qui enchaînent des rêves :

A la voiture de *Bhīm* il y a des pendentifs en or  
Femme ! De quelle mère est-il la lune ? (12b52)

Il y a un doigt en or à la voiture de *Bhīm*  
*Bhīm* est un grand parmi des centaines de mille. (1L35)

Des visions d'or à profusion qui inspirent de vastes pensées d'espoir :

A la voiture de *Bābāsāhēb* une jarre en or  
Il sera le gardien des *harijan*. (1a28)



Un capot d'or à la voiture de *Bābāsāhēb*  
Il est le gardien du monde entier. (1L22)

Des sentiments humains plus jeunes que la vieille haine de caste :

Une fleur de jasmin à la voiture de *Bābā*  
Les filles de Brahmanes sont amies de *Bābā*. (1ei7)

La voiture de *Bhīmrāo* arrive, elle a des miroirs scintillants  
A cette vue les filles de Brahmanes sont fascinées. (8c5) [42512]

Des réactions inattendues qui proclament la victoire sur les Brahmanes :

La voiture de *Bābāsāhēb*, la voiture est peinte en rouge  
Ô fille de *Bāmaṇ*, tu es envoûtée, tu viens avec *Bhīm*. (3eii35)

Il arrive Ambedkar, une clé à sa voiture  
Les fils de *Bāmaṇ*, il leur a fait clamer « Vive *Bhīm* ! » (4a11)

Le moment est impressionnant car la scène qu'elles observent leur parle un langage qu'elles n'ont jamais entendu. Deux ordres de faits les frappent de manière particulièrement significative.

Le premier témoigne d'une entière révolution dans l'ordre des rapports sociaux : à l'arrivée de *Bābā* entouré de ses lieutenants dans une voiture bondée comme toujours (1evi13, 14,16), voilà que *les enfants de Brahmanes se rangent sur les côtés* (4a13), que *des jeunes filles brahmanes sont envoûtées* (8c5 ; 1eii9) au point de vouloir le suivre, et que des filles de basses castes sont pareillement subjuguées :

Elle arrive, elle arrive la voiture peinte en vert  
Les filles brahmanes sont envoûtées  
« Nous partons avec *Bhīm* » disent-elles. (8c2)

Des *filles Gondhali*, une basse caste de musiciens, sont autant fascinées :

Fille de Gondhali, les tresses de ta chevelure  
*Bhīm*, le fils de *Rāmji*, t'a tapé dans l'œil. (8fv2)

L'autre ordre de faits témoigne de la subjugation du pouvoir politique : le Collecteur, premier représentant de l'Etat, est là pour recevoir Ambedkar avec les honneurs dus à un dignitaire qui lui est supérieur : il *agite l'air* de ses mains pour éventer *Bābā* (8c6, 7, 8). Quant aux notables locaux, il ne leur fait jamais la courbette :

Lui, qui a gardé l'honneur du nom d'une maison de *subhēdār*  
Le fils de *Rāmji*, il ne s'est courbé devant quiconque. (8fi9)

Vient enfin le moment le plus attendu, celui du rassemblement pour écouter le discours d'Ambedkar : *la foule est dense. Il faut frayer un chemin aux autorités, à la voiture de Bābāsāhēb* (1evii3, 5) :

La réunion a commencé, c'est noir de monde  
Laissez un passage pour les anciens, les responsables. (1evii3)

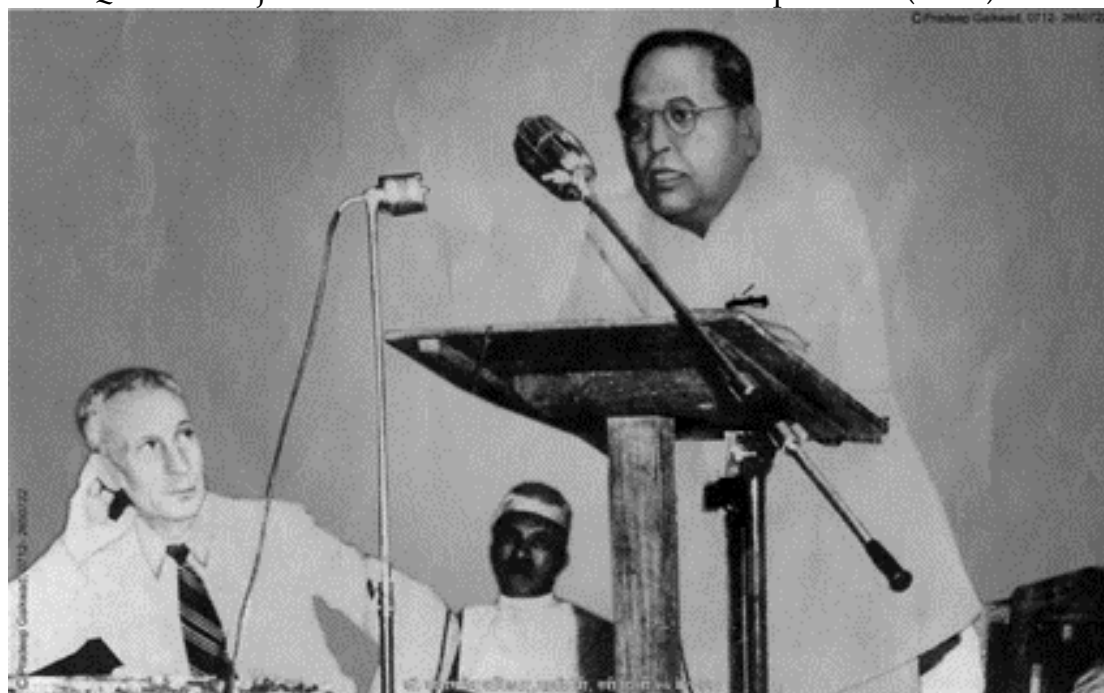
Dans chaque village on a allumé la torche de *Bhīm*

Les gens sont sortis de chez eux, tous se sont rassemblés. (1evii10)

Que ce soit à l'intérieur des maisons, dans une cour de ferme, un espace public, un parking, partout *la place manque pour s'asseoir, parquer les chevaux et les carrioles* (1evii4). *Un lit de fleurs a été disposé sur l'estrade de Bhīm* (1eiv1).

On voudrait que l'instant se perpétue à jamais sous les yeux :

Ambedkar *Bābā* resplendit dans l'univers entier  
Que de fois je dis à mon frère : « Prends donc sa photo ! » (8fiv1)



[Gaikwad4.psd] Le 20 mai 1951 — jour anniversaire de la naissance de Bouddha — discours d'Ambedkar, ministre des lois, à Delhi, devant la Mahabodi Society. Cl. P.G.

### *De village en village, des mots qui mobilisent*

Les chanteuses se remémorent les incessantes tournées d'Ambedkar comme le flux continu d'un cours d'eau qui ravive le pays entier. Leur leitmotiv, « *de village en village* » (1evi4, 20, 29, 31) (plus de trente occurrences), dit la tenacité que *Bhīm* mettait à faire un peuple de communautés dispersées :

Je fais « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est le cours d'eau dans la rivière  
Des télégrammes partent de village en village au nom de *Bhīm*. (1evi8)

Ambedkar *Bābā*, de quelle mère le diamant ?  
Il convoque des assemblées de village en village. (1evi4)

La voiture de *Bābāsāhēb* va et vient à Delhi  
Ce sont des assemblées de village en village. (1evi20)

Les passages d'Ambedkar chez soi, dans le hameau (1evi12, 15), *dans ma cour*, à *ma porte* (1evi1, 2, 7, 10), avec la cérémonie *du drapeau bleu* qu'ils comportent monté au mât comme *un titre de gloire (bhuṣaṇ)*, (1f24) ont un air de triomphe après tant d'humiliations :

Il arrive, il arrive *Bhīm rāja*, des pendentifs à son parasol

Hissez le drapeau de village en village. (1f20)

Dans le district de Solapur, quatre côtés, quatre enceintes  
Le drapeau bleu de *Bābāsāhēb* claque au vent sur le fort. (1f16)

Voilà des moments qui restent à l'esprit comme l'annonce d'une ère nouvelle.

Il arrive, il arrive le char, la pierre devient de l'eau,  
Qui a parlé comme *Bhīm* ? (1i11, 14)

La présence de *Bhīm*, chef qui réunit, donne une âme au rassemblement. Deux chants s'offrent le plaisir acoustique de jouer de l'assonance de *ākaḍā* (incurvé) avec *mukhaḍā* (le masque facial) pour dire l'impression que produit le visage d'Ambedkar qui ne cherche l'effet d'aucune coiffure :

Le fruit du tamarinier est incurvé (*ākaḍā*)  
Dans l'assemblée le visage d'Ambedkar (*mukhaḍā*). (1ei4)

Le fruit du tamarinier est incurvé (*ākaḍā*)  
Debout pour son discours le visage d'Ambedkar (*mukhaḍā*). (1ei3)

Il arrive *Bhīm rājā*, sans coiffure, tête nue,  
Il parcourt ainsi l'assemblée, le fils chéri de ses père et mère. (1eiii9)

Les discours de *Bābāsāhēb* dynamisent : on tient à l'entendre parler (1evi26).

Elle est venue ! Elle est venue la voiture ! Elle avait un drapeau bleu  
*Bābā* va de village en village, il tient des discours. (1evi26)

Ambedkar *Bābā* est debout sous son parasol  
Rassemblements de village en village pour l'écouter parler. (1evi31)

La parole d'Ambedkar est *au village* un événement de puissance. Elle éclate comme un appel à une rupture avec le passé, l'une des plus significatives de l'histoire contemporaine du Maharashtra, et un espoir d'émancipation pour les communautés *dalit*.

*Bhīm*, ton action est inappréciable  
Oh ! Ta parole, la valeur de la terre. (1eii3)

Il arrive il arrive *Bhīmrao* ! Des pendentifs à son parasol  
Pour son peuple il s'est posté sur la frontière. (1a7)

Les assemblées publiques sont convoquées par les collaborateurs<sup>206</sup> d'Ambedkar.

La voiture de *Bhīm* est bondée de dirigeants  
C'est la première réunion qu'il tient à Aurangabad. (1evi16)

Ambedkar rassemble (1di11) et met en marche par son verbe dont la portée s'étend, dans leur vision, à tout le pays.

Il est arrivé, Ambedkar, le diamant de quelle mère ?

---

<sup>206</sup> Un des plus importants collaborateurs est personnellement nommé dans ce corpus : Gayk vad, alias Bhaurao (1evi13, 14).

Dans la ville de Nasik, il a réussi son programme et il est reparti.  
(1evi11)

*Bābā* ne craint rien ni personne, il n'arrête pas de tenir réunion sur réunion dans tout le pays (1evi23) de *Bhārat*, (1evi 22, 27), de pays en pays (1evi30), de place en place (1evi33). Sa présence inspire la frayeur au pays, mais la société secouée dans ses fondements se contente de chuchoter dans le dos d'un homme imperturbable :

Cette mère *Bhārat* a tremblé, la société effrayée a été prise de peur  
*Bhīm* ne craignait jamais, tout le monde chuchotait par derrière. (1L43)

Ambedkar est l'âme d'une intense mise en mouvement de personnes qui parcourent les *villages et réunissent des « compagnies »* de gens (1evi9). *Bhīm* lui-même est toujours en déplacement *d'Aurangabad à Delhi, de Delhi aux villages et vice versa* (1evi10).

Ambedkar est debout sous un parapluie noir  
Soixante-dix millions de gens, il tient réunion de village en village.  
(1evii1)

La parole d'Ambedkar engendre un enthousiasme collectif qui s'exprime dans une acclamation spontanée « Vive *Bhīm* ! » Celle-ci restera la formule de salut et de reconnaissance du nouveau peuple rassemblé de village en village (1evi5, 8). On l'insufflera aux enfants comme la formule initiatrice d'une unité retrouvée :

Ecoutez ! Ambedkar parle : « Gardez l'amour, l'amitié »  
Insufflez dans l'oreille de l'enfant : « Vive *Bhīm* ! »(1L18)

Le regret ne s'efface point de l'esprit de maîtresses de maison d'avoir été empêchées de *participer à la réunion* à cause des tâches ménagères qui les retenaient *auprès de l'âtre* (1ev1), tant était impérieux le *désir d'assister aux réunions* de *Bābā* et forte l'émotion de *crier des slogans, le cœur battant* (1ev6).

Je fais la mouture, je mouds à toute vitesse  
C'est la réunion de *Bābā*, j'ai hâte d'y aller. (1ev5, 4)

Quelques grands rassemblements restent bien ancrés dans la mémoire comme des moments déterminants qui marquèrent la construction d'une conscience commune. Ils mirent un peuple d'opprimés *polluant délibérément le bassin d'eau* (1g29) en marche définitivement vers le recouvrement d'un nouveau destin. C'est là que, selon des chanteuses, Ambedkar acquit une renommée mondiale (1g24).

L'eau du bassin Savadar, les gens y ont goûté  
Le cher *rājā Bhīmāi* a accompli l'œuvre du *dharma*. (1g28)

Avec affection et tendresse les graines furent semées dans le labour  
Mon *Bhīm* a fait advenir la révolution. (1g20, 25)

Parmi les *satyāgraha* que les chanteuses évoquent vient en tout premier lieu la manifestation à Mahad en 1927 pour le droit d'accès à l'eau du bassin public Savadar, *sur lequel Ambedkar fit flotter le drapeau bleu* (1g8) en signe de revendication d'un droit (1g5). Ce fut *un cri d'appel à l'honneur lancé par Bhīm*

(1g18). *Comment en dire l'histoire, il se passa des choses si différentes, Bhīmā, ton chapeau est tombé, là-bas, dans l'eau (1g17). Bhīm mena son combat, tout ce qu'il a encaissé ! (1g23). Ces salauds de Brahmanes nous ont lynchés à coups de trique (1g26). À Mahad, le fils de Rāmji fut celui à qui revint l'honneur d'être le premier à puiser et ramener de l'eau du bassin interdit aux dalit (1g10). Puis l'eau du bassin Savadar on y goûta tous dans des coupelles (1g26, 28). Lentement tous les gens se mirent de l'eau dans la bouche (1g33).*

Un important *satyāgraha* a eu lieu au bassin d'eau  
Les drapeaux bleus sur les épaules, appelez les gens ! (1g1)

*Mahād* cette ville de cols blancs  
Le peuple n'a pas eu peur mais que d'obstacles il y a eu ! (1g16)

A vrai dire, l'intervention victorieuse avait été précédée d'une première tentative malheureuse : *les enfants furent battus, la terre ensanglantée, Ambedkar dut faire demi-tour et reculer (1g31). Ambedkar était frustré.* Pour éviter que des représailles frappent les *dalit*, il temporisa et revint sur ses paroles ce jour-là (1g30).

Le drapeau bleu pour appui, mon *Bhīm* descendit dans le bassin  
Une volée de coups de bâtons et de matraques s'abattit sur *Bhīm*. (1g36)

La conscience d'être sujet de droit s'éveille et s'amplifiera. La libération de l'accès au réservoir d'eau de Mahad est pour une chanteuse le symbole que son village jusque-là *tombé au rebut*, considéré comme un tas de détritiques — selon le dicton : « À tout village son rebut comme à toute maison son débarras » — est remonté dans la société des hommes (1g12). Ce moment reste à la mémoire comme un tournant historique parmi d'autres manifestations de masse non moins importantes telles le *satyāgraha* de Nasik (1g2, 3, 4, 6 ; 8d6) pour l'accès au temple de Kalaram et celui de *l'audace* d'Ambedkar lors du *pacte de Pune* (1g7).

Au temple de Kalaram (Nasik), des slogans exigent l'entrée  
Ce n'étaient pas des slogans, c'était le mugissement de *Bhīm*. (1g35)

Un chant parle aussi du droit, symbolique de beaucoup d'autres, au changement de nom de l'Université d'Aurangabad<sup>207</sup> (1g11).

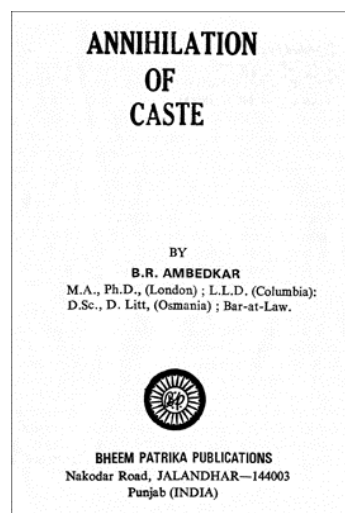
La vie de tous a été abreuvée, toutes soifs étanchées  
Par *Bhīm* seul renonçant à sa vie. (1g19)

### *Les fondations d'un nouvel ordre*

Une conviction s'impose avec la force d'une évidence première : *Le royaume de Bhīm est arrivé* (1a37). Ambedkar est en train de poser les fondements d'un nouvel ordre avec détermination, authenticité, abnégation, et surtout une autorité souveraine. Les fondations du royaume sont là, sous les yeux, bien visibles. Trois sont particulièrement manifestes : son fondateur, sa Constitution et sa capitale.

#### *Le champion des opprimés*

Le premier fondement du royaume est la personne même d'Ambedkar. Celui-ci déploie aux yeux des chanteuses les signes modernes de la compétence et de l'autorité de ceux qui dorénavant en imposent au monde nouveau contre l'ancien. Sa silhouette elle-même offre le signe de l'athlète. Celui qui est en déplacement constant *de village en village* pour faire des siens un peuple en



[AnnihilationCaste.psd]  
Réédition (1982) du discours de 1936, complété par le commentaire de Mahatma Gandhi, « *A Vindication of Caste* », la réponse d'Ambedkar, et deux autres écrits d'Ambedkar : « *Caste and Conversion* » (1926) et « *Majorities and Minorities* ».

<sup>207</sup> Le Parlement du Maharashtra, par un vote unanime des deux chambres le 27 juillet 1978, décida de lui donner le nom d'Ambedkar. Il fallut 16 ans de lutte sociale parfois violente pour en obtenir l'application du Gouvernement du même Etat le 17 janvier 1994. Voir à ce sujet Gavhade (1996).

mouvement est un brave, *bahādur* (1evi23, 8fi10, 1h6), un *lutteur*, *pahilavān*, prêt à descendre dans l'arène. Le terme *pahilavān* désigne l'athlète des compétitions de lutte marathe à main nue extrêmement populaires lors des assemblées qui chaque année réunissent la population entière :

Faisant « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est l'or à mes narines  
*Bhīm* un athlète (de lutte). (13g8)

Cet athlète entretient sa force avec *des litres de lait* et enseigne aux jeunes *le maniement des matraques* (1g13). *Bhīm* veut que son peuple tout entier devienne le champion qu'il est. Sans volonté de combattre, pas de relèvement. Ambedkar entre dans l'arène sociale comme un preux d'hier dans celle d'un tournoi singulier, *en jetant le gant* :

Dans un monde si divers *Bhīm* a jeté le gant  
Pour les droits des intouchables, il s'est tenu ferme debout.(1a55)

En disant « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est une feuille de nectar  
Que de qualités en décrir, le peuple est devenu athlète. (8fi13).

L'apparence physique de *Bhīm* est celle d'un homme de forte stature, habillé à l'anglaise comme les maîtres du jour, les *sāhēb*. Il arrive, Ambedkar, avec des souliers anglais, des chaussettes et des chaussures aux pieds (1a1, 2, 3, 6 ; 1c 4,6, 36), des sandales avec une lanière en or (1di25). Il arrive, Ambedkar ! Il porte un costume ! (1d1).

C'est ainsi qu'est arrivé *Bhīmrāo*,  
avec des souliers aux pieds  
Pour un peuple de 90 millions il  
est allé droit vers la Cour.  
(1a61). [42509]

Il arrive *Bhīmrāyā*, à ses pieds  
des souliers  
Pour son peuple, il est allé tout  
droit au bureau. (1a1-3)

Femme, à ma porte, les citronniers sont en pleine fleurs  
Passementerie à la veste bleue d'Ambedkar *Bābā*. (8fiii2)

Il arrive, il arrive Ambedkar ! Les Anglais sont confus de honte  
Il vient à notre village portant costume et souliers. (8fiii1).

Femme, il y a un stylo en or à la pochette de *Bhīm rāja*  
A la pochette de *Bhīm rāja*, faites acclamer « Vive *Bhīm !* » dans le pays.  
(8a1, 4) [37535]



[poster7.psd] Céramique sur le mur  
d'une maison Mahār. Cl. G.P.

Ce *stylo en or* (3ei1 ; 1evi2 ; 8b12, 16 ; 10g26) est le signe de son immense savoir et de l'excellence hors pair de son intelligence à qui les *dalit* savent devoir leur relèvement (1evii9):

*Bābā Bhīmrāo* Ambedkar, un océan de connaissance, de miséricorde  
Mon *Bhīmrāyā* a relevé les *dalit*. (1a35)

Le rayonnement de mon *Bhīm* a le lustre du diamant  
Lampe de savoir brillante, les trois mondes sont à ses pieds. (8fiv2)

C'est un *écritoire* qu'à force d'utiliser sans répit *il a vidé* de son encre selon l'observation, un jour, du peuple *assis à l'ombre* devant lui (1a5).

Son parler anglais n'étonne personne,

Il a mangé une noix de bétel et craché dans l'allée  
Je ne l'ai pas compris, frère *Bhīm* parlait anglais. (8fv5)

car il rappelle à chacune qu'il est allé s'instruire à l'étranger et qu'il a tenu la promesse du jour où il est parti :

Le *Bhīm rāja* des *dalit* s'apprête à partir à l'étranger  
Il lève et agite sa main. « Je vais revenir », dit-il aux *dalit*. (1a32)

De prime abord, deux traits radicalement « modernes » mettent en confiance. Le premier est le physique, la tenue et l'allure d'un *sāhēb* :

Il arrive, il arrive Ambedkar ! Il a tout d'un blanc *sāhēb*  
Il parle en anglais, on le prendrait pour le Gouverneur. (8fv4)

Il arrive, il arrive Ambedkar ! Dans une tenue impeccable  
Que te dire, mon amie, il a tout d'un Gouverneur. (8fv3)

Le deuxième est un grand savoir acquis à l'étranger, au loin, d'où il revient : *De nos jours, femme, à l'étranger, grande est l'instruction* (2j4) *Le savoir de Bhīmrāyā* est une des qualités qui impressionnent le plus les chanteuses, et tout autant selon elles les notables locaux, les fonctionnaires, les classes dirigeantes et la caste supérieure des gens du savoir, les Brahmanes :

Dans le bureau de Nagpur, des chaises sont mises pour s'asseoir  
Le *sāhēb* a été stupéfait par le savoir de mon *Bhīmrāyā*. (8fi11)

Dans les bureaux de Solapur il a pris du riz (*bhāta*)  
Les ennemis de *Bābāsāhēb* Ambedkar joignent les mains (*hāta*). (8fi6)

Ambedkar *Bābā*, il y a un paon à votre voiture  
Il s'est beaucoup instruit, les jeunes *Bāmaṇ* t'accompagnent. (8fi12)

*Bābā*, oui, *Bābā*, disons-le, un *Mahār* par caste  
Si grand par l'instruction et le savoir. (8fi7)

Ces deux registres de signes marquent d'emblée l'ascendance d'Ambedkar. Ils sont pour les paysannes *dalit* des sortes de lettres de créance, des signes de légitimité et d'authenticité. Ces qualités engendrent des sentiments de fierté et de sécurité chez les paysannes : *Mon huitième verset est pour le grand Ambedkar*



(1L1). Chacune se voudrait la mère d'un tel homme. À défaut, que son nom atteigne les confins du pays :

Ambedkar *Bābā*, de quelle mère est-il le fils ?  
Aux pieds des souliers rouges, il va droit au bureau. (1a34)

Le manteau de mon *Bhīm*, on dirait le costume d'apparat d'un roi  
A la terre de *Bhārat* il montre le chemin de la lutte pour vivre. (1a14)

Mon quatrième verset atteint les quatre coins du pays  
Le frère *Bhīm* est allé avec bonheur à l'étranger. (8d11)

Si *Bābā* a beaucoup étudié et s'est instruit avec acharnement, ce n'est pas pour lui ou par simple amour personnel du savoir, mais pour sortir son peuple de l'ignorance et le libérer de l'oppression :

*Bābā* s'est instruit à la lumière de l'électricité  
Auparavant le peuple était idiot, *Bābā* l'a fait avancer. (1b5)

*Bābā* fait des écritures à la lumière d'une lampe à gaz  
Encore aujourd'hui le peuple était sot, *Bhīm* l'a fait progresser. (1b9, 10)

*Force d'âme et vie sacrifiée*

A vrai dire, la grandeur d'Ambedkar est morale. C'est celle d'une force de l'âme trempée à toute épreuve dans un engagement à une cause surhumaine.

Il marchait sur un chemin tout de ronces et d'épines  
Lui, jamais il ne prêtait attention aux obstacles. (1a40)

Il a maintenu en marche le char des faibles des miséreux  
Femme ! Il a redressé des bourgeons desséchés. (1a41)

Son dévouement est pour « les siens » (*nātē*, litt. sa parentèle : ceux de sa communauté, 1a1), pour « son peuple » (*janatā*, 1a2, 3) ou simplement « le peuple » (1a5, 7), pour « ses gens » (*vyakti*, 1a4), pour « sa caste » (*jātī*) (1a21, 24, 25 ; 1eiii10), pour les *harijan* (1a28). « Les siens » ce sont, en deux mots, *les enfants des dalit*, c'est-à-dire, les miséreux (*dīn*), les indigents (*hīn*), les faibles (*dubālī*), les pauvres (*garīb*), *les femmes, les musulmans du Cachemire* qui le prennent à témoin de leurs malheurs (15/1, 2). Son angoisse est celle d'une humanité à l'abandon, celle des parias de l'Inde, les *dalit* : *Bābā parle de l'avion* : « *Quelle détresse que celle des dalit !* » (2ai4, 15, 16-19)

Des femmes réduites au silence dans les filets des coutumes  
Ambedkar est né, il a accompli le relèvement des femmes. (1a22),

Nagu Changappa Kamble, d'Ambedkarnagar à Solapur, a maintenant cinquante-cinq ans. Elle se rappelle des émeutes anti-musulmanes qui éclatèrent lorsqu'elle était encore enfant, à Naldurga. « À cette époque, certaines femmes musulmanes composèrent des chants pour dire à Ambedkar leur souffrance ». Elle se souvient de deux chants :

Des femmes musulmanes pleurent, elles sont belles-sœurs  
Ô, frère *Bābāsāhēb*, quel temps nous vivons, mon Dieu ! (15/2)

Le vieillard musulman a eu peur de mourir

Il s'est rasé et est devenu hindou à cause de sa caste. (15/1)

C'est dans leur *intérêt* (*hīt*) (10c23, 26 ; 1ai19 ; 10b1 ; 1L19) ; pour leur *relèvement* (*uddhār*) (1L2 ; 7ai1 ; 1b3 ; 10d2 ; 1a22, 31) ; pour leur *bien-être* (*kalyāṇ*) (1c17, 10f3), pour *en repousser l'ennemi*, pour leur obtenir le *pain et le beurre clarifié* (*tūproṭī*), en bref, pour *les rendre heureux*, qu'Ambedkar se sacrifie :

Ecoutez mon sixième verset, les qualités de mon *Bhīm*  
Il a rendu heureux indigents et miséreux, il a repoussé l'ennemi. (1a18)

Mon sixième verset, pour le bien-être des pauvres  
Dieu *Bhīm* s'est échiné, il nous a donné du pain et du beurre clarifié.  
(1a19)

Il arrive, il arrive *Bābā*, une fleur à sa voiture  
Ces enfants de *dalit*, ils connaîtront le bonheur. (1a9)

Une simple phrase tend à revenir comme un refrain : *Que de peine il se donne ! Il s'échine et ne craint pas sa peine* (1a4,19). *Il répand son sang pour créer le parti Républicain* (1a54). *Il s'est tellement donné pour les dalit qu'il est devenu un sac d'os* (1a50). *Bhīm s'est brûlé les pieds pour un peuple de 30 millions* (1a57).

*Bhīmrāo* nous a montré le chemin du relèvement  
Il s'est crevé pour le peuple, c'était le soutien du peuple. (1a52)

Il a écrit la Constitution, que de travail acharné !  
Dans la loi il a prévu la concession de privilèges. (1c30)

*Ni la canicule ni le vent ne l'arrêtent* (1a58) ; *ni le déshonneur car il maintint fierté et amour-propre* (1a49). Il donne le meilleur de lui-même, littéralement, *les trois quarts de sa vie* :

Il arrive, il arrive Ambedkar, quelle foule de qualités  
Pour ses enfants les indigents, les faibles, le plus clair de sa vie. (1a12)

Il arrive Ambedkar, il a une moto pour s'asseoir  
Pour les frères *dalit*, que de peine il se donne ! (1a9, 10)

Les chanteuses trouvent des images significatives pour caractériser le dévouement d'Ambedkar à son œuvre de libération. Deux sont en particulier à noter. Le distique suivant les associe. « Il a sacrifié sa vie » traduit l'expression « il a fait une friche de son existence » ou de son « corps » / « être » (1a38, 39), c'est-à-dire les a laissés à l'abandon pour partir s'instruire à l'étranger. « Ses forces épuisées » traduit le terme *jhīj* employé dans l'industrie et la comptabilité (« dépréciation ») à propos d'un outil ou d'une machine qui finit à force d'usage par ne plus pouvoir être utilisée.

Il a fait le sacrifice de sa vie, il est parti s'instruire avec fierté  
Mon tendre *Bhīmrāo*, ses forces une fois épuisées il s'en est allé. (1q4)

Mon *Bhīm* est un indigent, il est dans le bidonville et non dans le hall à l'étage (1a16). On peut penser que le chant suivant fait allusion à *Bhīm* de passage la nuit dans un misérable hameau de *Mahār* que la chanteuse perçoit comme étant un cloaque indigne (littéralement, des latrines) mais où *Bhīm* n'a pas honte de venir séjourner :

Une chandelle en verre avec une mèche de guenilles  
La nuit a surpris *Bhīm* dans notre merdier. (1a36)

*Bhīm* ne se pavane pas avec un turban sur la tête devant les masses comme d'autres leaders politiques en quête de popularité (1a23, 33). Pour ceux de sa caste il parcourt le territoire (1a21, 24, 26, 30, 43), il est par monts et par vaux (1a27), on le voit à Delhi (1a42).

Des chanteuses le voient se diriger avec détermination (*nīt*), avec fougue (*doud*), vers les bureaux de l'administration, vers la Cour de Justice, car *Bābā* est un avocat (1c5) :

Dans un monde si divers *Bhīm* agit avec grande détermination  
Pour les droits des intouchables, il se tient fermement debout. (1a55)

La Parit (caste des lavandiers) nettoie au savon la chemise  
Docteur *Bābāsāhēb* est parti avec fougue au bureau. (1c13)

*Bhīmarāo*, ses souliers anglais  
Pour son peuple, il est allé en justice. (1a6)

Son héroïsme est celui d'un dévouement sans limite pour les siens, contre vents et marées. Mon *Bhīm* marche sur des charbons ardents (8b21) (litt. *La vie de mon Bhīm c'est des pop corns* qui éclatent et rebondissent sur la plaque où ils sont mis à griller). La raison en est que la tâche qui lui incombe n'est rien moins qu'une refonte intégrale de l'ordre des choses humaines : le *kartā* — le maître d'œuvre du monde, « le faiseur » du monde — a manqué son œuvre, le monde est à refaire. Tout en restant fidèle à sa caste, *Bhīm* a remodelé la société (1a53).

La bravoure de mon *Bhīm*, un pilone d'acier  
A force d'écrire, son poignet est devenu exsangue. (1a13)

*Bābāsāhēb* dit : « Mon peuple est loin, si loin !  
Je remets tout en ordre, ensuite je prendrai place sur le trône. » (1a17, 29)  
Une telle œuvre ne peut être que l'action d'un dieu d'homme (1a19) :

*Bābā* Ambedkar, distribuez du lait dans des coupelles  
C'est là l'œuvre d'un dieu, il combat pour la caste. (1a25)

Femme, Ambedkar, pour lui la compagnie de dieu  
Pour écrire la Constitution, *Bābā* est allé à l'étranger. (1c19)

C'est la première citation où le terme de dieu, *dēv*, vient naturellement à la bouche des chanteuses. Le moment est venu de clarifier ce qu'il peut signifier pour elles. Je tente de représenter ce sens à l'aide du terme *dieu d'homme* qui se veut le pendant exact du terme courant des chanteuses, *Bhīm-dēv*, *dieu-Bhīm*. Je n'essaierai pas de définir conceptuellement cette expression car elle ne relève pas de l'ordre du concept mais de la relation. Le terme pointe vers l'objet d'une visée de la conscience. Mais l'essentiel est la construction dynamique de

ce rapport, et son effet de plénitude, c'est-à-dire de remplissage de toutes les attentes de la visée. Celles-ci défient le langage conceptuel et théorique car elles sont de l'ordre du désir de l'être de chaque chanteuse. Cette constitution est à mon sens parfaitement articulée par Baby Kamble<sup>208</sup> dans le témoignage suivant :

*Bhīm*-Soleil, l'univers t'appartient. C'est *Bhīm* qui nous a créés. C'est grâce à ses sacrifices que nos existences d'aujourd'hui brillent comme l'or. *Bābā*, ce prince renonçant, s'offrit en oblation pour les *dalit* et les opprimés, puis quitta la vie.

Ce qu'inspire ce dieu d'homme c'est l'honneur et la dignité (1a38, 39) de l'humanité en l'homme.

*Bābā* a donné à l'homme la conscience d'être homme  
Chantons le chant de *Bhīm* tout en faisant la mouture. (1a60)

*Bhīm* établit un lien de parenté qui n'avait pas existé à ce jour aux yeux des chanteuses *dalit*, entre l'homme et l'humanité. Celles-ci, semble-t-il, le nouent pour la première fois :

Mon *Bhīm* a fait le sacrifice de sa vie  
Il a donné à mon peuple la dignité / l'honneur. (1a38/39)

Si *Bhīm* n'existait pas, quelle serait ici notre condition ?  
Il a remis l'homme en parenté avec l'humanité. (1n18)

*Bābāsāhēb*, le nouveau législateur

L'homme qui écrit la Constitution (1c16, 22) et fit les lois du pays donne là sa pleine mesure et légitime son droit au pouvoir. Royaume de mon *Bābāsāhēb*, sa signature sur la Constitution (1c4).

*Bābāsāhēb* Ambedkar était un grand homme  
Il a écrit la Constitution, ce fut le bien-être pour sa communauté. (1c17)

Mon septième chant, il a fait la Constitution de *Bhārat*  
Par la force de la loi *Bhīm rāj* a conquis le gouvernement. (1c8)

Cette œuvre exalte les rêves des chanteuses et les comble de fierté, car celui qui a fait la Constitution de *Bhārat* est indéniablement un des leurs, un *Mahār par caste* et un vrai *Marāṭhī*, et pourtant si grand par l'instruction et le savoir (8fi7,11, fii2) :

En plein ciel, un dais avec des cercles d'acier  
Mon *Bhīmrāyā* a établi une nouvelle législation. (1c2)

La Constitution de *Bhārat*, qui a bien pu l'écrire, la Constitution !  
C'est ce cher fils de *Rāmjī*. (1c22)

Ô écoutez, belle-mère, la merveille de mon rêve  
Dans le *darbār* de Delhi mon *Bhīm* écrit la Constitution. (1c1, 7, 11, 25, 26)

---

<sup>208</sup> Kamble (1991), p. 159, 259, 260, 263, 264.

Le fait est, selon les chanteuses, que personne ne se présentait pour donner suite au rapport public du Gouvernement enjoignant de préparer une Constitution. Tous se récusaient et personne ne le soutient (1c27). Cette impuissance amène à ses pieds son adversaire par excellence et la merveille se produit :

La Constitution de *Bhārat*,  
personne ne se présenta capable  
de l'écrire  
C'est alors que Gandhi *Mahārāj*  
vint se jeter à ses pieds. (1c24)

En une seule nuit, une nuit  
éclairée par les astres  
Il écrivit la Constitution de  
*Bhārat*, à la seule force de son  
intelligence. (1c28)



[poster6.psd] Ambedkar écrit le texte de la Constitution indienne.

Cette Constitution assure à la fois le bien-être de la société (1c17) et du pays de *Bhārat*. La Constitution de *Bhīm* donne le royaume aux *dalit* (1c23). Pour l'écrire, *Bhīm* est allé en Angleterre, où de ce fait il est tenu en honneur (1c18, 19). C'est grandi des années passées à l'étranger qu'au retour il s'est mis en quête d'une loi à trouver pour sa caste (1c12) et son pays.

Notre *Bhīm rāja* est arrivé d'Angleterre  
Il a établi et couché par écrit la Constitution de *Bhārat*. (1c10)

L'aspect de *Bābāsāhēb* ! Beauté sans égale dans le monde  
Ainsi sa Constitution fait le rayonnement de l'Inde entière. (1c21)

*Bābā* est un rat de bibliothèque : un jour qu'il vint dans la bibliothèque de Pune (celle vraisemblablement du Gokhale Institute of Economic and Political Sciences qu'il fréquentait assidûment) il y avait foule en ville pour le voir (8i8).

Femme, *Bhīm rāja* est un ver au dedans des livres  
Pour repousser l'injustice, la Constitution a été son obsession. (1c20)

Il a refondu selon la vision de Bouddha l'ordre injuste du *maître d'œuvre*, *kartā*, le « *faiseur* » de l'ordre des choses :

Faiseur ! Ta Constitution, discrimination, fausseté !  
*Bhīm* a fait et mis par écrit une Constitution révisée. (1c6)

Le matin au lever chantons l'*ārati* de Bouddha  
En écrivant la Constitution il a hissé les drapeaux sur *Bhārat*. (1c9)

Ces drapeaux sont ceux d'un nouvel ordre social. Les chanteuses savent que *Mon Bhīm* a établi une nouvelle loi (1c2), *Bhīm* est un homme de loi (1c23). L'épouse de Nehru appelle celui-ci pour lui dire que *Bhīm* est expert en fait de

*lois* (1c3). Là est sa grandeur, et pas dans le fait qu'il est dans une des voitures officielles qui défilent (1c5). Le royaume de *Bhīm* est celui de l'empire de la loi.

Brandissez haut le drapeau bleu ! Appliquez la Constitution des *dalit*  
Rejetez les vieilles coutumes ! Acclamez « Vive *Bhīm* ! » (1f18)

*Ramābāī* pose son *kumku*, il y a une perle sous le *kumku*  
Son mari, il a conquis le royaume par la loi. (2ai10)

L'association de l'avion, signe de domination, avec la quête de *Bābāsāhēb* d'une loi pour sa caste (1c12) dit la même chose allégoriquement :

L'avion de *Bābā* vole dans le lointain  
*Bābāsāhēb Mahārāj* s'est mis en quête d'une loi à trouver. (1c14)

On ne s'étonnera pas non plus que beaucoup de chants (2ai4 ; 12, 13, 15, 16, 17, 18, 19, 22) aient pour deuxième vers cet autre énoncé déjà rappelé : *Bābā* parle de l'avion : « Quelle détresse que celle des *dalit* ! » Le premier vers se construisant selon le procédé décrit plus tôt qui consiste à trouver un terme lexical, par exemple, *rond*, *goḷa*, capable d'assurer une rime en fin de première ligne pour le mot clé en fin de l'énoncé du deuxième vers, qui est ici *détresse*, *hāla*, réalité dont *Bhīm rāja* libère son peuple en conquérant le pays par sa loi. On obtient ainsi le distique suivant construit sur le modèle étudié et qui relève ici aussi davantage d'un discours en vers libres que de la poésie :

*Ramābāī* applique du *kumku*, un point rond sur de la cire  
*Bābā* parle de l'avion : « Quelle détresse que celle des *dalit* ! » [37354]

La suprématie de *Bābāsāhēb*, législateur d'un ordre nouveau, est certes remarquable car *Bābā* a fait des études et obtint toutes sortes de diplômes, réussit avec bonheur la récitation des quatorze sciences (8b8).

Il a étudié à Delhi, il est monté haut en grade  
En notre continent, il est le premier par son intelligence. (8b6)

Je chante les qualités de *Bābā* en faisant l'*āratī*, j'agite la lumière  
Nul n'a autant d'instruction que *Bābāsāhēb*. (8b4)

Si le drapeau bleu de *Bhīm* scintille sur le Gange (8b2,3), c'est que *Bābāsāhēb* était d'une intelligence supérieure (8b5), et qu'il ne doit cela qu'à lui seul, malgré ce handicap que fut sa grande pauvreté :

*Bābā* s'est instruit, bien que le plus pauvre du monde  
Dans le monde entier il est ce qu'il y a de plus savant. (8b2)

Ecoutez ! Ecoutez mon récit, dites ! Dites-le au monde  
Mon *Bhīmrāo*, comment il est devenu savant. (8b14)

Trois-cent soixante millions de couleurs à la villa de *Bhīm*  
Le gouvernement de Nehru est envoûté par son intelligence. (8b1)

La supériorité de *Bhīm* est telle que l'épouse de Nehru conseille à celui-ci d'aller « prendre refuge » (*śaran*) aux pieds de *Bhīm* (8i2), un conseil justifié quand on sait que *d'un seul mot Ambedkar cloua le bec à Nehru* (8i3), ou que *Nehru fut subjugué par le discours de Bābāsāhēb* (8b10, 11). D'où l'avertissement final :

L'épouse de Nehru lui raconte une histoire  
*Bhīm* est une lame de feu, ne lui barre pas le chemin. (8b19)

*Delhi, cœur du royaume*

Delhi est le lieu par excellence de la puissance et du pouvoir dans l'imaginaire indien (le nombre très élevé du mot dans le présent ensemble, 188 occurrences, dit le profit que les chanteuses en retirent). L'image visuelle qui le signifie en est le prestigieux trône des *Pāṇḍava*, les héros de l'épopée qui conquérèrent la place pour en faire leur capitale. *Bhīm* en répète le haut-fait dans des bureaux modernes :

Femme, Delhi est acclamée aux quatre coins du monde  
Le trône orné de perles rehausse l'éclat de *Bhīm*. (1dii2)

Dans le bureau de Delhi, rangées sur rangées de sièges  
Sur le trône des *Pāṇḍava*, *Bhīm* est investi du pouvoir. (1di14)

Les images guerrières que reprennent naturellement les chanteuses sont purement allégoriques. Car si les paysannes *dalit* sont bien conscientes que *Delhi est assiégée* (1di5) — et *en vue de quoi si ce n'est pour être conquise par Bābā* (1di10) — cette victoire n'est point celle des armes mais de l'esprit :

Il arrive, il arrive le char ! Le char a des glaces  
Delhi est anéantie. (1i6)

Il arrive, il arrive ! Le char a des chenilles  
Le peuple de *Bhīm* est libéré pour aller à Delhi. (1i23)

Dans la ville de Delhi ce sont des querelles sans fin  
Mais *Bhīm* a conquis le royaume par la force de son intelligence. (1di6)

Deux traits caractérisent à la fois ce règne : c'est, d'une part, celui de la loi du Bouddha, représentation qui s'associe à des images de style de vie moderne et des évocations de résistance « métallique » au temps :

Il arrive Ambedkar, il est vêtu d'un costume  
Il est allé tout droit à Delhi pour le *dharma* de Bouddha. (1di1)

Il y a des pilones de fer de l'autre côté de Delhi  
*Bhīm* a eu l'audace d'entrer chez le dieu Bouddha. (1di15)

Il y a une fondation en fer de l'autre côté de Delhi  
Bénie soit, *Bhīm*, votre résolution d'entrer dans le *dharma* de Bouddha.  
(10c27)

Deuxième trait : étant la victoire du *roi des dalit*, ce royaume est celui des *dalit* quand Nehru de son côté construit un pays industriel. Il faut noter en plus ici, sous une forme symbolique, l'affirmation déjà énoncée de l'ascendance d'Ambedkar sur Nehru au moyen de divers signes qui cumulent leurs effets

de sens : l'arc de triomphe, Delhi, le drapeau bleu, la conquête, Nehru qui s'effondre...

Il y a des arcs de triomphe en or dans la ville de Delhi  
Nehru fait un avion, *Bhīm* a conquis le pays. (1di10)

Venez ! Allons voir l'arc de triomphe de la ville de Delhi (*kamāna*)  
Nehru fait un avion sous le drapeau bleu (*imāna*). (1di23)

Femme, le plateau de Delhi, il est rude à monter  
Nehru glisse, tombe. Hisse haut le drapeau bleu ! (1di9)

Dans la ville de Delhi huit jarres de verre  
Mon *Bhīm rāja* est allé rendre visite aux *dalit*. (1dii5)

Les chanteuses s'approprient entièrement ce schème de Delhi et de sa conquête pour se figurer l'œuvre d'Ambedkar en son état de plein accomplissement. *Bhīm* de *Bhārat* est le roi maître des quatre Delhi (1di20).

Vint Ambedkar, dans le monde c'est son ère  
C'est comme un pinacle d'or placé au-dessus de Delhi. (1dii6)

Dans la ville de Delhi, verdoyante tige d'ail  
Ambedkar a pris possession du royaume. (1dii7)

*Delhi ! Delhi ! Ainsi notre Bhīm a fait l'unité de tout le peuple* (1di11). Le chant, l'acclamation et l'admiration disent l'exultation des chanteuses :

Je chante mon premier chant  
*Bābāsāhēb* est à Delhi. (1di17)

Des jarres sont disposées dans le bureau de Delhi  
Dites « *Vive Bhīm !* » *Bhīm* est arrivé. (1di18)

Dans les champs de Delhi brûle une lampe au beurre clarifié  
La forme (*rūpa*) de *Bhīm rāja* apparaît telle la lumière. (1di29)

*Bhīm* est entré dans la capitale sans coup férir comme si elle lui appartenait de droit et en attendait depuis toujours la venue :

Le char arrive, le char a des chenilles  
Delhi est ville ouverte pour *Bābā*. (1di3)

Il arrive, il arrive *Bhaiyya Saheb* ! Pour lui une couche où s'asseoir  
Le Grand Royaume de Delhi revient à juste titre à Ambedkar. (1di8)

C'est là qu'il faut aller pour voir *Bābāsāhēb* et se rendre compte (1di2), en prendre le *darśan* :

Nous toutes les quatre, du village de Bouddhavadi  
Nous irons à Delhi prendre le *darśan* de *Bābāsāhēb*. (1di12)

Le jeudi, tous les huit jours, les quatre avenues sont fleuries  
Dans les bureaux de Delhi, *Bābāsāhēb* est en grand honneur. (1di13)



Le désir est pressant de se rendre dans la capitale, siège du pouvoir d'Ambedkar.

Un rêve m'est arrivé quand je prenais mon bain  
Allons à Delhi pour rencontrer *Bābā*. (1di4) [36347]

Dans la plaine de Delhi, qui a jeté une mangue jaune ?  
*Rambā*, l'*apsara* (nymphes), vint de la cour d'Indra à l'assemblée de  
*Bābāsāhēb*. (1dv3)

Les chanteuses contemplent en imagination *Bābā* montant sur l'estrade pour s'y asseoir à la table au son d'instruments de musique, convoquant et présidant des assemblées (1dv4, 5), tenant des discours publics accompagné de son épouse *Ramābāī* qu'il a fait monter à ses côtés (1diii1, 6) :

Notre *Bhīm* est la gloire des *dalit*  
Il fait un discours à Delhi. (1eii4)

Elles voient des *foules denses* défiler et s'assembler — pour qui, sinon pour *Bābā* ? (1div1, 3), des gens *marcher à vive allure vers le podium* (1div2, v2) érigé pour *Bhīm* — pour quoi, sinon pour en écouter le discours en brandissant le drapeau bleu ? (1div2), des arcs de triomphe d'or et d'argent élevés — pour quoi, sinon pour accueillir les *foules* qui se pressent d'aller à la réunion de *Bābā* ? (1dv1, 2). Raison s'il en fut de fierté pour sa mère ou de regret de ne pas l'être :

Ambedkar *Bābā*, de quelle mère est-il le fils ?  
Il tient des assemblées à Delhi. (1dv4, 5)

Des troupes de musiciens jouent de *centaines d'instruments* de musique (1diii2).

Sur les estrades à Delhi que d'instruments jouent doucement !  
Que d'instruments jouent doucement, *Bhīm* a convoqué une réunion.  
(1diii3)

Ils jouent à la gloire du grand *Bhīm* sur les murailles de la ville de Delhi (1diii4). On joue aussi près de *podiums ornés de perles* (1dii2) et de buildings décorés, au milieu de foules *processionnant* (1diii5) d'un pas vigoureux vers le lieu de rassemblement et *brandissant des drapeaux bleus* pendant les discours de *Bābā*.

Dans les champs de Delhi, sonne le cor (*singa*) en or  
Le nom de *Bhīm* est glorieux. (1diii8)

La pensée de la capitale peuple les imaginations d'une multitude d'autres signes quotidiens de grandeur qui répondent à la curiosité de la mère de *Bhīm* et des chanteuses :

La mère de *Bhīm Bābā* a mis un sari blanc  
Elle se demande comment est le royaume de Delhi. (10c31)

A Delhi, la cité bâtie en pierres, avec de hauts édifices à étages, Ambedkar habite à l'étage d'un édifice décoré, qui vient d'être ravalé (1dii1,4, 12).

Delhi ! Allez voir Delhi, vous en deviendrez fous

La maison à étage de *Bhīmrāya* a été ravalée. (1dii3)

Toutefois, malgré les foules et leur enthousiasme, et bien que *Bhīm* ait fait *l'unité de tout le peuple* (1di11), l'appelant à garder *l'amour et la fraternité* (1L18), la *grandeur* de *Bhīm*, pour être sans pareille (1L), reste celle d'un visionnaire qui *marche seul* en tête d'un peuple à constituer quand *pour le dharma de Bouddha il se rend avec détermination à Delhi* (1di1).

Sur le chemin qui mène à Delhi, *Bhīm* s'avance seul  
Le certificat de Bouddha dans la main de mon *Bhīm*. (1di7)

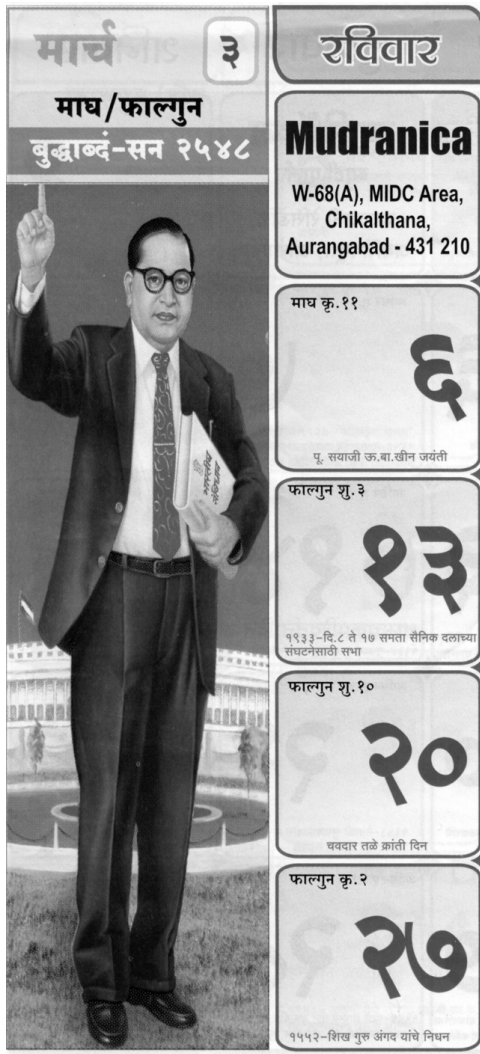
En ayant *l'audace d'entrer chez le dieu Bouddha*, *Bhīm* a posé des *fondations d'acier* bien *au-delà de Delhi* (1di15). Il ne s'est pas fourvoyé ni n'a égaré son peuple, même si sa marche est celle d'un chef solitaire :

Femme, sur le chemin de Delhi *Bhīm* marche seul  
En main le certificat de Bouddha, il ne s'est pas trompé de route. (1di19).

## CHAPITRE 6

### UN APPEL A SE LIBERER ET RESISTER

*Les figures de la libération*



[[extrait-allonge.psd](#)] Calendrier bouddhiste, mars 2005, Aurangabad. S.H.

[\$ Je fournis aussi une version où l'adresse commerciale est masquée.]

L'*exploit* (1f7) ou la *merveille* (1i7 ; 1c7, 11) que vise le combat d'Ambedkar est une libération. *Le peuple de Bhīm* est un peuple *libéré* (1i34). Cette libération se signifie par association avec diverses représentations qui la qualifient. J'en regroupe ici les signifiants les plus fréquents.

L'association la plus fréquente avec le char de combat qui avance irrésistiblement, comme on l'a vu au chapitre 3, implique un combat. Telle est *la libération de Bhīm* (1i24), elle se conquiert et se gagne.

Libération au profit de qui ? Les chants disent que c'est *toute la paysannerie de Bhīm* (1i18), *le peuple de Bhīm* (1i21, 23) qui est libéré, *le peuple* en général, *son peuple* ou *mon peuple* (1a38) à qui *il donne la dignité (śāna)* ou *le respect de soi* (1h1, *svābhimāna*). (56 occurrences du mot *peuple, janatā*, au total).

Ce sont aussi *les bouddhistes* (1i1), l'implication étant que le *dharma* de Bouddha apporte la libération. Ceci implique aussi une revendication de valeur universelle pour le message de Bouddha.

C'est encore *Bhārat* (1i20) (32 occurrences de ce mot), *le pays de Bhārat* (4a6 ; 8b16 ; 1levi22, 27 ; 1f6, 7, 17 ; 1i20), *mère Bhārat* (1div1, 3), *la terre de Bhārat* (1a14) revendication de validité politique et nationale pour l'œuvre d'Ambedkar face au défi d'une société et d'un pays à refaire à neuf.

*Bhīm*, diamant Kohinur, est né dans le sein de sa mère  
C'est ainsi, femme, que *Bhārat* a été entièrement secouée. (1h9)

Que de foules denses aujourd'hui à Delhi, c'est pour quoi ?  
Pour son peuple, il distribue le *prasād* de mère *Bhārat*. (1div1, 3) [44439]

On ne manquera pas de noter l'appropriation d'une forme rituelle, celle de *prasād*<sup>209</sup>, bel exemple de réinvestissement sémantique d'une forme traditionnelle de communication symbolique. Il ne s'agit plus de sceller l'unité d'une assemblée de fidèles avec son dieu par le partage et la consommation d'une partie de l'offrande, mais du pays de *Bhārat* visualisé sous les traits d'une mère dont Ambedkar, le serviteur, partage les bienfaits avec tous ses enfants.

*Bhīm* est « *Bhīm de Bhārat* » (10g17 ; 1di20), c'est-à-dire qu'il est né dans *Bhārat* (1c18, 26). Les chants associent étroitement Ambedkar et son œuvre au destin de notre *Bhārat* (1L12). *Mon Bhīmrāo est le frère de Bhārat* (1o12), c'est-à-dire son défenseur au même titre que le frère est le protecteur de sa sœur. C'est à *Bhārat* qu'il montre comment vivre (1a14). Il « incarne », litt. il est la *mūrti de la dignité de Bhārat* ; entendons qu'il la « personnalise » au sens fort du mot :

Ambedkar est un grand, c'est pourquoi on a droit au respect  
Ambedkar est un grand, il incarne la dignité de *Bhārat*. (8fi14)

Cette libération ouvre l'accès à l'eau du réservoir public de Mahad (1g12) et au temple de Nasik :

A Nagpur, un poète s'accompagne du tambourin  
*Bābāsāhēb* a obtenu la liberté d'accès au temple de Nasik. (8d6)

Ces références au réservoir de Mahad (1g12) et au temple de Nasik (8d6) indiquent clairement que la libération marque la fin des discriminations inhumaines.

Au terme, le peuple de *Bhīm* est libéré pour aller à Delhi (1i23). Promu à un statut de citoyen à part entière, il est appelé à entrer de plain pied dans la sphère du pouvoir. Au total, un peuple déchu surgit, reconstitué et remis en mouvement. Réhabilité comme partie intégrante du pays, il retrouve la fierté et la confiance en soi de sujets libres et à part entière d'un roi qui les sauve. !A l'assemblée d'Ambedkar, pas de place pour bancs et chaises

Le *rājā* Ambedkar nous a quittés après avoir fait l'unité. (5evii8)

Cette libération, je l'ai déjà souligné, est acquise par un homme qui ne trouve la force de vaincre qu'en lui-même comme *une montagne qui regorge d'eau* en l'absence de pluie (1h3, 4) ou *l'avion qui va de l'avant sans aucun support* (1h6). Tel est *Bhīmrāo*, le brave (1evi23 ; 8fi10), dont la *bravoure* est comparable à un pilône de fer (1a13).

Dans la ville de Nasik, qui a sonné du clairon de combat ?  
Ambedkar a apporté panache et bravoure. (1g4)

Une barre en fer à l'étage de *Bābā*  
*Bābā* est d'une grande bravoure, il ne donne pas le royaume au Nizam.  
(8b13)

---

<sup>209</sup> Voir le glossaire en fin de volume.

Un tel libérateur a naturellement contre lui ceux dont il dénonce l'erreur. Mais les autres ne sont pas pour autant prêts à le soutenir et à l'accompagner dans son combat, car les sacrifices qu'il demande leur semblent trop grands. L'engagement sans compter de *Bhīm* répond toutefois à de profondes aspirations. Il résonne au fond de l'âme comme un appel à l'espoir et au réveil :

Le garçon de Rāmjī, c'était un homme seul parmi des milliers  
Personne ne le soutint pour le relèvement des *dalit*. (1a31)

Mon esprit trouve sa satisfaction à prendre le nom de *Bhīm*  
Tant il a épuisé les forces de son corps à œuvrer pour les *dalit*. (7a22)  
Fils de chef militaire (*subhēdār*) dont il a gardé l'honneur du nom, l'enfant de *Rāmjī* n'a jamais plié devant personne (8fi9). Que son épouse le sache et garde aussi le front haut, car la dignité (1a38 ; 8fi3) recouvrée abolit l'esclavage de l'esprit :

*Bhīm* est le quatorzième joyau, toi la bru d'un *subhēdar*  
La fortune te sourit, tu n'as pas à courber la nuque. (2j5)

Éliminez l'esclavage, vivez dans la dignité  
Un à un, unissez-vous, étendez votre organisation ! (1h1)

*Bābā*, tu es notre honneur, toi notre diamant  
Source vive jaillissante dans une société pourrie. (1L45)

*Bhīmā*, ton œuvre pour le pays de *Bhārat*, regarde !  
Chacune d'entre nous, femmes, s'enorgueillit de toi. (1L44)  
Les appels d'Ambedkar réveillent une utopie latente et libèrent chez quelques chanteuses<sup>211</sup> des images eschatologiques. Les *Mahār* étaient jusque là sans identité : la déesse *Satvī* elle-même qui vient le cinquième jour imposer au front de chaque être humain nouveau-né la lettre de son destin personnel<sup>213</sup> ne prenait même pas la peine d'écrire quoi que ce soit quand il s'agissait d'enfants *Mahār*. Elle frappait seulement de son sceau ces illettrés à qui l'alphabet, l'écriture et le savoir étaient interdits. Ils ne pouvaient être des êtres humains à part entière à l'égal des riches commerçants *Vānī* et des Brahmanes voués à la Connaissance. Elle les privait de nom et de destin articulable dans la langue des hommes. C'est le défi crucial que *Bhīm* relève :

Des enfants de *Bāmaṇ* et de *Vānī*, *Satvī* écrit la lettre  
Mais pour le destin des *Mahār*, elle appose le sceau et repart. (1n3)

*Bhīm* a brisé le sceau, il a écrit et pris en main le destin  
En écrivant lui-même la lettre, il a dynamisé le destin. (1n4)  
Sans doute, à force d'écrire et réécrire ce destin, *Bhīm* s'est échiné mais ses gouttes de sueur ont remis en vie les *Mahār* (1n6). Ou plutôt elles leur ont insufflé une nouvelle existence car *Bhīm* a brûlé les semences de ces fleurs de cactus sauvages qui servaient aux *Mahār* à se représenter leur condition (1n10). Qui

---

<sup>211</sup> Notamment Kamble (1991), p. 151-264.

<sup>213</sup> Sur ce concept et les pratiques rituelles qui le marquent, cf. PoitevinHema & Rairkar (1985), p. 43-52.

plus est, cette expérience de regain porte en elle-même une promesse de vie pour le monde et la terre :

La terre était un désert stérile, monceaux de rocailles  
Les semailles de *Bhīm*, le jardinier, en ont ramené le sourire. (1n5)

Là où n'était pas un seul brin d'herbe, c'est un jardin de roses  
Fruit de l'action de *Bhīm*, je m'en souviens à tout instant. (1n1)  
Les chants ne perçoivent pas les buts de l'action d'Ambedkar en termes de revendications de circonstance ou d'adaptation à des temps modernes, de slogans corporatistes ou de luttes de castes, mais comme des appels à reprendre courage et à se libérer sous le signe du Bouddha.

Je chante « *Bhīm ! Bhīm !* » Mère, *Bhīm* est ton diamant  
Il a donné courage à la terre tout en maintenant une famille. (1L16)

Il arrive, il arrive Ambedkar ! Ton œuvre est sans pareille  
Gloire à toi, Bouddha ! Envoie *Bhīm*, encore une fois. (1n8)

Cette libération commence par la réalisation de la condition d'esclavage des *dalit* et la dénonciation de l'ostracisme qui les frappait : *Il nous a fait prendre conscience de notre esclavage* (1L26, 28). Une chanteuse trouve l'image du batteur (*ravī*) de la baratte qu'une femme de maison fait pivoter sans répit autour de son axe à l'aide d'une corde (*dor*) pour faire du beurre ou du babeurre. Tel était le sort du *Mahār*.

Lui, il nous a rendu libres  
Il a brisé les chaînes de l'esclavage. (1L28)

Dans le premier royaume, le *Mahār*, un batteur manié sans merci  
Dans le royaume de *Bābāsāhēb*, le *Mahār* à sa table et sa chaise. (1n32)

A cet égard, *Nul dans le monde n'est capable de rivaliser avec mon Bhīm* (1L46).

Mon pays était l'esclave d'un autre  
Nous étions pris dans un double esclavage. (1L53)

L'eau et la nourriture, c'était notre honte  
Personne n'avait la moindre pensée pour nous. (1L54)

Le signe de Bouddha rend l'œuvre de *Bhīm* *inappréciable* car cette œuvre fait la *valeur de la terre entière* (1eii3). On ne peut s'empêcher de relever la dimension cosmique que prennent l'œuvre et la personne d'Ambedkar dans la vision des chanteuses.

Dieu Soleil s'est levé, je l'ai vu se lever  
Des bijoux à la coiffure de *Bhīm*. (12b55)

Il arrive ! Il arrive Ambedkar, ton œuvre est toute vraie  
Le soleil et la lune se lèvent, on dira ta louange sur la terre. (1n9)

Lorsque Yeshvantarao naquit il n'y avait pas d'électricité  
*Ramābāī*, ton époux, c'est la lune qui illumine la nuit. (2h1)

Les chanteuses enthousiastes associent spontanément l'univers entier à leur célébration du libérateur : 15 chants y associent *la lune*, trois *le soleil*, 21 *le*

monde entier, et huit les trois mondes. Dieu *Bhīm*, le seul défenseur, est le Refuge des trois mondes (1L9, 15, 23).

Dans le monde entier, toi seul es grand, *Bhīmrāo* !  
Le vent l'annonce sur la terre, écoutez, gens des trois mondes ! (1L8)

Les trois mondes sont à ses pieds (8fiv2). Il assure la garde (10e1) et le relèvement du monde (10d2), il est l'ami du monde (7a9). *Ramā* distribue le *prasād* (l'expression revient quinze fois) c'est-à-dire les bienfaits de *Bābā* (à l'instar de la bénédiction de la divinité) dans le monde entier (2fiii8). La lumière de *Bhīm* est celle de l'auspiceux rayonnement de la lune à laquelle *Bhīm* est souvent associé, voire identifié comme je l'ai déjà noté : *Femme, de quelle mère est-il la lune ?* (12b52)

Les œuvres de *Bhīm* assurent la refonte de tous les destins injustement inhumains. Shri Lanka est dans le distique ci-dessous une métonymie emblématique de la condition *dalit*. La culture dominante a fait de son roi *Rāvaṇ*, parfait modèle de gouvernance éclairée, humaine et généreuse, la figure démoniaque du mal. Le roi et dieu *Rām* en a détruit le royaume en le réduisant en cendres. *Bhīm* a rétabli la capitale et le pays dans leur grandeur antérieure, sauvant certains de ses enfants de l'injuste discrimination qui les frappait :

*Bhīm* est né, Shri Lanka est devenue une cité en or  
Proclamez-le dans les trois mondes, acclamez « Vive *Bhīm* ! » (8d3)

Ambedkar appelle encore plus à une réforme de l'esprit chez ceux qui avaient jusque là accepté ce destin comme allant de soi malgré tous leurs gémissements au long des siècles : éveil de l'esprit et « purification de l'être » :

En disant « *Bābā* ! *Bābā* ! » mon corps s'est purifié  
Mon *Bhīm* a transformé l'intelligence du peuple *dalit*. (1n17)

Cette libération continue par la rupture d'une culture du silence :

Le monde entier était comme des langues cisailées  
Grâce à sa connaissance, *Bhīm* les a toutes recousues. (1n2)



[Morcha2.psd] *Manifestation de femmes dans les rues de Pune. Cl. G.P.*

*Un libérateur envoûtant*

Cette refonte est celle d'un visionnaire dont la grandeur et la puissance se signifient par des images de lumière et de feu. J'ai déjà succinctement signalé au chapitre 2 la fonction de la métaphore de la lumière comme attribut constant de la personnalité d'Ambedkar à divers moments de sa vie.

Le front de mon *Bābā* est large et lumineux  
Le ciel s'est abaissé tel un lierre de fraîcheur. (8fii3)

La parole libératrice d'Ambedkar donne à cette lumière la fulgurance du feu qui régénère l'homme en son tréfonds :

Les yeux de mon *Bhīm*, leur rayonnement, leur luminosité  
Ses yeux sont secs, au lieu d'eau des étincelles et du feu. (8fii1)

Le front de mon *Bhīm* c'est comme des pop corns de fer  
Quiconque dit « *Moi ! Moi !* » tombe les mains jointes à ses pieds. (8fi5)

Ce rayonnement est l'essence de la force libératrice d'Ambedkar. Il subjugué tous les mondes, le ciel, la terre et les enfers (7a17 ; 8b4, 8 ; 8d3, 5)

Dans le monde entier, toi seul est grand, *Bhīmrāo* !  
Le vent l'annonce sur la terre, écoutez, gens des trois mondes ! (1L8)

Le rayonnement de mon *Bhīm* a le lustre du diamant  
Lampe brillante de savoir, les trois mondes sont à ses pieds. (8fiv2)



Cette figure du libérateur se construit dans l'imaginaire des chanteuses à la vue de *Bhīm*, debout, en train de parler à ses auditeurs. Une représentation se fixe dans le souvenir des chanteuses comme un titre de gloire des dalit (1eii4), celle de notre *Bhīm* debout en train de faire un discours à Delhi. Partout, Ambedkar était debout sur le piédestal de la vérité (1L20)<sup>215</sup>.

Ambedkar est debout sous un parapluie noir  
Il tient réunion de village en village pour 70 millions de gens. (1evii1)

*Bhīm ! Bhīm !* Elle appelle « *Bhīm !* » le cher fils de sa mère  
*Bhīm* est debout au milieu de l'assemblée, tête nue. (1eiii6)

Une habitude anti-conventionnelle d'Ambedkar frappe les paysannes qui y consacrent quinze chants (1eiii1-15) : lorsqu'il préside de grandes assemblées ou qu'il se promène au milieu de l'auditoire, il reste tête nue en pleine assemblée (1eiii2). La bienséance et le decorum demandent que le notable s'adresse aux foules le chef couvert, sauf à perdre la face. Avec une assurance qui ne tient compte de rien, *Bhīm* va et vient partout tête nue pour sa caste (1eiii11).

*Bābā* Ambedkar, de quelle mère est-il le fils chéri ?  
Dans une si grande assemblée, il ôte sa soiffure, tête nue. (1eiii1)

Ambedkar *Bābā*, l'enfant chéri de ses père et mère  
Il se tient sans coiffure en plein milieu de l'assemblée. (1eiii15)

La formule fréquente, quasi magique : *Il se tient debout en pleine assemblée, tête nue* (1eiii13), semble transformer en vision fascinante le souvenir de la vue d'Ambedkar au milieu des foules et dominant l'assistance de sa forte silhouette.

Sa présence est impressionnante à l'instar d'une apparition. Elle porte une chanteuse à composer des vers sur les parties du corps de *Bhīm* pour lesquelles elle trouve une rime fantaisiste acoustiquement appropriée à ce qu'elles lui inspirent : la tête de *Bhīm* lui rappelle que *Bhīm* est un grand de l'esprit (*buddhīmāna*) unique parmi des millions et des millions (8fii4) ; la main d'enfant de mon *Bhīm* rime avec la famille de mon *Bhīm* qu'on peut voir un peu partout (8fii5) ; les narines de mon *Bhīm* riment avec la peur qu'il provoque parmi les hautes castes Jain et Brahmanes (8fii6) ; la bouche de mon *Bhīm* rime avec le bonheur dont jouissent des millions de gens à sa vue (8fii7) ; les hanches de mon *Bhīm* riment avec la Loi qu'il a fourbie comme on polit soigneusement le seuil d'une demeure (8fii9).

Que dire, femme, ces doigts aux mains de mon *Bhīm*  
Pas une lettre qui s'avère un tant soit peu écorchée. (8fii8)

Que dire, femme, les pieds de mon *Bhīm*  
Ne cessent d'aller en tête d'un peuple de 90 millions. (8fii10)

---

<sup>215</sup> Sur l'aspect physique d'Ambedkar, cf. Kamble (1991), p. 92-3, 242, 254-5.



[poster2.psd]

Cette vision enveloppe souvent dans la même lumière Bouddha et son héraut. La splendeur de *Bhīm* (*ait*) s'associe en rime avec la lumière (*lāit*) de la lampe mise dans le temple de Bouddha pour éclairer l'assemblée. Plus que cela, le distique reprend un canevas aussi bien utilisé pour Bouddha :

Dans le temple de Bouddha, qui a mis la lumière (*lāit*) ?  
 Debout dans l'assemblée, de Gautam Bouddha la splendeur (*ait*). (h:xxi-1.3/6)

Dans le temple de Bouddha, qui a mis la lumière (*lāit*) ?  
 Debout pour son discours, regarde de *Bhīm* la splendeur (*ait*). (1ei1, 2)

Qui a allumé la lampe à gaz dans le temple de Bouddha ?  
 Ton époux, *Ramābāi*, se tient debout pour son discours. (2j1, 2)

*La parole et la voix, puissance d'appel*

La parole<sup>216</sup> est l'apanage d'Ambedkar. Lors du *satyāgraha* de Mahad, devant une foule de cinq mille personnes, *sa voix s'éleva jusqu'aux nues* (1g22).

La voix de mon *Bhīm* a retenti matin, midi et soir  
 Les traditions de sept générations, il les a fait céder. (1eii1)

*Bhīm* le libérateur libère par l'autorité de sa parole. *Ses ennemis* se taisent, *joignent les mains, courbent l'échine et tombent à ses pieds* (8fi5, 8).

Dites « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est de caste *Mahār*  
 Il n'a jamais fait « *Rām ! Rām !* » pour saluer Patil et Pandé. (1ei6)

Dans le bureau de Nagpur, des chaises sont mises pour s'asseoir  
 Le *sāhēb* a été stupéfait par le savoir de mon *Bhīmrāyā*. (8fi11)

La force de la parole est ponctuée d'un geste souverain de la main qui en accentue l'ascendance. De nombreuses statues ont érigé en image publique cette représentation de la figure d'Ambedkar dans l'imaginaire des *dalit* au Maharashtra.

Femme, dans le canton de Bhokar, district de Nanded,  
*Bābā* se tient debout, regardez ses doigts ! (1ei5)

J'ai déjà mentionné la force qui émane du visage d'Ambedkar, *mukhaḍā*, le masque de *Bhīmrāyā* qui focalise l'autorité qui s'attache à sa prise de parole en réunion publique (1ei3, 4, 5). Cette autorité est comparable à celle du *Gouverneur*, autre signe d'une autorité qui ne s'autorise également que d'elle-même :

Il arrive, il arrive Ambedkar ! Il est debout sur l'estrade

<sup>216</sup> Kamble (1991), p. 93, 242-3, 255, 257, 259.

Quand il fait son discours, on dirait le Gouverneur. (1eii2)

Disons « *Bhīm, Bhīm !* » Des pop corns revêtus de sucre  
*Bhīm* dit des histoires, je ne pense plus à partir. (7c4).

La parole de *Bhīm* captive, sa voix investit les cœurs et les lieux.

Un *Bhīm* pareil, *Bhīm ! Bhīm* est l'eau de la rivière (*pāṇī*)  
 Au nom de *Bhīm* de maison en maison la voix (*vāṇī*). (1L3)

Dites donc « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est l'eau même du Gange (*pāṇī*)  
 Elle est allée dans la Cour la voix de notre *Bhīm* (*vāṇī*). (1L4)

On peut être frappé, dans les deux chants cités ci-dessus, par la portée symbolique de sémantèmes clés qui mettent le lexique au défi et la syntaxe au désarroi (ma traduction accuse volontairement ces rudesses) car ils essaient d'exprimer ce que les chanteuses à court de rhétorique articulent confusément en associant des signes qui parlent pour elles. L'a-syntaxe et la di-syntaxe libèrent en fait la puissance lyrique d'une poésie qui s'approprie la flexibilité sémantique de mots porteurs d'images culturellement fortes, comme ici les mots de « voix », *vāṇī* et d'« eau », *pāṇī*, avec les représentations de « rivière », « Gange », « Cour » de Justice et Bureaux de l'Etat, en association avec le nom de *Bhīm* et son acclamation. Des chanteuses tiennent à les faire rimer en référence appuyée à *Bhīm* dont le nom revient huit fois, soit quatre fois dans chacun des deux vers.

La voix est le signe de la puissance d'appel et d'éveil de la parole d'Ambedkar. Elle s'écoule et pénètre *de maison en maison, de village en village*, et d'un même élan jusque *dans la Cour*<sup>217</sup>, c'est-à-dire dans les lieux de pouvoir où se gère le pays et se dit la justice. Elle se répand à l'image de la tranquille puissance des eaux fécondes du Gange, associées de nouveau à la personne de *Bhīm* par la rime forcée de cet autre chant :

Pure est l'eau du Gange (*pāṇī*)  
 Tous doivent dire le chant de *Bhīm* : « *Vive Bhīm ! Vive Bhīm !* » (8d1)

Les chanteuses ont aussi entendu la parole d'Ambedkar diffusée par la radio dans l'ensemble du Maharashtra. La douzaine de chants qui fait référence à la radio en association avec divers épisodes de la vie d'Ambedkar témoigne de la présence de celle-ci dans les campagnes maharashtriennes. Ces *discours à la radio, à Aurangabad, un discours réussi* (1eviii3), sont associés à trois villes importantes de l'Etat :

Comment s'est passée l'assemblée à Aurangabad ?  
*Bābāsāhēb* y a fait un discours à la radio. (1eviii8)

Mon *Bābā* est assis à la gare d'Aurangabad  
 Il fait un discours à la radio dans le district de Nashik. (1eviii6)

On voit d'ici la gare de Nagpur  
 Il fait un discours, les fils de la radio pendent. (1eviii4)

---

<sup>217</sup> Le *marāṭhī* populaire utilise ce mot anglais comme nous pourrions dire en français commun « Le Gouvernement » ou d'autres « Le Palais » pour désigner le lieu de pouvoir en général des gouvernants. Il désigne tous les bureaux et les lieux officiels où se gère le pays.

De même à Delhi : *Il prend place dans le train à la gare de Delhi et fait un discours à la radio pour les dalit* (1eviii2).

Il arrive, il arrive *Bhīm rāja* par le train de midi  
Il parle à la radio, debout dans la pièce de verre. (1eviii1)

Le souvenir de la radio remet en mémoire la grande cérémonie d'initiation :

Ecoutez ! La radio parle dans la ville de Nagpur  
Les épouses de *kunbi* prennent la *dīkṣā* de Buddha. (10ai4)

Il rappelle aussi la nouvelle de sa mort en association avec des images qui disent fortement le sentiment de désespoir et de gâchis qu'elle provoqua :

Sur la route de Solapur, lait caillé et riz sont répandus  
C'est la ruine d'Ambedkar *Bābāsāhēb*, je l'ai appris par la radio. (9c7)

Les seuls besoins de la rime semblent expliquer les deux vers du chant ci-dessous par fantaisie verbale et association d'idées : le terme *gēlē* du deuxième vers qui semble l'énoncé principal (litt. je me suis laissée « aller », *gēlē*, au sommeil en écoutant la radio) est aussi couramment employé par euphémisme pour dire que quelqu'un s'en est « allé », c'est-à-dire est « décédé ». Le sommeil de la chanteuse n'est pas dû à l'ennui mais à la paix rassurante que sa voix transmet :

Ambedkar est décédé, ne dites pas « Il est mort ! Il est mort ! » (*mēlē*)  
Je me suis endormie en mettant la radio. (*gēlē*) (9b13)

Deux autres chants prennent encore plus de plaisir à se laisser emporter par un goût surréaliste déjà souvent noté. Ils mêlent des représentations dont les associations peuvent maintenant nous apparaître « naturelles » ; ils s'accordent aussi un pur jeu sonore par répétition d'un mot /*gaḍū gaḍū*/rimant avec /*rēḍū*/(radio), lui-même une pure fantaisie phonétique au lieu du mot anglais qui devient en *marāṭhī* /*rēḍio*/.

Mères et femmes, vous, prenez des tasses de lait (*gaḍū gaḍū*)  
Sous le drapeau bleu le dieu Bouddha parle à la radio (*rēḍū*). (1eviii5, 7)

Parmi les métaphores de la puissance de la parole d'Ambedkar figure de nouveau le char de guerre.

Il est curieux de voir comment de paisibles paysannes ont spontanément recours à cette image de force militaire pour dire l'irrésistible victoire sur les esprits d'Ambedkar, le pacifique. Elles savent bien que ce *Mahār* à qui le savoir était interdit, ne lutta et ne vainquit jamais qu'à *la force de son intelligence* (1di6), ses armes étant *l'encrier et l'écritoire* toujours posés à portée de la main (1h2). Les sept occurrences de *son stylo en or à la pochette du costume* ou *de son manteau bleu* (10g26) le disent de façon imagée. Ce stylo est associé à l'injonction *d'acclamer* « *Vive Bhīm !* » *dans le pays* (8a), *aux assemblées tenues dans le pays de Bhārat* (1evi22), à l'instruction qu'il est allé prendre dans le pays de *Bhārat* pour s'instruire (8b16), aux études qu'il est allé faire à Aurangabad (8b12).

Le char de guerre (on compte 97 occurrences du terme *marāṭhī raṇagāḍā*) est une allégorie de cette conquête du pays par l'intelligence et le savoir, comme l'avion dans le ciel manifeste l'ascendance de celui qui s'est ainsi conquis le royaume. Avec ses chenilles (1i1), arborant des aigrettes (1n20), décoré de pompons et de miroirs (1i6, 15), avançant avec fracas (1i3,5), le char de guerre

proclame les *exploits* (1i7) que *Bhīm* a réalisés dans le pays de *Bhārat* (1f7). Il pulvérise tous les obstacles : il broie la pierre qu'il réduit en farine à l'image de la farine de leur meule (1i10, 27 ; 8c11), transforme en eau (1i11, 14 ; 8c12) ou fait sauter comme des *pop corns* (1i19). Une chanteuse loue l'innocent *Bhīm rāja* d'avoir lancé des bombes sur seize villas en verre au-delà de Delhi (1i8). Delhi est anéantie (1i6). *Ramā*, l'épouse d'Ambedkar, demande à son neveu combien de territoires ont été conquis (1h2).

Ce que les chanteuses semblent en réalité vouloir signifier avec cet imaginaire guerrier, c'est l'empire irrésistible de la parole et du savoir de *Bhīm* auquel il faut se rendre avec déférence en le bénissant avec gratitude (1i19). Le chant ci-dessous le dit clairement. L'arrivée du char sur les fertiles champs de terre noire du Marathwada sonne le rassemblement de tous : Ambedkar est prié de venir prendre la parole devant l'assemblée (1i4).

Il arrive il arrive le char, arrêtez-le sur les terres noires  
Joignez les mains devant *Bhīm*. (1i12, 16)



[DSC02607.jpg] Réunion d'animateurs de GDS<sup>218</sup>. Cl. B.B.

### *S'instruire et s'éveiller l'esprit*

La force de la parole d'Ambedkar est celle d'un esprit lumineux. *Bābā* était plus intelligent que tout autre, à l'école il ne se trompa jamais d'une seule lettre, il laissa son savoir en cadeau au peuple *dalit* (8b17, 18). La preuve selon un chant :

*Bābāsāhēb* était d'une intelligence supérieure  
Il a créé des billets de banque sur du papier blanc. (8b5)

<sup>218</sup> Association des pauvres de la montagne. Voir note 19 dans la préface.

L'effet — qui s'avéra historiquement significatif<sup>219</sup> — de la consigne de faire instruire les enfants quoi qu'il en coûte témoigne de l'emprise immédiate de la parole d'Ambedkar sur les communautés intouchables qu'il visite.

En avant ! Allons ! Prenons le chemin du relèvement  
Même si c'est la pauvreté, n'arrêtez pas de vous instruire. (1b3)

Il arrive ! Il arrive Ambedkar ! Une aigrette à sa voiture  
Il a pris la *dīkṣā* bouddhiste, vous, mettez les enfants à l'école ! (1b1, 6)

Le train est arrivé, appliquez de la chaux à la voiture  
Je ferai instruire mes brus à l'exemple de *Ramābāī*. (1b19)

La consigne reste fortement présente à l'esprit des chanteuses. Leurs chants la répètent à l'envie, telle quelle, comme en écho, en trois mots incisifs et impérieux : « *Mettez les enfants à l'école !* » parfois suivis de la directive plus générale : « *N'arrêtez pas votre instruction !* » (1b1, 2, 3, 6, 11, 12, 14-17, 20-23).

Il arrive ! Il arrive *Bhīm rāja* ! Une fleur à son parasol  
L'appel retentit de village en village. Mettez les enfants à l'école ! (1b2)  
[37536]

Un paon décore l'ombrelle de *Bābāsāhēb*  
Branle-bas de village en village, mettez les enfants à l'école ! (1b11)

Mon huitième chant, il nous a montré le chemin de l'école  
Voyant leur état misérable il donna de l'argent aux enfants. (1b8)

L'appel déclenche un branle-bas (*hūla*) qui secoue village après village (1c6) :

Apprends, apprends mon enfant, l'encrier, le plumier en main  
Je ferai de toi un avocat comparable à *Bābāsāhēb*. (1b13, 18)

Apprends ! Apprends, mon enfant ! Attrape l'écritoire  
Tu seras un *sāhēb*, l'émule de *Bābāsāhēb*. (1b12, 13)

Ce n'est pas à vrai dire la consigne d'Ambedkar à elle seule qui en impose aux communautés intouchables, même si son contenu révolutionnaire est déjà bien de nature à semer un vent de révolte sociale et culturelle chez certains *dalit*. L'injonction de *Bābā* opère ce miracle de mobiliser des villageoises parce que sa parole dit la puissance d'une personnalité qui est elle-même un exemple d'énergie et de volonté. C'est le signe en personne qui parle et entraîne :

Le matin à l'aurore le coq lance son cri  
Mon *Bābāsāhēb* est en train d'étudier. (8b9)

C'est ainsi que ma cour est jonchée de papiers  
*Bābā* c'est un *sāhēb*, il est allé étudier au loin. (1b4) [37603]

---

<sup>219</sup> Voir à ce sujet l'important phénomène qui n'a cessé de prendre de plus en plus d'importance après la mort d'Ambedkar dès la décennie 1960 de la « littérature *dalit* » ou « littérature des opprimés. » Cf. Poitevin (1996).

L'école (12b26) est le premier chemin à suivre à l'exemple d'Ambedkar *qui apprenait à la lumière de l'électricité* (1b5) et *est allé loin pour étudier* (1b4). *J'ai appris à écrire parce que Bābā l'a dit.* (1b7)

Je ne savais ni lire ni écrire  
Je ne savais rien du monde. (1b24)

Qui a allumé les lumières dans le temple de Bouddha ?  
Le brus et les fillettes étudient, c'est elles qui ont allumé. (1b26)

Au-delà de l'école, les chanteuses sont conscientes de devoir à cette injonction d'Ambedkar deux bienfaits insignes. Le premier, avec la directive claire et vite comprise, *Apprenez, organisez-vous et menez le combat* (1h20), c'est l'éveil d'une conscience d'injustice chez des chanteuses qui prennent la mesure de leur *idiotie d'hier. Bhīm a fait l'éducation des dalit* (1b29). *Après la souffrance des sévices et de la corruption, le peuple maintenant va de l'avant* (1q10) :

Cessant de vivre dans la honte, nous avons maintenu la lutte  
Tenant ferme à l'éducation nous avons combattu l'injustice. (1b30)

On a souffert de l'injustice tout au long de la vie  
On n'avait pas de soutien, on n'avait pas d'abri. (1a51)

*Bābā s'est instruit à la lumière de l'électricité*  
Auparavant le peuple était idiot, *Bābā l'a fait progresser.* (1b5, 9, 10)

C'est *Bhīm rāja*, le roi des *dalit*, qui *le premier a eu raison de l'injustice, je le chante jour et nuit* (1k8). Comme le coq appelle les chanteuses aux engagements d'un nouveau jour, *Bābāsāhēb* a remis le peuple sur les voies d'une ordre nouveau.

C'est lui qui vous a conscientisés  
C'est ainsi qu'existent de grands pandits législateurs. (1k7)

Le matin, à l'aurore, le coq lance son cri  
Les lectures que fit *Bābāsāhēb* ont éveillé la société. (1k10)

Le deuxième bienfait est la force soudainement recouvrée de prendre la parole pour dénoncer et tenir ferme dans ses convictions :

Vents et rivières sur la terre, on restait à ravalier sa salive  
Envoûtés par *Bhīm rāja*, les *Mahār* ont pris la parole. (1k5)

N'importe qui dira ce qu'il veut, comme il lui plaira  
Ce que *Bhīmrāyā* nous a appris est ancré à l'esprit. (1k13)

Trois chants témoignent éloquemment de cette capacité de dénoncer des mécanismes de répression. Ce qui importe en effet, ce n'est pas de se rendre à l'école des maîtres, mais de retrouver la force d'une parole dénonciatrice :

Ô mère *Bhīmā* ! Que te dire ?  
En classe, ils me font asseoir à distance, au loin. (1k2)

Nulle envie d'étudier, pourtant son chouchou !  
Moi, qui suis intelligente, derrière la porte, mère, pourquoi ? (1k3)

Quel péché avons-nous commis ? Pourquoi nous gardent-ils à distance ?

Soudain, maman, allée au tableau, il m'a cassé la tête, une volée de coups ! (1k1)

### *Conduites et symboles de résistance*

La libération se manifeste par de courageuses ruptures. En associant l'évocation de l'heureuse mère de *Bhīm rāja* à l'appel d'Ambedkar de cesser de manger la viande d'animaux crevés, le chant souligne la portée de cette rupture pour les chanteuses :

Ambedkar *Bhīm rāja*, de quelle mère est-il le bouquet ?  
Il a fait cesser de manger les charognes. (1k4) [36320]

Ton nom de *dalit*, les *dalit* ont obtenu un statut  
Allons chez le Bouddha, laissons tout ce qui tient à la caste. (10c35)

La libération est celle de pratiques qui marquent et imposent à la fois la sujétion sociale selon l'ordre d'inégalité graduée et d'infériorité culturelle de la hiérarchie des castes<sup>220</sup>. *Vous, répétez-vous la leçon de la superstition à déraciner* (1k18), *changez vos façons de penser, joignez les mains devant les disciples de Gautam* (10h12, 13) :

Vous laissez pousser vos cheveux et rôdez au nom de Yellama  
Vous mendiez de porte à porte, et vous vous croyez malins ? (1k19)

Danse, fils offerts (*muralī*), eunuques, laissez tout cela  
Vous, prenez le chemin de l'unité autour de *Bābāsāhēb*. (1k20)

Au même appel, les *Mahār* ont aussi définitivement *laissé aux Marathes* la tâche impure qui marquait leur indignité, celle de *débarrasser* les champs des carcasses d'animaux. Les rôles s'inversent : *Les Mahār deviennent talāṭī* (petit fonctionnaire local chargé en particulier du revenu foncier et du cadastre), gendarmes, militaires ou peons (1i17, 25 ; 1n14), et les *Marāṭhī retirent les carcasses* (1k11, 16). Finies les tâches viles et serviles au service des riches castes dominantes du village. Terminé le terme d'adresse « *Johar !* » — Maître ! — d'un *Mahār* vis à vis des notables.

Faisons « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est le joyau à ma gorge  
Ne récuriez plus les étables des Patil et des Pandé ! (1k14)

Un fil d'or à l'immeuble de *Bābāsāhēb*  
Mon voisin est hindou, que personne ne salue plus « *Johar !* » (1k15)

Les chants témoignent de l'importance politique que l'acte de voter acquiert désormais aux yeux des paysannes. *Femmes ! Allons à l'intérieur* (du bureau de vote) *pour voter !* Les chanteuses s'exhortent *au cours de réunions* tenues dans la cour de l'une d'elles, ou à *Delhi*, à voter sans erreur pour *Bhīm*, à *ne pas se tromper d'urne* (1j1, 4).

Mères et femmes sont réunies en cercle dans ma maison  
Reconnaissez bien l'urne de *Bhīm* en allant voter ! (1j17)

---

<sup>220</sup> Au sujet de l'inégalité graduée, voir Jaffrelot (2000), p. 65-73 ; Herrenschiidt (1996).



Mères et femmes, allons dans le bureau de vote mettre le bulletin  
*Bhīmarāyā*, ouvre l'urne aux mamans avec leurs petiots. (1j2) [37456]

L'association fréquente de la pratique du vote aux schèmes de l'arrivée du char de guerre et de l'arrivée de la voiture d'Ambedkar, sur lesquels sont accrochés ou jetés tout ce que la rime peut appeler par fantaisie verbale (fleur, chaux, pop corns, jujubes, aigrettes, grains de sésame) donne à cet acte un aspect à la fois festif et combattant. *Tous, hommes et femmes, les fils, les brus des Kamblé* — nom le plus commun des familles *Mahār* — *sont allés mettre leur bulletin de vote dans l'urne* (1j6-10), ou *reviennent d'avoir voté* (1j11-15). Voter contre le Congrès devient signe de bravoure :

Sur la route de Delhi, d'où monte ce nuage de poussière ?  
 L'urne des bulletins de votes de *Bābāsāhēb* est brisée. (1j16)

Mères et femmes sont assemblées au bureau de vote  
 Toi, une fille brave, tu as rétorqué au Congrès. (4c15)

Un chant fait allusion à la campagne électorale de 1952 où le Parti républicain d'Ambedkar, qui avait l'éléphant comme symbole électoral, forma un front commun avec le Parti socialiste dont le symbole était le *banyan* :

Mon frère est fou (d'agir) pour la société  
 Il a dessiné un *banyan* en face de l'éléphant. (1j5)

La résistance a son emblème, le drapeau bleu, emblème du *Parti républicain de Bābā Bhīmrāyā* (1f32) créé par Ambedkar, signe le plus visible du ralliement autour de *Bhīm*, le libérateur victorieux. On a vu comment ses 75 occurrences sont de tous les moments. Elles sont surtout celles des jours de lutte — *Bhīm ne cesse de le hisser sans craindre qui que ce soit, il ne s'arrêtera pas qu'il n'ait conquis le royaume* (1f1, 2, 8, 9 ; 25, 31 ; 1a65, 29) — et de leur célébration (1f16 ; 1f37, 10c8 ; 1o3, 4 ; 10ai18). Elles sont encore plus celles du souvenir exalté de victoires qui s'ancrent en la mémoire (1di9 ; 10ai18) à la faveur des deux rites qu'on a fréquemment rencontrés, celui de l'évocation et de l'invocation quotidiennes — *le matin au lever, Bhīmrāyā, ton drapeau bleu me saute aux yeux* (1f10-15, 26) —, et celui de la louange rituelle de *l'āratī* (11a40).

Inutile de rappeler tous ces moments en détail. Car le signe du drapeau bleu est à cet égard plus qu'un glorieux titre de gloire (1f24) ou un signe de victoire que *Bhīm fait flotter de village en village* (1f3), *sur les forts où il claqué au vent* (1f16), *sur le bassin d'eau à Mahad en 1927* (1g1, 5, 8), *au-dessus du pays de Bhārat* (1f6, 7), *sur Delhi* (1di23, 26 ; 9b8, 11), *dans le monde entier* (1i27) et que les *dalit* déploient près de sa statue (1L38). Il est un des lieux privilégiés du travail de mémoire, comme je l'ai dit plus haut au chapitre 4, parce qu'il est prégnant simultanément de trois réalités.

La première réalité qu'il matérialise est la personne même du libérateur. S'il est toujours salué avec respect (1f22), loué (1o21) et vénéré par l'application du *kumku* (1f21) comme on le faisait au front d'Ambedkar *Bhīm* arrivant dans un village, désormais, pour maintenir *l'honneur de Bābāsāhēb Ambedkar*, *j'acclame le drapeau bleu en me courbant devant lui* (1f38). Le drapeau bleu fait partie des signes rituels qui constituent la catégorie de *mūrti* (9 occurrences). (Comme celle-ci relève du culte proprement dit de *Bhīm*, j'y reviendrai plus loin.)

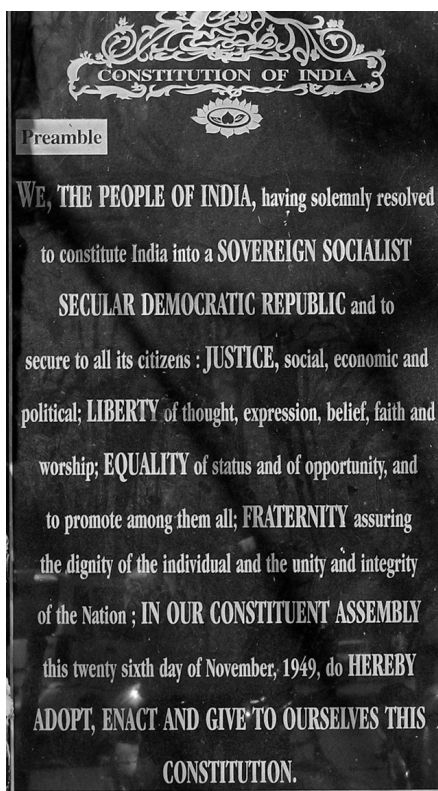
Trois chants parmi d'autres énoncent clairement cette identité symbolique du drapeau bleu et de *Bhīm*.

Le premier a pour contexte une pratique rituelle d'invocation : *J'ai déployé le drapeau du nom de mon Bhīm, je fais « Bhīm ! Bhīm ! »* (1f30). Les deux autres relèvent le défi de la disparition d'Ambedkar en le voyant se survivre dans le drapeau bleu qu'il laissa lui-même intentionnellement comme le signe de sa propre personne : en se souvenant du peuple tournant en cercles autour de sa dépouille le jour des funérailles, la chanteuse n'a pas en mémoire un cadavre qu'elle pleure, mais un drapeau bleu, parce qu'elle sait que *Bhīm* survit dans ce signe comme il l'avait, selon elle, souhaité :

Le peuple tourne en cercles autour du drapeau bleu  
*Bābāsāhēb* est parti au ciel. (9aiv39)

Ainsi *Bhīmrāo* est mort ! Non, ne dites pas : « *Bhīm* est mort ! »  
Il s'en est allé en donnant le signe du drapeau bleu à un peuple de 90 millions de gens. (9b4) [42507]

La deuxième réalité que matérialise le drapeau bleu dans l'imaginaire des chanteuses est l'œuvre de libération de *Bhīm*. Deux énoncés suffiront pour le rappeler : *Ramābāī a reconnu le signe du drapeau bleu quand l'avion de Bhīm vrombit dans le ciel* (1f19), *Bābā est assis en train d'écrire sous le drapeau bleu* (3b4, 5). On a vu que l'avion est une impressionnante métaphore dans l'esprit des chanteuses de la suprématie d'Ambedkar. Quant à ce qu'il écrit sous le drapeau bleu, c'est la Constitution et les lois du royaume, épitomé de son œuvre. En conduisant la mémoire vers la Constitution qui libère les *dalit* et fait la dignité (*śāna*) insigne de *Bhārat* (8fi3) dans l'univers entier, le drapeau bleu mobilise la résistance contre l'ancien monde :



[P1120077.jpg] Préambule de la Constitution de l'Inde. Cl. J.L.

Le matin au lever chantons *l'aratī* de Bouddha  
En écrivant la Constitution il a hissé les drapeaux sur *Bhārat*. (1c9)

Le drapeau bleu à la main  
J'ai acquis la connaissance de Bouddha. (10c13)

C'est ainsi finalement à un renversement radical de l'ordre des choses, politique, social et culturel, que le drapeau bleu appelle à se mobiliser en se libérant de tout l'ancien ordre. Cette refonte est signifiée par le rejet de tous les anciens dieux vides de vie et de sens, tels des pierres, et l'appel à vénérer la source d'une vie nouvelle signifiée par les valeurs et les espoirs que proclame le drapeau qu'il laissa aux siens :

Femme, jusques à quand prier un dieu de pierre ?  
Vénérez le drapeau bleu. (1f4)

Jusqu'à ce jour, *Bhīmā*, nous étions ignorants  
Tout le monde se comporte selon les règles de Bouddha. (10c36)

La libération a ses représentations symboliques. Les chants de louange les trouvent dans des répertoires de formes culturelles de communication sociale disponibles dans la langue courante. Huit titres et quatre figures épiques sont clairement identifiables. Les chanteuses s'en emparent pour articuler métaphoriquement leur perception de la personne de leur libérateur Ambedkar et la portée de la libération qu'il leur obtient. On les a déjà rencontrées ici et là en association avec d'autres signifiants. Le moment est venu de les rassembler pour elles-mêmes.

Brandissez haut le drapeau  
bleu ! Appliquez la  
constitution des *dalit* !  
Rejetez les vieilles coutumes,  
acclamez « *Vive Bhīm !* » (1f18)

Le drapeau bleu signifie pour la mémoire en travail une troisième réalité, celle de Bouddha (10c2, 11b10 ; 11a52) : C'est le drapeau du *dharma* de Bouddha qu'Ambedkar, intelligent, a hissé (10d5).

Le nouvel *aratī* vise à juste titre d'un seul regard, Bouddha, la Constitution, le drapeau bleu, la Connaissance et le glorieux avenir promis à *Bhārat*. Chacun doit tenir ce drapeau en main pour ne plus vivre dans l'ignorance mais la Connaissance de la vérité.

(1) *Thor, mahan, mothā*. Parmi des centaines de mille, Ambedkar est un des grands hommes qui vécurent en *Bhārat* (1L1, 10, 35), un grand sans égal dans les trois mondes (3d1). Tout ce qui le concerne est marqué de grandeur, de sa naissance hier aux grandes fêtes de ses anniversaires aujourd'hui (1o3, 4) et à son portrait (9aiii2, 3 ; 9aii11), de la joie de sa présence (8b7) à la douleur de son absence (9aii25, 26), des foules qu'il rassemble (1eiii1) aux bienfaits dont il gratifie (1g27). Une quarantaine d'occurrences le répètent à tout propos. Dans *l'univers entier, toi seul es grand, Bhīmrao !* (1L8). Il est de ces grands *pandits législateurs* comme il y en eut dans l'histoire (1k7). C'est son *instruction et son savoir*, essentiellement l'écriture de la Constitution (1c17), qui en font un grand (8fi7). C'est un grand dirigeant (11a23). Qui dira de mon *Bhīm* « c'est un *Mahār* » ? Il a fait la grandeur de notre peuple (1L36), il incarne la dignité de *Bhārat* (8fi14). Comme *Bhīm* apparaît grand dans notre temple (1L33), il est grand à la mesure du *dhamma* qu'il proclama, un grand livre *auspiceux*, la grande chance de ma vie (10e1 ; 10f6 ; 10e2 ; 10g27), et digne de grand honneur (1di13 ; 9ai18 ; 11a46) car il fut capable de si grandes choses (2o2) et montra une grande bravoure (8b13). Ses mérites sont immenses (2fi18). Huit distiques contemplent cette grandeur se détachant sur les trois mondes où n'existe nul autre nom que *Bhīm* (7a17) tant ils sont subjugués par la lampe brillante de son savoir (8fi2),

(2) *Rājā, rāj* (roi : 59 occurrences), *Ambedkar Mahārāj* (20 occurrences) : le roi (1a14, 21 ; 9ai8, 9, 14 ; 9b10) des *dalit* (1evi25 ; 1L38 ; 11a6, 32, 33, 41 ; 5b10 ; 11b11 ; 1r1) a eu raison de l'injustice (1k8, 1L17) ; il est le roi maître de Delhi (1di20) ; c'est le roi de *Bhārat* (4c8) ; *Ambedkar rājā* (3g38, 39 ; 1o23, 4a32) va de village en village tenir des réunions (1evi34), il passa et fit l'unité (1evii6, 1q11) ; il est le roi de tout le peuple (3g35) ; quand il meurt, c'est la disparition du roi des *dalit* qu'on déplore (9aii1, 3) ; mais qu'on ne dise pas que *Bhīm Bābā* est mort, car il est monté au ciel, où il est intronisé roi dans le conseil d'*Indra* (9b6, 10) ; que le roi des pauvres exauce mon vœu (11b6) ; *Ambedkar Mahārāj* est celui devant qui le Britannique s'incline (8c19), dont le souvenir redonne la force d'âme dans la tempête (1q1,2), celui qui domine l'assemblée de sa tête nue (1eiii7, 8), détruit les *Bāman*, (4a15), trouve la loi qu'il faut (1c20) et dont on reconnaît le sceau sur l'anneau qu'il porte au doigt (10b6).

(3) Le nom commun, *dēv*, dieu, revient environ 33 fois associé à *Bhīm*. Il ne s'agit pas d'une définition théologique mais d'un titre à la fonction métaphorique du même ordre que celle des autres titres : *La forme de Bhīmraō est pure comme celle d'un dieu*. (2a15). Dieu-*Bhīm* correspond souvent à la pratique d'adresse d'une épouse vis à vis de son époux (2b10) : *Dieu Bhīm est parti en voyage* (2fiii15, 2fii6, 3fi10. Cf. 11a22 ; 3eii114 ; 1a19). Il signifie principalement la grandeur de l'œuvre de libération d'Ambedkar et de création d'une tout autre dispensation qu'aucun dieu n'a jamais tentée (1a19, 25, 5a6, 9aii22, 1f4).

4) *Kaivāri* : le défenseur (14 occurrences) qui protège et sécurise, la perception étant qu'en dehors de *Bhīm* il n'y a personne d'autre pour prendre la défense des *dalit* dont il est le seul refuge dans les trois mondes (1L9, 10, 11, 15, 23, 34 ; 9ai14 ; 9aiii4 ; 9aiv34, 35) ; il est en particulier le défenseur des femmes (1L21), le gardien du monde (1L22) et le défenseur des Musulmans du Cachemire où le cri retentit « *Vive Bhīm !* » (15/3). Plusieurs termes synonymes ont le même sens : soutien, *thārā, saharā* (1L39), abri, *nivārā* (1a51), *ādhāra, balī*, support (1a52, 9aiii6).

5) *Puḍārī* ou *nētē* (6 occurrences) : le leader de groupe, le chef ou le notable qui prend en charge le destin d'une communauté et s'en fait le guide autorisé,

reconnu tel du fait de *qualités* personnelles qui fondent son autorité charismatique (11a23 ; 1L12). *Prenez d'abord Bhīm pour leader* (10d3). *Mon Bhīmrāo est le plus solide de tous les leaders* (1L40). Le mot « conducteur » est aussi employé (10d8, 1L29) : *Bhīmrāo, c'est toi le vrai conducteur de la voiture* (1L29, 31).

(6) *Avatāra* (3 occurrences): *Bhīm s'est fait avatāra pour le relèvement des indigents* (1L2) ; *écoutez, frères de partout, il s'est fait avatāra pour le bien-être des pauvres* (1L19).

*Bābā* est devenu immortel, il est parti laissant son corps  
Il a pris l'*avatāra* de dieu au dedans de la fleur de lotus. (1m8)

(7) Le trône des *Pāṇḍava* (3 occurrences) qui régnèrent à Delhi (1L2) : c'est maintenant devant *des sièges disposées en rangées dans les bureaux* de l'administration de Delhi que *Bhīm est investi du pouvoir sur le trône des Pāṇḍava* (1di14 ; 4b1).

(8) Un couple d'occurrences de *Bhīm-mère*, *Bhīm āī*, *Bhīm māvī* (1o26) redonne vie et raisons de vivre :

Comment abandonner ma règle de vie ?  
Comment détruire l'esprit de ma mère-*Bhīm* ?  
Celui qui m'a relevé, comment m'acquitter  
de l'obligation contractée envers mère-*Bhīm* ? (1p1, 2)

Quatre figures sont empruntées aux récits puraniques. Ces figures épiques sont significatives du sens agonistique<sup>221</sup> et politique qu'acquiert le combat d'Ambedkar dans le contexte de l'histoire socio-culturelle du Maharashtra. Ce sont celles de rois qui se sont distingués par leur intelligence, leur vertu et leur bravoure à la fois.

(1) La figure de *Balī* est celle d'un roi droit et généreux pour son peuple de paysans, le roi par excellence des *dalit*. Le roi *Balī* s'avérait fort de trop de mérites pour que les dieux méfiants et jaloux ne prissent peur. Vishnu résolut de le détruire en usant d'un stratagème : il apparut sous la forme d'un nain et demanda à *Balī*, le conquérant tout puissant des trois mondes (terre, ciel et enfer) le don de trois « pas ». Le roi le lui accorda. Le nain agrandit alors immensément sa forme : d'un premier pas il prit possession de la terre et d'un deuxième pas s'empara du ciel. Où poser le troisième pas ? L'innocent *Balī* lui offrit sa propre tête. Le dieu Vishnu en profita pour l'écraser de tout son poids et l'enfourer dans les enfers. Ambedkar en est le retour en chair et en os :

Il arrive, il arrive Ambedkar ! Un bouton de lotus qui s'ouvre  
C'est *Balī* qui renaît et arrive, je vois cela se réaliser. (1m2)

(2) La référence puranique à *Daśarath* identifie le combat d'Ambedkar à celui de ce roi contre Indra le roi des dieux, et le soutien de son épouse *Ramābāī* à celui de la reine Kaikayi qui en assura la marche victorieuse malgré les revers du combat.

Le motif épique est le suivant : Le roi *Daśarath* faisait la guerre à Indra, le roi des dieux, pour en conquérir le royaume. Des rayons de la roue de son char se

---

<sup>221</sup> Dans l'épopée et la tragédie grecques, l'affrontement de deux héros par le combat et/ou par la parole.

brisèrent. Le char s'arrêta. Kaikayi, une des reines qui l'accompagnait, le secourut. Le char reparti et le combat continua. Elle obtint en récompense, à sa demande, la promesse que son fils *Bhārat* régnerait de préférence à *Rām*. *Rām* fut effectivement exilé et *Bhārat* régna à sa place.

Elle remit le char en état, un de ses rayons était brisé  
*Ramābāī* donna un coup de main aux *dalit*. (1m3)

Elle remit le char en état, elle lui mit une noix d'arec  
Le char de notre *Bābāsāhēb* reparti l'après-midi. (1m4, 5)

(3) La référence à *Rāvaṇ* et Shri Lanka (8d3) assimile la personnalité d'Ambedkar à celle d'un roi intelligent, vertueux et irréprochable par excellence (*vratsālī*), dont l'empire fut absolu sur les cinq éléments cosmiques (*pañcmahābhuta*, eau, terre, vent, lumière et ciel). Ambedkar vint pareillement au monde par l'effet d'innombrables mérites précédemment accumulés (*punyavān*) :

Il arrive, il arrive Ambedkar !  
Ta naissance est un comble de mérites (*punyavān*) :  
En main les cinq éléments, semblable à l'irréprochable *Rāvaṇ*. (1m1)

(4) La référence à l'un des cinq guerriers *Pāṇḍava*, *Bhīma*, dont le nom fut donné à Ambedkar — d'où la facile identification d'Ambedkar au héros de l'épopée — fait d'Ambedkar l'*avatāra* (1L2) d'un héros protecteur des démunis :

Mon cinquième vers me vient pour les cinq *Pāṇḍava*  
*Avatāra* de *Bhīma* ! Pour les indigents c'est le relèvement. (1L2)

#### *La déconfiture du trio des adversaires*

L'œuvre que *Bhīm* accomplit est sans pareille (1n8). Ambedkar est perçu comme un vaillant combattant qui a éliminé ses ennemis et dont l'esprit militant s'est transmis aux *dalit* pour que la lutte continue<sup>222</sup>. Sa force invincible est connue par ailleurs des chanteuses :

Dans la main de mon *Bābā* un bâton pour support  
Il l'a brandi, les ennemis se mettent à trembler. (4d3)

Nous les *dalit*, au nom d'Ambedkar  
Réduisons l'ennemi en cendres. (4d2)

L'acier d'Ambedkar est plus résistant que tout fer  
Ceux qui profanent *Bhīm Bābā* sont des bâtards sans père. (4d1)

Ambedkar le combattant est évidemment perçu affrontant ses ennemis. La dénonciation par les chanteuses des trois catégories d'adversaires qu'Ambedkar a dû affronter identifie les enjeux de son combat. Ces ennemis figurent trois niveaux d'opposition : idéologique avec Mahatma Gandhi (21 occurrences), leader national charismatique officiellement baptisé « Père de la

---

<sup>222</sup> Le thème de la force invincible du héros est bien connu de la tradition des chants (b:iii-1.10a78, 25, 37, 43, 8 ; b:iii-1.10c14, 17, 13 ; b:iii-1.10b22, 29)

nation » ; politique avec le Parti du Congrès au pouvoir (24 occurrences) ; et socio-culturel avec la caste hégémonique des Brahmanes (17 occurrences sans compter les 271 chants sur la deuxième épouse Brahmane).

*Bhīmrāyā* a aussitôt reconnu en Gandhi son adversaire, celui du drapeau bleu du Parti Républicain (1f32) qu'il brandit et fait resplendir au-delà de Delhi (4b2, 13), et dont les chanteuses invitent leurs garçons à joindre les rangs *Mon enfant, va, rejoins l'armée de Bhīm !* (4b6). Les distiques relatifs à Mahatma Gandhi articulent la nature et les raisons du différend avec des comparaisons qui relèvent surtout de trois perceptions : une opposition idéologique radicale, la supériorité moderne d'Ambedkar et la victoire totale de celui-ci sur son rival, victoire aussi facile qu'une partie de jeu gagnée *en riant* tant Ambedkar est un esprit supérieur.

Un chant identifie l'essentiel de l'opposition d'Ambedkar et de Gandhi avec une abrupte brièveté :

Le char de combat arrive avec de la poudre noire (*bukkā*)  
L'ami *Bhīm* déclare : « Joignez le *dharma* du Bouddha ! »  
Ne devenez pas *harijan* ! (*nakā*) (4b6)

Le char de guerre revient pour signifier, non pas un enjeu qui se déciderait par les armes, mais une lutte d'idées. La poudre noire par contre, *bukkā*, n'est pas de l'explosif mais de la poudre rituelle requise par la seule rime avec l'interdit, *nakā*, qui est le cœur du chant en fin de deuxième vers. La métaphore guerrière est le signe allégorique explicite d'un combat d'idées, le fusil en or étant le stylo en or à la pochette du costume d'Ambedkar :

*Bhīmrāyā* a armé son fusil en or  
Il a brisé la réunion de Gandhi. (4b4, 11)

Un fusil en or dans la main de *Bhīmrāyā*  
Il a tué Gandhi en riant. (4b14, 15)

Cette querelle d'Ambedkar avec Gandhi au nom de sa caste (4b9) se signifie avec d'autres métaphores encore. Ambedkar a conquis Delhi, la capitale de l'Inde : cette victoire marque la défaite des pensées de Gandhi qui rêvait d'une autre Inde. *Bhīm* y règne la tête nue :

*Bhīm* rit en lui-même à l'idée des pensées de Gandhi  
Il a retiré sa coiffure et s'est assis sur le trône des *Pandava*. (4b1)

La victoire du savoir de *Bhīm* contraste avec la faillite de Gandhi assassiné par N. Godse.

Un fusil en or dans la pochette de *Bhīmrāyā*  
Nathuram Godse a tué Gandhi dans le pays. (4b3)

Deux autres chants soulignent encore le contraste du succès de l'un et de l'échec de l'autre en se figurant un Ambedkar entassant les piles de livres de son savoir triomphant en face d'un Gandhi enchaîné :

C'est ainsi que *Bhīmrāo* arriva avec ses piles de livres  
Pour un peuple de 90 millions, Gandhi est dans les chaînes. (4b7)  
[42508]

Le deuxième oppose Ambedkar *arrivant avec des chaussettes aux pieds pour son peuple* — signe d'une modernité qui a l'avenir pour elle — à un *Gandhi châtié* (4b8).

Une chanteuse voit finalement Gandhi saluer Ambedkar très civilement dans un geste qui en reconnaît l'ascendance, tandis qu'une autre, hargneuse et vindicative, rêve d'un geste brutal qui ne fut jamais le fait d'Ambedkar :

Il arrive, il arrive *Bhīm rāja*, de l'argent décore sa voiture  
Gandhi, debout, le salue les mains jointes. (4b5)

Assemblée de *Bābāsāhēb*, Gandhi regarde en épiant  
*Bābāsāhēb* le frappe en jetant sur lui sa chaussure. (4b10)

Le distique suivant laisse le lecteur suivre son interprétation : seul Ambedkar est important et Gandhi est sur la touche ; ce autour de quoi il tourne en rond au dehors sans oser entrer peut fort bien être le hameau des intouchables.

Le jeune *Bhīm* a mangé des galettes de blé au beurre clarifié  
Gandhi tourne en rond au-dehors, Nehru ne se soucie de rien. (4b13)

L'opposition entre Ambedkar et le Congrès est une lutte pour le pouvoir qui ne connaît pas de compromis ni de terrain d'entente :

Dans la ville de Delhi, une nouvelle monnaie a cours  
Le règne du Congrès a disparu, *Bhīm* a pris le pouvoir. (4c4)

Ce que *Bhīm* a construit, le Congrès a pris soin de le brûler  
Mais *Ramābāī* s'est battue pour la population *dalit*. (4c3, 6)

Un chant s'inspire d'images montrant la divinité écrasant du pied son ennemi pour dire la suprématie d'Ambedkar :

Il cassera les reins aux membres du Congrès  
Seigneur, donne la victoire au sabre de *Bhīm*. (4c14)

*Bābāsāhēb* appartient à tout le peuple  
Il a foulé du pied à la tête l'empire du Congrès. (4c19)

*Le règne du Congrès a disparu, Bhīm a pris le pouvoir, une nouvelle monnaie commence d'avoir cours* (4c4), *tout le Congrès a été battu par les histoires (parole) de Bhīm* (4c5). *Ambedkar est d'une habileté politique et d'une fermeté telle — une barre de fer — qu'il ne laissa pas le Congrès régner, il en conquiert le royaume* (4c7, 9, 10, 11).

Un distique recourt à une comparaison guerrière familière pour dire que la défaite du Congrès est due à l'ascendant intellectuel d'Ambedkar : *le fusil d'or* — son stylo en or à la pochette — en a eu raison sans peine :

Le fusil en or, son canon est chargé à plein  
Il dit à *Bābā*, en riant, le Congrès est battu sans coup férir. (4c2)

*Le roi de Bhārat* sait répondre et *tenir tête au Congrès* (4c8) à un tel point que *Ramābāī* dit : « *Il a bien tué le Congrès !* » (4c11)

Il a tué le Congrès, un filet de sang s'écoule  
Sur le rivage de l'océan *Ramā* lave le sabre. (4c12)



Le Congrès est subjugué et forcé d'acclamer *Bābā* :

Elle arrive, elle arrive la voiture, des miroirs à la voiture  
Le Congrès en devint interdit. (4c18)

Vous, gens du Congrès, avez commis tant d'émeutes meurtrières  
En voyant le nombre des gens de *Bhīm*, il (Congrès) se mit à réfléchir.  
(4c17)

Une barre de fer à la voiture de *Bābā* Ambedkar  
Le Congrès a acclamé : « Bravo ! Bravo ! *Bhīm rāja* ! » (4c9, 20)

Le Congrès est associé à de faux billets de banque, sans doute pour le stigmatiser comme un faux-monnayeur politique (4c1,16 ).

Les chants relatifs à *la querelle de Bābāsāhēb avec les Brahmanes* (4a1) articulent de façon aigüe la portée de la critique que fait Ambedkar de la domination sociale et religieuse de cette caste. Son hégémonie culturelle était fondée sur le contrôle des écritures normatives et tout simplement de l'accès aux livres — à l'instruction — qu'ils se réservaient comme une compétence déniée aux basses castes. Ambedkar les affronte sur le terrain même de leur compétence :

La colère de mon *Bhīm* explosa telle une coulée de lave  
Il a identifié la conspiration des *Bāmaṇ*, il a lu tous les livres. (4a9)

Le *Bāmaṇ* noir, malfaisant, son dossier est tombé  
Dans le pays de *Bhārat*, le nom de *Bābā* s'est élevé. (4a3)

Fils de *Bāmaṇ*, ton livre est tombé  
Dans le pays de *Bhārat*, le nom de *Bābā* est monté. (4a6)

Le rapport essentiel est inversé : c'est maintenant les Brahmanes que l'intelligence d'Ambedkar subjugué, *alors que, jusque là, pour dire la vérité, Bhīm rāja, l'enfant de Ramābāī, les Brahmanes l'ont persécuté* (4a17).

Il arrive, il arrive *Bhīmrāo*, un matelas pour qu'il s'assoie  
Son public de *Bāmaṇ*, il en reste tout interdit. (4a21).

Il arrive Ambedkar, une clé à sa voiture  
Les fils de *Bāmaṇ*, il leur a fait dire : « *Vive Bhīm* ! » (4a11)

La caste des Brahmanes se sent menacée et devient furieuse car *Ambedkar a fait le désastre des Bāmaṇ* (4a8) :

Ambedkar *Mahārāj*, de quelle mère est-il le fils ?  
Pour sa caste, ce fut la destruction des *Bāmaṇ*. (4a15)

Bravo ! Bravo *Bhīm*, pour l'œuvre de tes mains  
A la vue du drapeau bleu, les Brahmanes sont furieux. (4a23)

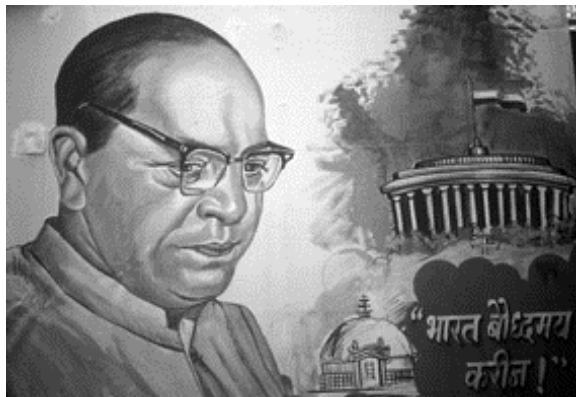
Les chanteuses savourent ce retournement avec un fort sentiment de revanche assouvie. Elles aiment se dire que si Ambedkar *est venu au monde c'est pour se venger des Bāmaṇ* (4a25).

Voilà trente ans que je me bats pour vous

La répression de *Bāmaṇ* hostiles, j'y ai mis fin. (4a22)

Il est venu Ambedkar un fils de *Harījan*

Ce fut la mort des Brahmanes pour le bien des *dalit*. (1k17)



[poster8.psd] Panneau mural figurant B.R. Ambedkar « dont l'œuvre essentielle a visé à rendre l'Inde bouddhiste », comme le dit explicitement le texte. Cette intention est symbolisée par deux images : le Parlement et le monument élevé à Caityabhumi, lieu de sa crémation. Cl. G.P.

La caste des Brahmanes est d'autant plus amère qu'Ambedkar est investi du pouvoir suprême. Le Fort Rouge, signe de l'ancienne puissance impériale, est à Delhi le lieu d'où les chefs de la nouvelle Union Indienne s'adressent à la nation le jour anniversaire (26 janvier) de la naissance de la République de l'Inde en 1950. C'est *Bhīm* maintenant qu'on acclame, et sa lumière qui guide le destin du pays :

Sur le fort de Delhi la lampe a  
une mèche de soie

Je te dis, femme, amère est la  
caste des *Bāmaṇ*. (4a12, 10)

La refonte de la société que réalise Ambedkar se marque par une inversion radicale de la forme des rapports sociaux. La façon dont on traite publiquement Ambedkar, un *Mahār*, devient emblématique à cet égard du renversement de l'état de servilité des *dalit* :

La voiture d'Ambedkar est arrivée, bondée

Les enfants de Brahmanes se rangent sur les côtés. (4a13, 8c22)

Dans les bureaux de Solapur partout des pop corns (pour honorer Ambedkar)

Les *Bāmaṇ* s'inclinent aux pieds de mon *Bhīmrāo*. (4a16)

Des chants observent avec perspicacité les changements significatifs qui marquent la réception d'Ambedkar dans les villages (4a20, 21). Quand Ambedkar, le *Mahār*, arrive dans un village, on s'empresse de lui offrir un matelas pour s'asseoir à l'aise ; on apporte des chaises dans le temple du village où il vient d'entrer parce que les autorités locales ne sauraient manquer de venir l'écouter ; à noter que des chaises ne sont jamais apportées en un tel lieu, sinon pour des notables de particulière importance. Qui plus est, aucun *Mahār* n'avait le droit d'entrer et encore moins de prendre la parole, dans un tel endroit, surtout pas pour y tenir un discours public devant des notables se sentant obligés de venir y assister pour des raisons de convenance hiérarchique ou de prestige. Pour que le scénario d'inversion sociale soit complet, c'est au fils du *Bāmaṇ* que la chanteuse ironiquement ordonne : *Bābā* est arrivé dans le temple, allons, apportez des chaises ! Elle s'adresse à lui, qui plus est, sarcastiquement : *Où est-il ton père?* Celui-ci cherche sans doute à esquiver une situation publiquement humiliante :

Fils de *Bāmaṇ*, où est-il parti ton père ?

*Bhīm* est venu au village, le drapeau bleu claque au vent. (4a27)

Le remariage d'Ambedkar avec une femme de caste brahmane (longtemps après le décès de sa première épouse, je reviendrai sur ce point) inspire le même chant sarcastique : *La peur s'empare du Bāmaṇ, le Mahār vient parmi nous !* (4a29).

Confiance en soi et assurance remplacent l'attitude séculaire de servile sujétion par le défi :

Fils de *Bāmaṇ*, tu es incapable d'assumer le rôle de *pāṭīl* (chef de village)  
Reconnais l'ascendance de *Bhīm*. (4a28)

*Le désastre et la destruction* (4a8, 15) de l'ancien ordre par *Bhīm*, ce sont d'abord ceux des dieux et de leur culte dont les Brahmanes font l'instrument de leur domination. L'esprit de résistance se nourrit imaginativement de gestes qui ne furent jamais ceux d'Ambedkar :

Eh ! Fils de *Bāmaṇ*, arrête ta *pujā*, recule-toi !  
La voiture de *Bhīm* viendra, il te frappera avec ses souliers. (4a30)

Enfants de *Bāmaṇ*, arrêtez vos *pujās*, reculez-vous !  
Les leaders de *Bhīm* viendront et vous frapperont avec leurs chaussures.  
(4a5, 19)

Certaines pratiques, exclusivement réservées aux Brahmanes comme sceau de leur distinction sans égale, sont appropriées par les *dalit* dans un geste délibérément contestataire qui est une revendication de dignité à part entière :

Le matin dès l'aube, j'aspère ma cour d'eau de santal  
Ici, c'est la demeure de Bouddha, le *Bāmaṇ* enrage en voyant cela. (4a4)

Les Brahmanes, dérisoirement appelés *Bhaṭhuḍā*, doivent se rendre à l'évidence : les temps ont changé, les *dalit* ont recouvré la décence et le droit au respect, plus question de les insulter comme des sauvages, ils comptent à part égale :

Une jonchée de fleurs recouvre le sol à ma porte  
Un *Bhaṭhuḍā* passa devant et dit : « C'est le quartier bouddhiste ! » (4a24, 26)

D'autres pratiques symboliquement réservées aux *dalit* comme sceau de leur servilité sont rejetées et imposées aux Brahmanes en retour :

Ambedkar est venu, il est allé à pied au bureau  
Les fils de *Bāmaṇ* il les a mis à récurer les égouts. (4a7).

Fille de *Bāmaṇ*, quoi ! Tu asperges ta cour ? (rituel distinctif de purification)  
Nous, nous sommes allées dans la demeure de Bouddha  
Vous, maintenant, retirez-les vous-mêmes les carcasses (d'animaux crevés). (4a2)

Les enfants de Brahmanes n'ont pas bu l'eau de la jarre  
Finalement, au dernier moment, ils se sont rendus au Bouddha. (4a14)

On comprend que cette attitude de résistance entretienne une effervescence irrépressible en quête de nouvelles formes de célébration :

Mères et femmes, arrêtez de chanter les chants d'autrefois  
Composez des ballades sur *Bhīm*. (1n11)

## CHAPITRE 7

### LES STRATEGIES DE LA PRESENCE

Le travail de mémoire consiste à transformer des souvenirs en figurations pour palier le malheur de l'absence et atténuer la peine du manque. Ces figures signifiantes sont, dans le présent, acte de connaissance de la personne et de l'œuvre d'Ambedkar. Quant au futur, ces mémoriaux en assurent la pérennité par l'érection de nouveaux repères pour le destin à refaire. À ce travail, dans la représentation, de la mémoire et de l'imagination, s'ajoutent, dans la sensibilité, les stratégies de la proximité et de l'intimité. Pour ne point devenir lettre morte, l'idée réclame une présence qui la porte, l'incorpore, l'assume et en devienne son agent, sa *mūrti*. La présence et la voix furent essentiels hier à l'efficacité mobilisatrice de la parole de *Bābāsāhēb*. La sensibilité s'emploie maintenant à lutter contre l'entropie de la volonté en recourant à des stratégies capables d'assurer le maintien de son exaltante proximité.

Je consacre ce chapitre aux souvenirs, démarches et signifiants mis en œuvre pour maintenir le maximum d'intimité avec *Bābāsāhēb* devenant à cet effet *Bhīm*, *Bhīm-dēv*, *dieu-Bhīm* ou *Śri Bhīm*, *Seigneur Bhīm*. L'imagination réalise cette visée d'intime proximité en recourant à diverses médiations du maintien de la présence de *Bhīm* en personne. J'en relève six.

#### *La visite du dieu des pauvres*

Du vivant d'Ambedkar une des plus grandes raisons de bonheur était l'insigne honneur de sa visite en personne à la maison. J'ai déjà dit l'importance de ces passages d'Ambedkar de village en village, et des réunions tenues dans les maisons, *partout dans le monde*, avec l'affairement et l'enthousiasme qu'elles soulevaient. Il faut revenir sur ces passages de *Bhīm* du point de vue plus intime des chanteuses pour qui le souvenir émouvant de cette venue est devenu le signe d'une grâce. La visite de leur *bien-aimé Bhīm* marquait la présence, chez elles, du *dieu des pauvres* : celui-ci trouvait *plaisir à venir* et à partager leur pauvreté sans honte, leur rendant ainsi leur dignité.

Les termes qui désignent l'illustre visiteur appartiennent ici à un registre de signification qui n'est plus celui du libérateur social, rassembleur de communautés dispersées, mais d'une personne intimement présente. Ambedkar est devenu *Bhīm le frère* (5a1, 2 ; 5b1, 5, 16), le *dieu des pauvres* (5a6, 5b22), le *bien-aimé*. Ce dernier terme traduit le mot *āvaḍīcyā* utilisé à une forme adjectivale qui littéralement pourrait se traduire « celui qui plaît », « en qui on se complaît ». Le souvenir de ces moments d'intimité devient le meilleur atout du travail de mémoire cherchant à les maintenir à l'esprit comme des mémoriaux d'une présence ininterrompue, garantie de regain de vie.

Mon sixième chant a parcouru les dix *śāstra*

Frère *Bhīm* est venu avec plaisir dans ma maison de faible. (5a1, 3, 4)

Mon septième chant est pour la septième lune  
Frère *Bhīm* est venu avec plaisir dans ma maison de faible. (5a2)

La gracieuse initiative de *Bhīm* suscite un tel plaisir que le rite de l'hospitalité devient une célébration collective où des tasses de lait remplacent le verre d'eau :

Mères et femmes, remplissez des coupes de lait  
Pour notre bien-aimé *Bhīm*, pour le dieu des pauvres. (5a6, 5b22)

Je donne en note la transcription<sup>223</sup> des trois chants mentionnés ci-dessus car leur facture poétique mérite attention pour la simplicité de rythmes isomorphes qui en accentuent la transparence et la force. Il faut aussi souligner à cet égard l'appropriation au profit d'Ambedkar, le *défenseur des femmes et des indigents*, d'un important thème de la tradition du chant des meules, celui de la faiblesse, qui appelle la visite et quête le réconfort de *Lakṣmī*, la déesse de la prospérité, mais aussi *Viṭṭhala*, le dieu de la *bhakti*. (Cf. a:ii-2.12f1,2-11 ;b:vi-2.10,13,14,15,16, 43)

Je fais la mouture, des boules de farine  
Vraiment, les galettes de pain de ma faiblesse.

La faiblesse, oui, je gémiss en mon esprit  
*Lakṣmībāī* est venue, oui, je me prosterne à ses pieds.

J'ai préparé un brouet de bran, une friture de citrouille  
Ô *Pāṇḍuraṅgā*, viens manger dans ma maison de faible.

*Viṭṭhala* (est venu en) visiteur dans ma maison de faible  
Je pile du riz, tous les deux frappons en cadence.

La visite d'Ambedkar répond à une prémonition qui étonne la chanteuse elle-même :

Le matin au lever, j'aspersion ma cour de lait caillé  
Je ne sais comment j'ai l'idée que *Bhīm* va venir à la maison. (5b7)

Long fut le temps de la séparation, *Bhīm* vient après tant de jours ! (5b5, 6, 20, 23), courte la halte et trop grande la hâte du départ :

Femme, ma cour est jonchée de fleurs  
Dieu est venu, quand *Bābāsāhēb Mahārāj* est-il reparti ? (5b9)

Des visiteurs sont là, je prépare du lait solidifié (*khavā*)  
*Bābāsāhēb*, avec vous c'est toujours la presse, la hâte. (5b14)

---

<sup>223</sup> *sahāvī mājhī ōvī dahā sāstra phiralī / sukhānē ālē bhīma bandhū dubaḷē mājhē gharī* (5a1)  
*sātavi mājhī ōvī āhē sātacyā cāndālā / sukhānē ālē bhīma dubaḷyā mājhyā gharī* (5a2)  
*āyāmnō bāyāmnō dūdhā ghyā ga vāṭī vāṭī / āvaḍicyā bhimāsāṭhī garibāñcyā dēvāsāṭhī* (5a6)

L'accueil est celui des jours de fête que l'on réserve aux visiteurs les plus chers : sucreries, laitages, fleurs, galettes de pain fourrées. Les hôtesse se hâtent de moudre du millet, d'en pétrir la farine et de rouler des galettes de pain de mil, car Ambedkar ne dédaigne pas *de manger le pain du faible* (5a3).

Je fais la mouture, des boules de farine  
Ambedkar mange les galettes de pain de ma faiblesse. (5a3, 4, 2,1)  
[37580]

C'est l'accueil sans honte malgré le dénuement des lieux et la simplicité de l'hospitalité. Je viens de rappeler la récurrence du thème de la faiblesse dans les chants de la meule. Rien d'étonnant qu'il soit réapproprié car la présence de *Bhīm* transfigure la vision des choses :

*Bhīmrāo* vient en visiteur, le lit est cassé  
Assieds-toi à terre, une couche de perles pour *Bhīm rāja*. (5a7)

Il est arrivé *Bhīmrāo*, jette quelque chose pour qu'il s'installe  
Répands du jasmin sur le lit de verre. (5b8)

La voisine est sollicitée pour aider à accueillir affectueusement *le visiteur* que les règles de l'hospitalité demandent de recevoir à l'égal d'un dieu. On s'entraide, chacune participe à l'accueil : *Femme, donne-moi quelques poignées de sucre*, (5b2, 20, 23), *donne-moi une tasse de lait* (5b1, 20) [37537].

Mères et femmes, donnez-moi des poignées de sucre  
*Bhīm* est venu en visiteur à ma maison, après tant de jours. (5b5) [36314]

Dans le chant suivant la chanteuse reprend le canevas syntaxique de l'ardente invocation adressée à tout moment à *Vithhal*, le dieu, ami et bien aimé, de Pandharpur, pour l'adresser à *Bhīm*. Elle s'identifie à son épouse anxieuse de sentir la présence rassurante de son époux à ses côtés (le schème des privautés divines de la *bhakti* a été présenté au chapitre 3).

Mon *Bhīm* bien-aimé, viens, toi, viens donc, père, vite  
*Ramā* t'attend, elle jette ses regards de tous côtés. (5a5)

#### *Chanter, pratique corporelle d'exaltation*

Les chanteuses ne recourent pas à la poésie chantée, une des caractéristiques distinctives de leur tradition de chants de la meule, comme à un moyen esthétique capable de mettre leur procès de figuration en valeur et d'en rehausser l'effet sur l'auditoire. Elles n'ont point d'autre auditoire qu'elles-mêmes. Leur parole-chant est d'abord un chant de travail, c'est-à-dire une pratique corporelle rituelle qui accompagne, pour en maintenir l'élan et vaincre la fatigue, les gestes du corps en train de moudre. La portée des chants emporte l'esprit toutefois bien au-delà de l'effort du corps. La pratique ressortit de la transe. L'effet recherché est à chaque aurore celui d'une exaltation de l'être, un transport, une frénésie<sup>224</sup> (11a4, 2fiv1) :

Ma demeure est remplie de livres religieux  
Mon mari chante des ballades en l'honneur de *Bhīm*. (8d5)

---

<sup>224</sup> Poitevin (1997a), p. 125-9.

Cette visée est particulièrement intentionnelle dans les chants relatifs à Ambedkar (2k2). *C'est mon bonheur de chanter* (2k1, 3) :

Je chanterai mon premier chant pour Ambedkar  
Il nous a donné la *dīkṣā*, je resterai heureuse. (10ai10, 13)

Cette roue (la meule courante) tourne en vrombissant  
Je chante les versets de *Bhīm* et de Bouddha. (1L30)

Le chant est louange par hommage spontané (11a49) rendu à *Bābā Bhīmrāyā*, ce diamant qui naquit dans la famille *dalit* (13a13). *Bhīmrāo* est né, venez en chanter les louanges (13a10). Elle se fait chant par nécessité intime, celle de dire la joie et le bonheur que *Bhīm* a procurés, la *dīkṣā* qu'il a donnée (10ai10, 13), ceux que le mouvement de libération d'Ambedkar lui associe en plus de Bouddha (10c25, 26 ; 11a38), son épouse *Ramābāi* aux mérites si grands (2fi18 ; 10g5), le poète Kabir et Jyotiba Phulé (7a23 ; 10c23), le Parti Républicain (1f32).

Mon premier chant est pour le Bouddha  
Pour *Bhīm* sous le basilic. (11a28)

Mon deuxième chant, je vénère *Ramābāi*  
C'est une mère bénie, bénie, qui a vécu parmi nous. (2L11) [37543]

Elle chante d'une voie mélodieuse les chants de Kabir  
Ma mère *Ramā* chante des chants sur la meule. (2eii14)

Mon troisième chant, une louange de Jyotiba  
Je prendrai le nom de *Bābā* Ambedkar de vie en vie. (7a23)

Le *bercement du corps* (*aṅga*) au rythme du tournoiement et du vrombissement de la meule courante *en faisant la mouture* (12b49) à l'aurore fait entrer l'âme intime (*antaraṅga*) dans un état second (*daṅga*) d'envoûtement gratifiant. (12b65). Les valeurs phonétiques et rythmiques y contribuent à leur façon<sup>225</sup>.

En chantant les vers pour *Śrī Bhīm* mon être intime s'épanouit  
Mon esprit devient envoûté, c'est un ravissement de l'esprit. (12b50)

La *pujā* d'un cœur vrai c'est une grande affaire  
En chantant mes vers pour *Śrī Bhīm* mon être intime s'épanouit. (12b51)

La pratique du chant est souvent associée à la vision de *Bhīm*. C'est en voyant *Bhīm*, ou *Ramābāi*, qui devient une sainte (*satvi*) que cette vision fait que je chante, le matin au lever :

J'ai chanté mon cinquième chant en voyant *Bhīm*  
*Satvi Ramābāi*, j'ai planté un basilic à la porte. (2k2)

Mon sixième chant, c'est mon bonheur de chanter  
*Satvi Ramābāi*, je la vois et m'en remplis les yeux. (2k3)

<sup>225</sup> La transcription des trois chants cités permettra de s'en rendre compte :

*dalītā dalītā dulē mājhē aṅga / sīrī bhīmālā ōvī gātā khulē antaraṅga.* (12b49)

*sīrī bhīmālā gātā ōvī khulē antaraṅga / mājhē mana hōya daṅga mana hōya daṅga.* (12b50)

*satyabhāva puñjā mahatvācē kāma / sīrī bhīmālā ōvī gātā khulē antaraṅga.* (12b51)



J'ai déjà attiré l'attention sur les nombreux chants qui identifient le chant à l'aurore comme un lieu de mémoire. Je les rappelle pour souligner que plusieurs construisent ce lieu comme un espace à deux dimensions, celle du chant et celle de la vision. La louange et la présence s'engendrent l'une l'autre.

C'est mon deuxième chant, je joins les mains deux fois  
Je te salue, *Bhīmrāyā*. (11a28)

Les deux chants ci-dessous associent trois signifiants dans la pensée des chanteuses à l'aurore : le chant pendant la mouture, le basilic sacré dans son autel domestique sur la plate-forme dans la cour de la maison, et *Bhīm*. On retrouve les trois dimensions soulignées plus haut : la sacralité (celle du rituel de vénération du basilic et celle de la guirlande au cou de *Bhīm*, forme élémentaire de vénération d'un homme ou d'un dieu), la pratique du chant et la présence visualisée de *Bhīm* (soit endormi sous le basilic, soit objet, comme homme ou comme dieu, du rituel d'imposition de la guirlande) :

Mon troisième chant, l'autel du basilic  
Je passe une guirlande au cou de *Bhīm*. (11a36)

Mon deuxième chant, je visualise le basilic  
Sous le basilic, *Bhīm* est endormi. (11a37)

Le premier des deux chants suivants module sur un canevas linguistique familier au chant des meules. Cette modulation confirme les trois connotations de « vision », de « sacralité » et d'« enthousiasme » de la pratique de chanter en moulant, d'une part. D'autre part, si personne n'a jamais vu *Bhīm*, pas plus que le dieu *Rām*, leur présence est pourtant bien réelle, dans et par le chant :

Disons « *Bhīm ! Bhīm !* » — mais qui donc a vu *Bhīm* ?  
Mon garçon a chanté la nuit des hymnes (*abhaṅga*). (11b4)

Quand je dis « *Rām ! Rām !* » — mais qui l'a jamais vu ?  
Mon garçon, lui, en chante les cantiques la nuit. (d:x-3bii21)

Les trois mêmes connotations se retrouvent dans les acclamations et chants de louange de l'*āratī* déjà souvent soulignés. L'incantation de l'*āratī* s'adresse à la *mūrti* qui est présence et vision. Pas d'*āratī* sans *mūrti*. Le chant est l'espace d'intériorisation de la *mūrti* de *Bhīm* :

Pour l'*āratī* en or, femme, la flamme du camphre  
C'est ainsi que je fais l'*āratī* à la *mūrti* de *Bhīm*. (11a30)

Je chante le *Pañcaśīla* et le *Pañcāratī* avec mon mari  
Quand j'entends le chant de l'*āratī* c'est l'ensorcellement. (10f9)

On ne chante jamais que dans un élan de ferveur qui « transporte » ou « emporte » la vie comme des voleurs ravissent des objets, selon le sens du mot *haraka* d'origine sanscrite, sur lequel est construite la forme verbale « *ma vie est ravie* » dans le chant ci-dessous :

Le matin à l'aurore le coq lance son cri  
Ma vie est ravie en voyant *Bābāsāhēb*. (12b33)

Le terme *marathī* « *gumānīta* » que je traduis « avec frénésie » est marqué, selon son synonyme *unmāda* dans le dictionnaire de Molesworth (*gumānīta* n'y figurant pas), des plus fortes connotations d'arrogance, de morgue, d'orgueil et de frénésie par intoxication mentale. On ne peut énoncer plus explicitement l'intentionnalité de la pratique du chant : se laisser emporter vers un paroxysme d'enthousiasme.

Mon troisième chant, je chante avec frénésie (*gumānīta*)  
*Bhīm* et *Ramābāī* debout sous une arche en or (*kamānīta*). (2fiv)

Mon deuxième chant, *Bhīm* chante avec frénésie (*gumānīta*)  
 Dieu Gautam est debout sous une arche en or (*kamānīta*). (11a4)

Mon deuxième chant, je chante avec frénésie (*gumānīta*)  
*Bābāsāhēb* est installé dans l'avion (*imānīta*). (8e7)

On aura noté que le désir de la chanteuse de fondre son être en celui de *Bhīm* se signifie par une modulation syntaxique toute simple. « Je chante avec frénésie », du premier chant, devient dans le deuxième chant : « *Bhīm* chante avec frénésie ». Peu importe que ce soit « *Bhīm* et *Ramābāī* » ou « Dieu Gautam » qui se tiennent sous « une arche en or ». Trois signifiants commandent l'acte de parole, de façon significative, par l'allitération de la rime : ce sont la « frénésie », *gumānīta*, associée à « l'arche » en or, *kamānīta* (je reviendrai ici même sur le signifiant de l'or), et à « l'avion », *imānīta*, dont on sait les effets de signifiante<sup>226</sup>.

La modulation syntaxique vient de dire la raison de l'intoxication mentale. Elle est que les vers *pour Śri Bhīm*, pour en chanter la louange, le matin au lever, pendant la mouture puis tout en aspergeant d'eau la cour (12b21, 23), se chantent en réalité en compagnie de *Bhīm*. Le chant en fait revenir la présence :

Mon premier chant, moi, en compagnie de qui chanterai-je ?  
 Moi, je chanterai en compagnie de *Bhīm*. (12b21)

#### *Raviver les élans affectifs d'hier*

Une troisième stratégie consiste à ranimer les souvenirs de décharge affective que provoquèrent la visite d'Ambedkar au village ou de rapides rencontres occasionnelles.

Hindu, Sindhu, mes sœurs  
 Femmes, mes sœurs, j'ai vu *Bhīm rāja* en rêve. (12b46)

D'où sort ce nuage de poussière à ma porte ?  
 Ambedkar *Bābā* fume une cigarette. (12b58)

Le matin au lever, j'asperge ma cour  
 Ton chemin, *Bhīm rāja*, passe devant ma porte. (12b24)

<sup>226</sup> *dusarī mājhī ōvī ga bhīma gātō gumānīta / gautama dēva ubhā āhē sōnyācyā kamānīta* (11a4)  
*tisarī mājhī ōvī gātē gumānīta / bhīma ramābāī ubhī sōnyācyā kamānīta* (2fiv)

La tentative consiste à maintenir l'intensité et la fraîcheur de l'émotion que provoqua la première rencontre d'Ambedkar chez soi.

Il arrive, il arrive Ambedkar, tel le soleil qui se lève  
Je vois son visage tel la chaleur douce de l'aurore. (12b22)

Dieu Soleil s'est levé, je l'ai vu se lever  
Des bijoux à la coiffure de *Bhīm*. (12b55)

La morsure de l'absence ravive d'autant, par contraste, l'emballement que provoquait la vue d'Ambedkar :

Il arrive, il arrive *Bhīmrāo* ! Des grelots à sa voiture  
Que je suis contente ! Ça me rend folle ! Je ne me sens plus ! (12b26)

Deux chants imaginent *Bābā* en train d'entretenir un jardin dans lequel il y a un oranger (12b16) dont le fruit par sa douceur devient un signifiant métonymique de *Bābā* :

Il y a un oranger dans le jardin de *Bābā*  
L'orange est douce, je suis toute folle de *Bābā*. (12b17)

On s'accroche à des bribes de souvenirs visuels apparemment anodins mais chèrement entretenus pour avoir été, sans doute, des moments forts :

Le train arrive, il fait « De l'eau ! De l'eau ! »  
Dans la dernière voiture, *Ramā*, la reine de *Bhīm*. (12a26)

Leur évocation remet en scène de fugitives visions de proximité qui furent des instants d'exaltation :

Je tissais le nom de Hari sur un morceau de soie pure  
C'était le crépuscule, *Bhīm* était assis à côté. (12a20)

Je préparais des boucles d'oreille au nom de Hari  
C'était le crépuscule, la fenêtre de *Bhīm* était ouverte. (12a11)

*Ambedkar* but de l'eau à la gare (12a17) de Nagpur (12a10), de Lasur (12a14), d'Aurangabad (12a22-25, 27), de *Muhkya* (12a21). Ces chants relèvent tous d'une même fantaisie verbale dans laquelle se complaisent les chanteuses ; elle consiste à faire rimer les deux mots *ghāsaṇī*, (tampon à récurer qui est en argent, en perles ou en margousier, *cāmdīcī*, *rupācī*, *limbācī*, *motyācī*) et *sthēsaṇī* éventuellement transformé en *thēsaṇī* (à la gare de), tandis que la simple phrase « *Bābā* but de l'eau » se laisse aller à diverses variantes morphologiques (*pāṇī pēlē*, *pēlā pāṇī*, *pēlē pāṇī*, *pāṇī pilē*) et lexicales (*Bābā*, *Bābāsāhēb*, *Bhīm rāja*, *Bhīm*). C'est là un exemple des plus simples du plaisir trouvé à répéter des formules avec de faciles variations, par jeu et conformément à un mode spécifique de la tradition de langage du chant des meules. Les variations se plaisent à jouer avec des objets domestiques (tasse ou verre, le mot anglais, *glass*, apparaissant sous deux formes dialectales, *gilāsa*, *galāsa*) dont la matière fort commune est métamorphosée en argent, en or, en verre ou en perles.

Une tasse en argent avec un tampon en perles (*ghāsaṇī*)  
*Bhīm rāja* a bu de l'eau à la gare d'Aurangabad (*sthēsaṇī*). (12a22, 24)

Une tasse en or, un tampon à récurer en argent (*ghāsaṇī*)

*Bhīm rāja* a bu de l'eau à la gare de Lasur (*sṭhēsānī*). (12a14)

Femme, un verre en or avec un tampon en argent (*ghāsānī*)  
*Bhīm rāja* a bu de l'eau à la gare d'Aurangabad (*ṭhēsānī*). (12a2) [37533]

Femme, je mouds, je remplis de farine le pot (*guṇḍīta*)  
 Mon *Bābā* Ambedkar est assoiffé dans la voiture (*gāḍīta*). (12a7) [37579]

Parfois on l'a aperçu de loin, mais l'ami contemplé un court instant reste cher au cœur, et cela suffit :

Il arrive, il arrive le train, il fait « *bhakācakā* » !  
 Assis dans la voiture rouge, *Bābāsāhēb*, mon ami (*sakhā*). (12b11)

Le train arrive, chaque voiture a une lanterne  
 Dans la voiture du milieu *Bābā* enroule son turban. (12b15)

C'est souvent qu'on a vu *Bābā* dans la voiture du milieu d'un train arrivant en gare ; on bien dans le wagon rouge (12b11, 13) ; selon la formule : le train arrive... dans chaque voiture... dans la voiture du milieu...

Le train est arrivé, des fenêtres en verre à chaque wagon  
 Je cherche *Bābā* dans la voiture du milieu. (12b12)

Le train arrive, des marchands dans toutes les voitures  
 Dans la voiture du milieu Ambedkar casse une noix d'arec. (12b14)

On se rappelle aussi quels mets furent préparés et servis :

Le repas de *Bhīm*, un bol plein de vermicelles  
 En accompagnement, un plat de tendres lentilles. (12a9)

Femme, c'était jeudi, je préparais une friture  
 La guirlande devint pesante au cou de mon Docteur *Bābāsāhēb*. (12b19)

Le regret parfois demeure lancinant à l'esprit de l'avoir manqué. Ainsi ce *jour de marché* où je ne reconnus pas mon Ambedkar *Bābā*, *Bhīm* vint avec un châle très fin (12a3, 5).

L'armée<sup>227</sup> des *dalit*, comment s'est-elle rassemblée ?  
 Je n'ai pas vu *Bhīm* dans une telle armée. (12a13)

Des fenêtres en verre à la voiture de *Bābāsāhēb*  
 Où est le dieu Bouddha ? On le cherche en vain. (12b30)

L'affection que l'on porte à *Bābā* a besoin d'images à la mesure de la jouissance qu'elle cherche d'une présence maintenue. L'intentionnalité est ici purement affective, énergétique :

Femme, une jument de mille roupies avec un plaid<sup>228</sup> de trois cent  
 Mon *Bābā* Ambedkar est une rose posée dessus. (12a4) [37572]

*Bhīm*, ton manteau, quel tailleur l'a taillé ?

<sup>227</sup> Probablement allusion au régiment *dalit* dont l'existence reste vive à l'esprit des *Mahār*.

<sup>228</sup> Le plaid est la couverture dont on recouvre une jument ou un bœuf.

Il y a écrit dessus avec un fil de soie « *Vive Bhīm !* » (12b25)

De l'ail est semé à Pandharpur  
*Bhīm* en assurait la garde avec une fronde en or. (12b44)

*L'or, métaphore d'intimité*

Une quatrième médiation est d'ordre allégorique. C'est celle de très nombreuses références à *l'or* (environ 173 occurrences), aussi fréquentes qu'inattendues, voire fantaisistes (1c13 ; 1dv2 ; 8b10, 11 ; 8c6, 8 ; 8d3). Nulle part mieux qu'ici n'apparaît la nature ludique de cette poésie des chants de la mouture. Elle repose en réalité sur une primauté de la fonction symbolique du signifiant qui obéit à sa propre logique et n'a rien d'arbitraire ni de futile.

On peut, à des fins uniquement pratiques de facilité de lecture, classer ces références en huit groupes. De nombreux exemples en ont déjà été incidemment cités. Il ne s'agit pas de les répéter mais de s'arrêter un instant sur la valeur, le mode et la fonction de signifiante de ce signe de *l'or*. On peut classer ces groupes en deux grands ensembles.

Un premier ensemble de six groupes comprend les références directement ou indirectement associées à un contexte discursif dont Ambedkar est le principal figurant, ou mieux l'actant.

Le premier groupe est celui où l'arrivée d'Ambedkar se fait par le train. Je viens de mentionner un peu plus haut la série de chants à la formule stéréotypée où *Ambedkar but de l'eau en gare* : l'imagination ludique des chanteuses imagine dans ce contexte divers objets dont *des verres en or* (12a2, 14, 23, 25, 27) et d'autres *en argent* ou *en perles*, autres matières précieuses dont la fonction peut sans doute être assimilée à celle de *l'or*, leur parangon. Le « frère » du deuxième chant ci-dessous est Ambedkar.

Un verre en or, un tampon à récurer en argent  
*Bhīm rāja* but de l'eau à la gare de Nagpur. (12a10)

Le train est arrivé, une plaque de licence en or  
 Mon frère prend le train à la gare du village de Puran. (12a30)

Le deuxième groupe de cet ensemble associe des objets en or à l'arrivée d'Ambedkar en voiture automobile. Le chant suivant, exceptionnellement, suggère une allégorie guerrière :

Il y a un sabre en or à la voiture de *Bābā*  
*Bhīm*, notre *Bhīm*, notre défenseur. (1L34)

Aucune des autres mentions ne suggère de valeur allégorique que ce soit. Selon elles, il y a à *la voiture d'Ambedkar*, un doigt en or (1L35), des fils d'or (8c6, 7, 8), une lanterne en or (1a33), un cadenas en or (1a26), un crochet en or (1a27), une jarre en or (1a28), un capot en or (1L22), une corde en or (3b9), une rêne de bœuf en or (3d9), une poignée en or (3g27), un instrument de musique en or (8fv6), des pendentifs en or (12b52), des chaînes en or (1r2).

Je tiens à noter, contrairement à l'attente que justifieraient ces associations de signifiants en or à l'arrivée du train et de la voiture d'Ambedkar, qu'aucune mention d'objet en or, en argent ou en perles ne s'associe à l'arrivée du char de combat. Malgré, d'une part, la grande liberté que prennent les chanteuses

pour y accrocher des objets sans aucune justification allégorique, sauf rares exceptions, et malgré, d'autre part, la similarité de la formule : *il arrive, il arrive le char de combat...* La raison en est que le char porte en lui-même une valeur allégorique, celle d'une représentation de conquête et de victoire. Il n'est pas directement associé à des valeurs d'intimité, ni donc à la personne d'Ambedkar.

Le troisième groupe de ce premier ensemble comprend des objets en or qui font partie de l'apparence d'Ambedkar. Ils s'associent à la mention de sa personne sans qu'aucune justification symbolique toutefois n'en justifie à première vue le lien : *une lanterne en or aux pieds (sandales) de Bhīmrāyā* (1di25), *une échelle en or à l'avion de Bābāsāhēb* (8b10, 11), *Bhīm assurait la garde de l'ail qu'il avait semé à Pandharpur avec une fronde en or* (12b44), *une colonne* (un article d'un document constitutionnel) *en or au manteau de Bābā s'associe au pacte de Pune qu'Ambedkar a conclu avec beaucoup d'audace* (1g14).

Il faut aussi compter dans ce groupe un objet qui, à la différence des autres, se justifie par une valeur allégorique manifeste, et dont les chanteuses raffolent avec une combativité vengeresse, celui du *stylo en or à la pochette* (8a1, 2 ; 3ei1 ; 1evi22 ; 11a43 ; 8b16), *le fusil en or* (4b3, 4, 11, 14, 15 ; 4c2) des combats victorieux d'Ambedkar.

Cette allégorie peut introduire le quatrième groupe de ce premier ensemble : ce sont tous des objets en or qui fonctionnent syntaxiquement comme des prédicats métaphoriques de la figure d'Ambedkar. Ils méritent une attention particulière : *Dites « Bhīm ! Bhīm ! » Bhīm est une urne en or* (1f5), *Dites « Bhīm ! Bhīm ! » Bhīm est une boule en or* (2L7), *Bhīm, ton sort est beau, lingot d'or, Ramā, où l'as-tu trouvé ?* (2fii3). Cette façon de parler est fréquemment utilisée pour dénoter *Bhīm* (12b2, 3, 5, 6, 7, 39) : *Bhīm est chaîne en or, anneau en or, boucle d'oreille en or*. Elle peut apparaître comme une amplification d'une pratique de langage courante qui consiste à dire l'affection portée à un être qu'on chérit (en particulier un enfant) en l'appelant « or » comme on dit en français par affection « mon trésor. » L'or est le signifiant de la personne de *Bhīm*. Le teint d'Ambedkar a le resplendissement de l'or :

Je vois des richesses jaunes comme de l'or  
L'ombre de Bābā Bhīm est d'une beauté tannée. (8a2)

Une cinquième groupe rassemble des chants où l'or est associé à cinq motifs plus particulièrement significatifs de la figure d'Ambedkar, déjà rencontrés pour la plupart. Ces motifs variés sont des champs sémantiques qui spécifient les valeurs et étendent les connotations des signifiants en or.

Premier champ sémantique, celui du culte : *mūrti*, *āratī* et temple. Rien de surprenant si la *mūrti* d'Ambedkar est en or et si *le sommet du temple de Bābāsāhēb est en or* (10g13) puisque l'or est le signifiant de la personne de *Bhīm* :

Je fais « Bhīm ! Bhīm ! » Bhīm une *mūrti* en or  
Il faut en mettre la photo sur la porte. (1L37)

Femme, quelle grande renommée se fit Bābāsāhēb  
Dans le temple (*vihāra*) de Bouddha il a sa *mūrti* en or. (11a46)

Rien d'étonnant non plus que les chanteuses soient gratifiées en rêve de visions d'or à l'évocation de l'*āratī* faite à la *mūrti* de *Bhīm* :

J'ai eu un rêve, un plateau en or dans le rêve  
*Ramābāī* fait l'*āratī* à la *mūrti* de Bouddha. (11a43)

Pour l'*āratī* en or, femme, la flamme du camphre  
 C'est ainsi que je fais l'*āratī* à la *mūrti* de *Bhīm*. (11a30)

J'ai eu un rêve, des pots en or dans mon rêve  
 Frères *dalit*, faites l'*āratī* à Bouddha. (10c6) [36348]

Deuxième champ sémantique, celui de la naissance lumineuse. La naissance à Mahu se signale par l'éclat de l'or :

Les ténèbres se sont dissipées dans les dix directions  
 A Mahu, la population a pu voir l'éclat d'une pièce d'or. (13a5)

Troisième champ sémantique, celui du nom (j'y reviens plus bas) : la glorieuse emprise du nom redonne l'enthousiasme de la vie :

Je fais « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm*, anneau d'or  
 Dieu ! Impressionnée par ton nom, je suis devenue folle. (12b10)

Un verre en or sur le lit de *Bābāsāhēb Ambēdkar*  
 Ma fatigue est toute disparue en prenant le nom de *Bābāsāhēb*. (7a19)

Quatrième champ sémantique, celui de la conquête de Delhi, aux ors à profusion. Ce sont des *arches d'or et d'argent pour la réunion de Bābā* (1di10 ; 1dv1, 2), *Bhīm et Ramābāī, dieu Gautam debout sous une arche en or* (2fiv1 ; 11a4).

Dans les champs de Delhi, sonne le cor (*śinga*) en or  
 Le nom de *Bhīm* est glorieux. (1diii8)

Vint Ambedkar, dans le monde c'est son ère  
 C'est comme un pinacle d'or placé au-dessus de Delhi. (1dii6)

Il y a un puits en or dans la ville de Delhi  
*Ramābāī* puise de l'eau, fleurs et plantes décorent sa cruche. (2eii4)

Il y a des pitons en or dans la ville de Delhi  
*Bhīm*, votre sort est sans problème, où a été trouvée *Ramā* ? (2fi19)

« Le ménage de *Bhīm* ! » dit *Ramā* à son frère  
 Le pilier en or *Garuḍkhamb* dans ma ville de Delhi. (2fiii43)

A la gare de Delhi, le magasin *Bābāsāhēb Halvāī*  
*Ramābāī* pèse des confiseries avec une balance en or. (2f125)

Cinquième champ sémantique, celui de la frustration de l'absence appelée à se dépasser dans l'efficacité d'un autre mode symbolique de présence assumée par un objet en or. On pourrait considérer le deuxième chant ci-dessous comme énonçant l'effet de signifiante existentielle de toutes les métaphores de l'or :

Sur le bûcher de *Bhīm*, une avalanche de camphre

Où te chercher, chaîne en or ? (9aii27)

Le matin au lever, je fais « *Vive Bhīm !* »  
Gautam Bouddha est l'or de ma vie. (11a43)

Un sixième groupe comprend diverses références à l'or qui ne correspondent pas à des motifs sémantiques spécifiques, mais dont les occurrences impliquent toujours un contexte discursif où Ambedkar est le principal figurant. C'est ainsi qu'on voit dans *la villa à étage de Bābāsāhēb, un escalier en or* (2fiii19) ; *Ramā remplit cinq pots en or de kumku et de curcuma* (2fiii8) ; *un ventilateur aux pales d'or* (9ai6), *un éventail en or* (2eii8) ; *un peigne en or dans ses cheveux* (9ai2) ; une scène de vie domestique : *servez des confiseries, remplissez les bols en or pour frère Prakash* (14/3) et de vie quotidienne paysanne :

Ma mouture est terminée, je ramasse les grains épars  
Portez le repas à *Bhīmrāyā* (aux champs) dans un sac en or. (12b56)

*Ramābāī* sait que c'est le jour de jeûne de dieu-*Bhīm*  
Elle écrase du riz avec un pilon en or. (2ei12)

Le deuxième grand ensemble de chants où figure l'or ressortit aux ornements féminins. Il se compose de deux groupes importants et bien distincts.

Le premier groupe comprend les bijoux en or de *Ramābāī*, la première épouse d'Ambedkar. Les nombreux ornements de celle-ci relèvent d'un procès de figuration féminine où les ornements en tant que tels figurent à d'autres fins symboliques que celles qui nous concernent ici, à savoir, la figuration d'Ambedkar. Je les laisse donc de côté pour l'instant et les retrouverai dans la troisième partie de cet essai.

Le deuxième groupe, par contre, rassemble les ornements en or que portent les chanteuses elles-mêmes. Ces ornements ressortissent directement, sur un mode métaphorique, au procès de figuration d'Ambedkar. Plus précisément, ils servent essentiellement les stratégies de maintien de la présence intime de *Bhīm* auxquelles ce chapitre est consacré. Deux dimensions constituent à cet égard la structure logique de ces ornements en or sur le corps des chanteuses.

Premièrement, le précieux objet en or ajoute une valeur spécifique à celle, déjà signalée, de sa fonction d'articulation de l'identité de *Bhīm*. Il en localise la présence sur le corps de la chanteuse dont il est la plus belle et la plus prestigieuse des parures. *Bhīm* est *l'or de ma gorge, l'or à mon cou, l'or à mon oreille*, etc. (12b *passim*), l'or étant ici aussi le paragon d'autres ornements, *bijou, perles, bracelet* dont la fonction est la même. L'objet en or effectue la présence de *Bhīm* et en circonscrit le lieu sémantique, celui d'une intimité avec l'être de la chanteuse. Quelle présence peut être plus proche en effet que celle qui se marie élégamment avec la gorge, le cou, les narines, les oreilles ?

Je fais « *Bhīm ! Bhīm !* » Il est le bijou de ma gorge  
Il n'y a rien de comparable à *Bhīm* dans le monde. (12b4)

Il fit de ses os des perles, de son sang de l'eau  
Mon *Bhīm*, femme, était la perle à ma gorge. (12b47)

Cette présence incorporée dans ces signes en or induit des attitudes : *je deviens folle*, des perceptions : *la distinction de Bābāsāhēb, Bhīm l'athlète*, et des conduites : *je prends le darśan*. Hier, c'était la présence physique de *Bhīm* qui



déclenchait ces réactions. Aujourd'hui, ces signes en offrent la *mūrti*, plus proche même que la forme physique d'hier :

« *Bhīm ! Bhīm !* » disons-nous, *Bhīm* est l'or à ma gorge  
Je prends le *darśan* de *Bhīm* en joignant les mains. (11a25, 27)

Disons « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est l'or à ma gorge  
Comment oublierai-je, femme, la distinction de *Bābāsāhēb* ? (12b38)  
[37450]

Comment ! Je fais « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm*, bracelet à mon bras  
Comment ! Atteinte par l'aspect de *Bhīm*, je suis devenue folle ! (12b9)

Faisant « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est l'or à mes narines  
*Bhīm* l'athlète (des compétitions de luttes) ! (13g8)

Deuxièmement, à la façon d'une mère qui recouvre son fragile bébé du pan de son sari pour le protéger des ardeurs blessantes, la chanteuse se fait maternante et, dans un redoublement de fixation affective sur cet or — *je fais* « *Vive Bhīm !* » ... *l'or de ma vie* (11a43) — s'en assure l'exclusive intimité. La substitution, dans le deuxième chant ci-dessous, de « *Bhīm* » à « *mon or* » du premier chant est explicitement significative de la fonction du signifiant :

Je fais « *Bhīm ! Bhīm !* » Il est l'or de ma gorge  
Mon or ne supporte pas le soleil, je le recouvre de mon sari. (12b3, 5, 6,  
7, 31, 53)

Je fais « *Bhīm ! Bhīm !* » Il est l'or de ma gorge  
*Bhīm* ne supporte pas le soleil, je le recouvre de mon sari. (12b2)

A la faveur du signifiant affectif « *or !* » communément utilisé pour un enfant, « *ce trésor !* », la chanteuse retrouve ici et met à profit le motif précédemment présenté de l'appropriation de *Bhīm* enfant comme son propre bébé pour le bien-être de qui elle craint :

En disant « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est une chaîne d'or à ma gorge  
Il scintille au soleil, comment le recouvrir de mon sari ? (12b43)

Disons « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est l'or à mon oreille  
Il ne supporte pas le soleil, je le recouvre de mon sari. (12b40, 37) [43149]

Ce bébé, *l'or de ma vie*, lui remplit la vie comme son giron, comble ses désirs, exorcise par sa présence l'angoisse du manque :

Le balai à la main, la corbeille de fumier sur la tête  
Femme, *Bhīm*, mon *Bhīm* m'a rempli mon giron d'or. (10c2)

L'intensité affective et la richesse sémantique que dégage le triple signifiant / *l'or de ma gorge* /, / *le soleil le blesse* /, / *je le recouvre de mon sari* / (12b31, 53) se marque par la répétition quasi obsessionnelle de l'énoncé de protection maternelle, à vrai dire, contre le danger de convoitise ou d'appropriation par un tiers plus que des ardeurs du soleil. L'intimité tend à se dépasser, semble-t-il, dans une volonté d'appropriation exclusive par la chanteuse du rapport à *Bhīm*, à l'égal du rapport d'intimité exclusive de l'épouse avec son époux, selon la suggestion du chant suivant où *Ramā* se substitue au « je » de la chanteuse :

Vous dites « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est l'or de mon nez  
Le soleil le blesse, *Ramā* le couvre avec une étoffe. (2fiii46)

Pour conclure, il est clair que cette médiation métaphorique de signifiants en or est au cœur du procès de figuration d'Ambedkar. J'aimerais en souligner plusieurs aspects structurels concernant sa portée et sa fonction.

Cette dimension métaphorique est d'autant plus déterminante qu'elle ne s'appuie sur aucun souvenir factuel — mis à part, si l'on veut, le stylo en or (?) à la pochette d'Ambedkar. L'intentionnalité du signifiant et ses formes ressortissent entièrement à un travail de l'imagination.

La fonction de ce signifiant est comparable à celle du drapeau bleu, en ce que l'un et l'autre ont pour référent la personne d'Ambedkar. C'est la raison pour laquelle l'or apparaît en association avec le nom d'Ambedkar et dans des contextes discursifs dont il est le centre de prédication, mais aussi en une variété indéfinie de tels contextes, sans jamais dénoter, sauf exception, un effet de sens particulier, symbolique ou allégorique. D'où la multiplicité illimitée de ses effets de sens et de ses connotations. Le signifiant parle de façon inépuisable, comme le drapeau bleu.

Le référent est la personne d'Ambedkar telle que la comprennent existentiellement les chanteuses. Ce que le signifiant dit, indéfiniment, il le tient d'un travail de mémoire en quête de soi, un travail qui a pour objet l'absence et le manque. D'où la profusion « fantaisiste » des signes, de leurs formes et de leurs procédés, comme si les chanteuses étaient à court de signifiants pour exorciser un vide toujours à combler.

La personne d'Ambedkar n'est point ici le référent sur le même mode que dans le cas du drapeau bleu. Les effets de signifiante ne se situent pas sur un plan de lutte et de victoire idéologique. Ils se situent tous au plan de la sensibilité et de la relation intime. Il ne s'agit pas de savoir et d'action, mais de présence et de proximité, d'intimité avec *l'or de ma vie* (11a43).

### *Identifications familiales*

Une cinquième stratégie de maintien de la présence intime de *Bhīm* consiste en pratiques d'inclusion symbolique dans le système des rapports de parenté les plus affectivement marqués et gratifiants, soit que les chanteuses s'identifient à la mère et à l'épouse de *Bhīm*, soit qu'elles s'approprient *Bhīm* à titre de frère et d'ami, soit qu'elles l'incluent plus largement dans le village comme un de ses paysans.

Elles réalisent leur rêve d'identification à la mère de *Bhīm* dans des visions d'enfance merveilleuse que j'ai précédemment présentées au chapitre 2, où

*Bhīm* devient le bébé qu’elles bercent avant que plus tard *Bhīm* ne remplisse leur giron de l’or de sa présence (10c2). Quelques chants continuent dans la même veine d’identification de *Bhīm* à un fils qu’on se représente, une fois adulte, comme un fermier béni de Lakshmi, la déesse de la prospérité qui vient inspecter la ferme — une grande demeure de fermiers aisés, un *vāḍā* — et la gratifier de ses bénédictions. L’identification se fait sur le mode de la modulation sur un canevas syntaxique où la chanteuse substitue le nom de *Bhīm* à celui de son fils :

Lakshmi vient, s’arrête, repart  
Elle s’enquiert de la demeure (*vāḍā*) de mon enfant, un éleveur. (d:xi-2.3avi44,46)

Lakshmi vient à la maison, s’arrête, repart  
Elle vient, s’arrête, repart, s’enquiert de la demeure (*vāḍā*) de *Bhīm*.  
(12a1) [37897]

Le distique suivant se réfère à une pratique courante dans les campagnes. Elle consiste en ce qu’après la récolte le paysan a plaisir à en partager les fruits avec les voisins, les amis, les visiteurs. Comme la sécheresse sévit cette année, la chanteuse met à l’aise le paysan en lui disant de n’offrir à son fils *Bhīm* qu’une poignée symbolique :

La récolte de mil a été maigre  
Donnez-en un échantillon à mon *Bhīm*. (12b20)

Une autre stratégie d’intimité par identification imaginaire consiste, dans une vingtaine de chants, à s’approprier Bhimrao Ambedkar comme *Frère Bhīm*, *Frère Bābāsāhēb*, *Frère Ambedkar* (1a7,8 ; 1h7 ; 1j3 ; 5b1, 16 ; 2fiii2 ; 8fi1,v5 ; 15/2). Le procédé consiste à fondre par superposition la représentation et la pensée du frère et celle de *Bhīm*, ou à se prendre pour les sœurs de *Bābāsāhēb* : *Nous toutes, nous sommes les sœurs de Bhīm* (12b18, 27, 29).

Le train arrive, quel bruit il fait « *āvūbāvū* »  
*Bābāsāhēb*, mon frère, en est le chauffeur. (12b12)

Une raison de bonheur fut de voir un frère ou un fils debout en public aux côtés d’Ambedkar, aussi près de lui qu’il est possible. Le souvenir de ces moments de proximité maintient le sentiment de sa présence :

Il arrive Ambedkar, un macaron à la poitrine  
Mon frère lui fait : « Vive *Bhīm* ! » (6/1)

Ambedkar est arrivé à la suite de la police  
Il a agrafé un macaron à la poitrine de mon frère. (6/2, 3)

Jasmins, fleurs ; que mon giron se fait pesant  
Mes frères sont partis prendre le *darśan* de *Bhīm*. (11a29)

Quelle fierté quand le fils ou le frère est président de séance (6/4, 6, 7) :

*Bhīmrao* arriva, je lui donnai un matelas pour s’asseoir  
Au milieu, Viju, mon gars, à la place du président. (6/3)  
ou qu’il attelle les bœufs à son char pour aller chercher l’illustre visiteur :  
Jalu, mon frère, est debout, fier, il a attelé les bœufs au char

Il a attelé les bœufs au char, il ressemble à *Bābāsāhēb*. (6/8)

Dans la cour, le tas de bicyclettes des gens venus rencontrer Ambedkar qui est descendu chez son fils (6/9, 10) est source d'honneur et de prestige autant que de joie pour une mère.

A la faveur de cette appropriation sous le signe du frère, le lien à Ambedkar peut être représenté et affectivement vécu à l'image des attentes et des sentiments qui prévalent entre sœur et frère aîné. « Frère *Bhīm* » fait survivre Ambedkar dans la conscience des chanteuses comme une présence protectrice et un titre de fierté.

Qui a choisi le *dharma* du Bouddha avec discernement ?  
Femme, mon frère *Bābāsāhēb* les a tous conquis. (1h7)

Qui a apporté du blé pour *Bhīm Jayantī* ?  
Mon *Bhīmrāo* est le frère de *Bhārat*. (1o12)

La sœur dépêche un messenger pour transmettre ses secrets à un frère resté à la maison-mère (elle est dans la maison étrangère de sa belle-famille) :

Oiseau étranger, rends-toi dans mon village  
Donne seulement ce message à mon *Bhīm rāja*. (12b1)

Tous les *dalit* sont en réalité les frères de *Bhīm*, ne serait-ce déjà qu'au titre de l'appartenance à la même caste : *Ambedkar est devenu immortel, ses frères sont éplorés* (9aii44 ; 9aiv13, 34, 35 ; 1a9).



[DSC02458.jpg] Entraînement avant la course de bœufs. Cl. B.B.

Au-delà du cercle étroitement familial, *Bhīm* se voit aussi associé à la vie du village. Lors de la prestigieuse course de bœufs annuelle, *Bhīm* devient le chef de village dont les bœufs sont particulièrement à l'honneur car ils vont glorieusement ouvrir la course :

Le festival du village de Bokhat se prépare dans sa ferme  
Les bœufs (de course) de *Bābāsāhēb* sont attelés à leur char. (12b34)

Lakshmi, la déesse de la prospérité domestique, ne saurait manquer de venir visiter la femme de *Bhīm* : elle arrive à la maison, s'installe, inspecte, s'enquiert de la marche *de la ferme*, s'arrête, repart (12a1).

*Bhīm* est *mon ami* (9a5) : le titre d'ami utilisé une vingtaine de fois (2fiii1 ; 4e30 ; 9b5 ; 10aai3 ; 12a6 ; 12b11, 13, 38 ; 13b5 ; 8c11) pourrait résumer le plaisir intime qu'accorde la proximité d'un ami cher : *Bābāsāhēb*, *mon ami*, *quelle grâce que la sienne !* (12b28), *Bhīm l'ami ! Bhīm rāja qui me plaît !* (12a6)

Disons « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est l'ami du monde  
*Bhīm* est saint (*pavitra*). (7a9)

#### *Le nom empreint au fond du cœur*

L'invocation du nom ressortit aux conduites symboliques typiques des mouvements de *bhakti* : l'attachement confiant au dieu. C'est essentiellement un rapport de dépendance entretenu avec un supérieur, protecteur investi de toute confiance et affection — patron, héros, dieu — par un sujet — serviteur, disciple ou dévôt — qui en attend comme fruit de sa fidélité les gratifications que la réalité lui refuse. L'énonciation du nom de *Bhīm* est un appel au maintien de sa présence à l'intime de l'être. La belle métaphore des *plis dans le cœur*, inventée par les chanteuses, dit la profonde et permanente empreinte attendue de l'invocation du nom de *Bhīm* :

Je chante mon quatrième chant, un morceau de savon  
En prenant le nom de *Bhīm* des plis se forment en mon cœur. (7b1, 2)

J'ai montré au chapitre 3 comment les chanteuses modulent sur un schème de l'invocation du nom de dieu et des attributs de ce nom. La tradition du chant des meules témoigne abondamment de leur coutume de *prendre le nom* du dieu le matin avant d'entreprendre quelque tâche que ce soit. C'est le nom de *Bhīm* ou *Bābāsāhēb* que les chanteuses s'exhortent désormais à *prendre en l'esprit* ou à *avoir à la bouche* avant toute occupation (7a1, 4, 6, 7, 8, 15 ; 7 b et 7c, *passim*), en maintenant sans faillir la répétition pour que la mémoire ne s'en départisse point (7a15).

Femme, le matin au lever, il faut prendre le nom de *Bhīm*  
Et ne poser ses pieds qu'ensuite sur la terre mère. (7a3,16) [37576]

Femme, le matin au lever, mon « *Bhīm ! Bhīm !* » à la bouche  
On peut ensuite se mettre au travail. (7a4) [37514]

Il faut être étourdie ou vraiment une souillon qui sera honteusement punie pour *oublier* «*Vive Bhīm !* » avant de *poser les pieds sur la terre mère* (7a14).

Le matin au lever, je me mets au travail  
Les dévergondées ne disent pas «*Vive Bhīm !* » (7a12)

*Bhīm !* Ton nom, quelle est cette femme qui l'a oublié ?  
Son matelas est étendu sur une couche de fumier frais. (7a18)

Cette invocation est riche de toutes les bénédictions requises au point du jour. Le matin au lever, que de bienfaits n'ai-je pas reçus, mon *Bhīm* m'est venu à la bouche (7a6). Il faut ainsi le garder au fond du cœur tout au long de

l'existence tel un ornement végétal (*kāral*) autour du cou, puisqu'il est *Bhīm* (7b8). Je prendrai le nom de *Bābā Ambedkar de vie en vie* (7a23).

Mon quatrième verset, en l'honneur des quatre lieux saints  
Le nom d'Ambedkar *rāya* continuellement à la bouche. (7a8)

Garder à l'esprit le souvenir de *Bhīm*, c'est dans les temps présents comparable à une réserve de bonheur déposée en banque (7b13). *Bhīm* est l'ami du monde, *Bhīm* est saint (*pavitra*) (7a9). *Bhīm ! À prendre ton nom mon corps (est) sans tâche (niramaḷa)* (7a7).

Femme, en faisant « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* fils de sa mère  
*Bhīm* fils de sa mère, c'est le relèvement du corps. (7a11) [37527]

Mon esprit trouve sa satisfaction à prendre le nom de *Bhīm*  
C'est ainsi qu'il a consommé ses forces à travailler pour les *dalit*. (7a22)

Je reviens de voyage en pèlerinage aux quatre lieux saints  
Aucun autre nom que celui d'Ambedkar ne m'est cher. (7a13)

C'est d'abord pour la journée qui commence le don d'une vitalité renouvelée : *Ma fatigue est toute disparue en prenant le nom de Bābāsāhēb mon ami* (7a19 ; 7c6), *le sommeil m'a quittée* (7a16). *En prenant le nom de Bhīm, le monde entier devient fou (de Bhīm)* (7a27). Ce n'est pas d'ailleurs ce seul monde-ci qui s'exalte au nom de *Bhīm*, si léger à l'esprit qu'il soulage du poids de la vie, c'est l'univers entier, les trois mondes (ciel, terre et enfer) que ce nom envahit :

Mon troisième verset, ton nom est dans les trois mondes  
Pas d'autre nom que *Bhīm*, il n'est pesant pour personne. (7a17)

La grandeur hors mesure de *Bhīm* n'est rude qu'aux arrogants qui ne savent dire que « *Moi ! Moi !* » avant de devoir *tomber les mains jointes à ses pieds* (8fi8) :

Mon *Bhīm* est très doux et tendre d'esprit  
Rude d'aspect certes, mais au dedans tout simple. (8fi4)

Je chante mon deuxième chant, une pierre de sucre  
En prenant le nom de *Bhīm*, se révèle le secret du corps. (7a2)

Le nom de *Bhīm* est un sacrement de *douceur* (7c15, 16). *Bhīm* est un morceau ou une tasse de nectar (7a7, 7c6). En faisant « *Bhīm ! Bhīm !* » on se met sur la langue une *pierre de sucre* (7c7), une *feuille de bétel* (7c1). Prononcer le nom de *Bhīm*, c'est *saliver de la douceur* (7c2), *se mettre des douceurs dans la bouche*. *Bhīm* est un *sac de sucre* (7c5). *Dans mon cœur la douceur déborde peu à peu* (7b5).

En disant « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* c'est un morceau de nectar  
A prendre le nom de *Bhīm*, la douceur envahit la bouche. (7a5) [37607]

Disons « *Bhīm ! Bhīm !* » des pop corns revêtus de sucre  
*Bhīm* dit des histoires, je ne pense plus à partir. (7c4)

La photo au mur (7a26, 29) ou sur la porte : *Bhīm dans mon cœur, mettez-en la photo à la porte* (7b3, 4), le souvenir à l'esprit des lieux saints d'où on revient de pèlerinage, l'or et les bijoux sur le corps et le collier au cou (7b12), la *mūrti installée à la maison* (7b18) ou *gardée dans ma boîte de kumku* (7b17) ne sont que des signes qui dirigent vers cette présence inscrite au fond du cœur : *Mon*

*Bhīm rāja réside au fond de mon cœur et la bouche qui l'invoque est la porte qui introduit à ce lieu (7b6).*

L'invocation est la médiation de la présence et de la purification de l'être:

Je fais « *Bhīm ! Bhīm !* » Pureté en compagnie de *Bhīm*  
Au nom de *Bhīm*, son séjour se construit dans le cœur. (7b7)

Disons « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est un fruit de nectar  
*Bhīm* à prendre ton nom mon corps/être est pur. (7a7) [37402]

Le schème de l'invocation culmine dans le thème du séjour de *Bhīm* au fond du cœur (7b14, 19), repris aussi bien des mouvements de *bhakti*. Qu'on ne se laisse donc pas, ainsi que le confesse une chanteuse, *déborder par les travaux au point de l'oublier : Bhīm est dans mon cœur (7b19).*

Je fais « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est dans mon cœur  
Je t'en supplie, *Bhīm !* Ne disparais pas derrière mon cœur. (7b10)

Je fais « *Bhīm ! Bhīm !* » Il est beau d'être en sa compagnie  
Le dieu a construit sa villa dans mon cœur. (7b11)

La pratique du *nom de Bhīm dans le cœur* est en fin de compte identique à celle du nom des dieux les plus chers, *Vīṭhṭhal, Rāma*, qui à l'invocation de leur nom viennent établir leur séjour dans le cœur de qui les appelle. Ambekar *Bābāsāhēb* hérite des attributs du dieu *Rām* dont de nombreux chants<sup>229</sup> disent l'intime présence.

En disant « *Bhīm ! Bhīm !* » Il est beau d'être en sa compagnie  
Il a construit son bungalow dans mon cœur.

Une toute autre représentation, celle du couple générateur et bienfaiteur des père et mère, un signifiant au demeurant très couramment employé, réussit aussi efficacement et définitivement à mettre fin au malheur du vide créé par le manque du *Défenseur* : il procède par association du nom de *Ramābāi* à celui de *Bhīm* en lien avec la représentation cosmogonique de la terre mère, *dharāṇīmātā* :

*Bhīm* est mon père, *Ramābāi* est ma mère  
Quand je prends ces deux noms, la terre mère tremble. (7a24)

#### *La bhakti de Bhīm-dēv*

Un lecteur familier du paysage culturel du Maharashtra aura vite remarqué au fil des analyses l'importance de la reprise de schèmes et de pratiques spécifiques des mouvements de *bhakti*. J'en ai souvent souligné les occurrences et m'y référerai encore. Quelques remarques ne seront donc pas superflues pour préciser dès maintenant la portée et définir la fonction de ces reprises, eu égard à la nature des processus cognitifs et des modes d'articulation et de communication du *Chant d'Ambedkar*. Ces remarques ouvriront aussi le chemin vers une interprétation finale de ce corpus lorsque le moment viendra de se prononcer sur sa signification d'ensemble.

---

<sup>229</sup> Voir b:iii-1.5a2, 4, 8, 10,17, 18, 24, 29, 32, 33, 36, 37, 38, 40, 43, 44, 45, 53, 56.



[varkari1.psd] Pèlerins en route vers Pandharpur. Cl. G.P.

Le terme de *bhakti* désigne, dans l'orbite des religions qui sur le sous-continent indien sont regroupées sommairement sous le vocable d'hindouisme, un ensemble de formes d'expression religieuse qui naissent vers le VIII<sup>e</sup> siècle de notre ère dans le sud de l'Inde<sup>230</sup>. Ces formes sont, à divers titres, fort différentes les unes des autres<sup>231</sup>, et ne s'engendrent point les unes les autres à la façon d'un mouvement linéaire et continu, par un effet de croissance organique conceptuel, rituel et encore moins institutionnel. Il n'existe pas en ce sens de « mouvement » ni de concept univoque de *bhakti*. Mais toutes les formes ainsi nommées se situent dans un horizon repérable de créativité sémantique. Elles relèvent de l'ordre de l'affect et de l'émotion, et non de la connaissance ni de la représentation. Trois attitudes psychologiques en caractérisent le dynamisme inventif et pointent en conséquence vers trois niveaux d'analyse de ses manifestations historiques : l'esthétique, l'érotique et l'extatique<sup>232</sup>. La *bhakti* de *Bhīm-dēv* en participe au premier chef. La déploie ses formes et ses stratégies sur l'orbite du besoin et de sa satisfaction, et non de la raison et de ses visions théoriques. D'où l'infinie fragmentation de ses formes historiques au gré des temps, des circonstances, des idéologies et des conflits d'ascendance culturelle.

La *bhakti*, comme geste de la conscience et intentionnalité, repose sur une foi d'attachement intime et une relation d'intense confiance qui se nourrissent des faveurs, voire des privautés, d'un dieu compagnon quotidien<sup>233</sup>. Ce dieu très

---

<sup>230</sup> Pour une histoire de la notion de *bhakti* et de ses usages variés, voir Poitevin (1997a), p. 259 et suiv., p. 284, n. 3. La notion n'est devenue la forme de lien affectif qu'elle signifie aujourd'hui qu'à une date inconnue et dans des circonstances difficiles à dire, sans doute vers les huitième ou neuvième siècle de notre ère. Omvedt (2003), p. 186-216.

<sup>231</sup> Voir Poitevin (1997a), p. 15-22, 79-101, 250-254 ; Sharma (1987) ; Jones : (1994).

<sup>232</sup> La notion vague à souhait de « mystique » est aussi employée pour opposer la *bhakti* aux religions socialement structurées et hiérarchiquement organisées, ritualisées, rationalisées, dogmatisées, et la caractériser comme sentiment religieux populaire, spontané et libre, exempt d'emprise normative externe de quelque sorte que ce soit. : Ranade (1933) est la référence par excellence de cette *bhakti* du libre examen. Le mouvement de *bhakti* dans l'ouest de l'Inde depuis l'époque médiévale a même été défini comme l'équivalent dans l'hindouisme de la Réforme et du protestantisme dans le christianisme.

<sup>233</sup> Poitevin (1997a), p. 164-195 ; Lunch (1990).



anthropomorphisé dans sa personne et sa conduite est vécu sur le mode d'une présence amoureuse au cœur de l'être du dévôt, *antaraṅga*. C'est une présence qui comble le manque d'être, pallie la faiblesse de l'agir, panse les blessures de l'injustice, en un mot un dieu gratifiant qui répond au Désir du dévôt. Le dieu de la *bhakti* est le compagnon des laissés pour compte<sup>234</sup>. *Viththal*, le dieu par excellence de la *bhakti* maharashtrienne à Pandharpur, comble ainsi ses dévôts de son amour à la mesure de la fusion de leur être en lui<sup>235</sup>, comme une mère dont le sein ne cesserait d'assurer le bien-être de ses enfants en proie à une existence de mal-être.

Les attitudes et les pratiques fusionnelles des chants sur Ambedkar ressortissent de toute évidence aux structures psychologiques, culturelles, linguistiques et rituelles de la *bhakti* des pèlerins de Pandharpur, les *vārkarī*<sup>236</sup>, dont l'expérience occupe une place exceptionnellement importante dans la tradition des chants de la meule. La plénitude et l'exaltation de la vie que *Viththal* offre à ses dévôts servent maintenant aux chanteuses de langage pour dire ce qu'Ambedkar est pour elles et lui exprimer leur affection. Le *Chant d'Ambedkar* pourrait presque apparaître de ce point de vue comme une *bhakti* de *Bhīm-dēv* appelée à se dissoudre dans les courants multiformes de foi dévotionnelle. Ce serait toutefois tirer, d'une similitude fonctionnelle bien réelle mais partielle, une conclusion hâtive et réductrice quant au fond. Ce serait confondre langage et réalité. Ce serait faire l'impasse sur d'autres aspects des chants sur Ambedkar totalement différents et non moins significatifs, tels les contestations radicales de l'ordre hindou et des rites, le rejet de pratiques de sujétion sociale, les dimensions politiques du *royaume de Bhīm*, l'importance du peuple *dalit* entendu comme communauté distincte, l'adhésion au Bouddhisme comme projet global de reconstruction sociale, etc. Le *Chant d'Ambedkar* ne peut être réduit à une *bhakti* de plus qui fantasmerait sur *Bhīm-dēv* sans égard pour ce que les chanteuses perçoivent clairement de la volonté historique d'Ambedkar de refonte au quotidien de l'ordre du monde. Cette volonté est la raison fondamentale de l'enthousiasme des chanteuses et de leur gratitude.

Sans doute, les mouvements de *bhakti* eux-mêmes véhiculent souvent des questions, des doutes, sinon des contestations populaires. Ils en sont même souvent, directement ou indirectement, l'inspiration. On s'accorde en particulier à les créditer d'une critique théorique et pratique du rationalisme et du ritualisme brahmaniques. Ils l'ont profondément ancrée comme un état de fronde latente dans l'âme du petit peuple maharashtrien<sup>237</sup>. Cokhamela, un

---

<sup>234</sup> Poitevin (1997a), p. 79-101.

<sup>235</sup> Voir les onze volumes des *Poets-Saints of Maharashtra* traduits par Justin F. Abbot et publiés par la Scottish Mission Industries, Poona, entre 1925 et 1953 ; Deleury (1956, 1994).

<sup>236</sup> Maid & Poitevin (2006).

<sup>237</sup> Le texte médiéval le plus significatif à cet égard au Maharashtra est l'hymne que les groupes de pèlerins en marche vers Pandharpur psalmodient solennellement chaque jour en dansant et que nous a présenté Vaudeville (1969). Voir Habib (1963) pour le nord de l'Inde sous les Moghols, p. 332 et suiv., cité dans Poitevin (1997a), p. 269. Une des deux forces sociales qui dans la deuxième moitié du quinzième siècle commence de porter la paysannerie à étendre l'ampleur de ses révoltes, est la formation de sectes dont la plupart prêchent un monothéisme sans compromis, l'abandon des formes rituelles de culte, le rejet de barrières de castes. Elles s'adressent aux masses et leurs prêcheurs sont souvent de basses castes : Kabir vers 1500 est un tisserand, Dadu un cardeur de coton, Haridas (mort en 1645) un esclave Jat, Nanak un marchand de grains. Certes, ils ne prêchent pas la lutte physique ni n'appellent à se mobiliser en mouvements sociaux contre les maux qu'ils dénoncent. Mais la radicalité

*Mahār* mort en 1338, par exemple, crie qu'il ne sait rien de leurs Vedas, de leurs Agamas et Shastras, de leurs Puranas, de leur yoga, de leurs sacrifices et pénitences, de leur Science, de leurs vœux, de leurs aumônes ni de leurs huit chemins spirituels<sup>238</sup>. Cette littérature de foi dévote est la création en grande partie de la piété spontanée de poètes<sup>239</sup> de couches sociales infériorisées, voire méprisées tels des artisans (Namdev<sup>240</sup> 1270-1350), des intouchables (Cokhamela et sa famille), des filles abandonnées (*Janī*<sup>241</sup> abandonnée par ses parents est recueillie par Namdev comme servante), et des prostituées, des gens de la terre Kunbis et *sūdra* (Tukaram 1608-1649) mais aussi de pieux Brahmanes (Dnyaneshwar 1275-1296, Eknath 1533-1599) gagnés à une religion du cœur et pronant la sainte indifférence vis à vis de ce monde.

Derrière la ferveur des artisans il y a une revendication de dignité généralement déniée. À la racine de la foi personnelle, la *bhakti* porte une quête de reconnaissance chez des individus de basses castes<sup>242</sup>. Eknath met à profit le vocabulaire et les traits caractéristiques des basses couches de la société pour leur donner le sens du divin<sup>243</sup>. Mahipati (1715-1790) publie en 1762 une somme de 9916 couplets versifiés de quatre lignes chacun sur la vie et la piété de 127 saints qui vécurent surtout dans l'ouest de l'Inde entre le treizième et le dix-septième siècle<sup>244</sup>. Cette œuvre utilise l'*ovi* traditionnel, libre et populaire, des paysannes pour imprégner de *bhakti* la vie quotidienne des pauvres et des riches de toutes castes. Si Mahipati, Brahmane orthodoxe, se réfère à des notions théologiques qu'il veut inculquer au peuple, Tukaram prend pour référent la misère d'une condition humaine à l'abandon<sup>245</sup>. M. G. Ranade (1842-1901) voit dans le mouvement médiéval de *bhakti* un héritage capable d'élever la nation, au vingtième siècle, à un niveau supérieur de pensée et d'action. La *bhakti* est à ses yeux le meilleur idiome religieux, indigène, solide et sain, de la Renaissance de la nation et de sa modernité, aux plans religieux, sociaux et politiques à la fois, face aux défis consécutifs à la colonisation britannique. Elle appelle au combat contre la discrimination de castes, à des sentiments de fierté nationale et de tolérance sociale, à la subordination du culte et des rites à une religion fondée dans l'amour et la foi, à la promotion de la femme, à la réinstallation d'un pouvoir indigène<sup>246</sup>.

Le centre de gravité de cet éthos et de cette piété est, selon ses partisans, dans la recherche d'une plénitude par immersion dans une présence divine

de leurs principes et leur foi convaincante ne les confinaient pas dans « leur vieille coquille mystique ». Pour le reste de l'Inde, voir Lorenzen (2004).

<sup>238</sup> Vaudeville (1977), p. 60-79.

<sup>239</sup> Lele (1997) ; Schomer & McLeod (1987, eds.) ; Zelliott (1988, ed.) ; Lorenzen (1996, ed.) ; Lorenzen (2004).

<sup>240</sup> Deleury (2004).

<sup>241</sup> Sur *Janī* et ses poèmes, voir Poitevin (1997a), p. 79-102.

<sup>242</sup> Sharma (1987), p. 31-34.

<sup>243</sup> Zelliott (1976).

<sup>244</sup> Traduit par Justin A. Abbott et édité en 1933 par Rev. J.F. Edwards, réédité en 1988, sous le titre *Indian Saints, Bhaktavijaya*, soit *Le triomphe des saints*, à Delhi, par Caxton Publications.

<sup>245</sup> Chitre (1991).

<sup>246</sup> Voir Lederle (1976). Cet ouvrage et celui de Ranade (1961) sont les deux monuments littéraires qui, chacun dans son domaine, fondent la conviction d'être « une race choisie », « une terre de la promesse », sur la *bhakti* médiévale comme inspiratrice de l'histoire socio-culturelle de l'ouest de l'Inde depuis Dnyaneshwar au treizième siècle.

gracieuse et transcendante aux aléas de ce monde, dans l'allergie aux rites aliénants et le rejet des superstitions, dans le désintéressement pour les biens et le détachement vis à vis des maux, dans le dépassement spirituel de la vie comme de la mort. Car en fin de compte seul reste et réjouit à chaque instant le sentiment d'intime proximité avec le dieu, cette foi s'aidant de pratiques et de techniques mentales des plus simples.

La *bhakti* de *Bhīm-dēv* s'insère dans ce foisonnement hétérogène de projets éthiques et spirituels, humanistes et séculiers, réformateurs et contestataires, nationalistes et politiques, théologiques et mystiques qui font de la *bhakti* un signifiant éclaté. Cette implosion de la notion ne la rend que plus flexible, et donc d'appropriation aisée pour penser et exprimer un rapport d'intense affection personnelle à l'égard d'Ambedkar. La *bhakti* de *Bhīm-dēv* s'approprie un micro-système de formes symboliques de communication sociale pour créer une communauté dans l'unité autour de *Bhīm-dēv* (1k18, 20). La présence de *Bhīm* est à assurer aussi longtemps que possible pour que son œuvre de rénovation personnelle et collective transforme définitivement l'ordre et l'histoire du monde. Le micro-système de la *bhakti* en offre les moyens, car sa valeur dans le *Chant d'Ambedkar* est essentiellement fonctionnelle. C'est celle d'un style affectif de relation, d'une structure d'attachement qui culmine dans un vœu de fusion d'un être de manque avec une entité régénératrice de soi et de la société.

C'est là que la *bhakti* de *Bhīm-dēv* brise radicalement avec toutes les autres formes religieuses de *bhakti* qu'on peut recenser au sein de l'hindouisme sur l'ensemble et au long de l'histoire du sous-continent indien : l'objet de son affection n'est plus une divinité extramondaine, mais un héros de ce monde qui lutte pour refaire l'ordre injuste imposé par les dieux. *Bhīm* n'est pas un dieu descendu comme *avatārde* Vishnu pour rétablir l'ordre institué par ce dernier, mais un homme qui à la force de sa seule intelligence dénonce le dispositif mis en place par le « Faiseur » divin, comme une erreur, voire une imposture à éliminer, et qui le remplace par une nouvelle Constitution digne de l'homme.

Mon deuxième chant, quelle torture pour les *Mahār*, les *dalit*  
*Bhīm* dut prendre naissance pour avoir justice et se venger. (13a17)

La *bhakti* de *Bhīm-dēv* ne vise pas une réforme religieuse. Les figures d'Ambedkar ne trouvent pas place dans leur panthéon comme de nouvelles figures de miséricorde divine. On ne peut appréhender le *Chant d'Ambedkar* comme une *bhakti* de plus, celle d'une pieuse dévotion pour un héros libérateur déifié au sens habituel du mot, c'est-à-dire, soustrait à sa temporalité historique et devenu « Dieu de Dieu », selon la formule du Symbole chrétien. Les disciples d'Ambedkar ne mêlent ni ne fondent leur *Bhīm-dēv* avec les autres figures sacrées que chantent et prient les *vārkarī*, les dévôts de *Vīṭhṭhal* sur le chemin de Pandharpur. *Il ne sert à rien d'aller à Pandharpur*, là où, ils s'en souviennent avec amertume, les autorités de l'hindouisme interdisaient l'entrée du temple à *Cokhoba* (10h4) et continuent de le faire à Pandharpur comme partout ailleurs. Leur volonté de dignité humaine à part entière ne peut que les en détourner. Le vers suivant, dans son abrupte concision, dit toute la différence :

Je n'étais pas d'humeur à aller à Pandharpur  
 J'ai appris à écrire parce que *Bābā* l'a dit. (1b7)

Ambedkar s'est toujours opposé au recours aux saints-poètes intouchables et à leur *bhakti* comme source d'inspiration libératrice. Des *Mahār* avant lui en étaient coutumiers. Certains même, en mal de patronyme et de reconnaissance sociale, mettaient un point d'honneur à s'appeler « Cokhamela », faisant de leur saint une figure emblématique d'identification collective et d'intégration religieuse au sein de la tradition hindoue hégémonique. On entendra des chanteuses rappeler qu'*Ambedkar Bābā interdisait au peuple d'aller à Pandharpur* parce que *ça ne servait à rien* (10h2). Il enjoignait effectivement aux siens, à commencer par son épouse, de prendre le chemin d'un tout autre lieu de culte en esprit d'amour et de vérité :

Nous devons créer un autre Pandharpur par une vie vertueuse, un service désintéressé et un sacrifice sans tâche pour la cause des opprimés<sup>247</sup>.

C'est pour sortir de l'hindouisme, par un acte de révolte qu'aucun des mouvements de *bhakti* malgré leurs cris, voire leurs anathèmes, n'avait pu engendrer dans l'histoire, qu'il se fit le héraut d'un Bouddha séculier et spirituel, humaniste et égalitaire, seul capable à ses yeux de reconstruire la société et l'individu<sup>248</sup>. La *bhakti* jusque-là n'avait pu qu'en rêver en gémissant au sein de divers mouvements de réforme religieuse hindoue.

*Bābā Bhīmrāo* Ambedkar, océan de connaissance, de miséricorde (*dayā*)  
Mon *Bhīm rājā* a opéré le relèvement des *dalit*. (1a35)

---

<sup>247</sup> Voir à ce sujet Kamble (1991), p. 15-19.

<sup>248</sup> Le thème de l'identité de ces deux entités sacrées, Bouddha et *Bhīm*, est développé en annexe par l'auteur dans son essai « Le héraut du dhamma de Bouddha ». (Note de l'éditeur)

## **TROISIEME PARTIE**

**DEUX FIGURES FEMININES :**

**LE TEST DE L'EXCLUSIVITE**



## CHAPITRE 8

L'ÉPOUSE *Mahār*, L'ALTER-EGO

La figure de la première épouse sert plusieurs intentions entremêlées. Les chanteuses s'identifient en *Ramā*, la bien-aimée, dans une représentation figurative à l'image de leur vie et de leurs rêves d'épouses. Ce procès d'auto-identification et d'auto-représentation dans l'imaginaire est le premier horizon de sens de ces 353 chants. Les traits de ce paysage identitaire se laissent facilement reconnaître. Ils se dessinent d'ailleurs souvent en reprenant des schèmes culturels, des stéréotypes sémantiques et des canevas linguistiques récurrents dans la tradition des chants de la meule.

Ils témoignent encore plus généralement du système de valeurs couramment véhiculé par la langue *marāṭhī*, tout particulièrement pour ce qui concerne le statut de la femme<sup>249</sup>.



[RamabaiPortrait.psd] Portrait de *Ramā*.  
(N. Jogdand)

Mais ces figures d'auto-identification ne déploient qu'une dynamique secondaire, fût-elle non dépourvue de valeur ni d'importance en soi, des chants relatifs à *Ramābāī*. Un deuxième horizon se profile en effet en arrière plan, dans le prolongement du premier. Sa visée est moins explicitement perceptible et plus lointaine. L'intention qui en invente la stratégie est, pour les chanteuses, de pouvoir fondre d'un même mouvement, en s'identifiant à *Ramā*, la relation qu'elles veulent maintenir avec *Bhīm*, dans celle de *Ramā* avec son époux-dieu, *Bhīm-dēv*. La relation de *Ramā* et de *Bhīm*, thème central et explicite des distiques, peut ainsi se comprendre comme la figure métonymique du désir des chanteuses d'intimité avec *Bhīm* par *Ramā* l'*alter ego* interposée. Finalement *Ramā*, l'*ornement de dieu-Bhīm* (2d3), celle qui se tient à ses côtés pour en rehausser l'éclat (2f1), tend même à participer de la nature de *Bhīm-dēv* au point d'en apparaître comme une sorte d'émanation, signifiant définitif de l'intime proximité ardemment désirée. Plusieurs stratégies métonymiques sont mises en œuvre.

<sup>249</sup> La problématique de la condition féminine, dans le contexte du mariage hindou, est abordée d'un triple point de vue historique, anthropologique et juridique par Sorrentino-Holden (2002) et Bates (2006). (Note de l'éditeur)

*Des métonymies de la proximité*

Deux stratégies répondent à un désir de proximité familiale. La première est localement et historiquement motivée. Elle est le fait de chanteuses du pays et de la parenté de *Ramābāī*. Elle opère par représentation idéalisée de la vie quotidienne d'une compatriote. L'autre participe d'une logique d'invention de parenté par alliance. Elle est le fait des autres chanteuses en général qui s'insèrent imaginativement dans la famille de *Bhīm* et de *Ramā* comme membres à part entière.

*Compatriote et parente idéalisée*

Les chanteuses que Hema Rairkar a rencontrées à Dapoli (district de Ratnagiri) au Konkan en février 2004 basent leur affection pour *Ramābāī* sur des liens de parenté qui en font l'une des leurs, et leur profonde admiration pour une compatriote au destin hors pair. Elles construisent d'autant plus facilement une figure héroïque de *Ramābāī* que sa vie au pays fut semblable à la leur. Cette première stratégie sert ainsi un procès de connaissance de soi par identification à une existence configurée dans l'imaginaire comme la forme rêvée de sa propre existence. C'est retrouver sur un mode mineur la logique du procès de mémoire de soi dont nous avons appréhendé les étapes et les formes — sur un mode majeur s'il en est, lors de la quête de soi par le détour des figurations identitaires du grand héros Ambedkar.

Au moment de sa retraite de l'armée, *Rāmji*, le père d'Ambedkar, était revenu vivre dans son village, Ambavde, à 65 km de Dapoli, dans le *taluka* de Mandangad. Comme le village n'offrait pas les services médicaux requis pour une santé défectueuse, il décida de venir vivre à Dapoli où se trouvait un camp de l'armée britannique. À sa demande, l'armée lui accorda de la terre. On voit encore la petite maison où il résida avec son épouse et sa famille, dans un quartier aujourd'hui d'habitat populaire de la ville, anciennement zone militaire réservée sur laquelle à Dapoli comme ailleurs des familles de basses castes engagées au service des Britanniques étaient autorisées à s'installer. Par la suite, Dr. Bhimrao Ambedkar donna ce terrain pour construire un foyer, *Bahujan Hitaya Vasatigruha*, géré par la branche d'action humanitaire de l'association bouddhiste *Trilokia Bauddha Mahasanga*<sup>250</sup> (TBM) de Pune. Le foyer permet à des enfants de familles pauvres de toutes castes d'aller à l'école. Un autre foyer fut ouvert plus tard, encore avec le concours d'Ambedkar, dans la partie plus développée de la ville. Ce foyer porte le nom de *Ramābāī*. Ambedkar, nous dit-on, voulait ainsi manifester l'affection qu'il portait à son épouse et au pays d'origine de celle-ci. Aujourd'hui, sur le terrain donné par l'armée à *Rāmji*, s'élèvent trois bâtiments : le foyer pour écoliers pauvres, la vieille petite maison de *Rāmji*, et un temple à Bouddha construit par TBM. C'est là, dans les locaux du premier foyer qu'on est en train d'agrandir, que les chants de compatriotes et parentes de *Ramābāī* nous la font revivre en compagnie de *dhammacari* Pradnyaji. Celui-ci, formé par TBM à Pune, nous parle de sa mère, Gopanarayan Kala, car il se souvient de

---

<sup>250</sup> Cette association est la branche indienne des *Friends of the Western Buddhist Order*, organisation bouddhiste occidentale, laïque et spirituelle, fondée en 1967 par un Britannique converti en 1949 au Bouddhisme sous le nom de Sangharakshita, ami et conseiller d'Ambedkar depuis 1952. Voir Beltz (2001), p. 259-274.



sept chants sur Ambedkar qu'il en apprit, enfant, fort loin de là, à Ghusar, dans le *taluka* et district d'Akola.

Vatsala Pawar est cuisinière au premier foyer. Elle vit dans sa belle-famille à cinq kilomètres de là, à Gavhe. Sa belle-mère est la cousine de la grand-mère maternelle de *Ramābāī*. Elle garde un vif souvenir du jardin qui entourait la maison de *Rāmji* Ambedkar. Elle nous raconte, enthousiaste, comment elle se plaisait à aller y jouer au milieu des arbres et des fruits de manguiers et de jacquiers qu'elle cueillait pour s'en régaler à loisir : « J'étais très jeune quand ils commencèrent à célébrer les anniversaires du 14 avril et du 6 décembre. Nous étions si fières d'être de la famille de *Ramābāī*. »

Même fierté chez Dhotre Saraswati : *Ramābāī* était la tante paternelle de son mari. Quant à son beau-frère, il avait pris l'initiative de construire un petit temple-mémorial à la mémoire de *Ramābāī*. Il est décédé récemment, le 5 janvier 2004. Mira, une bru de *Ramābāī*, qui visita la famille et le mémorial après ce décès, s'apercevant qu'un peu de terre faisait partie du mémorial, promit d'y contribuer à la construction d'un foyer pour filles. Les habitants du canton de Mandangad qui célèbrent régulièrement le 27 mai l'anniversaire de la mort de *Ramābāī*, ont décidé, 27 mai 2004, de déclarer *Mémorial national* le mémorial de *Ramābāī*.

Les beaux-parents de *Bhīm* sont du canton de Dapoli  
La fille de Bhiku et *Rukmīnī* est l'épouse d'Ambedkar. (2d9)

Bhiku Dhotre, le père de *Ramābāī*, vendait du poisson. Il allait le chercher au port de Harne et le transportait à pied sur la tête de village en village. Epuisé sous la charge et crachant le sang, il mourut un jour en chemin. *Ramābāī* avait huit ans. Sa mère, *Rukmīnī*, était déjà morte. *Ramābāī* avait un frère, Shankar.

Gaura, la sœur aînée de *Ramābāī*, avait été mariée avant la mort de son père. C'est le mari de Gaura qui prit l'initiative du mariage de *Ramā* comme il s'était soucié avec Gaura des deux orphelins, Shankar et *Ramā*. Il faut noter que le père d'Ambedkar, *Rāmji*, et le père de Bhiku étaient tous les deux des *warkarī*. Depuis que Bhiku Dhotre est mort, c'est son fils, Sunil, entrepreneur en bâtiments et agent immobilier, qui prend la relève de son père pour organiser les célébrations en l'honneur d'Ambedkar et *Ramābāī*. Il nous a récité deux distiques : ses couplets, *kadvē*, étaient si semblables à des *ovī* que nous les avons retenus comme tels. Sunil Dhotre est le neveu d'une autre chanteuse, Savitribai Dhotre.

Le mari de Shobha Dhotre, dont nous avons recueilli quelque chants, est contrôleur dans la Compagnie de Transport Public. « Mon père et ma mère, dit Shobha, étaient des métayers du grand poète Keshav Suta. » Elle nous a confié qu'elle connaissait des chants qui accusaient la deuxième épouse d'Ambedkar de l'avoir empoisonné, mais qu'elle n'osait plus les chanter depuis que cette épouse était allée en justice porter plainte à ce sujet. Elle avait obtenu un ordre du magistrat certifiant qu'elle ne l'avait pas empoisonné. « Si nous le chantons, nous allons donc contre le jugement de la Cour. » « Quand

---

nous chantons ce chant on se sent porté à pleurer. » « Nous lui avons expliqué, rapporte Hema Rairkar, qu'à ce propos il est futile pour les gens d'exiger des preuves, comme d'aller en justice. La seule chose qui importe, c'est que vous exprimiez ainsi vos sentiments. C'est seulement cela que vous voulez. Et c'est la seule chose qui nous intéresse. » Elle nous a alors chanté le chant qu'elle connaissait<sup>257</sup>.

Compatriotes et parentes se représentent la vie quotidienne de l'épouse d'Ambedkar à l'image de la leur, tout en s'encourageant à se montrer l'émule d'une parente modèle qui les revigore : *Femme, Ramā a fait fleurir mon jardin de confiance en moi* (2fi40).

Femmes et mères, ne soyez jalouses de personne  
Gardez comme idéal sous vos yeux mère *Ramābāi*. (2L14)

*Ramā* de son tréfonds articule des mots qui valent de l'or  
Ces mots, je les ai engrangés au fond de mon cœur. (2m7)

*Ramābāi* prend *Yashwantrāo*, son enfant, avec elle (2eii16) et part dans les champs à la corvée de bouses de vaches. Elle les recueille, les pétrit à la main en forme de « gâteau » aux contours ronds et réguliers, puis va les vendre. Les déplacements pour vendre, fût-ce vers des lieux fort éloignés, *Paral*, *Koya*, *Bavdi*, *Dadar*, *Mahim*, se font toujours à pied, souvent en compagnie de la belle-sœur *Lakshmibai* et de *Gaurabai* la sœur (2fi38).

La valeur de la vie se définit par une vertu cardinale, celle de la fidélité au seul idéal qui fasse le sens de la vie, la consécration à l'époux-dieu. *La vertueuse fille de Vanandakar jeûne pour son maître* (Bhiku Dhotre est appelé Vanandakar car le village des parents et de la naissance de *Ramābāi*, à cinq kilomètres de Dapoli, porte le nom de Vananda), elle n'a aucune pensée pour des bijoux en or pur et massif (2fii11).

C'est ainsi que mère *Ramā* vécut heureuse chez *Bhīm*  
Elle trouva le bonheur à s'en faire la servante. (2fii10)

Je n'entretiens qu'une jalousie, celle de mon époux  
Qu'on dise en parlant de mon époux « Le *sadagurū* (guide spirituel) du monde ! » (2fii15)

Vêtue d'un bustier et d'un sari de lambeaux rapiécés  
Elle allait ramasser les bouses pour les vendre. (2fii22)

Les ustensiles pour la cuisine sont en terre, propres  
Des pots en terre goûtez-en donc un peu la saveur. (2fii13, 19)

---

<sup>257</sup> Une autre chanteuse, Mhasure Vimal, d'un autre lieu très éloigné du Konkan, à Hali (*taluka* Udgir, district Latur) nous avait tenu les mêmes propos et confié à quel point elle était effrayée à l'idée de rapporter le chant qu'elle connaissait (classé en h:xxi-5.4d1).

Ce sont essentiellement les femmes du Konkan qui identifient *Ramā* à leur condition de misère mais de dévouement absolu et consenti. Les chants suivants ont été recueillis d'autres femmes du Konkan, je les cite ici comme un titre de fierté régionale quasi spécifique : *Cherchez pareille chose dans le monde, vous ne trouverez pas* (2fii29).

Pendant que *Bhīm* acquérait diplômes et honneurs  
*Ramābāī* vendait des bouses de vache qu'elle pétrissait. (2fii31, 27)

Elle mange des bouts de pain rassis et se remplit l'estomac d'eau  
 Elle n'en a jamais touché mot à son mari-dieu. (2fii28, 29)

La fierté est celle d'une ascendance familiale digne dont il faut maintenir le nom et l'honneur. Cette dignité est celle d'une hauteur d'âme face à la pauvreté apprise à l'école de foi confiante et de liberté spirituelle de la *bhakti* : Bhiku Dhotre était avec *Rāmjī* Ambedkar un *vārkarī*, un fidèle pèlerin de Pandharpur :

Elle ramassait les bouses, elle les vendait  
 Tirillée par la faim elle se montra digne de ses parents. (2fii21)

Elle était la fille d'un homme intègre, Bhiku Vanandakar  
 Dans la pauvreté de la famille, point de souci pour la maison. (2fii16)

Sa belle-famille était aussi digne et renommée :

Le beau-père, un capitaine, la belle-mère, de noble famille  
 La fille de Vanandakar vécut heureuse en ménage. (2fii20)

La fidélité est un service de tous les instants : *Ramā* est pour *Bhīm* un soutien inappréciable, car c'est elle qui porte tout le poids de la famille quand *Bhīm* est absent (2fii18) tout en attendant son retour en comptant les jours qui succèdent aux jours (2fii23). *Bhīm* l'étudiant dépense une roupie et demie pour rentrer à la maison une fois par semaine (2fi37). L'absence de l'époux parti à l'étranger (pour ses études supérieures) ne la rend point malheureuse car son ombre plane en permanence au dessus de *Bhīm* (2fii17).

Pour observer son devoir d'épouse *Ramāī* se fixa des critères  
 A elle seule *Ramā* en imposait aux voyous de la société. (2k7)

La perfection à imiter est celle d'une vie sacrifiée :

*Ramā*, comment t'avances-tu sur ce chemin jonché de ronces ?  
 Tu t'es toute brûlée dans la fournaise du devoir. (2k8)

Je vivrai dans la pauvreté en portant des habits déchirés  
 Je ferai grandir le nom de mon époux en ce monde. (2fii14)

La bénédiction attendue est la jouissance d'un état d'épouse fortunée. Les chanteuses s'imaginent *mère Ramā*, l'heureuse, en train de se dire en se posant au front le point de *kumku* : « Me voici reine d'un *rājā*, mon époux est homme de qualité » (2ai30). Mon époux-dieu est le joyau qui orne ma gorge (2aii5). Sans

doute, de chaudes larmes l'inondent lorsqu'elle étreint sa mère<sup>258</sup>, le soir du jour des noces, au moment de la quitter pour se laisser emmener par la belle famille, mais *la chère fille est aujourd'hui une épouse fortunée* (2d8). Cette fortune ne fait qu'un en réalité avec *l'existence florissante* d'Ambedkar dont le dévouement de l'épouse est la garantie et la cause. *Ramā a fait fleurir la vie de Bābāsāhēb* (2fi37, 39).

Les bijoux d'or et d'argent brillent un court instant  
La compagnie du maître de mon *kumku* la vie entière. (2ai29)

*Ramābāī* dit : La parole ne s'est pas avérée fausse  
J'ai obtenu un époux, grande est ma fortune. (2fi36)

Comment dès lors ne pas décerner à *Ramābāī* le titre prestigieux de *Ramāī*, mère *Ramā*, *māvlī*. Mère *Ramābāī* dit : « Tous sont mes frères et sœurs » (2aii5). *L'épouse fortunée de Bhīmrāyā*, qui arbore au front le signe rouge du sacrifice de sa vie à la personne et à l'œuvre de son époux, devient, dans cette identification à l'œuvre d'Ambedkar, *mère des dalit aux nombreux enfants* (2ai28). Les chants suivants fondent admirablement *Ramābāī* et Ambedkar dans une seule et même œuvre d'enfantement des *dalit* à une nouvelle existence<sup>259</sup> :

La société a été ton enfant chéri à l'égal de ton *Yashvant*  
Tu as élevé tout pareillement tes enfants puînés. (2m8)

Elle a rempli les devoirs de son état en endurant tous les tracasseries  
Elle a réalisé le relèvement de soixante-dix millions de *dalit*. (2m9)

*Ramābāī*, c'est là ton mérite, tu étais la mère des *dalit*  
Tu as obtenu pour les *dalit* qu'ils recouvrent leurs droits. (2k6)

Mère *Bhīmāī*, que de choses à raconter sur toi !  
Grâce à ton sens du devoir la terre a été sanctifiée. (13a25)

#### *Parenté par insertion imaginaire*

Une deuxième stratégie générale chez les chanteuses qui ne sont pas des parentes de *Ramābāī*, ni ses compatriotes au Konkan, consiste à s'insérer imaginairement dans la famille d'Ambedkar et de *Ramābāī* pour en être membres à part entière. On a déjà rencontré ce procès imaginaire lors des funérailles d'Ambedkar. *Bhīm*, le Frère, devient naturellement celui qui légitime cette démarche de la part de la chanteuse qui s'en considère la « sœur. » Cela commence avec les *noces de Bhīm*.

Couronne en or au front, de la musique, le mariage de qui ?  
Ce sont les noces de *Bhīm* dans la maison de *Rāmji*. (13f1) [37567]

Comme « sœurs » de *Bhīm*, elles se rappellent comment *mon père Rāmji* (le père d'Ambedkar est devenu celui de la chanteuse puisqu'elle a fait de *Bhīm* son frère aîné) était allé voir *Ramā*, la future *bru*, de nuit (13f2), pour la demander en mariage pour son fils *Bhīm*. Or *Rāmji* n'est pas n'importe qui, c'est un militaire

<sup>258</sup> Comme on le sait, la mère de *Ramā* était en réalité décédée : la créativité imaginaire du « chant de *Ramā* » ne diffère point de celle du « chant d'Ambedkar ».

<sup>259</sup> Ambedkar lui-même reçoit aussi le titre de *Mère Bhīm*, voir chapitre 6.

et un chef, un *subhēdār* aux allures de prince : *Femme, combien d'hommes à cheval et combien de fantassins ?* demande une chanteuse à propos du cortège de *Rāmji* se rendant chez sa future bru à cette occasion. Sa compagne lui répond :

Femme, seize hommes à cheval, et combien de fantassins, comptez-les donc  
*Rāmji*, lui, mon père, le roi, est allé voir la bru. (13f3) [37565]

Le jour des noces, au son de la musique (13f1, 6), le jeune marié prend place sur son cheval d'apparat selon la coutume des mariages maharashtriens qui le font défiler comme un seigneur de la guerre :

On joue de la musique à la porte du père *Rāmji*  
 L'assistance jette des perles en guise de grains sur *Bhīm*. (13f4)

Qui salue « *Rām ! Rām !* » de dessus le cheval ? Ce parent par alliance  
 C'est l'époux de ma *Ramābāī*, ma fille chérie. (13f11)

Avec l'expression « ma fille chérie », la chanteuse, une ancienne, se fait ici intime avec *Ramā* comme si c'était sa jeune fillette qu'elle donnait en mariage. La mère de la mariée est à l'honneur : on lui offre *un sari vert et elle marche sous le lierre (kārāla)* (13f5).

Deux moments sont attendus avec une émotion particulière. Le premier est celui de l'onction au curcuma sur tout le corps des époux par des femmes de la famille sous les regards de l'assistance :

Le curcuma fleurit ta forme de gazelle  
*Ramā*, compose un distique en prenant le nom de *Bhīm*. (13f7)

Le deuxième est celui de la séparation. La jeune épouse doit vaincre sa timidité pour « prendre le nom de son mari » avant de partir dans sa nouvelle famille, rompant avec sa famille d'origine dans un rituel de pleurs intenses :

Les préparatifs sont terminés à la porte de la tente des noces  
 Coupant le lien à sa maison-mère, *Ramā* part dans sa belle famille. (13f8)

On notera que les chanteuses ne font pas alors pleurer la jeune bru *Ramā* à chaudes larmes à l'unisson des autres femmes de son entourage, contrairement à l'accoutumée. Lorsque *Ramā* « prend le nom » de son mari la chanteuse ne pense qu'à la présence intime de *Bhīm* qu'elle porte dans le cœur et qui la comble trop pour s'attrister :

Mères et femmes sont éplorées, *Ramābāī* est heureuse  
*Ramā*, compose un distique en prenant le nom de *Bhīm*. (13f9)

Mères et femmes sont rassemblées pour entendre le nom de *Bhīm*  
 Toi, dans ta bouche fortunée, prends le nom de ton mari. (13f10, 9)

Comme *Bhīm* a su garder l'honneur du nom et de la maison de *subhēdār* en ne se courbant jamais devant personne (8fi9), les chanteuses avertissent *Ramā* de se comporter avec la même fierté dont elles se font un titre de gloire :

*Bhīm* est le quatorzième joyau, toi la bru d'un *subhēdār*  
 La fortune te sourit, tu n'as pas à courber la nuque. (2j5)

Soucieuses de se maintenir dans la compagnie de *Bhīm* et de *Ramā*, en mettant leurs sentiments à l'unisson de ceux de *Ramā*, les chanteuses ne sauraient oublier *māhēr*, la maison maternelle de *Ramā*, pas plus que la leur : elles la situent le plus souvent à *Delhi*, de l'autre côté de *Delhi*, à *Solapur* ou *Nasik* au *Maharashtra*. Le char de guerre de *Bhīm* va y chercher *Ramā* et on offre à cette occasion, selon la coutume, des cadeaux : à *Bhīm*, un costume bleu, des bijoux, une tasse en argent (2d2, 6, 7), à *Ramā*, un sari jaune (2d5).

L'énergie que *Bhīm* a ravivée suggère à des chanteuses d'entrer dans l'intimité de *Ramā* en l'identifiant à leur mère, *māvlī*, un terme prégnant de toutes les connotations du schème de la mère dont les chanteuses s'imaginent être la fillette cajolée :

Femme, je tire la meule, quelle force dans mon poignet  
*Ramā māvlī* m'a servi une noix muscade dans de l'opium. (2m1) [37574]

D'autres chants reprennent le thème de la mère sous un autre terme, *mātā*, de contenu plus conceptuel et de connotation parfois religieuse, signifiant d'une source génératrice : *Ramā* sacrifiant toutes ses forces pour la cause que sert *Bhīm*, la refonte de l'ordre du monde.

Mère *Ramā* est née, ta naissance est illustre dans le monde  
*Ramā*, le premier nom dans l'univers c'est *Bhīm* Ambedkar. (2fi9)

Mère *Ramā*, toute ta vie tu as enduré le malheur  
 C'est ainsi que *Bhīmrāo* a été capable de si grandes choses. (2o2)

Mère *Ramā*, ta couleur, le jaune clair d'une feuille de *ketki* (*agave americana*)  
 Sur ton visage d'innocence, toujours, la sueur de ton labeur. (2o4)

Ces chants composés personnellement par Baby Kamble<sup>260</sup> sont parmi les plus explicites de l'esprit combatif de *Ramā*, comme ils furent aussi les plus articulés sur le sens de la lutte d'Ambedkar. Baby Kamble trouve des termes particulièrement forts pour exprimer la consécration de toute une vie d'épouse au grand œuvre de libération du leader de la cause intouchable. Elle prête à vrai dire à *Ramābāī* les sentiments qui sont les siens, et imagine de sa part une participation au mouvement d'Ambedkar semblable à la sienne.

Mère *Ramā*, ton renoncement a mis le feu au soleil  
 Aujourd'hui notre lignée reste vivante grâce à cette fournaise. (2o1)

Une autre façon d'identification à *Ramā* consiste à s'approprier la chère *Ramā* à titre de *belle-sœur*, c'est-à-dire d'épouse de celui qui est leur frère aîné *Bhīm*. Une chanteuse reprend un motif commun des chants de la meule pour se réjouir à l'idée qu'en allant chez sa propre mère, *māhēr*, sa maison-mère, cette *belle-sœur* lui réservera un accueil de tout repos (son frère *Bhīm* une fois marié a évidemment amené sa femme chez ses parents, belle-famille de l'épouse de son frère).

Femme, j'irai à la maison-mère, chez ma mère  
 La chère *Ramābāī*, ma belle-sœur, sera mon repos. (2m2) [37577]

---

<sup>260</sup> Une des auteurs de *Parole de femme intouchable* (Kamble 1991).

J'irai chez ma mère, il y a tout le confort là-bas  
Ma mère me sert et ma belle-sœur y fait la vaisselle. (f:xviii-1.4d2)

Il est commun d'aller rendre visite à une belle-sœur chez elle. Les chanteuses se laissent alors imprégner par l'espace de clarté qu'irradie *Ramābāī*. On remarquera dans les chants suivants la prédominance des images de lumière.

Venez, allons visiter *Ramābāī*, dans sa cuisine  
Son fourneau reluit, on dirait des perles. (2L3, 10)

C'est bien plus encore la distinction physique de la personne de *Ramābāī* qui justifie tant d'attachement à son égard :

*Ramābāī* est resplendissante, un sari de soie  
Mince comme un quart de kilo de clous de girofle. (2L9)

C'est surtout la qualité de ses propos qui rend sa compagnie lumineuse :

*Ramābāī* fait des récits d'événements  
Versez de l'huile dans la lampe, mettez une mèche en soie. (2m4)

*Ramābāī* raconte des histoires, de belles histoires  
*Bhīm* marche devant, derrière lui la clarté du bonheur. (2m3)

Le dernier chant ci-dessus rappelle, s'il en est besoin, que c'est évidemment *Bhīm* qui pour les chanteuses est la source de cette lumière de l'esprit dont *Ramā* est le rayonnement.

### *Le plaisir et les jours*

#### *Une intimité au quotidien*

D'autres signes encore disent la bonne fortune de *Ramābāī*. Ce sont d'abord les ornements qu'elle porte. Elle porte *des anneaux d'argent aux doigts de pieds* (2aii1). *La bourse de vache qui, signe de bonne augure, éclabousse ceux-ci, fait rire Bhīm de contentement* — n'est-ce pas lui qui les a choisis en cadeau pour *Ramā* ? — à la vue *des fines ciselures* qui dessinent comme une broderie (2aii1) [36305] ; *le collier de perles noires gravées à double agrafe autour de la gorge est un cadeau de Bhīm* (2aii4), son éclat *l'illumine* auspicieusement :

Des perles noires au cou, le plus beau des ornements  
Mère *Ramā* avance sur la route tel le clair de lune de dieu *Bhīm*. (2aii3)

Les nombreux chants sur les ornements de *Ramābāī* disent ainsi deux choses à la fois. La première, par *Ramā* interposée, est le fantasme des chanteuses d'être couvertes, comme le signifie leur désir que leur fils, chef de famille, leur en achète malgré leur grand prix :

Dieu-*Bhīm* dit : « Les anneaux de nez sont extrêmement chers ! »  
Mon chef de famille, *Yashwantrāo*, est chez l'orfèvre. (2b14)

*Ramābāī*, de temps à autre, porte des ornements en or  
Elle vient de se faire faire une nouvelle chaîne. (2b12)

Beaucoup plus que le désir des chanteuses, ces ornements signifient surtout, selon l'énoncé explicite des chants, l'affection d'un mari attentionné, *Bhīm*, pour son épouse, *Ramā*. *Le bracelet fait de diamants* (2b6), *Bhīm les lui a envoyés par avion, dans un coffret, ou par une voiture, quand il est allé à Delhi* (2b1, 3, 6, 15, 19, 20, 24) ou *à l'étranger* (2b4, 5, 18, 23). Implicitement ou indirectement, en tant qu'acte d'énonciation, ils articulent par métonymie le désir des chanteuses d'une pareille attention affectueuse de *Bhīm* à leur égard.

De lourds anneaux d'un *sēra*<sup>261</sup> d'or aux bras de *Ramābāi*  
Dis la vérité, dieu-*Bhīm*, combien de lingots d'or as-tu fondus ? (2b10, 22)

La grand-salle de *Ramābāi* est une splendeur  
*Bhīm* a couvert *Ramā* d'une guirlande de neuf bijoux. (2b9)

L'intensité de l'attention de *Bhīm* se reflète dans le poids d'or des bijoux. *Un collier de trente-deux tolas*<sup>262</sup> d'or, *l'éclat s'en répand sur la gorge de Ramābāi* (2b7), et dans l'excellence de leur art :

Des boucles d'oreille en or aux oreilles de *Ramābāi*  
*Bhīm* rit en lui-même, quelle finesse cette broderie de ciselures ! (2b2)  
[36303]

Les chants sur les ornements de *Ramābāi* reprennent des motifs linguistiques traditionnels dans la tradition des chants de la meule. Quelques exemples suffiront pour le montrer sans qu'il soit nécessaire d'en établir dans le détail toutes les similitudes lexicales et syntaxiques, ce traitement linguistique dépassant trop notre propos :

1) Un bracelet d'or aux bras de *Ramābāi*  
La lumière tombe sur le chariot de *Bhīm*. (2b16)

Des bracelets *Shindesai* aux bras de *Sītā*  
Que la lumière tombe sur le chariot de *Rām*. (a:i-1.5aii5, 7, 8)

2) Ce bracelet d'or, *Ramābāi*, quand l'as-tu fait faire ?  
*Bābā*, en une seule nuit, a fait le voyage d'Indore pour ça. (2b17)

*Ramā*, quand as-tu fait faire tes anneaux de pied ?  
Il y a douze ans de cela, quand *Bhīm* est allé à Indore. (2b21)

Des bracelets *Shindesai*, quand furent-ils préparés pour *Sītā* ?  
Pour les bracelets de *Sītā*, *Rām* est allé à Indore. (a:i-1.5aii3, 4, 9)

*Sītā*, dans la tradition des chants de la meule, fait pareillement toutes les bijouteries de toutes les allées de Bénarès, de Pancavati, de Nasik. Les chants montrent ensuite le trio de retour de chez l'orfèvre d'Indore : *Rām* et Lakshman sont assis sur le char ; aux bras de mère *Sītā*, des anneaux en or massif : « *Laissez la lumière inonder le char de Rām !* » chantent-elles pour que

<sup>261</sup> Unité de mesure (poids et volume) qui varie grandement selon les régions, peut-être ici environ un kilogramme.

<sup>262</sup> Un *tolā* équivaut à douze grammes.



dure le plaisir de contempler le tableau qu'elles ont mis en scène en leur esprit.

Les chanteuses *dalit* continuent ce rêve éveillé séculaire d'idylles amoureuses que leur offre leur tradition lyrique. Il leur suffit, dans leur partition imaginaire, de substituer *Bhīm* et *Ramābāī* à *Rām* et *Sītābāī*, Delhi à Kashi. Les noms de personnes et de villes n'importent guère, à vrai dire. Les amours oniriques peuvent se jouer en toute ville de rêve, les Bénarès, Nasik, Indore d'hier ou la Delhi d'aujourd'hui, avec tous les figurants dignes de leurs attentes, êtres divins ou humains selon les idiomes déjà donnés dans la langue :

Vous dites « Delhi ! Delhi ! » On en voit toute l'étendue  
*Ramābāī* se met des bracelets, en haut, l'étagé vert du boutiquier. (2fiii44)

Un couffin sur la tête, la boutique d'anneaux de Bénarès  
*Ramā* les essaie, prend l'avis de *Bhīm*. (2fiii52)

Malgré le conseil austère de tel ou tel chant,

*Ramā* est d'esprit supérieur, elle est le soutien de *Bhīm*  
Ne t'entête pas à exiger une chaîne d'alliance. (2fiii51)

*Ramā* n'était pas disposée à porter une chaîne en or  
Elle ne pouvait supporter la misère de son peuple. (2i1)

la visite des boutiques bien achalandées est un plaisir qu'on ne saurait empêcher l'imagination de satisfaire (2fiii24, 35, 50, 52) :

Le bustier de *Ramābāī* a été taillé par un *kunbi*  
Il l'a décoré, ils sont tous les deux (*Ramā* et le tailleur) du même âge.  
(2c6)

Dans la ville de Delhi, des boutiques de bracelets de ruelles en ruelles  
*Ramā* en met, les prend, demande l'avis de *Bhīm*. (2fiii36)

Pour *Ramā*, le bonheur est en ville avec *Bhīm*, comme pour *Sītā* avec *Rām* ou *Rukmīṇī* avec *Vīṭṭhal* :

Femme, *Ramā* demande à porter des chaussures en or  
Le sable lui brûle les pieds quand elle va aux réunions. (2fiii3) [36343]

*Rukmīṇī* demande à porter les chaussures de *Vīṭṭhal*  
Le sable lui brûle les pieds pour aller à la rivière *Candrabhāga*. (b:vi-2.11j15)

Dans la ville de Delhi, la boutique du tailleur est ouverte  
Le sari de *Ramābāī* est un sari de cent roupies. (2c3)

Je vais à Pandharpur, tout Pandharpur est peuplé de pauvres  
*Rukmīṇī* a mis un sari qui coûte cent roupies. (b:vi-2.11d2)

La Fortune, c'est aussi le vêtement. Les chanteuses ne sont pas moins curieuses de la façon dont *Ramā* s'habille. Elles remarquent évidemment avec quelle distinction *Ramā* a plaisir dans le royaume du cher *Bhīm* à choisir et déplier un sari sur le lit (2fiii2) pour l'admirer avant de s'en vêtir. Ils sont tantôt

jaunes à carreaux (2fi43), tantôt bleus quand ils viennent de *Paithan* (2fi10) tantôt de soie pure et rayonnant une lumière jaune (2fi44, 45, 2c10). Quand les femmes bouddhistes doivent porter un sari blanc, celui de *Ramābāi* est décoré de fines broderies (2c4). La grande tâche colorée du sari étendu au soleil fait apparaître *Bombay toute minuscule* (2c8) ou toute rouge quand *Ramā* a moulu de la poudre rouge sur sa meule de corindon (2eii17, 18)

*Ramābāi* dit : « Je ne veux aucun gadget  
Seulement un bustier à la mode de Delhi avec un collier. » (2c5)

La vision de la maison de rêve est motif de satisfaction : la villa de *Bābā* a coûté une somme folle. La salle de bain est une construction de *Bhīm* (2fiii34). C'est un bungalow à étage, à mille marches (2fiii20), avec une échelle d'or (2fiii19).

*Ramā* monte un escalier de vingt cinq marches essoufflée  
*Bhīm* tient l'ombrelle, son bustier est trempé de sueur. (2fiii23)

*Ramā* monte lentement à l'étage de la villa de *Bābāsāhēb*  
Le sari de femme *Ramā* est trempé de sueur. (2fiii21)

*Ramā* sue abondamment au point de mouiller son bustier (2fiii) et le pan de son sari (2fiii32) bien que *Bhīm* tienne une ombrelle au-dessus d'elle (2fiii16) ou mette le ventilateur. Là encore les chanteuses disposent d'une formule-cliché de la tradition des chants de la meule : *Rukmīṇī* monte lentement, son bustier est mouillé car elle transpire, *Rām* tient une ombrelle au-dessus d'elle (b:vi-211j11, 11a104) :

*Ramā* monte lentement à l'étage de la villa de *Bābā*  
Son sari de brocart est trempé, *Bhīm* tient le parapluie. (2fiii16, 21, 23, 53)

*Bhīm* transpire comme si des averses l'avaient traversé  
*Ramābāi* dit : « Mettez la machine à vent en marche ». (2fii4)

*Vithṭhal* transpire comme si des averses l'avaient traversé  
*Rukmīṇī* dit : « Mets les vents en marche ». (b:vi-2.11g72)

La maison est le premier lieu d'amours heureuses. Ce bonheur est d'abord fait de relations amicales entre bru et belle-mère, gage du bonheur du couple :

Elle dit « Frère ! » au gars, « Femme ! » à la bru  
*Bhīm* et *Ramābāi* vivent en couple heureux dans leur maison. (2fiii31)

Le bonheur est affaire d'attention et de prévenance du mari :

*Bābāsāhēb* dit : « *Ramā*, comme tu as l'air desséchée !  
Pourtant tu reviens de l'agréable compagnie de ta maison-mère. »  
(2fiii11)

*Ramābāi* part faire la lessive, laisse le petit puits pour le grand  
Là *Bhīm* la suivit, lança son mouchoir comme coussin (pour sa tête).  
(2fiii13)

A l'image du mari idéal d'autres chants de la tradition de la meule, *Bhīm* est un mari *plein d'égards* et de patience pour les mouvements d'humeur de *Ramā* (2ai10). Il se met au service de son épouse :

*Ramā* est enceinte, elle demande à manger des figues sauvages  
*Bhīm*, avec un châle serré à la taille, parcourt la montagne. (2fiii33 ; 2h6, 7)

Femme enceinte, l'enfant dans ton sein t'est cher  
Le cher mari rapporte (cueille) de l'arbre une mangue mûre. (g:xix-2.11, 10)

Le bonheur de la vie quotidienne à la maison est celui même de *Ramā*, prévoyante et attentionnée.

*Ramā* prépare une semoule de blé, vêtue d'un sari jaune  
Le riz est sucré, *Bhīm* en demande en riant. (2fi27)

*Bhīm* transpire de sueur, les gouttes en brillent comme des perles  
*Ramābāī* dit : « Il faut régler la machine à vent (ventilateur) à combien ? »  
(2fii5, 4)

La reine de frère *Bhīm* est prompte à *apporter la lampe quand des visiteurs arrivent de loin* (2fiii1). *Ramābāī* est particulièrement experte dans *la préparation des feuilles de bétel servies comme digestifs après les repas (vidā)*, elle les *donne à Bhīm dans ma cour qui est jonchée de fleurs répandues* (2fiii6), à moins qu'elle n'ait à s'excuser de ne pas arriver à les préparer à son goût (2fiii22) :

Comme elle sait préparer la *vidā* avec cinq feuilles de bétel  
Elle les a cousues avec des clous de girofle, elle a fait rire *Bhīm*. (2fiii5)

*Ramā* prépare un digestif de cinq feuilles de bétel et le défait  
Elle dit à *Bhīm* les mains jointes qu'elle n'y arrive pas. (2fiii22)

Le couple sait jouir de la beauté des choses et des plaisirs de la vie à la façon des couples divins les plus prestigieux de la tradition lyrique des chants :

*Ramābāī* mange des feuilles de bétel, la boîte de chaux est décorée de perles  
*Bhīm* et *Ramā* dorment sur une couverture aux décorations florales.  
(2fiii7)

Un sari blanc au mât de l'avion  
*Ramābāī* s'est endormie sur les genoux de *Bhīm*. (2fi24)

Un sari jaune au mât du chariot  
*Rukmīṇī* s'est endormie sur les genoux de *Vithṭhaḷ*. (b:vi-2.11g14)

Le plaisir de la toilette est aussi gratifiant :

*Ramābāī* fait sa raie dans la villa de *Bābā*  
Elle tient son chignon serré avec des broches en or. (2fiii14)

*Ramābāī* arrange ses tresses, sous l'arche de la porte  
*Bhīm* demande de l'eau, ses deux mains sont occupées. (2fiii10)

Le motif de l'oreiller humide est emprunté à la tradition séculaire des chants de la meule :

1) Comment l'oreiller de *Bābāsāhēb* se trouve-t-il mouillé ?  
*Ramābāi* s'est endormie les cheveux mouillés. (2fi30)

Comment l'oreiller de mon gendre se trouve-t-il mouillé ?  
 Ma lavandière s'est endormie avec ses cheveux mouillés. (a:ii-4.3b,15)

Comment l'oreiller de mon gendre se trouve-t-il mouillé ?  
 Ma chère ménate Anjana a dormi dessus avec des cheveux mouillés.  
 (e:xiv-1.3j3)

La *Rukmīnī* de *Vithṭhal* a fait sécher ses cheveux  
 Elle s'est endormie avec ses cheveux mouillés, l'oreiller de *Vithṭhal* est  
 humide. (b:vi-2.11j2)

2) Le chemin d'Ambedkar comment se trouve-t-il mouillé ?  
 La *Ramābāi* de *Bhīm* est partie faire sécher ses cheveux. (2fiii54)

Le chemin de Pandharpur, comment se trouve-t-il mouillé ?  
*Rukmīnī* a lavé ses cheveux et est partie les faire sécher. (b:vi-2.1b6, 7,  
 155)

Deux chants se représentent *Ramābāi* en train de transmettre à ses sœurs deux directives dans le but d'en rendre la tenue moderne : changer leur ancien style de bustier (le tailler plus long) et de coiffure (abandonner le chignon traditionnel pour des tresses) (2g1, 2).

*Ramābāi* sait profiter des absences de *Bhīm* parti en tournée pour établir son règne sur la villa. Elle sort un lit dans la cour et délie son chignon (2fiii15), elle cueille des fleurs dans le jardin en compagnie de son bébé *Yashwantrāo* (2fiii19). Autrement on la voit debout à la fenêtre en train d'attendre le retour de *Bhīm*, elle guette de l'étage en se penchant, puis elle jette des couleurs quand il rentre (2fiii37, 38, 39-43, 55, 40).

Il y a des fenêtres à la villa de *Bābāsāhēb*  
*Ramābāi* regarde et l'attend. (2fiii17)

La voiture au drapeau bleu arrive de dessous les arbres  
 Femme, ma *Ramābāi* est sur la terrasse, elle attend *Bhīm*. (2fiii1)

L'intimité de *Ramā* et de *Bhīm* est aussi celle d'heures où l'absence de *Bhīm* est source d'inquiétude :

*Ramā* fouille en tous les recoins de la ville de Delhi  
 C'est rempli de gens à craquer, elle ne trouve *Bābā* nulle part. (2fiv7)

*Bābā* part à l'étranger pour ses études, *Ramā* ne t'inquiète pas  
 Il prend les nouvelles de Delhi maintenant avec l'aide du papier. (2fiii4)

Une raison particulière de bonheur est la naissance de *Yashwantrāo*. Il n'y avait sans doute pas d'électricité à cette époque mais l'époux de *Ramābāi* y pourvut, tel la lune qui illumine la nuit (2h1).

On retrouve à nouveau, comme pour la naissance de *Bhīm*, la poésie de symboles empruntés à la vie végétale. *Ramā a mis un sari vert, dans le jardin de Bhīm ont poussé des grappes de clous de girofle* (2h4) :

Un enfant sur les genoux de *Bhīm*  
Il regarde fixement le ciel bleu. (2h2)

Le manguier a ses mangues, le tamarinier est en fleurs  
*Bhīm* fait des allers et retours à la maison-mère de *Ramābāī*. (2h3)

On retrouve aussi les motifs communs de renonçants qui passent de maison en maison quémander leur nourriture, et de la maison qui regorge d'enfants, signe particulièrement auspiceux :

Le *Bāmaṇ* affamé demande à manger des galettes de pain  
Ma *Ramā*, femme, sa maison regorge d'enfants. (2m5)

Dans l'après-midi, le yogi passe demander un plat de lentilles  
Que te dire, dieu, la maison regorge d'enfants. (a:ii-2.5e25)

Se retrouve également le motif de scènes de ménage, fût-il peu représenté, à la différence de sa très grande récurrence dans le cycle des chants sur *Rukmīṇī* dont pas moins de 288 distiques commencent par le leitmotiv *Rukmīṇī piqua une colère* (b:vi-2.11e) :

*Ramābāī* a piqué une colère, elle est allée derrière le temple  
Ô mon bien aimé *Bhīm rāja*, envoie-moi à ma maison-mère. (2p1, 2)

#### *Les tâches domestiques*

Parmi les tâches domestiques qui occupent la vie de *Ramābāī* il y a dès l'aube la mouture (2eii7) pendant laquelle elle chante Kabir, le poète du quinzième siècle<sup>263</sup> qui eut une influence décisive sur la vie et la pensée d'Ambedkar :

Elle chante d'une voie mélodieuse les chants de Kabir  
Ma mère *Ramā* chante des chants sur la meule. (2eii14)

La ville de Delhi apparaît toute rouge  
*Ramā* écrase de la poudre rouge sur la meule de corindon. (2eii7)

Il y a la lessive du sari couleur de perroquet à faire dans de l'eau propre (2eii1), le châle de *Bhīm* à laver (2eii2, 10) :

*Ramābāī* fait la lessive, elle lave le châle de *Bābā*  
*Bhīm* parle de Delhi, les *dalit*, quelle détresse ! (2eii10)

*Ramābāī* fait la lessive, elle lave le châle de *Bābā*  
De quel pays est ce rouge ? Tout le Gange est devenu rouge. (2eii11)

Ce rouge est un motif linguistique courant des chants de la meule : la poudre rouge ou noire donne un agréable parfum à la rivière Chandrabhaga :

Le Gange est plein d'eau, il est devenu tout rouge  
*Rukmīṇī* lave de la poudre rouge. (b:vi-2.11f27, 29)

---

<sup>263</sup> Sur Kabir, voir Vaudeville (1957) ; (1959) ; (1993).

*Rukmīṇī* lave la tenue de dieu *Viṭṭhaḷ*  
Poudre rouge, poudre noire, la *Candrabhāga* est devenue rouge. (b:vi-2.11f57)

Il y a le manteau de *Bhīm* à nettoyer au savon car *Bhīm* doit se rendre à Delhi (2eii3), selon un autre motif linguistique courant :

Je te dis, femme, mon fils va faire le pèlerinage de Pandharpur  
Lavandière, lave sa chemise avec du savon. (d:x-3.2bv9)

La Parit (caste des lavandières) nettoie au savon la chemise  
Docteur *Bābāsāhēb* est parti avec fougue au bureau. (1c13)

La Parit nettoie la chemise au savon  
Mon cher Shraavan va à la Cour (bureau de l'administration). (f:xv-4.1h2)

Il y a le sari à pendre d'arbres en arbres à Delhi pour le faire sécher (2eii12).

Il y a un puits en or dans la ville de Delhi  
*Ramābāī* puise de l'eau, fleurs et plantes décoorent sa cruche. (2eii4)

Il y a les vaches de *Bhīm* à la robe jaune blanchâtre à attacher à la corde sous le drapeau bleu (2eii5). Pendant qu'elle sarcle le fenugrec, le vent lui apporte des bribes de la lecture du livre sacré, *pothī*, du seigneur Bouddha (2eii9).

Dans la ville de Delhi, *Ramā* trie des épices  
Un bouquet de fleurs à la main, *Bhīm* a l'air splendide. (2eii13)

La tâche la plus importante est de servir les repas. Il faut d'abord disposer, en guise d'assiettes, en rangées baptisées rangées de *Bābā* ou rangées du dieu Bouddha, des feuilles sèches tressées (2ei4). *Ramābāī* sert du sel en recommandant de s'asseoir correctement (2ei2), du lait caillé selon un canevas syntaxique courant :

Qui sert du lait caillé ?  
Draupadi serre à la taille son sari de *Paīṭhaṇ*. (b:vi-15.6)

*Ramā* sert du lait caillé dans la rangée de *Bābā*  
Elle serre à la taille son sari de *Paīṭhaṇ*. (2ei1)

Elle sert encore des beignets (*vaḍā*) en rappelant la consigne de joindre les mains un instant avant de se mettre à manger (2ei3), du riz, des légumes, du beurre clarifié, de la sauce de lentilles. Quand *Ramābāī* sert l'eau, c'est la reine de *Bhīm* qu'on voit arriver (2ei5) avec un collier qui étincelle (2ei10). Les plats que *Ramā* sert à *Bhīm*, de légumes, en particulier de *karala* amers (*momordica charantia*) que savourent le peuple des campagnes, de lentilles et de riz sont ceux de la nourriture des paysans Kunbis (2ei17-19).

*Bhīmābāī* cuit des légumes amers de *karala*  
Elle en sert à manger à l'innocent *Bhīmrao*. (12b59)

Le service du repas donne une chance de plus aux chanteuses de faire remarquer la *douceur et l'élégance de la forme* — du corps, des mouvements et des gestes (2ei9) — de *Ramā* :

*Ramā* sert du beurre clarifié à la rangée de dieu-Bouddha  
La forme tendre et gracieuse de ma mère (*māvlī*) se remarque. (2ei9)

Les chanteuses associent à ces travaux des remarques sur *le sari jaune à brocart qui traîne à terre, la cuiller en or dans la main de mère (māvlī), les bouchées de riz en or dans la main de Bhīm*, et surtout l'éclat des bijoux en or qui miroitent à son poignet, scintillent à sa gorge, à son nez, à ses poignets, à ses bras (2ei10, 13-16,) et attirent les regards :

*Ramābāī* sait quels jours *dieu-Bhīm* a son jeûne  
Elle pile le riz avec un pilon en or. (2ei12).

*Ramā* va et vient, sert de l'eau dans la rangée du dieu Bouddha  
La chaînette à sa gorge est comme une lumière resplendissante. (2ei10)

*Bābā* est assis pour le repas, *Ramābāī* sert une soupe  
C'est ainsi que scintille la chaînette à sa gorge. (2ei14)

Il est frappant également que tous les chants, à l'exception de quelques-uns qui mentionnent Bouddha, associent explicitement le service de *Ramā* et le nom de *Bābā* soit qu'il s'agisse de *la rangée de Bābā* soit qu'on souligne dès le début du distique que *Bābā est assis pour le repas* dont *Ramā* va lui servir un mets. L'important n'est donc pas tant la cuisine et le service du repas que la relation de dévouement au service de *Bābā* qui unit intimement *Ramā* à *Bābā*.

Deux signifiants fort différents s'associent ici. La relation d'attachement et d'intimité symboliquement signifiée par le service physique du repas auquel *Ramā* se voue corps et âme se cumule avec celle de l'intime proximité qu'articule le signifiant de l'or qui scintille sur le corps de *Ramā* (je l'ai précédemment montré dans le chapitre 8) :

*Bābā* est assis pour le repas, *Ramābāī* sert des pois chiches au sucre  
C'est ainsi que les anneaux d'or scintillent à son poignet. (2ei13)

L'insistance disproportionnée sur l'or lorsque *Ramā* sert les repas ne peut être qu'intentionnelle, qu'il s'agisse des objets ou des ornements : *louche en or dans la main de Ramā* (2ei7, 11), *boules de riz en or dans la main de Bhīm* (2ei8), *elle écrase du riz avec un pilon en or* (2ei12), *à côté du fourneau de Ramābāī il y a coupe et tasse en or* (3fi2), *des bracelets en or décorent le haut du bras de Ramābāī* (2b8).

Le même rapport d'égards privilégiés prévaut réciproquement entre *Bhīm* et *Ramā* selon les chants qui intentionnellement demandent à *Ramā* quand elle s'est fait faire ces bijoux afin de faire observer systématiquement que c'est *Bhīm* qui s'est soucié de les ramener ou de les envoyer des villes où il passait, voire de les faire fondre (2b10, 11).

Ce bracelet d'or, *Ramābāī*, quand l'as-tu fait faire ?  
*Bābā*, en une seule nuit, a fait pour cela le voyage de Delhi. (2b15, 16, 19, 20)

Il en va de même que des ornements de *Ramā* à sa toilette. C'est *Bhīm* qui les lui a offerts et jouit du plaisir dont il gratifie *Ramā* : *Elle maintient son chignon*

avec des broches en or (2fiii14), *Ramābāi*, de temps à autre, porte des ornements en or (2b12).

*Une vie consacrée au service de Bhīm*

Les chanteuses exhortaient *Ramā* à « prendre le nom » de *Bhīm*, selon la pratique rituelle du jour des noces, et à se montrer fière d'un mari fils de *subhēdār*. Elles l'exhortent maintenant à tirer gloire du *grand Ambedkar*, l'égal des cinq *Pandavas* (1L1, 2), comparable par sa bravoure aux héros des anciens temps épiques (1m), rayonnant de la lumière de Bouddha, debout au milieu de l'assemblée, tenant des discours au peuple ou bien encore partant à l'étranger pour s'instruire, lui dont le savoir est si grand :

Qui a allumé la lampe à gaz dans le temple de Bouddha ?  
Ton mari, *Ramābāi*, est debout pour faire son discours. (2j1, 2, 3)

*Bābā* part pour s'instruire, *Ramā* tient son manteau  
De nos jours, femme, à l'étranger, l'instruction est développée. (2j4)  
[37454]

La perception des chanteuses est que cette grandeur d'Ambedkar a pour terreau le soutien d'une épouse consacrée à servir son époux et à se sacrifier pour l'accomplissement de son dessein :

*Ramā*, la lampe de ton renoncement, l'huile de ta sueur  
Tu en as fait de ton *satva* la mèche, *Bhīmrāo* est devenu avocat. (2k4)

*Ramābāi* connaît le souci de *Bhīm* angoissé par la détresse des siens qu'il l'invite à partager dans de nombreux chants (2ai12). *La reine de Bābāsāhēb mène le combat, discrètement* (2fiv11).

*Ramābāi* applique du *kumku*, un point rond sur la cire  
*Bābā* parle de l'avion. Quelle détresse que celle des *dalit*. (2ai16-19, 22)  
[37354]

*Ramā* dit parfois préférer le *kumku* à l'or de bijoux que lui offre *Bhīm*, fût-ce celui des deux joyaux symétriques qui forment l'essentiel du collier d'alliance (2ai14 ; 2i1) :

*Bābāsāhēb* acheta les joyaux du collier d'alliance de *Ramābāi*  
Reprenez vos joyaux, donnez-moi plutôt ma boîte de *kumku*. (2ai14)

Il lui importe peu que les anneaux à ses bras soient en verre ou en or (2fiii9). *Ramā* est vouée à son époux (*pativrātā*), cette fidélité est sa nature (2fii2).

Mère *Ramā*, ton existence est une fleur de la forêt  
Le vent emporte dans les dix directions le parfum de ta fidélité. (2L8)

Travaillons dur, versons notre sueur  
*Ramā* était la mèche de cette lampe. (2fi22)



Cette fidélité se signifie naturellement par *l'application* à son front du point rond de *kumku* préparé dans la paume de la main sur de la cire, signe de l'engagement exclusif d'une épouse à un époux-dieu.

*Ramābāī* applique du *kumku*, des points ronds sur la cire  
Elle a ramené le pan de son sari sur elle, le vent l'indipose. (2ai3) [36304]

Mère *Ramā* applique du *kumku* tel du blé (*gavāvāṇī*)  
La forme de *Bhīmrāyā* est pure (*sāvaḷa*) telle un dieu (*dēvāvāṇī*). (2ai5)

Les chanteuses reprennent ici un motif courant (g:xix-1.1c4) :

Je te dis, femme, il faut appliquer du *kumku* tel du blé (*gavāvāṇī*)  
Ma mère dit : « Femme, ton mari est comme un dieu. » (*dēvāvāṇī*) (a:ii-3.3a6)

Savitri, belle-sœur, mets ton *kumku* tel du blé (*gavāvāṇī*)  
La forme de mon frère est comme celle d'un dieu (*dēvāvāṇī*). (f:xviii-2.12/5)

Le *kumku* de Pandhari ressemble à du blé (*gavāvāṇī*)  
La qualité de mon roi *Vīṭhṭhaḷ* est celle d'un dieu. (d:x-3.1h33)

Ce point au front vaut toutes les perles du monde :

*Ramābāī* dit : « Je porte *Bhīm* dans mon cœur  
Je garde cent mille perles dans ma boîte à *kumku*. » (2ai6)

*Ramābāī* se remplit tout le front de *kumku*  
De loin, elle reconnut *Bhīm*, ses yeux se remplirent de larmes. (2ai7)

La dextérité de *Ramā* à façonner son point de *kumku* est source d'éloge, et les chanteuses reprennent pour le dire un canevas linguistique courant à cet égard :

*Ramābāī* applique du *kumku* sur une feuille de tamarinier  
Elle étend le *kumku* sur la cire en traits horizontaux. (2ai25)

*Ramā* applique du *kumku*, tel un délicat point de blé  
Quelle félicitation ne mérite pas ta fine application ! (2ai8)

*Ramā* applique du *kumku* aussi fin que des cheveux  
Quelle félicitation ne mérite pas ta fine application ! (2ai24)

Elle applique de la poudre noire aux yeux et du *kumku* plus fin que des cheveux : *Quelle félicitation ne mérite pas ma ménate !* (e:xiii-1.e26)

Une ligne horizontale de *kumku* plus fine que des cheveux  
Quelle félicitation ne mérite pas ma ménate ! (e:xiii-1.4k4)

Quand *Bhīm* lui dit de l'avion : « *Ramā*, viens avec moi » (2ai1, 21) [37563], *Ramā* arbore au front la large marque ronde de poudre rouge :

*Ramā* se décore du *kumku* tel un point de couleur rouge  
*Bhīm*, lui, n'est jamais seul aux moments difficiles. (2ai9)

Symbole auspicious de l'état d'épouse dont la bonne fortune *saubhāgya* est le service d'un mari vivant, le *kumku* est en même temps le gage de la sécurité qu'offre la protection de ce mari. Un chant rassure une *Ramā* angoissée à cet égard :

*Bābāsāhēb* Ambedkar, *Ramābāī* s'obstine à réclamer son *kumku*  
*Ramābāī*, n'insiste pas, *Bābāsāhēb* est derrière toi (pour te soutenir).  
 (2fiii30)

*Ramā* n'a qu'un souci, le bon plaisir de *Bābā* :

*Ramābāī* met son *kumku* tel une feuille de figuier sacré  
 Elle assure parfaitement la garde de son époux dieu. (2fii6)

Fidèle *Ramābāī* ! La fidélité est sa nature  
 Dieu *Bhīm* sommeille sur une couche de fleurs. (2fii2)

*Ramā* s'emploie à ce que la bénédiction associée au partage rituel (*prasād*) dont il fait l'objet se répande dans le monde entier (2fiii26-29 ; 11a25, 26, 39) à la faveur des rites célébrés en son honneur.

*Ramā* remplit cinq pots en or de *kumku* et de curcuma  
 Elle distribue dans le monde entier le *prasād* de *Bābā*. (2fiii8)

Femmes, levez-vous pour le *prasād* de bananes  
*Bhīm* part pour s'instruire, *Ramā* lui met de la poudre noire sur le visage.  
 (2fiii25)

Ces rites domestiques cherchent à attirer sur *Bhīm* un destin auspicious en des moments où *Ramā* se tourmente pour lui, versant des larmes d'inquiétude (2fiii28).

Femmes, prenez les pop corns de l'*āratī*  
*Bābā* part à Nagpur, *Ramā* tombe à ses pieds. (2fii1, 2fiii29, 45) [37432]

Femmes, levez-vous, prenez le *prasād* de beurre clarifié  
*Bhīm* part pour les études, *Ramā* en observe la (belle) forme. (2fiii26, 47)

Femmes, levez-vous, prenez le *prasād* de perles  
*Bhīm* part pour les études, *Ramā* lui fait l'*āratī*. (2fiii27)

Venez, mères et femmes, prenez le *prasād* de pop corns  
*Bhīm* part à l'étranger, *Ramā* s'incline à ses pieds. (2fiii48)

La compagnie de *Ramā* fut toujours assurée à *Bhīm* malgré la pauvreté qui frappait la vie familiale (*samsāra*).

C'était la pauvreté dans la famille de *Janī*  
 Pourtant *Bhīm* a toujours eu la compagnie de *Ramā*. (2fii9)

Dans la pauvreté elle a été un soutien, avec détermination  
*Ramābāī* embellit la vie de mon *Bhīm*. (2fii30)

Quand *Bhīm* est parti à l'étranger pour ses études, laissant *Ramā* seule, celle-ci n'a rien quemandé de personne :

Le cher mari part à l'étranger, bien qu'il n'y ait rien à la maison

Ni biens, ni capital, ni richesses, *Ramā* ne quémanda rien à personne.  
(2fii25)

Elle a porté sur son dos le poids de la vie de famille  
Elle a constamment dépensé ses forces pour le service du mari. (2fii8)

*Bhīm* pouvait compter sur le soutien de *Ramā* aussi sûrement que le *kēvaḍā*  
(*pandanus*) :

*Bhīm* était assuré du soutien de *Ramā*  
*Ramā* était une fleur poussée sur un *kēvaḍā*. (2fii32)

*Ramā* à chaque instant fut à la hauteur de *Bhīmrāyā*. Malgré la pauvreté du  
foyer, son esprit, *ses qualités sont hors pair* (2fii26).

*Ramā* est restée à jeûn, sou après sou elle a réuni un pécule  
*Ramā* a vécu sa vie en ramassant les bouses. (2fii24)

#### *De l'assortiment à la fusion des êtres*

Bien loin de dépareiller *Bhīm*, *Ramā* ne fait qu'un avec lui. Ils sont tous les  
deux une *mine de joyaux* (2fi8). Les chanteuses se figurent donc constamment  
*Ramā* debout en compagnie de *Bhīm*, éternellement côte à côte (2fi11-14, 16 ;  
20, 21).

Le matin au lever, femme, j'ouvre la porte  
Mon regard tombe aussitôt sur *Ramābāī* en compagnie de *Bhīm*. (2fi11-  
14)

Le matin au lever, je répands de l'eau, de la bouse  
Mon regard tombe sur *Ramābāī* en compagnie de *Bhīm*. (2fi12)

En public, *Ramā* et *Bābā* apparaissent aussi régulièrement ensemble :

Il arrive, il arrive l'avion, de loin, il a l'air jaune  
*Ramā* debout à côté de *Bhīm* a mis un sari de soie pur. (2fiv5) [37905]

*Ramābāī* se tient debout aux côtés de *Bhīm* quand il préside et parle, quand il  
*reçoit les cadeaux* qu'on lui offre (2fiv6) ; quand il voyage en train (2fiv8-10) ou  
en voiture où elle *l'évente de la main, assise à ses côtés dans la voiture* (2fiv2) :

Je prépare en hâte des galettes fourrées de pois chiches au sucre  
*Ramābāī* est debout dans l'assemblée en compagnie de *Bhīm*. (2fiv4)  
[36301]

Les chanteuses remarquent le *sari* rituellement pur (*sovalā*, 2f1v5) que porte  
*Ramā*, lorsque *Bhīm* habillé d'une robe jaune et un bâton à la main va mendier de  
porte en porte ; elle le suit, légèrement *en retrait* (2fiv6). L'anxiété de l'attente  
la rend folle le jour où *Delhi est investie, mais par qui ? car Bhīm est absent* (1d9).

*Ramā* a mis un sari de soie pur de grande valeur  
Au moment de prendre la photo, elle se tient à côté de *Bhīm*. (2fi29)

Les chanteuses trouvent des façons poétiques pour dire le parfait assortiment de *Bhīm* et de *Ramā*. *Ramā* est le parti qui sied le mieux à *Bhīm*. Sur la photo de *Bhīm*, prise dans la ville de Delhi, *Ramā* rehausse par son éclat celui de *Bhīm* (2fi1) :

Quatre villas en verre de l'autre côté de Delhi  
Sur la photo de *Bhīm*, *Ramā* est d'une gracieuse élégance. (2fi 7)

Mais l'inverse est aussi vrai, *Bhīm* rehausse tout autant la beauté de *Ramā* :

Dites « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est une boule d'or  
*Ramābāī*, la basanée, est la chaînette qui lui va juste. (2L7)

*Ramābāī* applique du *kumku*, il y a une perle sous ton *kumku*  
Ton mari, *Bhīm rāj*, le rehausse de tout son éclat. (2ai26)

Cet assortiment est fortement connoté. Une première connotation est le souci qu'entretiennent les chanteuses, par *Ramā* interposée, de leur propre apparence, de leur corps et de sa capacité de séduction. *Ramā* se marie harmonieusement à *Bhīm* en termes de métaphores qui en soulignent, face à lui, l'éclat et l'attraction. *Ramā* n'est en rien à cet égard inégale à *Bhīm* et n'en démerite point. Son désir d'intimité n'a rien d'illégitime ni de déplacé.

Dites « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est une corne d'abondance  
*Ramābāī* la basanée pose à ses chevilles des anneaux à grelots. (2fi2)

Le resplendissement de *Ramā* se dit avec des bijoux qui lancent des éclats, *Bhīm* et *Ramā* sont tous les deux une mine de bijoux (2fi6), d'objets et de structures en verre, de flammes qui brillent (2fi1, 5). *Ramā* est une basanée au teint lumineux, *sāvalī* (2fi2-4 ; 2L6-7).

La comparaison ci-dessous de la couche de cire (allégorie de l'épouse) qui soutient le *kumku* (allégorie de l'époux) est associée à des représentations du rayonnement lumineux et des formes physiques attrayantes de *Ramā*, deux registres métaphoriques fort différents mais dont la portée allégorique est sans doute la même, celle du rapport qui attache deux êtres l'un à l'autre :

*Ramābāī* est resplendissante, elle a un joli menton  
Dieu Bouddha soutient la couche de cire pour le *kumku* (*Bhīm*). (2fi23)

Dites « *Bhīm ! Bhīm !* » *Bhīm* est un gemme serti  
*Ramābāī* la basanée a l'éclat du petit diamant (*hirakanī*). (2fi4)

*Bhīm rāja* est le diamant (*hirā*), *Ramābāī* le petit diamant (*hirakanī*)  
La lumière tombe dans la cour de *Rāmji*. (2fi15)

L'allitération des deux mots *hirā* et *hirakanī* exprime de même le parfait assortiment ; un chant assortit de même le petit diamant *hirakanī* à la perle de Surat qu'est *Bhīm* (2L5). Une autre allégorie harmonise deux sortes de roses.

Dites « *Bhīm ! Bhīm !* » une guirlande de roses  
*Ramābāī*, la basanée, est une fleur de *sēvanti*. (2L6)

Ces ensembles de métaphores suggèrent qu'en réalité le couple est plus que parfaitement assorti. Les deux êtres n'en font qu'un.

Mère (*mātā*) *Ramā*, ta beauté telle la rosée sur la fleur de lotus  
Le scintillement aux sept couleurs, *Bhīmrao* son reflet. (2o3)

Mon *Bhīmrāo* est semblable à l'océan  
*Ramā* était une vague de cet océan. (2fi33)

Dites « *Bhīm* ! » *Bhīm* est le pan en vrai brocart du sari  
 Le sari vaut une fortune, c'est *Ramābāi* au teint basané. (2fi3)

Les chants suivants recourent à divers niveaux de langage, symbolique, réaliste et culturel, pour exprimer la même parité dans l'excellence :

Mon *Bhīmrāo* est semblable à la lampe, *Ramā* en est la lumière  
 Toute pauvre qu'elle était, elle était dévouée à son *saṃsāra*<sup>265</sup>. (2fi34)

*Ramā* dit : « *Bhīm*, je suis plus resplendissante que vous  
 Il faut construire le temple d'à côté avec deux sommets égaux. » (2fi8)

Si *Ramā* est fortunée de vivre en compagnie de celui dont le nom est sans pareil dans l'univers comme en toute l'Inde (2fi9), elle le doit à des mérites accumulés antérieurement. Ceux-ci en légitiment définitivement une illustre et singulière grandeur de naissance (2fi9, 18) égale à celle de *Bhīm*.

Je chanterai mère *Ramābāi*, ses mérites sont si grands  
 Il n'y a point de gendre comparable à *Bhīm* dans toute l'Inde. (2fi18)

Réciproquement, les chanteuses font remarquer à *Bhīm* qu'il est non moins fortuné d'avoir pu trouver un tel trésor : *Bhīm*, ton sort est beau, ce lingot d'or, *Ramā*, où fut-il trouvé ? (2fi19 ; 2fi3). *Ramābāi* est *satvi*, c'est-à-dire la bonté et l'excellence même :

Dites « *Bhīm* ! *Bhīm* ! » *Bhīm* est la flamme du cœur  
*Ramā* est un sac de sucre. (2fi5)

Cette bonté de l'être manifeste dans la consécration au service de *Bhīmrāyā* est en consonance parfaite avec la bonté, le *satva*, de *Bhīm* dont la forme (*rupa*) est divine et la personnalité d'une excellence hors pair :

Un fil de *satva* est attaché au berceau  
 Au milieu *Bhīm* sommeillait, mon *Bhīm rāj* ! (13e1) [37449]

Mon sixième chant, c'est mon bonheur de chanter  
*Satvi Ramābāi*, déesse, je la vois et m'en remplis les yeux. (2k1-3)

Les vingt-deux chants qui portent sur la mort de *Ramābāi* sont l'occasion de dire avec le chagrin de l'entourage l'affection que toutes les proches voisines avaient pour *Ramā* : les lavandières, toutes les jeunes filles, les vendeuses de feuilles de bétel, mères et femmes s'empressent d'en annoncer la nouvelle (2n5, 6, 8, 9). Nouvelle de libération à vrai dire, aussi ce jour, le 27 du mois de mai, tend aujourd'hui à être célébré comme un lieu de mémoire à l'égal du *Jayanti* d'Ambedkar :

Le samedi du mois de mai est arrivé  
 Femme, ma mère *Ramā* a connu la libération. (2n13)

---

<sup>265</sup> Ici, les devoirs de femme de maison et d'épouse servante du mari-dieu.

L'annonce est connotée d'une note de gloire : *Ramā* est décédée avant son mari. Leur annonce s'inspire à cet égard de chants traditionnels : *L'épouse est morte son mari étant vivant, on le cria publiquement dans le village* (g:xix-5.9).

Des femmes du Konkan construisent leur souvenir dans le cadre des rites locaux et s'en font ainsi d'autant plus proches. Ambedkar *en grande hâte, écrit une lettre, papier blanc, encre bleue, et l'envoie au village de Ramā, Honad*, (2n14,16). Les femmes du village natal *donnent un bain funéraire à Ramā, écrasent des onguents pour en oindre le corps, les jeunes préparent le brancart qui portera la dépouille* (2n17, 18, 19). Le cortège prend le chemin du bûcher, le clan de la belle-famille en tête, celui de la maison-mère en arrière, *Ramābāi* au milieu (2n20). *Tout le peuple à l'instar de la famille pleure à chaudes larmes* (2n21, 22).

Des chants d'une profonde tendresse font exprimer à *Bhīm* la douleur de la séparation qui brise des êtres que l'amour liait intensément :

Partenaire de ma vie, toi et moi, on était accordé  
Toi, *Ramā*, où t'en es-tu allée, m'abandonnant seul ? (2n10)

*Ramā*, sur mes genoux comme oreiller, que de temps s'est écoulé, sans un mot  
*Ramā*, ne me disais-tu pas : « Je ferme les yeux » ? (2n11)

*Ramā*, pourquoi une telle hâte à partir ?  
Préoccupé par les *dalit*, je n'ai pas réalisé tes peines. (2n12)

Une remarque s'impose, semblable à celle concernant le service des repas, où l'attention des chanteuses portait finalement sur Ambedkar. La mort de *Ramā* est aussi l'occasion pour les chanteuses de se préoccuper de *Bhīm* que *Ramā* n'est plus là pour servir.

Je chante mon premier chant pour *Bābā*  
*Ramābāi* est morte du vivant de *Bābā*, *Bābā* est malheureux. (2n4)

Les chanteuses s'enjoignent les unes les autres, ainsi que les lavandières qui portent la nouvelle de son décès (2n5), de *mettre le dhotar de Bhīm à sécher sur la branche de margousier* (2n3, 5), motif déjà présent lors du départ de *Sītā* en exil qui laisse *Rām* également seul. *Bābā* resté seul après la mort de *Ramā* est comme *Rām* une fois *Sītā* en exil, il devient l'objet des mêmes attentions :

*Sītā* part pour le *vanavāsa*, les lavandières vont en porter la nouvelle  
Le *dhoti* de *Rām*, pends-le aux branches du margousier. (a:i-1.7e36, 68)

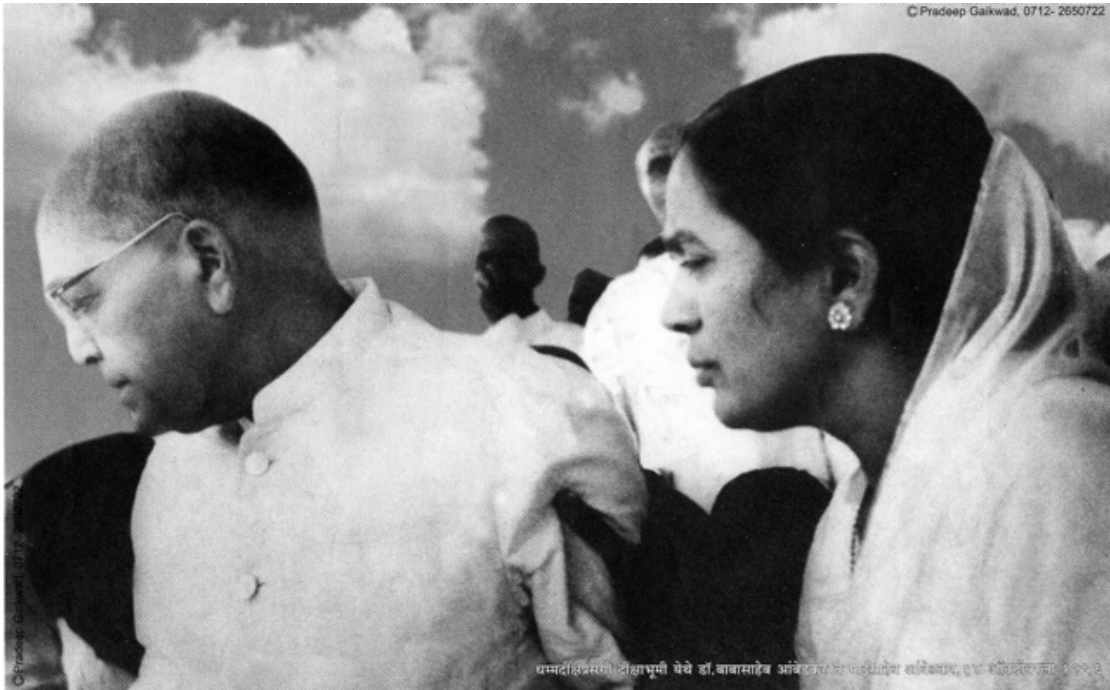
*Bābā* est à la maison, veillez sur lui ! (2n6). Les vendeuses de bétel vont fournir à *Bhīm* ses digestifs de feuille de bétel (2n8).

*Ramābāi* est morte, mères et femmes sont allées l'annoncer  
*Bhīm* crie famine, je prépare du riz bien délié. (2n9)

Un groupe de femmes (est là) pour dire adieu à *Sītā*  
Retournez, mes chères amies, *Rām* crie famine. (a:i-1.7e4, 22, 27)

## CHAPITRE 9

## L'ÉPOUSE BRAHMANE, L'INTRUSE



[Gaikwad5.psd] B.R. Ambedkar et son épouse Sharda Kabir (*Śāntā*), le jour de leur conversion au bouddhisme (14 octobre 1956). Cl. P.G.

*Figure ambivalente*

Un peu moins de chants (271 distiques) sont consacrés à la deuxième femme de caste brahmane, *Śāntā*, qu'Ambedkar épousa le 15 avril 1948, longtemps après le décès, le 27 mai 1935, de *Ramā*, sa première épouse de caste *Mahār*<sup>268</sup>.

Il arrive, il arrive le char de combat, au char de l'herbe (*gavata*)  
Une fille de *Bāmaṅ* la co-épouse de *Ramābāi* (*savata*). (3ai1)

Il arrive, le char de guerre, le char a des chenilles (*sākhali*)  
Dans l'assemblée *Bhīm* s'affiche en compagnie de *Śāntā* (*śāntābāi*). (3b1)  
[36288]

---

<sup>268</sup> On me pardonnera de souligner à nouveau, s'il en est besoin, car ce point est crucial pour une juste compréhension des chants : Ambedkar n'eut jamais de co-épouse, pas même la moindre intention d'en avoir. L'expression de co-épouse de la part des chanteuses pour désigner *Śāntā* est donc une méprise grossière mais significative.

Les sentiments des chanteuses à son égard ne sont pas dépourvus d'ambivalence, comme on le verra. Celui qui s'affiche le plus souvent est un fort ressentiment. Au lieu d'appeler *Śāntā* par son nom, on parle d'elle le plus souvent comme de *la fille bāmaṇ, la bāmaṇ, la fille de bāmaṇ, des bāmaṇ ou du bāmaṇ*. Le mot *bāmaṇ* est le terme habituel dans le langage populaire pour *brahmane*. Mais cette déformation phonétique n'est pas sans connotation péjorative, voire méprisante ou injurieuse, surtout dans la bouche des *Mahār*, basses castes et classes laborieuses en général.

Ce rejet de *Śāntā* a pour raison, non pas l'illégitimité « légale » de son état imaginé de co-épouse — la société hindoue tolérant la bigamie — mais le fait qu'elle est de caste brahmane, la caste adverse par excellence des *dalit*. Elle dérobe à ceux-ci l'intimité qu'ils entretiennent avec leur leader. Une telle proximité entre une *fille de bāmaṇ* et le *dalit* Ambedkar est insupportable à celles qui ont fait d'Ambedkar *leur Bhīmdēv* distinctif.

### *Machisme et résignation*

*Śāntā* est introduite figurativement dans l'intimité de *Bhīm* selon un scénario bien différent de celui de la première épouse. Il est significatif que ce scénario soit le banal reflet de pratiques réelles dont les chanteuses sont familières. C'est Ambedkar lui-même qui amène à *Ramā* une co-épouse en lui annonçant dans une formule lapidaire : « *Une co-épouse vous arrive* », sans plus d'explication. *Ramā* devine ce dont il s'agit lorsqu'elle voit *Bābāsāhēb* arriver avec divers cadeaux (3a2), et elle le questionne respectueusement sur ses intentions : *C'est pour qui, ce bracelet ?* (3a6) *C'est pour qui, ces anneaux de doigts de pied ?* (3a13) :

« Le sari jaune, c'est pour qui ? » demande *Ramā*  
*Bābā* rit en lui-même : « Une co-épouse vous arrive. » (3a3) [37430]

Femme, il a pris un sari, *Ramā* demande : « Pour qui ? »  
*Bhīm* rit en lui-même : « Une co-épouse vous arrive. » (3a2) [37430]

Nulle question n'est requise pour s'assurer de qui il s'agit lorsque *la Bāmaṇ* s'installe comme chez elle :

Le bustier de *Ramā* est accroché au piton pour sécher  
*La Bāmaṇ* vient en visite, s'installe dans la véranda à son aise. (3a7)

Un seul chant note une gêne éphémère chez *Bhīm* :

Des boucles d'oreille aux oreilles de *Ramābāī*  
*Bhīm* dit timidement en lui-même : « Une co-épouse vous arrive. » (3a12)

*Bābāsāhēb* n'a cure du déplaisir de *Ramā*. Il s'en amuse même avec désinvolture quand *Ramā* manifeste subtilement sa réprobation, à travers des gestes symboliques de son innocence et de l'injustice de son sort :

*Bābāsāhēb* ! dit *Ramā*, je suis en colère contre toi  
 Comporte-toi donc convenablement avec *Śāntā*. (3a4)

*Ramābāī* met son *kumku*, un point rond dans le creux de sa main  
*Bhīm* appelle de l'avion : « *Śāntā*, viens avec moi ! » (3a16)



La coiffure en chignon s'oppose, comme une mode ancienne de réserve et de modestie, à la mode libertine des cheveux arrangés en tresses tombant librement dans le dos :

Cheveux arrangés en chignon, *Ramābāī* est une paysanne Marathe  
Des tresses dans le dos pour la *Bāmaṇ* indigne. (3eii56)

A vrai dire, on a vu comment une autre chanteuse fait de *Ramā* une femme libérée qui invite ses sœurs à abandonner le chignon pour les tresses (2g2). Un autre chant qui met en scène la fidèle *Ramābāī* à sa toilette, dans la villa de *Bābā*, la montre en train de *maintenir son chignon avec des broches en or* (2fiii14). Mais que *dieu Bhīm*, l'époux-dieu, *parte en voyage*, observe une autre chanteuse, elle en profite pour *régner à son aise : elle délie ses cheveux* et s'allonge sur un lit qu'elle sort en plein air, dans la cour (2fiii15).

Parallèlement au chant (3a16) qui oppose le machisme invétéré de *Bhīm* à l'absolue fidélité de *Ramā*, d'autres chants opposent aux complaisances et au libertinage de l'intruse le dévouement à la tâche de la première épouse :

Sur le plateau de Delhi, *Ramā* ramasse de l'herbe (*gavata*)  
Une fille de *Bāmaṇ*, la co-épouse de *Ramābāī* (*savata*). (3a14)

Le mot « herbe », *gavata*, vient ici spontanément à l'esprit pour servir de rime avec *savata*, co-épouse. Selon la signification qu'il prend habituellement dans la tradition des chants de la meule, c'est tout « le travail de la bête de somme » (a:ii-5.1b 6, 8, 15) qu'il résume<sup>269</sup> :

Dans le village, au nom de « *Rām !* » tambourine le crieur  
Dans la montagne, elle coupe l'herbe, la bête de somme. (a:ii-5.1b4)

Pour la co-épouse que le mari vient de faire entrer en la maison, l'herbe est une métaphore dont la valeur diffère totalement du fourrage coupé et du travail qui incombe à l'épouse dédaignée. Plusieurs chants parlent ici *d'herbe (gavata) dans le jardin des jardins*, dans les termes familiers à la tradition des chants de la meule pour désigner des complaisances érotiques (3a9, 10, 11) :

Dans le jardin des jardins, il y a de l'herbe verte (*gavata*)  
Une fille de *Bāmaṇ* est co-épouse de *Ramābāī* (*savata*). (3a17)

Deux perceptions s'expriment quant au partenaire qui a eu l'initiative de cette union. C'est le plus souvent la coquetterie séductrice de la fille du *Bāmaṇ* qui a l'effronterie de ne pas chercher son époux dans sa caste selon les normes qui régissent les mœurs en la matière :

Dans la ville de Delhi, *Ramā* sarcle les légumes  
La fille de *Bāmaṇ* s'est amourachée de *Bhīmrāo*. (3eii52)

Le long de la route de Delhi, de la canne à sucre verte  
La *Śāntābāī* des *Bāmaṇ* trouve son plaisir avec *Bhīm*. (3b14)

Le long de la route de Delhi, des champs de légumes verts  
La *Śāntābāī* des *Bāmaṇ* s'est amourachée de *Bhīm*. (3b16)

---

<sup>269</sup> Poitevin & Rairkar (1985), p. 175-7.

C'est aussi, mais moins souvent, une toquade amoureuse de *Bābāsāhēb* qui en a fait sa reine (3b9) ;

Sur la voiture de *Bābāsāhēb*, qui a répandu des légumes ?  
Il s'est amouraché de la *Bāmaṇ*. (3b8)

Ambedkar *Bābā* en est devenu le mari  
Il a fait l'amour avec la fille des *Bāmaṇ*. (3b8)

De l'avis d'autres chanteuses, *Bhīm* ne pouvait se dédire après s'être lié par une promesse (3c4, 5) qui l'engageait à épouser la fille de *Bāmaṇ*. Il était piégé par la parole donnée (3c10, 13).

Il arrive, il arrive le char, il s'arrête sur les terres noires  
*Bhīm* est lié par sa promesse. (3c3) [36311]

Plusieurs chants évoquent les relations de *Bhīm* et de *Śāntābāi* sans sentiment de déplaisir mais aussi sans grande chaleur ni nouveauté. *Bhīm* s'affiche en public en sa compagnie (3b1).

La clarté de la pleine lune, femme, dans ma cour  
La *Śāntābāi* des *Bāmaṇ* est entrée dans la maison de *Bhīm*. (3b6)

*Bhīm* et *Śāntābāi* tous les deux vont faire la lessive  
*Bābā* est assis en train d'écrire sous le drapeau bleu. (3b4, 5)

*Bābāsāhēb* dispose d'une voiture à Delhi  
Une fille de *Bāmaṇ* lui est donnée (en mariage). (3b10)

Un seul chant se trouve pour imaginer que c'est pour casser le système de castes que *Bhīm* a fait d'une femme brahmane sa reine (3h1).

Les 21 chants consacrés à la cérémonie du mariage (3c) diffèrent de ceux concernant le mariage de *Bhīm* et de *Ramā* en ce qu'ils ne témoignent aucune identification affective à la deuxième épouse. L'énoncé est distant et factuel : *Une fille de Bāmaṇ dans la maison de Bhīmṛāyā* (3c1).

Il arrive, Ambedkar, on lui donne une chambre pour s'installer  
C'est ainsi qu'il se lie par alliance avec une fille de *Bāmaṇ*. (3c2, 12, 14 ; 3b11) [42511]

Les chants évoquent principalement les gestes et les rites qui excitent habituellement la curiosité et le plaisir des femmes en toute cérémonie de mariage. À la porte du *Brāhmaṇ*, *Bhīm* est devenu l'époux-dieu (3c20). Il se soumet au rite de l'imposition et au bain rituel de curcuma qui fait toujours l'attraction de l'assistance féminine (3c19, 3c22). *Mères et femmes, venez, allons voir la merveille* (3c7).

Mères et femmes, accourez assister à l'imposition du curcuma  
*Bhīm* est assis à la porte du *Bāmaṇ* pour le rite du bain. (3c8)

Dans la ville de Delhi, on bat du tambour en hâte  
A la porte du *Bāmaṇ* c'est le bain de *Bhīm* le gendre. (3c17)

Mères et femmes, allons écraser du curcuma

Dans la maison des Brahmanes *Bhīm* est prêt pour le bain. (3c21)

Dans la ville de Mumbai coule l'eau du bain de curcuma et de *kumku*  
*Bhīm* est mon époux-dieu. (3c18)

Dans la demeure du *Bāmaṇ*, l'escabeau en or  
*Bhīm Bābā* se lave le corps, il est tout couvert de rouge. (3c9)

Quelques chants mettent *Śāntā* en scène *debout aux côtés de Bhīm* dans l'intimité.

Comment monter à toute vitesse étage après étage ?  
La *Śāntābāī* des *Bāmaṇ* mange une feuille de bétel avec *Bhīm*. (3b2, 3, 12)

Quand est-ce que *Śāntābāī* a fait faire ces boucles d'oreille ?  
*Bhīm* les a envoyées par avion quand il est allé à l'étranger. (3b7)

*Ramābāī* est allée voir le bustier de brocart de *Śāntābāī*  
Béni sois-tu, *Bhīmrāyā*, il a une bordure de brocart. (3fi5)

Onze distiques imaginent les deux co-épouses entretenant des relations naturellement amicales, comme *deux jumelles* contentes de leur sort :

*Ramābāī* et *Śāntābāī* sont de deux castes différentes  
Le jour de Bouddha *Jayanti*, je les ai rencontrées près de Bouddha. (3fi1)  
[37429]

*Ramābāī* et *Śāntābāī* sont deux jumelles  
Dieu *Bhīmrāyā* leur a apporté des saris jaunes de Paithan. (3fi2, 10)

Le corsage de *Ramābāī* est juste à la taille de *Śāntābāī*  
Les Marathes sont stupéfaites, les deux ont même mesure. (3fi11)

*Ramā* regarde, regarde de l'étage  
*Śāntā* s'avance de dessous les arbres. (3fi7)

Deux distiques articulent clairement l'attitude traditionnelle de sujétion féminine aux normes d'un ethos patriarcal et la différence de statut social des deux épouses.

Le premier manifeste la bonne entente forcée et servile des co-épouses pour le plaisir du mari.

*Ramābāī* et *Śāntābāī*, deux épouses de castes différentes  
Ô *Bhīm*, pour toi elles mangent dans un seul plateau. (3fi3, 4, 6, 8, 9, 11)

Cette scène est particulièrement ancrée dans l'esprit des chanteuses à titre de modèle de comportement, comme en témoignent les nombreux chants de la meule relatifs aux deux puis trois épouses de Khandoba, le dieu populaire le plus connu des campagnes maharashtriennes :

Mhalsa bai dit : « Nous sommes de deux castes différentes  
Pour l'amour de Maludev, nous mangeons dans un seul plateau. »  
(b:vi-4.13, 28 ; 36, 49, 53, 76, 77, 78, 91, 107, 110, 112, 28)

Malu bai, de caste Mali, Rama bai, de caste Shimpi, Banu bai, de caste Dhanagar

Nous sommes toutes les trois de trois castes différentes, nous avons mangé dans un seul et même plateau. (b:vi-4.14,1, 3, 6 ; 15, 16)

Le deuxième rappelle que la deuxième épouse, pour être choyée selon le bon plaisir du mari dont elle dépend entièrement, ne saurait prétendre à des droits sociaux ni à des marques d'honneur signes d'un statut reconnu :

La femme en secondes noces est plus belle à voir que celle du mariage arrangé

Mais au moment des rites d'honneur elle reste assise. (a:ii-2.11b,12)

La femme du second mariage porte un kilo d'or

*Ramā* a tous les honneurs à Delhi d'un premier mariage. (3fii4)

Quatre chants donnent toutefois une idée des tensions qui peuvent quotidiennement opposer les co-épouses selon des canevas linguistiques disponibles dans la tradition des chants : une fois, *Śāntābāī* poursuit *Ramābāī* partie faire la lessive à la rivière pour vérifier qu'elle n'a pas oublié ses saris de brocart (3fii1) ; une autre fois elle remarque sarcastiquement que *Ramābāī* doit être énormément riche à en croire les tasses et les soucoupes en or disposées près du foyer (3fii2).

*Śāntābāī* est allée laver les bustiers de *Ramābāī*

En frottant elle en a perdu les perles dans la mer de Bombay. (3fii3)

Le bustier de *Rukmīṇī* dans la lessive de *Satyabhāmā*

Voici que des perles émergent des eaux de la *Candrabhāgā*. (b:vi-2.11i52)

### *Une union réprouvée*

Si les rites des noces furent habituels, l'union qu'ils scellent ne l'est point. Le ton des chants se fait vite plus personnel et les chanteuses caustiques. Leur première arme est l'ironie et le sarcasme. Elles se plaisent à relever ce que ce mariage a de contraire aux normes les plus sacrées dont les Brahmanes se veulent les gardiens. Il est en effet inouï que des liens de parenté par alliance (*soyarīk*) soient établis par un *Mahār* avec une fille de *bāmaṇ* donnée en mariage (3b10, 11). Elle fait ainsi du *Bāmaṇ* le beau-frère de *Bhīm* ! N'est-ce pas la honte ?

Qui donc a jeté de l'herbe sur le plateau de Delhi ?

C'est ainsi que le *Bāmaṇ* devient beau-frère de *Bābāsāhēb*. (3eii84) [46250]

Fils de *Bāmaṇ*, ne nous dites plus : « Etrangers ! Etrangers ! »

Notre *Bhīm* a fait de vous des beaux-frères. (3eii77)

Le peuple dit à nos gens : « Etrangers ! Etrangers ! »

*Bābā* a fait des *Bāmaṇ* des beaux-frères. (3eii78)

Ce ne peut être qu'alliance contre-nature (3d13) témoignant de la situation désespérée d'une fille de haute caste :

La fille de *Bāmaṇ* déambule autour du figuier sacré

Ton destin est brisé, porte la main au front. (3b13)

Un *Bāmaṇ* — un imbécile de *Bāmaṇ* (3c6, 11), s'exclament deux chants — fait de *Bhīm* son gendre ! (3c17). *Bhīm* a un *Bāmaṇ* pour beau-père ! (3d3-6, 9, 11, 14-16, 23, 24). Faut-il y voir une pointe d'humour méprisante ? Dans le chant suivant le mot « gendre » rime avec « merveille » :

Femme, à Delhi sur le podium les instruments jouent à merveille (*savāī*)  
Femme, un imbécile de *Bāmaṇ* a fait de *Bhīm* son gendre (*jāvāī*). (3c6)  
[37406]

Il arrive, il arrive le char, une rêne de bœuf au char  
Une rêne de bœuf au char, le beau-père de *Bhīm* est *Bāmaṇ*. (3d21, 22, 23, 24) [37584]

Que reste-t-il en effet de la stricte discrimination d'hier ?

Fils de *Bāmaṇ*, ne dites donc plus : « À distance ! À distance ! »  
Vous êtes de notre parenté. (3d7)

Fils de *Bāmaṇ*, ne dites donc plus : « Des étrangers ! Des étrangers ! »  
Votre fille a épousé notre gars. (3d8)

Quant à cette fille de *Bāmaṇ*, considérant qu'il n'existe pas dans les trois mondes, ou du moins dans l'Inde entière, de gendre comparable à *Bhīm*, il a fallu, ironisent les chanteuses, que *Śāntā* la *Bāmaṇ* ou sa mère accumule de grands mérites pour en devenir l'épouse (3d1, 2). Autre satisfaction piquante : la *Bāmaṇ* se marie en *sari blanc* selon la coutume bouddhiste, reniant symboliquement la foi de sa caste.

La fille de *Bāmaṇ* se tient debout à l'étage  
Elle se marie avec notre *Bābā* en *sari blanc* (de bouddhiste). (3c15)

Avec les sarcasmes dirigés contre les Brahmanes, l'événement de parole le plus significatif est celui des 89 chants d'indignation et d'insulte à l'adresse de la deuxième épouse. Le ressentiment des *Mahār* contre cette seconde épouse Brahmane est viscéral.

*Bhīm rāja* est mon père, *Ramābāī* est ma mère  
Fille de *Bāmaṇ*, ton nom n'est pas celui de ma mère. (3ei4)

Certains chants requièrent ouvertement *Bhīm* lui-même de ne pas prendre cette co-épouse *Bāmaṇ* étant donné l'excellence de *Ramābāī* qui est celle d'une feuille de bétel (3ei2). Un chant reproche même à Ambedkar d'être celui qui introduisit la coutume de la bigamie dans le pays (3ei1).

*Ramābāī*, telle une feuille de bétel<sup>270</sup>, met son *kumku*  
*Bhīm*, c'est ma requête, ne prenez pas d'épouse *Bāmaṇ*. (3ei3, 2)

Les chanteuses expriment leur désapprobation en couvrant la fille de *Bāmaṇ* d'une volée de moqueries.

Premier motif à raillerie, particulièrement blessant pour un membre de la caste qui se considère comme supérieure à toutes, est celui du crime de désertion pour s'allier à la caste la plus vile. Alors qu'il y a tant de *Bāmaṇ* elle a

<sup>270</sup> C'est-à-dire aussi appréciable que ce digestif si prisé et recherché.

osé tenir la main de *Bābā* (3eii9, 20, 37). Rien ne peut davantage jeter le déshonneur sur toute la caste. En pleine assemblée publique, les *Bāmaṇ* ont perdu l'honneur (3eii33, 37, 43, 102). Notre *Bhīm* t'a fait baisser la tête (3eii48) :

Fille de *Bāmaṇ*, ta coquetterie est séductrice !  
Délaissant un *Bāmaṇ*, tu fais de *Bhīm* ton mari. (3eii5, 26, 27, 44, 50, 51)  
[37585]

Fille de *Bāmaṇ*, de la cendre dans ton panier,  
Tu délaisses un *Bāmaṇ*, c'est le déshonneur des *Bāmaṇ*. (3eii1, 12)

Ô fille de *Bāmaṇ*, de la cendre dans ton panier  
Tu a tenu la main de *Bābā*, les *Bāmaṇ* ont perdu la face. (3eii20, 46)  
[43152]

Les *Bāmaṇ* ont perdu la face ou l'honneur (3eii20, 24, 33, 43, 46, 48, 71, 75, 84), littéralement, « ont eu le nez coupé. » La cruelle pratique de couper le nez à quelqu'un comme mesure de diffamation est attestée à l'époque contemporaine<sup>271</sup>. Au figuré, l'expression signifie « perdre la face ». Fille de *bāmaṇ*, il y a dans ton panier, dans ton chignon, dans ta tresse, dans ton cartable, des cendres, des balayures, des guenilles, des vers : les *Bāmaṇ* perdent la face (3eii passim).

Deuxième motif de dénonciation, la désertion se fait sous l'empire de la passion et de jeux de séduction. C'est la coquetterie de la fille de *Bāmaṇ* qui a fait d'un bouddhiste son mari (3eii16).

La voiture de *Bābāsāhēb*, la voiture est peinte en rouge  
Ô fille de *Bāmaṇ*, tu es envoûtée, tu viens avec *Bhīm*. (3eii35)

Considérant l'excellence de *Bābā*, c'est ajouter l'abomination au déshonneur.  
Fille de *Bāmaṇ*, tu as fait de *Bhīm* ton époux, as-tu perdu le sens ? (3eii11).

Fille de *Bāmaṇ*, il y a des vers dans ton cartable  
Tu fais des clin d'œil séducteurs à mon Ambedkar, ce diamant. (3eii30)

Fille de *Bāmaṇ*, qu'y a-t-il dans ton panier ?  
Ta mère te dit : « Va donc, pars avec *Bhīm* ! » (3eii80)

Il arrive, il arrive le char de guerre, de la canne au char  
La fille de *Bāmaṇ* s'est entichée de *Bhīm*. (3eii70)

L'effronterie indigne de la séductrice attente à sa grandeur de façon éhontée :

Fille de *Bāmaṇ*, des guenilles dans ton panier  
C'est ainsi, tu t'es amourachée de *Bābā* ! (3eii25, 27)

Ô fille de *Bāmaṇ*, des guenilles dans ton panier  
*Bhīm* a un poste de haut niveau, il t'a emmené à Delhi. (3eii410)

Fille de *Bāmaṇ*, quel désastre n'as-tu pas perpétré ?  
Il n'y a pas de genre comparable à *Bhīm* dans ce *kalī yugā* (période de décadence). (3eii8)

---

<sup>271</sup> Kamble (1991), p. 231-5.

Troisième motif de sarcasme : n'est-ce pas une humiliation cuisante, pour une fille de *Bāmaṇ*, que de s'adonner aux tâches serviles dans la maison d'un intouchable ? Revanche de l'esclave : *Ambedkar a coupé le nez des Bāmaṇ* (3eii23, 24). Inversion de statut : la fille de *Bāmaṇ*, en s'adonnant désormais aux plus basses tâches ménagères, se rabaisse à l'état d'*avatār de Bhangī*<sup>272</sup>, suprême dégradation humaine. *Notre Bhīm t'a fait baisser la tête* (3eii48).

Fille de *Bāmaṇ*, ton existence (*saṃsāra*, ta vie en ménage) est brisée  
Prends en main le torchon et balaie le bungalow de *Bhīm*. (3eii18)

Ecoute, fille de *Bāmaṇ*, tu es un *avatār* de Bhangī  
Prends en main la serpillère et balaie la villa de *Bhīm*. (3eii45)

Fille de *Bāmaṇ*, tu marches de travers, tu titubes  
Tu sers de l'eau à notre *Bhīm* sur l'estrade. (3eii36)

Cet état de dégradation forcée inspire un sentiment de plaisir vengeur : le mari bouddhiste, en régnant de plein droit sur sa femme, recouvre des droits déniés au *Mahār*. Fille de *Bāmaṇ*, ton panier penche de travers  
L'hindou perd le nez (l'honneur), le bouddhiste retrouve le droit.  
(3eii81)

Sarcasme et raillerie deviennent colère quand monte clairement à l'esprit la raison du ressentiment : le fait qu'une fille brahmane ait eu l'audace de se faire aussi proche de frère *Bhīm*, le roi des *dalit*. Elle s'immisce dans une intimité qui ne saurait être que le privilège des *dalit*.

Fille de *Bāmaṇ*, quoi ! Tu passes la tête et cherches à épier  
Quelle arrogance ! Comment oses-tu parler avec mon *Bhīmrāyā* ? (3eii4)

Fille de *Bāmaṇ*, que d'avances et de manières feras-tu ?  
Notre *Bābā* te prendra pour femme et te fera sa reine. (3eii29)

La frustration s'ajoute à la jalousie. Les chanteuses ne peuvent aisément supporter que *Bābā* se soit *entiché d'une fille* de *Bāmaṇ* (3eii19, 21, 22, 31, 32, 6). Elles le reconnaissent, dépitées : *Mon Bhīm a eu le béguin, ce fut sa toquade, il l'emmena avec lui à Delhi* (3eii15, 58, 62, 68) :

Ô fille de *Bāmaṇ*, des guenilles dans ta tresse  
*Bābā* a été séduit, il t'a emmenée à Delhi. (3eii31, 32)

*Il l'a prise par la main en pleine assemblée*, ils se sont affichés *la main dans la main* (3eii57, 65, 69, 73, 75).

La fille de *Bāmaṇ* ne ramenait pas son sari sur la tête  
*Bhīm*, sur le terre-plain, n'a eu d'yeux que pour toi. (3eii67)

La voiture d'Ambedkar *Bābā* arrive, bondée  
Ces salopes de *Bāmaṇ* lui barrent la route. (3eii72)

---

<sup>272</sup> *Bhangī* : la caste intouchable la plus basse du fait de ses tâches de vidangeur, transportant détritiques et déjections humaines dans des paniers sur la tête.

Les chanteuses trouvent cruel que *Bābā ait cédé aux avances* (3eii40) *de la fille de Bāmaṇ* et se soit ainsi allié aux Brahmanes par des liens de parenté, car ce faisant, il leur est enlevé. C'est la ruine de *Bābā* et de son peuple : *L'ennemi de notre Bābā (le Bāmaṇ) en a causé la ruine* (3eii28).

Fille de *Bāmaṇ*, qu'y as-tu gagné ?  
Six cent millions de *dalit* ont perdu *Bhīm*. (3eii63)

Fille de *Bāmaṇ*, ils se sont mis la main dans la main  
Elle a causé la ruine de mon peuple. (3eii69, 86, 63)

Fille de *Bāmaṇ*, il y a un paon (brodé) sur ton sari  
Un fils de Bouddha est devenu beau-frère de *Bāmaṇ*. (3eii13)

Le paon est l'image de ces amours frivoles qui ont fait entrer *Bhīm* dans une relation d'alliance avec des Brahmanes dont il devient le beau-frère. *Tous les garçons bouddhistes sont tes vrais beaux-frères !* (3eii53) dit une chanteuse avec amertume et provocation à *la fille de Bāmaṇ*.

On comprend que de tels sentiments aient pu fomenter une suspicion de meurtre au moment de la mort inattendue et prématurée d'Ambedkar. Quand celui-ci *est allé au ciel et est devenu savarna*<sup>273</sup>, l'opinion générale dans la communauté *Mahār* réagit aussitôt en se disant que c'était un *accident* et que c'est *sa femme qui l'a causé* (3g1, 2, 8 -10) :

*Bābāsāhēb* est mort, son temps de mourir n'était pas arrivé  
La *Śāntā* des *Bāmaṇ* l'a déjoué avec du lait dans la bouche. (3g4)

*Bābāsāhēb* n'était pas près de mourir  
La *Śāntā* des *Bāmaṇ* lui a fait une piqûre de poison. (3g7)

Le traumatisme fut tel que la rumeur de son empoisonnement par la *Śāntā* des *Bāmaṇ* est le premier trait que l'opinion publique *Mahār* apporta à la construction de sa figure dans la mémoire et l'imaginaire<sup>274</sup>. Le chant des meules en est l'écho. *Bābā n'est pas mort à proprement parler, la Bāmaṇ a causé sa perte* (3g25, 26, 27, 29, 30, 32, 36).

Fille de *Bāmaṇ*, tu es intérieurement perverse  
Tu lui as mis du poison dans le ventre. (3g34)

Dans les bonnes terres noires, de mauvaises herbes dans le sol  
Tu as causé la ruine de *Bābāsāhēb*, où est ton *āhēvapaṇ*<sup>275</sup> ? (3g24)

De nombreux chants (3g1-36 [49120]) répètent comme un fait d'évidence comment *la fille de Bāmaṇ* a tué Ambedkar : elle lui a servi du poison (3g5-2-3, 7, 10 [43151], 11, 14-23, 28-31, 33, 34, 36) dans sa tasse de lait ou de thé, dans du lait caillé, dans le babeurre, dans de l'eau, elle lui a donné une confiserie

<sup>273</sup> Au sens littéral du mot, il appartiendrait à une *varṇa* (caste supérieure) dans laquelle il pourra renaître. Mais une chanteuse experte (Kusum Sonavne) dit que le mot veut simplement dire « de l'or » dans ce contexte. (Note de l'éditeur)

<sup>274</sup> *Śāntābāi* était médecin, elle avait assisté Ambedkar dès avant de l'épouser, et c'est l'attention qu'elle avait à son égard qui avait amené Ambedkar, seul depuis le 27 mai 1935 et dont la santé devenait de plus en plus précaire, à l'épouser le 15 avril 1948.

<sup>275</sup> Qualité ou vertu spécifique à une épouse modèle, de mourir du vivant de son époux.



faite avec du poison, elle lui a fait une piqûre de poison, elle lui a donné un sachet (remède) de poison. Elle ne mérite pas la confiance de la communauté, elle a été en prison (3g16 [49120], 43, 53 [37621]).

Fille de *Bāmaṇ*, tu es plus amère que le *margousier*

Tu as donné à notre *Bābā* une confiserie empoisonnée. (3g19,10, 20, 22, 33)

Fille de *Bāmaṇ*, comment te faire confiance ?

Tu as donné un verre de poison à notre *Bābāsāhēb*. ( 3g14)

*Bābāsāhēb* est le roi de tout le peuple

C'est la fille des *Bāmaṇ* qui a causé la ruine de mon *Bhīm*. (3g35)

Paroles ardentes du vide après la perte d'Ambedkar, les chants émergent de l'intense frustration que ce manque provoque. Pour l'exorciser le malheur et y remédier, il fallait une coupable à maudire, et des images mentales qui tiennent lieu de l'absent pour l'immortaliser dans la mémoire. C'est de cette tragique odyssée d'un désir sevré de son objet et le reconstruisant à tout propos en figures d'amour et de haine que ma présentation a voulu rendre compte.

Mais pourquoi donc, et qu'est-ce donc, au fond, ce désir de *Bābāsāhēb*, *Bhīmdēv*, dieu d'homme ?



## CONCLUSION

### LE CERCLE DU LANGAGE

Ma présentation du procès de figuration d'Ambedkar a été une construction, une œuvre de courtier qui s'entremet. Elle recompose un ensemble après avoir analytiquement identifié des éléments distinctifs. Elle met ceux-ci en page selon l'ordre linéaire d'un discours couché par écrit pour être lu par des tiers. Cet arrangement de fragments de distiques et de distiques entiers est un travail de représentation. Il obéit par nécessité à des normes d'exposition qui, en elles-mêmes, dans leurs formes rhétoriques et dans leur but, diffèrent des modalités et des motifs de l'acte énonciatif des chants. Tous les chants se présentent « dans le désordre » et chacun est un acte de parole qui se suffit à lui-même. L'acte de chanter répond à des injonctions autres que celles des lois de la représentation par autrui et pour autrui : les besoins d'expression de chacune des chanteuses selon des formes de communication propres au régime d'orature qui leur est particulier.

La transformation que subissent les distiques en passant de leur interprétation comme parole-chant à la représentation que j'en ai donnée est analogue à celle que l'événement d'Ambedkar et de son mouvement a antérieurement subi en passant de l'histoire événementielle aux chants des chanteuses. Il en va à cet égard de la littérature ethnographique comme du rapport entre histoire et écriture de l'histoire, entre événement et narration, texte et déchiffrement, existence vécue et biographie ou autobiographie selon l'observation de Philippe Lejeune<sup>276</sup> : « À partir du moment où on a choisi comme système d'arrivée le livre, la vraie fidélité consiste peut-être à effectuer un travail d'élaboration proprement littéraire ». Le mode de narration littéraire peut réussir à garder « la saveur et le type de présence » qu'a le discours oral rapporté « tout en offrant en même temps la flexibilité et le plaisir d'un récit (logique d'enchaînement, explication de l'implicite par des analyses et des descriptions, exploitation des scènes, etc.) ».

Cet essai de représentation est le fruit d'un effort de compréhension dont je rappelle la méthode et la portée avant d'en venir aux questions qu'à mon sens soulève le procès de figuration d'Ambedkar dans la perspective d'une herméneutique existentielle de l'événement de langage qui la profère.

#### *Trois principes de lecture*

Cet essai fut premièrement un effort de lecture « à ras de texte », c'est-à-dire aussi proche que possible des mots, des images et des modes d'expression du vouloir-dire des chanteuses. J'ai essayé de comprendre comment ce vouloir-

---

<sup>276</sup> Lejeune (1980), p. 295-6.

dire, poussée interne qui génère le texte<sup>277</sup>, se comprend lui-même, en tenant compte aussi largement que possible des mécanismes et des ressources de sa textualité. C'était, au nom d'un principe de globalité, s'interdire toute définition *a priori* des symboles. Leur valeur se devait d'apparaître dans leur fonction différentielle, par rapport aux autres signifiants, énoncés et métaphores, au fur et à mesure que le « texte » prenait forme<sup>278</sup> devant nous comme une « œuvre » de culture.

C'était s'interdire tout commentaire qui parte de présupposés conceptuels étrangers aux représentations des locutrices. C'était s'interdire en particulier à cet égard toute explication causale et réductrice en termes de genèse historique. Les conditions contextuelles d'émergence d'un événement de langage ne sont point du même ordre que les motivations qui dynamisent les acteurs de l'acte de parole et structurent le texte de leur discours. Ces motivations sont de l'ordre de « raisons » qui ressortissent à une capacité d'élaboration autonome de sens. Cette capacité, quant à elle, relève d'un vouloir-dire qui en dernière instance ne peut et ne doit répondre que de lui-même au moment où il donne « naissance à une nouvelle figure mythique, un « dieu du moment, » selon lesquels le monde prend désormais « un autre visage »<sup>279</sup>. Le *Chant d'Ambedkar* n'est point à appréhender selon l'ordre, analytique et discriminatoire, du concept et de la représentation, mais selon l'ordre, complexe et synergique, du partage de formes symboliques, expression d'un vouloir-être autrement qui a trouvé son heure.

Deuxièmement, cette lecture fut organique. Ceci se justifie en ce que l'ensemble des chants sur Ambedkar émane d'une catégorie sociale homogène et distincte : celle, dans l'aire culturelle de langue *marāṭhī*, de paysannes intouchables devenues bouddhistes échangeant entre elles seules et pour elles seules dans une sorte d'*a parte* collectif. Elles s'expriment en recourant aux ressources de leur langue quotidienne, en particulier celles de leur propre tradition, exclusive et séculaire, du chant des meules.

Chaque distique est un acte de parole qui se suffit à lui-même. Il s'ensuit qu'ils semblent s'égrener les uns à la suite des autres, variés et contrastés, selon des enchaînements par associations libres qui obéissent à des injonctions de tous ordres. Leur succession dans le temps de la représentation ne procède pas selon la logique linéaire d'un discours, d'un récit ni d'un classement thématique. Lorsque les chanteuses sortent spontanément les distiques d'un fonds de mémoire que chacune d'elles s'est constitué à son goût au fil des années, elles obéissent aux impératifs d'expression et d'échange qui sont les leurs dans l'instant précis et toujours unique de la représentation.

Cette diversité n'enlève rien. Elle fait plutôt la richesse de la tradition expressive du chant des meules, un réservoir bien distinct de matériaux linguistiques à la disposition des chanteuses, et du *Chant d'Ambedkar* qui s'inscrit dans ce répertoire. Celui-ci est partie intégrante d'une seule et même

<sup>277</sup> Faut-il souligner à quel point le concept sémiologique de « Texte » de Roland Barthes (1985), p. 13, 329-30 catégorise parfaitement ma pratique de lecture et d'écoute, souvent même avec les mêmes mots. Selon Barthes, le « Texte » est « une structuration » et non une structure, « une pratique signifiante » et non un produit esthétique, « un travail et un jeu » et non un objet, « un volume de traces en déplacement » et non « un ensemble de signes fermés », je dirais hermétiques, à déchiffrer par des experts venus d'ailleurs. Il « excède » sa littéralité.

<sup>278</sup> Voir Cassirer (1991), p. 178-9, 181-2, 187-9.

<sup>279</sup> Cassirer (1991), p. 24-9, 119-20.

langue *marāthī*, quotidienne et populaire, quoi qu'il en soit de ses différences régionales et dialectales. L'unicité temporelle et spatiale du travail de la mouture offre chaque matin l'espace propice à la réactivation spontanée de cette tradition. Quant aux auteurs des énoncés et aux acteurs de l'acte d'énonciation du *Chant d'Ambedkar*, leur unicité est celle d'une ou deux générations de locutrices de la même communauté *Mahār*, devenues bouddhistes dans les décennies du milieu du vingtième siècle. La familiarité avec le contenu des chants que ma présentation a permise devrait avoir convaincu à cet égard de la validité des deux perspectives de lecture adoptés au départ : celle de non-contradiction interne nonobstant une grande diversité, et celle de cohérence externe, intersubjective, nonobstant une dispersion géographique et temporelle.

Troisièmement, le procès de figuration d'Ambedkar ne relève point d'une élaboration systématique, historique, sociologique, idéologique ou philosophique. Il n'a pas pour référent ultime Ambedkar et son œuvre comme phénomène social et politique en soi, dont les chanteuses feraient un objet de réflexion et de savoir, ou la matière d'un plaidoyer de transformation sociale, voire d'une réécriture de l'histoire qui serait le récit « authentique » des subordonnés. Les divers aspects du procès de figuration ne sont pas des objets de considération pour des esprits de femmes épris de connaissance scientifique ; ce sont des moments internes d'une quête de soi de la conscience *dalit*.

Les figures d'Ambedkar sont, d'une part, des formes et des étapes d'une subjectivité en état de reconstitution. Ce travail de genèse subjective se fait, d'autre part, selon un régime cognitif symbolique : celui des figures déployées par l'imaginaire. Rappelée à elle-même par le souvenir d'Ambedkar, la conscience *dalit* se perçoit sommée, par les figures qu'elle construit de celui-ci, à se désapproprier sur-le-champ des images de soi qu'elle a jusqu'ici intériorisées, pour son aliénation, et à se reconnaître, pour son affranchissement, dans les images d'un tout autre miroir, celui d'Ambedkar.

Le moment est venu de considérer pour lui-même les modes et la portée de ce travail de reconnaissance de soi. Mon élaboration procède sur la base d'une distinction de deux niveaux en l'événement de langage : celui des énoncés et de leur auteur, et celui de l'énonciation et de son acteur<sup>281</sup>.

Le premier niveau est celui de la conscience et de ses objets. La conscience s'identifie comme sujet en se réappropriant des figures dont elle est l'auteur dans l'événement de langage. Le deuxième niveau est celui de l'agent qui édite ces objets que l'auteur affiche sur la scène de la conscience. C'est celui du dessein de l'acteur de la prise de parole, le maître-d'œuvre de la fresque miroir, qui essaie de trouver en celle-ci ou de s'y donner l'objet de son désir.

### *Une fresque ambiguë pour miroir de soi*

La figuration d'Ambedkar remplit la fonction d'un miroir. En affichant et en objectivant dans l'imaginaire le portrait qu'elle dessine d'Ambedkar pour en

---

<sup>281</sup> Assoun (2003), p. 80 : « Cela veut dire que le sujet de l'énonciation n'est pas le sujet de l'énoncé : celui-ci est caractérisable comme intention de signifier (quelque chose). Le sujet de l'énonciation est, lui, aliéné au registre du signifiant, en sorte qu'il est tenu par le langage. »

garder le souvenir tel un dépôt de bonheur en banque, (6ci94, 7b13), la conscience tend à se reconnaître elle-même telle qu'elle voudrait être. Cette tension vers un état d'authenticité de l'être s'avère l'expérience d'une découverte de l'humain en soi. Un chant le dit de façon éloquente en parlant de l'homme, *mānus*, rétabli dans une relation qui peut être de parenté, *nātē*, avec une nature humaine, *mānuskī*, dont il était aliéné :

Si *Bhīm* n'avait pas existé quelle serait notre condition ici  
Il a acquis à l'homme (*mānus*) la parenté (*nātē*) avec l'humanité (*mānuskī*)  
(1n18)

Ces retrouvailles étaient jusque là empêchées par l'identification du moi aux images que d'autres en affichaient. Le moi *dalit* conformait son comportement pour s'égaliser à cette figure de soi qui symbolisait son rapport aux autres, son statut et son identité en mal de reconnaissance. Il entretenait avec lui-même un rapport aliéné par la fiction des autres et s'empêchait lui-même de se comprendre. Comment aurait-il pu, de lui-même, percer et détruire ce mur du langage — prison d'un « langage trompeur », pour parler comme les premiers poètes *dalit*<sup>282</sup> — qui refoulait toute autre perception de soi et réduisait à des velléités stériles, s'il en était, ses désirs d'être autre que ce que la société voulait qu'il s'imaginât qu'il soit ?

Le procès de figuration d'Ambedkar réactive le refoulé de la conscience *dalit*. Il effectue ce passage à une parole spontanée et autonome. en déployant une tout autre fresque d'images. Un distique résume ce réveil :

Il a maintenu en marche le char des faibles des miséreux  
Femme, il a redressé des bourgeons desséchés. (1a41)

En se substituant aux paroles prescrites par la fiction des autres, cette parole brise des silences forcés. Selon une métaphore des chants, une « purification » de l'être se réalise. Celui-ci recouvre de corps et d'esprit son authenticité. Selon une autre métaphore c'est l'Esprit *caitanya* qui a embrasé le peuple et l'a remis debout, tout entier, comme un seul homme :

En disant « *Bābā ! Bābā !* » mon corps s'était purifié  
Mon *Bhīm* a transformé l'intelligence du peuple *dalit*. (1n17)

Le passage est en fait une rupture de continuité à un double titre. D'abord, il y a un changement total de miroir et d'image. Un autre imaginaire se déploie pour une autre identification de soi.

Le feu de l'Esprit de Vie (*caitanya*) a tout embrasé  
Ce peuple en son entier se leva tout ensemble. (1n26)

Deuxièmement, ce sont les chanteuses qui, à la faveur de leur propre construction figurative d'Ambedkar, entreprennent la reconquête imaginaire de leur propre identité. Elles sont désormais les auteurs de leurs énoncés et les sujets de leur énonciation. Leur parole n'est plus celle de la fiction des autres. Leurs figures dissolvent l'ancien imaginaire qui les aliénait pour faire place à l'assertion d'un sujet que ces figures remettent dans le droit fil de son désir.

---

<sup>282</sup> Poitevin (2002c), p. 273-4, 280. 317 ; Kondvilkar (1985), p. 29-30.

Cette vérité existentielle se proclame dans la nouveauté et la splendeur d'une contre-figure centrale, celle du personnage même de *Bhīmrāyā* qui inaugure une nouvelle ère de bien-être pour l'humanité. Trois chants le disent avec des signifiants prénants de sens. Le premier chant qualifie le résultat de cette réécriture du destin des *Mahār* comme une « remise en vie, » (*jāgavṇē*, verbe « vivre » (*jaganē*) à une forme causative « faire vivre »).

A écrire et réécrire le destin *Bhīm* s'est échiné  
Il a fait revivre (*jāgavīlā*) les *Mahār* avec ses gouttes de sueur. (1n6)

Pour le deuxième chant, il s'agit de la remise en mouvement d'un destin jusque là figé : le terme *marāṭhī*, *gatī*, se réfère à un dynamisme, un élan, une accélération, une « dynamique de subjectivation »<sup>284</sup> :

*Bhīm* a brisé le sceau, il a écrit et pris en main le destin  
En écrivant lui-même la lettre, il a dynamisé (*gatī*) le destin. (1n4)

Selon le troisième chant, l'œuvre de *Bhīm* est un bain de régénération de l'être humain, *mānus*, et même de la terre entière par une aspersion d'Esprit de Vie, *caitanya*. Ce terme dénote deux niveaux de sens, (1) celui de la vie comme esprit, c'est-à-dire dynamisme et activité, la divinité étant de ce point de vue la source de la vie ou l'essence de tout être ; (2) celui de l'intelligence, qui est sensation et perception<sup>285</sup>. Selon les chanteuses, par un bel exemple de réinvestissement sémantique, c'est aussi la réalité à laquelle se réfère le terme de *dharma* :

*Bhīm* a aspergé la terre entière avec des gouttes du *dharma*  
Il a baigné l'homme (*mānus*) avec les gouttes de la vie (*caitanya*). (10b3)

Les figures du personnage Ambedkar et de son œuvre sont construites et immédiatement vécues comme les images qui interprètent ce qu'il fut et ce qu'il fit. *Tout ce qui reste, c'est la lampe immortelle de Bhīm* (9b21), celle de *Bouddha, son ami, chez qui il est allé une fois devenu immortel* (9b9).

*Bābā*, *Bābāsāhēb*, *Bhīm*, *Bhīmdēv* sont les signifiants impérissables d'un vouloir-être qui émerge à la conscience dans le reflet de soi, et que la forme de *Bhīm* réactive en l'esprit du sujet reprenant parole et vie.

La fonction de ces signifiants est apparue clairement. On peut pour l'essentiel en qualifier le procès comme suit.

Le souvenir d'Ambedkar apporte aux chanteuses des matériaux capables de leur faire construire le personnage de *Bhīm* sous des figurations qui sont autant de signifiants de leur propre désir d'être.

L'expérience intime qu'elles font de la forme de *Bhīm* leur en révèle la valeur universelle. Les figures de *Bhīm* — de soi-même comme quelqu'un d'autre, de l'autre de soi en soi-même, lui-même désir d'une autre société et d'une autre terre, émergent d'un nouveau régime d'intersubjectivité. Il fallait cette vaste prise de parole partagée d'une communauté disséminée sur la surface de l'aire culturelle d'expression *marāṭhī* pour briser un régime d'aliénation dans des images unilatéralement transmises par d'autres. *Le Chant d'Ambedkar*

<sup>284</sup> Assoun (2003), p. 79.

<sup>285</sup> Molesworth (1975), p. 201.

libère les pouvoirs de créativité de l'imagination qui opère ici comme faculté d'invention de soi comme un autre « grâce à cette interaction ... dans le milieu du langage » qui fait surgir un « monde commun de sens ».

Le langage n'est absolument pas une simple distanciation par rapport à nous-mêmes, mais au contraire, comme l'art et toute autre "forme symbolique", il nous ramène à nous-mêmes ; il est créatif, en ce sens qu'à travers lui seulement se constitue la conscience de soi<sup>286</sup>.

Les figures d'Ambedkar réalisent ainsi symboliquement un travail d'auto-fondation de soi car elles participent existentiellement de la réalité imaginaire du vouloir-être des chanteuses. Il fallait à celles-ci ces fulgurations de l'imaginaire, faculté de l'être, pour réussir à réveiller en elles-mêmes au travers de cet autre spéculaire<sup>288</sup>. Ce faisant, elles cessent d'être les objets du désir des autres. Leurs paroles sont auto-fondatrices de l'être qu'elles désirent être.

Enfin, *Le Chant d'Ambedkar* appelle les chanteuses à prendre un nouveau départ dans la vie quotidienne. En les mettant sur la voie d'accès à la conscience d'un statut de sujet/citoyen de plein droit, il les invite à s'instituer historiquement comme tel, de plein droit. La conscience est désormais capable de s'identifier comme l'auteur des figures qui signifient son désir d'être, c'est-à-dire de rapatrier ces figures en elle comme des moments et des éléments de constitution de sa propre subjectivité.

Les rêves restés à demi réalisés, accomplissons-les  
Les ennemis de la société, mettons-les tous en déroute. (1h22)

Le sujet peut désormais se reconnaître et s'identifier, pleinement et en vérité, dans ses actes historiques. Les paroles signifiantes, nécessaires pour le temps des ruptures, peuvent désormais s'estomper et frayer le chemin à la réalisation effective de soi.

En réalité, le chemin vers un statut historique de sujet de pleine autonomie n'est qu'inauguré. La distance qui reste à parcourir est immense, pour deux raisons essentielles.

La première est l'ambiguïté des formes de la conscience de soi revendiquées. La conscience des chanteuses n'est pas totalement libérée des figures fictives de soi fournies par des instances hétéronomes jusque là intériorisées comme une loi propre.

On pourrait déjà alerter sur cette ambiguïté en se demandant si le « peuple » des « siens » qu'Ambedkar a libérés s'étend au-delà de sa caste *Mahār*. Beaucoup de chants ont clairement perçu la valeur universelle des principes et de l'appel d'Ambedkar. Il n'est pas question de mettre cela en doute. La question se présente plutôt sous forme de subtils sous-entendus. Les mêmes *Mahār* rappelés à la mémoire de leur humanité refoulée développent à juste

---

<sup>286</sup> Cassirer (1991), p. 136-7.

<sup>288</sup> On peut penser en effet que ce relèvement avait historiquement besoin que cette figuration d'Ambedkar enflamme leur imaginaire pour définitivement dissoudre les figures de l'aliénation quand on sait que les mouvements de libération *dalit* n'avaient pu jusque là en venir à bout. Cf. Kamble (1991), p. 15-9.



titre un fort sentiment de gratitude à l'égard de celui des leurs qui les a « remis en vie » avec une remarquable puissance d'appel et de mobilisation. Or le chant des meules semble dangereusement vivre cet attachement vital comme une revendication d'appartenance exclusive de *Bhīmdēv* à la communauté *Mahār* à titre de métaphore identitaire de celle-ci.

Qu'on en juge sur trois points. Le premier est celui de la grandeur universelle d'Ambedkar, seul leader capable de sauver l'Inde — une vision et une conviction qui n'ont rien de particulariste, car Ambedkar figure comme *l'ami de Bhārat* et même *de l'univers* — qui tend à être appropriée lors de *Bhīm Jayanti* comme un titre de reconnaissance sociale distinctive et particulariste. *Ambēdkar Jayanti* a tout d'une forme symbolique de communication sociale dont l'effet est de construire socialement une communauté distincte des autres, à la façon de tous les autres *Jayanti* de divinités ou de héros emblèmes de castes particulières.

Un deuxième lieu d'ambiguïté est celui des figures que dessinent les signifiants d'intime proximité tels que ceux repris du langage de *bhakti*, comme celui du « nom à prendre » et de l'habitation du « dieu dans le cœur », et surtout la vénération de Bouddha exactement à l'égal d'autres dieux de famille ou de caste. À cet égard je voudrais au préalable saisir l'occasion de clarifier une erreur d'interprétation critique moderne.

Il serait erroné ou du moins simpliste, à mon sens, de ne voir dans les signifiants empruntés à un langage d'expérience et de pratique religieuses qu'une divinisation proprement dite d'Ambedkar qui deviendrait, sous nos yeux, le dieu des *Mahār* à la façon dont chaque communauté a ses récits de fondation et ses divinités emblématiques. Ces mythes de fondation recourent souvent à l'installation ou l'intervention d'un dieu qui jette son dévolu sur une communauté particulière dont il devient ainsi le patron attitré<sup>290</sup>. Leur structure narrative et leurs sémantèmes sont bien différents des signifiants de la proximité intime des chants sur *Bhīmdēv*.

Ces signifiants sont ceux d'un désir de fusion avec la personne du *défenseur* qu'ils immortalisent en l'imaginaire comme garantie de sécurité et de plénitude de l'être, fondement de la subjectivité ressuscitée. *Bhīmdēv* est en ce sens un dieu d'homme. La figure de *Bhīmdēv* se substitue à celle d'Ambedkar comme le véritable objet du désir. Dans l'imagination créatrice des chanteuses, *Bhīmdēv* ou *Bābāsāhēb* est le signifiant de substitution qui comble le vide historique en le remplissant de la vérité figurée de *Bhīm*, l'icône d'immortalité requise par le désir à titre d'objet capable de le combler : *Femme, Bhīm, mon Bhīm m'a rempli mon giron d'or* (10c12).

Cela peut en soi n'avoir rien de particulariste. Mais deux attitudes vis à vis de Bouddha et d'Ambedkar manifestent la tendance à rabattre ces figures sur des valeurs, des fonctions et un horizon de sens qui contrastent fortement avec les perceptions universalistes d'un bon nombre de chants à leur sujet.

La première attitude est explicite dans une centaine de chants sur Bouddha dont je n'ai pas fait état jusqu'ici parce qu'ils n'intègrent pas la figure d'Ambedkar dans leur énoncé. Ils parlent en effet de Bouddha dans les mêmes termes que d'autres chants de la tradition parlent d'une divinité locale

---

<sup>290</sup> Poitevin (2001a), p. 81-122.

ou de clan. Ils diffèrent significativement des références à l'enseignement libérateur de Bouddha dont Ambedkar s'est fait le héraut.

La deuxième attitude est la hargne manifeste de nombreux chants contre *Śantā* et les reproches faits à Ambedkar à cet égard. Elle révèle qu'en réalité la volonté d'intimité et le désir de fusion en *Bhīm* se veulent absolument exclusifs. Car la colère des chanteuses n'est pas seulement dirigée contre la bigamie mais contre le fait qu'une représentante de l'ennemi par excellence des *Mahār*, la caste Brahmane, leur vole, à leurs yeux, une intimité qui ne saurait être qu'exclusive sauf à ne plus exister. Elle n'est rien moins qu'une meurtrière par séduction. De quel meurtre ? Celui de la Figure d'Ambedkar emporté par une toquade, et de sa fonction fondatrice de la communauté. Le vide mortel règne à nouveau. *Bhīmdēv*, le grandiose signifiant de substitution à l'objet premier du désir qui, *tel le rayonnement de Vénus*, faisait *exulter le peuple des faibles dans des transports que l'esprit ne pouvait contenir* (1n7), se dégrade et s'annihile dans des jeux de séduction érotique inattendus qui l'enlèvent aux *Mahār*. Ce rapt remplit une fonction analogue à la mort soudaine d'Ambedkar qui leur enlevait leur leader historique : il leur enlève maintenant leur *défenseur*. L'effet de signifiante de ce double enlèvement est une revendication *dalit* d'appropriation exclusive d'Ambedkar.

La grossière méprise sur la bigamie d'Ambedkar pointe éloquemment vers une troisième ambiguïté, celle qui concerne le statut de la femme<sup>291</sup>. Certes plusieurs chants considèrent Ambedkar *comme le défenseur des femmes* (1L21 ; 15/2), leur libérateur. *Il a donné des droits égaux à ses mères et sœurs* (10h10).

Mais le fait que la majorité des chanteuses l'imaginent spontanément bigame dit explicitement à quel point le système traditionnel de représentations et de normes patriarcales et féodales continue d'imprégner les esprits à titre de structure cognitive bien ancrée, de système de « représentations préfabriquées. » Un chant en témoigne :

*Bhīm* roi des *dalit*, peu importe si tu ne nous donnes pas ce que tu voudrais  
Mais le *kumku* à nos fronts, n'y touche pas ! (1r1)

Les femmes figurent dans l'œuvre de libération d'Ambedkar bien plus au titre de *dalit* qu'à celui de femmes en tant que telles.

Ceci est particulièrement manifeste dans les deux figures féminines qui sont explicitement construites avec des représentations empruntées au répertoire habituel d'un ethos patriarcal hétéronome. La figure de *Śantā*, la séductrice, est une forme « prédonnée » trop connue. Ersatz de la « femme fatale », j'ai dit comment et à quelles fins le discours des chanteuses en fait usage pour l'investir d'une fonction qui sert son discours de revendication d'exclusivité. Cette fonction repose implicitement sur l'acceptation de la figure de la femme comme séductrice.

Mais la figure de la séductrice n'est elle-même que la forme inversée de la figure exemplaire de *Ramā* qui n'est pas une construction moins hétéronome. *Ramā*, dépourvue d'existence pour soi, trouve son plaisir à s'identifier à son

---

<sup>291</sup> Il s'agit encore une fois ici de la dynamique de l'ensemble des chants sur Ambedkar et non de la pensée de chacune des chanteuses. J'ai souligné au départ l'action de libération féminine entreprise par telle ou telle au nom d'Ambedkar, et toutes ne se méprennent pas sur la bigamie d'Ambedkar.

*kumku*, c'est-à-dire à se faire l'objet de la parfaite complaisance d'un époux-dieu, dans la vie domestique comme dans la vie publique. Consacrée à *Bhīm*, elle se fond dans sa personne et son œuvre. Sa subjectivité s'épuise à servir son époux-dieu par un comportement homologue de celui de la chanteuse qui s'identifiait rituellement aux instruments du culte (mèche, escabeau, planchette, etc.) signifiant par ce service cultuel du dieu son intense désir d'intimité et de fusion sacrificielle. Il est ainsi logique que les signifiants de l'intimité fusionnelle fassent de *Ramā* le pur reflet de *Bhīm*, c'est-à-dire une non-entité.

La figure de la séductrice et celle de l'épouse parfaite sont diamétralement opposées mais absolument homologues. D'un côté, la femme *kumku* : dépourvue de subjectivité propre, elle est le signifiant par excellence de l'absence d'autonomie. De l'autre, la séductrice à la subjectivité perverse vide les héros, les saints et les renonçants de leur être et de leur pouvoir. C'est le parfait signifiant de toutes les ruines et de la perte de toutes les autonomies.

#### *Des signifiants indéfiniment enchevêtrés*

Le chemin vers la conquête d'un statut historique de sujet/citoyen de pleine autonomie n'est qu'inauguré pour une deuxième raison, celle de l'enlisement de la parole dans le langage. Cet enlisement est manifeste dans la redondance indéfinie des signifiants qui en témoigne dramatiquement. Le mouvement d'ensemble des chants ne témoigne pas d'une façon convaincante du dépassement du langage par l'acte de parole vers l'histoire. Malgré un nombre non négligeable de chants particuliers qui sont d'heureuses exceptions — tels entre autres ceux qui parlent des enfants à mettre à l'école quoi qu'il en coûte, ou de comportements agressifs contre d'anciens rituels traditionnels de piété domestique — et en dépit du fait plusieurs fois signalé que certaines des auteurs des chants s'engagèrent très efficacement dans des pratiques de transformation sociale, le chant des meules sur Ambedkar, pris comme un tout, ne témoigne pas d'une dynamique de nature à crever la nébuleuse verbale. Ce deuxième point demande clarification et justification.

On comprend aisément que le recours à des signifiants métaphoriques et métonymiques, deuxième dimension structurellement caractéristique des chants sur Ambedkar, soit inéluctable. La conscience ne peut espérer la grâce fugitive d'aperception du sujet et de l'objet de son désir qu'au travers des symboles et des allégories que les paysannes trouvent dans leur langue.

Ces signifiants sont à identifier, distinguer, classer et ordonner, car ils diffèrent significativement. Ma présentation a fait l'inventaire de ces formes. Elle a pris acte des codes culturels utilisés par le discours des chanteuses, exposés et décrits comme les tableaux d'une exposition. Il ne pouvait toutefois s'agir de les classer en catégories plus larges aux fonctions sémantiques clairement distinctes en les déchiffrant par rapport à leurs signifiés et en fonction des différences qualitatives de ces derniers. Car ils glissent sans cesse les uns dans les autres pour s'étayer, se compléter et se définir les uns par les autres selon des affinités et des connivences. « L'effet de sens est le rebond d'un signifiant sur l'autre.<sup>292</sup> » « Les métaphores et les métonymies s'élaborent toujours sur le mode des substitutions signifiantes » en vertu

---

<sup>292</sup> Assoun (2003), p. 39.

d'une primauté du signifiant sur le signifié<sup>293</sup>. Elles disent donc toujours plus que ce que les locutrices en comprennent et leur surcroît de signifiante explique leurs enchaînements enchevêtrés.

Les signifiants sont toujours débordés par l'intentionnalité du vouloir-être qu'ils portent. Codes d'une expression propre, ils sont des outils au service d'une visée dont l'événement de langage est l'attestation métaphorique. L'exposition des codes fournit une vision statique de cette visée. Tableaux d'une fresque, ils ne révèlent pas le dynamisme de l'acte de parole qui les construit. L'énigme reste celle de la visée du mouvement qui intègre ces tableaux dans un tout à la faveur de leurs contrastes mêmes. Ce mouvement pourrait apparaître, au premier abord, comme une activité esthétique de collage sans queue ni tête. C'est à tort. Car la visée du vouloir-être qui se dit n'est pas donnée à voir en surface mais à appréhender dans le mouvement synergique qui ordonne les codes et les relie entre eux. Ce qui apparaît comme enchevêtrement de signifiants par collage obéit en réalité à une logique de structuration interne à découvrir. Il faut donc « repérer les avenues du sens, » arriver à « vivre le pluriel du texte, l'ouverture de sa signifiante.<sup>295</sup> »

Mais est-il possible d'identifier le principe qui préside impérativement, du dedans, à l'interdépendance dans un seul et unique événement de langage, de signifiants apparemment divers, contrastés voire même opposés ? Qu'est-ce qui motive au fond le réalisateur de la fresque à déployer un tel conglomérat de tableaux ? Qu'est-ce que cette fresque nous donne à comprendre de ses auteurs et de ses acteurs ? Qu'est-ce qui fait l'unité de cette fresque ? Le vouloir-être propre du sujet de l'énonciation a trouvé en *Bhīm* et ses diverses figures les atouts d'une dynamique de subjectivation auto-fondatrice, mais quel principe génère cette dynamique<sup>296</sup> ?

Cette dynamique intégrative s'apparente à deux modèles de procès de signifiante dont la pertinence repose aussi sur le respect d'impératifs de structuration interne.

Le premier modèle est celui du dictionnaire. Les divers codes du procès de figuration d'Ambedkar se définissent les uns par les autres, un peu comme les mots d'un lexique. La circularité et la redondance<sup>298</sup> des formes symboliques se jouent de la différence des domaines selon lesquels on les catégorise :

<sup>293</sup> Barthes (1985), p. 13 et 330 ; Dor (1985), p. 195.

<sup>295</sup> Barthes (1985), p. 330.

<sup>296</sup> Barthes (1985), p. 29, souligne l'originalité et la fécondité de la position de C. Lévi-Strauss selon laquelle ce sont les formes qui sont inconscientes, c'est-à-dire la fonction symbolique, et non les contenus (critique des archétypes de Jung). Il rapproche cette idée de celle de Lacan pour qui le désir est articulé comme un système de significations ; avec la conséquence que l'imaginaire collectif est à décrire non pas par ses « thèmes », « mais par ses formes et ses fonctions ; disons plus grossièrement mais plus clairement : par ses signifiants plus que par ses signifiés. »

<sup>298</sup> Cette notion est introduite en phonologie par Jakobson (1963), p. 17-9, 89-90. Jakobson n'a cessé de rappeler que traits distinctifs et traits redondants ne s'identifient pas, respectivement, comme traits pertinents et traits non-pertinents. Redondant n'est pas synonyme de superflu. La redondance est à concevoir comme une fonction. Le codage redondant de l'information « rend plus sûr le fonctionnement de la communication verbale et lui permet de résister à de nombreux types de distorsion. » *Op. cit.*, p. 17, note 2.

pratiques sociales, rapports sociaux, relations et systèmes de parenté, organisation politique, rapports genrés, représentations idéologiques, observances religieuses, statut (populaire ou élitiste) et genre (épique, lyrique, narratif...). Cette circularité témoigne de subtiles affinités sémantiques. Ce sont elles qui jalonnent l'attestation du sujet et portent l'écho de la vérité de sa parole, c'est-à-dire de son désir.

Le deuxième modèle est celui de la polyphonie. Le procès de figuration d'Ambedkar fait jouer ensemble « des façons de dire », c'est-à-dire des modes d'articulation et d'expression variées : énoncés assertifs, fantaisies lexicales, envolées imaginaires, médiations métaphoriques, modulations syntaxiques, semi-improvisations mélodiques, etc. Les chants recourent dans le même temps aux ressources du rythme, aux qualités sonores des phonèmes, à divers procédés poétiques, aux plaisirs du rêve éveillé, aux pouvoirs de la métaphore, aux élans de la sensibilité, etc. Dans une œuvre polyphonique, les diverses voix forment des accords qui souvent échappent à une attention davantage occupée à suivre les lignes mélodiques, « sujets » et « contre-sujets » de la composition. De même, dans les chants sur Ambedkar, les diverses formes d'expression s'enchevêtrent pour soutenir des accords d'ensemble que l'effort d'identification et de compréhension de la spécificité de chaque forme empêche de remarquer.

D'où l'erreur fatale contre laquelle cet essai en son entier se veut en quelque sorte un manifeste, à savoir celle d'en rester à opposer les unes aux autres des formes symboliques après les avoir réduites à l'état d'idées clairement et distinctement concevables. C'est en manquer l'essentiel pour deux raisons.

La première raison se situe du côté des chanteuses, où ce qui est à appréhender n'est pas l'idée de la forme symbolique mais la visée que porte cette forme, autrement dit l'intentionnalité du sujet qui se donne cette forme comme métaphore de l'objet de son rêve ou de son désir. La deuxième raison se situe du côté de notre effort d'intelligence du procès de figuration en son ensemble, où ce qui est à appréhender ce sont les correspondances et les affinités qui appellent et enchaînent les formes signifiantes.

Si l'art du contrepoint ou de l'harmonie est le secret de la polyphonie, l'art de la correspondance sémantique est celui du corpus des chants sur Ambedkar. La vérité du *Chant d'Ambedkar* est dans l'accord de toutes les formes signifiantes mises en œuvre, en d'autres termes, dans le principe qui préside à la structuration interne de la figuration en son ensemble.

Circularité des codes lexicaux ou art du contrepoint, quelle que soit l'analogie que l'on préfère, l'unicité organique du chant des meules sur Ambedkar nous ramène aux questions vers lesquelles convergent les analyses de cet essai. D'une part : quel est le principe de l'unité de sens des figures ? Qu'est-ce qui les engendre et les intègre ? Où prennent-elles source et qu'est-ce qui préside à leur structuration interne ? D'autre part : qui comblent-elles ? Qu'est-ce qui en elles comble leurs auteurs ? En bref : quel est le sujet qui se révèle et se cache à la fois derrière les enchaînements de signifiants ? Qui donc est l'acteur

---

de cet acte de parole ? Est-il même possible de tirer au clair ce qui est voué, peut-être, à rester une énigme ?

Le décès rapide et inattendu d'Ambedkar ne fut pas la mort d'un leader institutionnel dont un autre aurait pu aussi bien prendre la relève, mais la mort d'un *défenseur*, d'un *Frère* et *Ami*, de *Bhīm* le héros, dont la fonction se signifie le plus souvent dans l'appellation de *Bābā*, *Bābāsāhēb*, *Bhīmdēv*, *dieu Bhīm*. Ces noms, comme on l'a vu, sont des prédicats d'intime proximité, de puissance protectrice et miséricordieuse, de fidélité assurée, de source de vie et d'énergie. La disparition de *Bābā* était plus que la privation, « le manque réel d'un objet symbolique » auquel toute institution ou tout collectif remédie en pareil cas par le choix d'un remplaçant. C'était une frustration, « le manque imaginaire d'un objet réel »<sup>304</sup>. La perte était vécue sur le mode imaginaire comme désertion, abandon, vide, solitude fatale, l'élimination sans recours d'un peuple, en bref, ruine et anéantissement.

Le traumatisme déclenche une stratégie de l'imaginaire qui fait appel aux pouvoirs symboliques du langage pour assurer le passage d'une situation vécue comme abandon mortel à l'expérience inversée de l'immortelle proximité du *défenseur*. La mémoire s'investit dans ce processus en mettant à profit diverses stratégies. Celles-ci concourent toutes à la réactivation de la présence intime d'Ambedkar *Bābāsāhēb* sous forme de signes interprétants de souvenirs encore vifs à l'esprit. Ces signifiants s'enchaînent à volonté en glissant les uns dans les autres selon les circonstances et les besoins, mais tous sont des substitutions signifiantes de la présence, et leur écheveau culmine dans un effet d'intense intimité si ce n'est même un vœu de fusion en *Bhīmdēv*. La circularité des codes de signifiants renvoie au fil d'incessantes redondances à *Bābāsāhēb*, à *dieu Bhīm*, en un mot, au *défenseur* dont le manque cruel est exorcisé, refoulé dans l'inconscient.

Voilà, semble-t-il, le fil conducteur ou le motif de cohésion qui fait l'unité de toutes les figurations de l'événement de langage. Telle est aussi la puissance métaphorique et hallucinatoire du langage. Sa capacité symbolique a pour fonction d'exprimer de façon gratifiante la présence pérenne de l'objet qui comblait après l'avoir ravivé un désir de soi enfoui depuis des siècles. Les signifiants s'interprètent les uns les autres de diverses façons et tous rappellent l'objet réel qui, le temps d'une génération, sembla combler le désir. Le désir ainsi s'éternise, s'étend, se métamorphose au fil des substitutions de signifiants qu'il invente, et se satisfait de substituts symboliques qui sont autant de tenant-lieu imaginaires de son objet réel à jamais perdu. Il se ressourcement toujours en lui-même en se socialisant dans le registre de la communication intersubjective qu'est le chant des meules.

L'effet de signifiante est que le vide annihilant que le manque de *Bābā* inscrivait dans l'être est désormais comblé par sa présence toujours réassurée dans le milieu symbolique du langage. Mais il n'est comblé que par hallucination symbolique. Faute de pouvoir ramener la présence réelle rassurante de *Bābā*, on se l'accorde par la magie du verbe qui la matérialise métaphoriquement.

C'est reconnaître que l'être reste en définitive mis en mouvement par l'intense demande de l'objet perdu de son désir et de son plaisir. Il le cherche au fil de jeux de langage inventeurs de substitutions signifiantes. Mais il

---

<sup>304</sup> Dor (1985), p. 106.

n'expérimente en fait que l'ombre de sa libération portée par le langage. Les signifiants de substitution expriment certes l'authenticité de son désir d'une présence réelle libératrice. Ils lui en donnent l'expérience symbolique, mais seulement symbolique et donc sans cesse à resymboliser dans un signifiant de rechange. Le désir ne sera jamais satisfait que par des signifiants métaphoriques de substitution. La vérité existentielle du désir du sujet reste donc à la fois révélée et masquée par la dimension du langage dans lequel il s'enlise et qui le frustré en lui offrant de se satisfaire d'ersatz métaphoriques que les chanteuses trouvent dans les ressources de leur langue<sup>306</sup>.

Il pourrait en être autrement par le franchissement du mur du langage. Le désir venu à la parole pourrait et devrait maintenant crever l'écran du langage hallucinogène. Il reste à l'acteur de l'énonciation de faire de l'auteur de l'énoncé un sujet pleinement historique, en dissipant l'hallucination des signifiants pour la réaliser.

Ce n'est pas mon propos ici de sortir de l'événement de langage que constitue le chant des meules sur Ambedkar pour dire comment des femmes intouchables ont effectivement fait l'expérience dans leur existence réelle de ce dont leurs chants témoignent symboliquement. Mon propos est circonscrit au seul *Chant d'Ambedkar* comme acte de parole lyrique. De ce seul point de vue, la constatation s'impose d'un danger d'enfermement dans le cercle du langage. Mais l'atout qu'est le langage peut encore s'avérer un défi car il témoigne de l'espoir d'une autre existence, celle d'un autre que soi dont l'être n'est pas un pur être de parole sans essence ni existence. Les chants de la meule sur Ambedkar et ce que nous savons des luttes de beaucoup de leurs auteurs témoignent avec assez d'éloquence que l'être de l'homme — *l'autre du désir* du sujet de l'énonciation — n'est pas que dans la parole<sup>308</sup>.

Ne regardez pas en arrière, à vous maintenant de faire le bond  
A nous de planter les nouvelles pousses du relèvement *dalit*. (1h19)

Nous, faisons notre entrée, mourons tous pour la caste  
Luttons, nous tous, sans relâche jusqu'à la pleine victoire. (1h21)

---

<sup>306</sup> *Ibid.*, p. 146-7.

<sup>308</sup> Assoun (2003), p. 46. Voir à ce sujet l'essai « L'autre du désir — quel autre ? » qui se trouve en annexe.





BIBLIOGRAPHIE<sup>309</sup>

- AMBEDKAR, B.R., 1979 [1936], « Annihilation of Caste », in *Dr. Babasaheb Ambedkar, Writings and Speeches*, vol. 1, Bombay, Govt of Maharashtra, <<http://www.ccnmtl.columbia.edu/projects/mmt/ambedkar/>>. Version française : « *Pour l'abolition de la caste* », discours préparé pour la conférence annuelle du Jat-Pat-Todak de Lahore, 1936, <<http://ccrsw.ws/ambedkar/abolition.htm>>
- AMBEDKAR, B.R., 1990, « What the Congress and Gandhi have done to the Untouchables », in *Dr. Babasaheb Ambedkar, Writings and Speeches*, vol. 9, Bombay : Govt of Maharashtra.
- AMBEDKAR, B.R., 1997 [1956], *The Buddha and His Dhamma*, Nagpur, Buddha Bhoomi.
- AMSELLE, J.-L., 2001, *Branchements, Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion.
- ASSOUN, P.-L., 2003, *Lacan*, Paris, PUF, Que Sais-je ?
- BARTHES, R., 1985, *L'aventure sémiologique*, Paris, Seuil.
- BATES, K., 2006, « The Indian Legal System: A Unique Combination of Traditions, Practices and Modern Values », in B. Bel, J. Brouwer, B. Das, G. Poitevin et V. Parthasarathi, eds., *Communication Processes 3 - Culture and Confrontation*, New Delhi, Sage, (à paraître).
- BEL, B., 1998, « Raga : approches conceptuelles et expérimentales », actes du colloque *Structures Musicales et Assistance Informatique*, Marseille, p. 87-108. <<http://www.lpl.univ-aix.fr/lpl/presentation/publications/docs/bel/raga.pdf>>
- BEL, A., BEL, B., POITEVIN, G. et RAIRKAR, H., 2002, *Rencontre avec la naissance en Inde rurale*. <<http://naissance.ws/docs/inde/naissance-inde-fr.htm>>
- BEL, B. et CAELEN-HAUMONT, G., 2001, « Say it in singing! Prosodic Patterns and Rhetorics in the Performance of Grindmill Songs » in C. Cavé, I. Guaitella et S. Santi, éd., *Oralité et gestualité - Interaction et comportements multimodaux dans la communication*, Paris, L'Harmattan, p. 499-502.
- BEL, B., BROUWER, J., DAS, B., PARTHASARATHI, V. et POITEVIN, G., eds., 2005-6, *Communication Processes (3 volumes)*, New Delhi, Sage, (à paraître).
- BELMONT, N. et CALAME-GRIAULE, G., éd., 1998, « Les voies de la mémoire », *Cahiers de Littérature Orale*, 43.
- BELTZ, J., 2001, *Mahar, Bouddhiste et Dalit. Conversion religieuse et émancipation sociopolitique dans l'Inde des castes*, Bern, Peter Lang.
- BERNTSEN, M. et NIMBKAR, J., 1975, *A Marathi Reference Grammar*, Philadelphia, University of Pennsylvania.
- BESNIER, J.-M., 1993, *Histoire de la philosophie moderne et contemporaine*, 2, Paris, Grasset.
- BLACKBURN, S., 2003, *Print, Foklore and Nationalism in Colonial South India*, Delhi, Permanent Black.

---

<sup>309</sup> Certaines références renvoient à des appels figurant seulement en annexe.

- BLACKSTONE, K.R., 2000, *Women in the Footsteps of the Buddha - Struggle for Liberation in the Therīgāthā*, Delhi, Motilal Banarsidas.
- CAELEN-HAUMONT, G., 1978, 1981, *Structures prosodiques de la phrase énonciative simple et étendue*, Thèse de doctorat de troisième cycle, Université de Toulouse-Mirail, et Hamburger Phonetische Beitrage, Bond 36, Hamburg Buske.
- CAELEN-HAUMONT, G. et BEL, B., 2000, « Le caractère spontané dans la parole et le chant improvisés : de la structure intonative au mélisme », *Parole*, 15-16, p. 251-302.
- CASSIRER, E. et GAUBERT, J., 1991, *Logique des sciences de la culture*, Paris, Cerf.
- CHITRE, D., 1991, *Tukaram, Says Tuka : selected poetry of Tukaram*, Harmondsworth, Penguin Books.
- CNRS, 1984, *Le conte, pourquoi ? comment ? - Folktales. Why and How?* Collection Colloques Internationaux du CNRS, Paris, éditions du CNRS.
- DANGLE, A., 1992, « Dalit Literature : Past, Present and Future », in Dangle Arjun, ed., *Poisoned Bread: Translations from Modern Marathi Dalit Literature*, Mumbai, Orient Longman, p. 234-66.
- DELEURY, G., 1956, *Tukaram, Psaumes du Pèlerin*, Paris, Gallimard.
- DELEURY, G., 1994, *The cult of Vithoba*, Pune, Deccan College Postgraduate & Research Institute.
- DELEURY, G., 2004, *Namdev*, Paris, Gallimard.
- DELIEGE, R., 1995, *Les intouchables de l'Inde, des castes d'exclus*, Paris, Imago.
- DESROCHE, H., 1969, *Dieux d'Hommes. Dictionnaire des Messies, Messianismes et Millénarismes de l'Ère Chrétienne*, Paris, Mouton.
- DESROCHE, H., 1972, *Les dieux rêvés - Théisme et athéisme en utopie*, Paris, Desclée.
- DETIENNE, M., 2000, *Comparer l'incomparable*, Paris, Seuil.
- DOR, J., 1985, *Introduction à la lecture de Lacan - 1. L'inconscient structuré comme un langage*, Paris, Denoël.
- DUCROT, O. et TODOROV, T., 1972, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil.
- FERRY, J.-M., 1991, *Les puissances de l'expérience - 1. Le sujet et le verbe*, Paris, Cerf.
- FREIRE, P., 1982 [1974], *Pédagogie des opprimés*, Paris, Maspero.
- FREIRE, P., 2002 [1973], *Education for Critical Consciousness*, New York, Continuum.
- FUCHS, M., 2001, « A Religion for Civil Society? Ambedkar's Buddhism, the Dalit Issue and the Imagination of Emergent Possibilities », in V. Dalmia, A. Malinar et M. Christof, ed., *Charisma & Canon, Essays on the Religious History of the Indian Subcontinent*, New Delhi, Oxford University Press, p. 250-73.
- GADAMER, H.-G., 1996, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil.
- GAVHADE, S., 1996, *La lutte pour le changement de nom, une enquête (en marāṭhī, Nāmāntar laḍhā ek śodhayātrā)*, Mumbai, Parivartan.
- GALANTER, M., 1989, *Law and Society in Modern India*, Delhi, Oxford University Press.
- GENETTE, G., 1969, *Figures II*, Paris, Seuil.

- GINZBURG, C., 2001, *À distance, neuf essais sur le point de vue en histoire*, Paris, Gallimard.
- GODELIER, M., 1982, *La production des grands hommes*, Paris, Fayard.
- GODELIER, M., 1984, *L'idéal et le matériel*, Paris, Fayard.
- GÖRÖG-KARADY, V., éd., 1990, *D'un conte à l'autre : La variabilité dans la littérature orale*, Paris, éditions du CNRS.
- GREIMAS, A.J., 1970, *Du Sens - Essais sémiotiques*, Paris, Seuil.
- GRIMAUD, E., 2003, *Bollywood Film Studio, ou comment les films se font à Bombay*, Paris, CNRS Editions.
- HABERMAS, J., 1995, *Moral Consciousness and Communicative Action*, Cambridge, Polity Press.
- HABIB, I., 1963, *The Agrarian System of Mughal India (1556-1707)*, New Delhi, Asia.
- HALBWACHS, M., 1997, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel.
- HAMON, P., 1977, « Pour un statut sémiologique du personnage », in R. Barthes et al., éd., *Poétique du récit*, Paris, Seuil, p. 115-80.
- HARTOG, F., 2003, *Régimes d'historicité, présentisme et l'expérience du temps*, Paris, Seuil.
- HEIDEGGER, M., 1964, *L'être et le temps*, Paris, Gallimard.
- HERRENSCHMIDT, O., 1996, « "L'inégalité graduée" ou la pire des inégalités. L'analyse de la société hindoue par Ambedkar », *Archives européennes de sociologie*, 37, 1, p. 3-22.
- HEUZE, G., 1993, *Où va l'Inde moderne ?* Paris, L'Harmattan.
- HORNER, I.B., 1999, *Women under Primitive Buddhism - Laywomen and Almswomen*, Delhi, Motilal Banarsidas.
- JAFFRELOT, C., éd., 1996, *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, Paris, Fayard.
- JAFFRELOT, C., 2000, *Dr Ambedkar : leader intouchable et père de la Constitution indienne*, Paris, Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- JAKOBSON, R., 1963, *Essais de linguistique générale. 1 - Les fondations du langage*, Paris, éd. de Minuit.
- JAKOBSON, R., 1973, *Essais de linguistique générale. 2 - Rapports internes et externes du langage*, Paris, éd. de Minuit.
- JAKOBSON, R., 1976, *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, éd. de Minuit.
- JAKOBSON, R., 1977, *Huit questions de poétique*, Paris, Seuil.
- JAKOBSON, R., 1980, *La charpente phonique du langage*, Paris, éd. de Minuit.
- JAKOBSON, R., 1984, *Une vie dans le langage*, Paris, éd. de Minuit.
- JONDALE, S., ed., 2004, *Reconstructing the World : B.R. Ambedkar and Buddhism in India*, New Delhi, Oxford University Press.
- JONES, K.W., 1994, *Socio-religious reform movements in British India - The New Cambridge History of India*, III : 1. Cambridge, Cambridge University Press.
- KAKAR, S., 2001, *The Essential Writings of Sudhir Kakar*, Delhi, Oxford University Press.
- KAMBLE, S. et B., éd. G. Poitevin, 1991, *Parole de femme intouchable*. Préface de Guy Poitevin, Paris, Côté-femmes.

- KARSENTI, B., 1997, *L'homme total - Sociologie, anthropologie et philosophie chez Marcel Mauss*, Paris, Presses Universitaires de France.
- KEER, D., 1962 [1954], *Dr. Ambedkar : Life and Mission*, Bombay, Popular Prakashan.
- KELKAR, A.R., 1958, *The Phonology and Morphology of Marathi*, Ph.D. Cornell University.
- KELKAR, A.R., 1997, *Language in Semiotic Perspective*, Pune, Shubhada-Saraswat Prakashan.
- KING, R., 1999, *Orientalism and Religion*, New Delhi, Oxford University Press.
- KONDEVILKAR, M., 1985, *Le journal d'un intouchable*, Paris, L'Harmattan.
- KSHIRSAGAR, A. et PACQUEMENT, J., 1999, *Parlons Marathi - Langue, histoire et vie quotidienne du pays marathe*, Paris, L'Harmattan.
- LEDERLE, M., 1976, *Philosophical Trends in Modern Maharashtra*, Bombay, Popular Prakashan.
- LEJEUNE, P., 1980, *Je est un autre*, Paris, Seuil.
- LELE, J., 1997, *Tradition and Modernity in Bhakti Movements*, Leiden, Brill.
- LEVINAS, E., 1972, *Humanisme de l'autre homme*, Fata Morgana.
- LEVINAS, E., 1982, *L'au-delà du verset*, Paris, éd. de Minuit.
- LEVI-STRAUSS, C., 2004, « Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss », in M. Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, PUF.
- LORENZEN, D.N., ed., 1996, *Bhakti Religion in North India: community identity and political action*, New Delhi, Manohar.
- LORENZEN, D.N., ed., 2004, *Religious Movements in South Asia 600-1800 - Debates in Indian History and Society*, New Delhi, Oxford University Press.
- LUNCH, M.O., 1990, *Divine Passions - The Social Construction of Emotions in India*, New Delhi, Oxford University Press.
- MACDONALD, D., 1983, *The Legend and the Apostle: the Battle for Paul in Story and Canon*, Philadelphia, Westminster Press.
- MACEDO, D., 2002, Introduction, in P. Freire, *Pedagogy of the oppressed*, New York, Continuum.
- MAID, J. et POITEVIN, G., 2006, « On the Way to Pandhari », in B. Bel, J. Brouwer, B. Das, V. Parthasarathi et G. Poitevin, eds., *Communication Processes 3 - Culture and Confrontation*, New Delhi, Sage, (à paraître).
- MALAMOUD, C., 1997, « Noirceur de l'écriture », in V. Alleton, éd., *Paroles à dire, Paroles à écrire*, Inde, Chine, Japon, Paris : EHESS, p. 85-114.
- MARION, J.-L., 1999, Le paradoxe de la personne, *Études*, 391, 4 (3914), octobre, p. 349-360.
- MARTIN, D.-C., 2001, « Pratiques culturelles et organisations symboliques du politique », in D. Cefai, éd., *Politiques culturelles*, Paris, PUF, p. 117-35.
- MARTIN, D.-C., éd., 2002, *Sur la piste des OPNI*, Paris, Karthala.
- MENDELSON, O. et VICZLANY, M., 1998, *The Untouchables*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MOLESWORTH'S *Marathi-English Dictionary*, 1975 [1831, 1957], Pune, Shubhada-Saraswati.

- OMVEDT, G., 1994, *Dalits and the Democratic Revolution. Dr. Ambedkar and the Dalit Movement in colonial India*, New-Delhi, Sage.
- OMVEDT, G., 2003, *Buddhism in India - Challenging Brahmanism and Caste*, New Delhi, Sage.
- O'NEILL, T., 2003, « L'Inde des Intouchables », *National Geographic France*, juin, p. 1-31.
- PACQUEMENT, J. et LACHAÏER, P., 1996, « À propos et autour du séminaire "Communication Processes and Social Transformations" (Poona, 8-13/1/1996) », *Bulletin de l'EFEO*, 83, p. 336-46.
- PAQUOT, T., 1996, *L'utopie, ou l'idéal piégé*, Paris, Hatier.
- PAWAR, D., 1990, *Ma vie d'intouchable*, Paris, La Découverte.
- PEIRCE, C.-S., 1978, *Écrits sur le signe*, Paris, Seuil.
- POITEVIN, G., 1987, *Maharashtra - Paysans et Intouchables de l'Inde Occidentale*, Paris, Lieu Commun.
- POITEVIN, G., 1996, « La Littérature Dalit des opprimés », in C. Jaffrelot, éd., *L'Inde contemporaine de 1950 à nos jours*, Paris, Fayard, p. 419-420.
- POITEVIN, G., 1997a, *Le Chant des meules*, Paris, Kailash.
- POITEVIN, G., 1997b, « Subaltern Participation or Democratic Cooperation », perspective lecture, *International Seminar on Culture, Communication and Power*, New Delhi, Jamia Hamdard University, 21-23 April, <<http://ccrss.ws/partcoop.htm>>.
- POITEVIN, G., 2001a, « L'Appropriation de la figure de *Sītā* dans les chants des paysannes du Maharashtra », in Françoise Mallison, éd., *Constructions hagiographiques dans le monde indien, Entre mythe et histoire*, Paris, H. Champion, p. 61-94.
- POITEVIN, G., 2001b, « Myth and Identity - The Narrative Construction of Self in the Oral Tradition of *Vadār* Communities », *Indian Folklore Research Journal*, 1, 1, p. 81-122.
- POITEVIN, G., 2002a, « L'orature n'est pas littérature », *Histoire et Anthropologie*, 24, p. 59-71, <<http://ccrss.ws/orature.html>>.
- POITEVIN, G., 2002b, « Popular Traditions, Strategic Assets », *Indian Folklore Research Journal*, 1, 2, p. 92-104.
- POITEVIN, G., 2002c, *Sortir de la sujétion - Essais sur la désubordination des parias de l'Inde, femmes et intouchables*, Paris, L'Harmattan.
- POITEVIN, G., 2002d, « Dalit Autobiographical Narratives: Figures of Subaltern Consciousness, Assertion and Identity », in A. Schüle, éd., *Biography as a religious and cultural text*, Münster, Lit Verlag, p. 77-109, <<http://ccrss.ws/dalitautobio.htm>>.
- POITEVIN, G., 2002e, *The Voice and the Will - Subaltern Agency: Forms and Motives*, New Delhi, Manohar.
- POITEVIN, G., 2003, « People's Traditions : Assets or Liabilities - 3 Orature Is Not Literature », *New Quest*, 152, June, Pune.
- POITEVIN, G. et RAIRKAR, H., 1985, *Inde, village au Féminin - La Peine d'exister*, Paris, L'Harmattan.
- POITEVIN, G. et RAIRKAR, H., 1996, *Stonemill and Bhakti*, New Delhi, DK Printworld.

- RAIRKAR, H., 2006, « Midwives on the move in Maharashtra », in B. Bel, J. Brouwer, B. Das, V. Parthasarathi et G. Poitevin, eds., *Communication Processes 2 - Dominance and Defiance*, New Delhi, Sage, (à paraître).
- RAJAPAKSE, V., 2000, *The Therīgāthā - A Revaluation*, Kandy, Buddhist Publication Society.
- RANADE, M.G., 1961, *Rise of the Maratha Power*, New Delhi, Ministry of Information and Broadcasting.
- RANADE, R.D., 1933, *Indian Mysticism: Mysticism in Maharashtra*, Poona, Aryabhusana Press Office.
- RHYS Davids, C.A.F., 1964, *Psalms of the Early Buddhists*, London, Luzac.
- RICŒUR, P., 1990, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil.
- RICŒUR, P., 1997, *L'Idéologie et l'Utopie*, Paris, Seuil.
- RICŒUR, P., 2003, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil.
- ROBB, P., 1993, *Dalit Movements and the Meaning of Labour in India*, Delhi, Oxford University Press.
- SCHOMER, K. et MCLEOD, W.H., ed., 1987, *The Sants - Studies in a Devotional Tradition of India*, New Delhi, Motilal Banarsidas.
- SHARMA, K., 1987, *Bhakti and the Bhakti Cult, A New Perspective. A Study in the History of Ideas*, New Delhi, Munshiram Manoharlal.
- SONTHEIMER, G.D. ed., 1997, *Hinduism Reconsidered*, New Delhi, Manohar.
- SORRENTINO-HOLDEN, L., 2002, « Consommation rituelle et consommation physique - Le mariage hindou moderne entre dharma et pratiques coutumières », in V. Bouillier et G. Tarabout, éd., *Images du corps dans le monde hindou*, Paris, CNRS éditions, p. 435-465.
- TONKIN, E., 1992, *Narrating our Pasts, the Social Construction of Oral History*, Cambridge, Cambridge University Press.
- VAUDEVILLE, C., 1957, *Kabīr Granthāvalī, Dohī*, Pondichéry, Institut Français d'Indologie.
- VAUDEVILLE, C., 1959, *Paroles de Kabir*, Paris, Gallimard, Collection Unesco.
- VAUDEVILLE, C., 1969, *L'invocation. Le Haripāth de Dnyāndev*, Paris, EFEO, vol. 73.
- VAUDEVILLE, C., 1977, « Cokāmelā, an Intouchable Saint of Maharashtra », *South Asian Digest of Regional Writing: Bhakti in South Asian Regional Literatures*, Heidelberg, South Asia Institute, University of Heidelberg, 6, p. 60-79.
- VAUDEVILLE, C., 1993, *A Weaver Named Kabir*, New Delhi, Oxford University Press.
- VECCHIONE, B., 1997, « Musique, herméneutique, rhétorique, anthropologie : Une lecture de l'œuvre musicale en situation festive », in F. Escal et M. Imberty, éd., *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, 1, Paris, L'Harmattan, p. 99-174.
- VIRAMMA, J. et RACINE, J.-L., 2001, *Une vie paria - Le rire des asservis*, Paris, Pocket.
- VON DER WEID, D. et POITEVIN, G., 1978, *Les Parias de l'espoir*, Paris, L'Harmattan.

ZELLIOT, E., 1976, « The Medieval Bhakti Movement in History », in B.L. Smith, ed., *Hinduism: New Essays in the History of Religions*, Leiden, Brill, p. 143-168.

ZELLIOT, E., ed., 1988, *The experience of Hinduism: Essays on Religion in Maharashtra*, Albany, State University of New York Press.

ZELLIOT, E., 1992, *From Untouchable to Dalit. Essays on the Ambedkar Movement*, New Delhi, Manohar.

ZUMTHOR, P., 1972, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil.

ZUMTHOR, P., 1975, *Langue Texte Enigme*, Paris, Seuil.

ZUMTHOR, P., 1983, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil.

ZUMTHOR, P., 1987, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil.





## LISTE DES ANNEXES

[Ouvrir la page « [index.html](#) » sur le cederom joint à l'ouvrage.]

### *Essais (format PDF)*

- Parole, figure et désir (Guy Poitevin)
- Une capacité d'improvisation mélodique (Guy Poitevin & Bernard Bel)
- Le héraut du *dhamma* de Bouddha (Guy Poitevin)
- L'Autre du désir — quel Autre ? (Guy Poitevin)
- Quel avenir pour le *Chant d'Ambedkar* ? (Guy Poitevin)
- Le charisme d'Ambedkar (Denis-Constant Martin)
- Inde exemplaire et fragile (Djallal Heuzé)
- Un calendrier bouddhiste 2002 (Guy Poitevin)

### *Données textuelles (format PDF)*

- Sources et classification des chants
- Textes et contextes des 2239 chants recueillis sur Ambedkar
- Textes et contextes des 173 chants enregistrés sur Ambedkar
- Textes et contextes des 208 chants recueillis à Mogara
- Textes et contextes des chants sur Bouddha

### *Documents sonores (format MP3)*

- Index des 173 chants enregistrés sur Ambedkar
- Unité de mémoire des 197 chants enregistrés à Mogara
- Unité de mémoire des 337 chants enregistrés à Majalgaon
- Unité de mémoire des 255 chants enregistrés à Bachoti
- Exemples divers en provenance d'autres corpus
- Entretiens avec l'auteur sur Ambedkar, les castes, le travail social

### *Documents techniques*

- Fragment du corpus étiqueté (format PRAAT)
- Tableau du code ISCII (format PDF)



## GLOSSAIRE

***abhaṅga***

Poème religieux composé par un saint-poète.

***ārātī (sanskrit ārātīka)***

« Faire l'*ārātī* » ou, en parler populaire *marāṭhī*, « prendre l'*ārātī* », c'est tenir des deux mains un plateau dans lequel sont placés des fleurs fraîches, des lampes à huile, des grains de camphre, des bâtonnets ou des morceaux d'encens, pour le balancer dans un mouvement circulaire devant la personne ou le dieu auquel on entend ainsi rendre hommage. Les rites d'accueil d'Ambedkar comportaient souvent un tel cérémonial qui se perpétue aujourd'hui quasiment identique devant les images du leader disparu.

***avatār***<sup>310</sup>

Apparition d'un dieu sous une forme terrestre.

***bābā***

Terme d'adresse et de désignation d'un ancien, qui connote la familiarité, la bonhomie, la confiance, le respect.

***bāmaṇ***

Terme dépréciatif utilisé par les gens des basses castes pour désigner un Brahmane.

***banyan***

*Ficus Benghalensis*. Gigantesque arbre tropical aux larges frondaisons et aux racines aériennes.

***bhakti***

Foi dévote en un dieu reconnu comme un sauveur.

***Bhārata***

L'Inde.

***bhikku***

Moine bouddhiste.

***caitanya***

« L'esprit de vie ». Terme aux multiples connotations, les deux principales étant celle de vie comme principe de mouvement, d'activité et de dynamisme, et celle d'esprit comme principe d'intelligence active ou d'éveil de la conscience.

---

<sup>310</sup> La voyelle muette finale /a/ est optionnelle. Ainsi, « *avatār* » et « *avatāra* » sont équivalents.

***dalit***

« Broyé, écrasé ». Du verbe *marāṭhī dalṇe* qui signifie « moudre ». Ce terme utilisé dès le XIV<sup>e</sup> siècle par les poètes intouchables de langue *marāṭhī* pour qualifier leur état de dégradation morale, de servitude sociale et d'abjection humaine, est naturellement repris à l'époque contemporaine par les mouvements d'émancipation des basses couches sociales les plus opprimées comme qualificatif de leur état d'oppression. Ambedkar, lui-même de caste *Mahār* intouchable, utilisait de manière équivalente les termes *dalit*, *bahiskṛt*, ostracisés ou bannis, *pad-dalit*, foulés aux pieds, *daḍaplele*, opprimés, *māgās vargiya*, classes arriérées, sans privilégier le mot *dalit* ni surtout le réserver pour sa seule caste.

***darśan***

« Visite, vue ». Se réfère au geste du fidèle rencontrant avec foi son dieu personnifié par son image, sa statue ou toute réalité qui est perçue comme le représentant. Par extension, rencontre confiante et auspiciuse d'une personne respectée.

***dharma (ou dhamma)***

Ce mot désigne aussi bien l'ordre socio-cosmique qui assure la permanence de l'univers, que les devoirs quotidiens les plus ordinaires de l'individu, au sein de sa famille comme de la société dans laquelle il est né.

***dīkṣā***

Initiation ou conversion. Dans cet ouvrage, il s'agit de la conversion au bouddhisme d'Ambedkar et de son épouse Sharda Kabir, accompagnés de cinq cent mille *dalit*, le 14 octobre 1956 à Nagpur.

***harijan***

« Enfants de Dieu ». C'est ainsi que Gandhi avait renommé les intouchables en prônant leur réhabilitation au sein du système de castes hindou.

***kumku (ou kuṅku, kumkū, kuku, sanskrit kumkuma)***

Poudre préparée avec du curcuma coloré en rouge que les femmes mariées utilisent pour s'orner le front d'un point rond entre les deux yeux, marque auspiciuse de leur état d'épouse loyale et bénie d'un mari vivant. Ce point devient par métonymie l'emblème de la personne même du mari. Une veuve l'efface à la mort de celui-ci.

***marāṭhī***

Adjectif : maharashtrien. Nom : la langue du Maharashtra.

***māvlī***

Mère.

***mūrti***

Statue, image ou idole substitut du dieu, censée le représenter et en signifier la présence.

***ovi (ou ovyā)***

Distique rimé. Ce mot est à comprendre en référence à la forme verbale *ovaṇ/ovane* qui signifie filer, coudre, tisser, corder, enfiler des perles.

***pañcaśīla***

Les cinq préceptes du bouddhisme.

***prasād***

Distribution en retour aux participants du culte, par le prêtre officiant d'un rite religieux domestique ou le déservant d'un lieu de culte, d'une partie de l'offrande à consommer en signe de participation aux fruits de l'acte rituel et de bénédiction du dieu. Le mot peut aussi désigner la fleur, le fruit, le riz, etc. donné par un dieu, un saint homme, un guru, etc. à un dévot ou un disciple comme signe de bénédiction ou marque de faveur. Ce peut être aussi des sucreries ou des fruits distribués aux membres d'une assemblée à la fin d'une cérémonie comme la lecture de textes sacrés, la narration d'une histoire édifiante, etc.

***pujā (sanskrit pūjā)***

Pratique cultuelle domestique.

***saṃsāra***

La vie de famille. Par extension, le devoir d'état de chacun, assigné par sa condition et son statut.

***sant***

Homme parfait : poète ou saint.

***śāstra***

Traité philosophique, texte ancien.

***sattva (ou satva)***

Le premier des attributs de tous les êtres créés, celui de leur excellence, les prédicats en étant ceux de lumière, sagesse, moralité, piété, miséricorde, etc. Le féminin *satvi* n'existe qu'en *marāṭhī* et désigne une sainte. Dans les chants, un fil (par exemple la mèche d'une lampe) est parfois désigné « *satva* » comme métonyme de ces qualités.

***satyāgraha***

« Force de la vérité ». Manifestation publique non-violente.

***śevanti***

*Rosa glandulifera*.

***subhēdār***

Chef militaire.

***taluka***

Territoire administratif analogue à un canton.

***vihāra***

Lieu de culte et de réunion des communautés locales *Mahār*, autrefois de séjour des moines bouddhistes. Le *vihāra* se distingue du « temple », l'édifice hindou homologue.

## TABLE DES MATIERES

<b>INDE ET MAHARASHTRA .....</b>	<b>3</b>
<b>TRANSLITTÉRATION ET PRONONCIATION DU <i>marāṭhī</i>.....</b>	<b>4</b>
<b>PRÉFACE .....</b>	<b>5</b>
AMBEDKAR AUJOURD'HUI .....	7
LE CHANT D'AMBEDKAR .....	8
RECHERCHE ET ACTION .....	10
<b>L'AMI INDIEN, GUY POITEVIN .....</b>	<b>13</b>
<b>PREMIERE PARTIE : UNE POETIQUE DE L'ORATURE</b>	
<b>CHAPITRE 1</b>	
<b>UN ÉVÉNEMENT DE LANGAGE « À VOIX MULTIPLES » .....</b>	<b>17</b>
LA CONSTITUTION DU CORPUS AMBEDKAR .....	19
UNE QUÊTE D'IDENTITÉ « TRANSITIVE » .....	27
UNE HERMÉNEUTIQUE MÉTAPHORIQUE DE L'EXISTENCE.....	30
TROIS EXPÉRIENCES SIGNIFICATIVES DE RECUEIL .....	32
NOUVEAUTÉ NÉGOCIÉE .....	36
PRIMAUTÉ DE LA FONCTION ÉMOTIVE .....	38
L'INTÉGRATION DYNAMIQUE DE CONSCIENCES « MUTANTES » .....	39
L'UNICITÉ D'UNE COMMUNE ATTESTATION DE SOI .....	41
<b>CHAPITRE 2</b>	
<b>UN ACTE DE PAROLE LYRIQUE.....</b>	<b>47</b>
LA « PLUS-VALUE POÉTIQUE » DE LA VOCALITÉ .....	47
TROIS DISTIQUES EXEMPLAIRES .....	55
LES RESSOURCES DE L'EUPHONIE .....	60
LES POUVOIRS DE LA MÉTAPHORE .....	66
<b>CHAPITRE 3</b>	
<b>UN ART DE LA MODULATION LINGUISTIQUE .....</b>	<b>71</b>
SEMI-IMPROVISATION PAR MÉTISSAGE .....	71
VARIATIONS PAR FANTAISIE LEXICALE .....	73
VARIATIONS SUR DES CANEVAS DE SENS PRÉ-DONNÉS .....	80
<b>DEUXIEME PARTIE : LA FIGURATION D'AMBEDKAR, NAISSANCE D'UN DIEU D'HOMME</b>	
<b>CHAPITRE 4</b>	
<b>LE TRAVAIL DE DEUIL .....</b>	<b>93</b>
UN PEUPLE ATERRÉ, EN DÉSARROI.....	93
LA CRUELLE BLESSURE D'UN MANQUE À PANSER .....	98
CINQ PRATIQUES DE MÉMORATION .....	103
LA MÉMOIRE, ANCRE DE L'AVENIR .....	112

**CHAPITRE 5**

<b>UN PEUPLE À CONSTITUER.....</b>	<b>115</b>
L'ENTRÉE D'AMBEDKAR <i>RĀJĀ</i> .....	115
L'ACCUEIL ET LE SÉJOUR AU VILLAGE.....	118
DE VILLAGE EN VILLAGE, DES MOTS QUI MOBILISENT .....	122
LES FONDATIONS D'UN NOUVEL ORDRE .....	126

**CHAPITRE 6**

<b>UN APPEL À SE LIBÉRER ET RESISTER.....</b>	<b>139</b>
LES FIGURES DE LA LIBÉRATION .....	139
UN LIBÉRATEUR ENVOÛTANT .....	144
LA PAROLE ET LA VOIX, PUISSANCE D'APPEL.....	146
S'INSTRUIRE ET S'ÉVEILLER L'ESPRIT .....	149
CONDUITES ET SYMBOLES DE RÉSISTANCE.....	152
LA DÉCONFITURE DU TRIO DES ADVERSAIRES .....	158

**CHAPITRE 7**

<b>LES STRATÉGIES DE LA PRÉSENCE.....</b>	<b>165</b>
LA VISITE DU DIEU DES PAUVRES .....	165
CHANTER, PRATIQUE CORPORELLE D'EXALTATION .....	167
RAVIVER LES ÉLANS AFFECTIFS D'HIER.....	170
L'OR, MÉTAPHORE D'INTIMITÉ .....	173
IDENTIFICATIONS FAMILIALES .....	178
LE NOM EMPREINT AU FOND DU CŒUR .....	181
LA <i>BHAKTI</i> DE <i>Bhīm-dēv</i> .....	183

**TROISIEME PARTIE : DEUX FIGURES FEMININES, LE TEST DE L'EXCLUSIVITE****CHAPITRE 8**

<b>L'EPOUSE <i>Mahār</i>, L'ALTER-EGO .....</b>	<b>191</b>
DES MÉTONYMIES DE LA PROXIMITÉ .....	192
LE PLAISIR ET LES JOURS .....	199
UNE VIE CONSACRÉE AU SERVICE DE <i>Bhīm</i> .....	208
DE L'ASSORTIMENT À LA FUSION DES ÊTRES .....	211

**CHAPITRE 9**

<b>L'EPOUSE BRAHMANE, L'INTRUSE.....</b>	<b>215</b>
FIGURE AMBIVALENTE .....	215
MACHISME ET RÉSIGNATION .....	216
UNE UNION RÉPROUVÉE .....	220
<b>CONCLUSION : LE CERCLE DU LANGAGE .....</b>	<b>227</b>
TROIS PRINCIPES DE LECTURE .....	227



UNE FRESQUE AMBIGUË POUR MIROIR DE SOI .....	229
DES SIGNIFIANTS INDÉFINIMENT ENCHEVÊTRÉS .....	235
<b>BIBLIOGRAPHIE .....</b>	<b>241</b>
<b>LISTE DES ANNEXES .....</b>	<b>249</b>
<b>GLOSSAIRE.....</b>	<b>251</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES .....</b>	<b>255</b>



[Ambedkar-in-London.psd] Photomontage S.H.

Femme ! *Bhīm* Ambedkar est né dans *Bhārat*  
Femme ! Il a écrit la Constitution, en Angleterre on l'a acclamé.

### AMBEDKAR SUR INTERNET

Des documents et des liens complétant cet ouvrage se trouvent sur le site :  
<<http://ccrss.ws/ambekar/>>

Crédit pour la couverture : Tansen Bel