

## PAROLE, FIGURE ET DÉSIR

Guy Poitevin

La production des chants sur Ambedkar se réalise au cours des décennies du milieu du vingtième siècle, dans un temps et une histoire qui en offrent le référent à un double titre. Le premier référent est celui de la personne même du Dr. Bhimrao Ambedkar, de ses gestes historiques et des événements déterminants qu'il déclencha ou auxquels il présida dans la création de l'Inde contemporaine.<sup>1</sup> Le deuxième référent est celui de *Bhīmrāj*, *Bābāsāhēb*, le personnage dont la figuration et les images en maintiennent la présence dans la pensée et le cœur des paysannes intouchables. Cette présence intime à l'esprit est le centre de gravité des chants, le foyer où leur lyrisme s'inspire, et d'où il irradie.

Je ne m'arrêterai pas à redire les faits qui ont eu lieu car ils sont encore proches et bien connus.<sup>2</sup> Il importe peu d'ailleurs à mon propos qu'ils le soient. Ce qui me retient, c'est le débordement de sens de l'œuvre d'art que les chants constituent. Ils transforment les faits et gestes, ils transfigurent les événements, ils méta-morphosent les personnes, ils transcendent leurs objets. Ils parlent en figures d'un ailleurs, celui du désir. Les chants de la meule sur Ambedkar témoignent de processus de production d'un surplus de sens qui dépasse l'histoire qui les motive et les engendre. Au-delà du lien historique qui les lie à ces événements et à la geste du leader intouchable, cet excès de sens est un rapport renouvelé au monde et à soi.

Mon premier souci est de rendre compte des procédés auxquels recourt cette œuvre d'art pour signifier cet excès de sens. Les chants expriment plus qu'ils ne veulent dire. Selon quels modes de signification leur « pouvoir dire » dépasse-t-il leur « vouloir dire » ? C'est « qu'un surplus de sens, peut-être inépuisable, reste enfermé dans les structures syntaxiques de la phrase, dans ses groupes de mots, dans ses vocables, phonèmes et lettres, dans toute cette matérialité du dire, virtuellement toujours signifiant. L'exégèse viendrait libérer dans ces signes une signifiante ensorcelée qui couve sous les caractères ou qui se love dans toute cette littérature des lettres. »<sup>3</sup>

J'étudie l'invention de cet excès de sens en trois étapes.

### *Un événement lyrique*

La première étape est une écoute. Elle consiste à cerner la nature du phénomène poétique qui nous retient, celui des chants de la meule relatifs à Ambedkar, en définissant les aspects spécifiques de leur textualité lyrique, c'est-à-dire de la forme sous laquelle ils se présentent. Le débordement de sens se médiatise en mettant à profit les ressources d'un intermédiaire

---

<sup>1</sup> Jaffrelot (1996), p. 23, 27, 32, 202, 209, 287, 380, 397, 419.

<sup>2</sup> Sur l'ensemble de ce contexte historique dans l'Inde du milieu du vingtième siècle, voir Jaffrelot (1996), p. 392-420.

<sup>3</sup> Lévinas (1982), p. 135.

linguistique exceptionnel : la parole poétique chantée. C'est l'objet propre de la première partie.

Que la parole se fasse chant n'a rien de surprenant ou d'inattendu si l'on en croit le constat de Paul Zumthor pour qui « la plupart des performances poétiques, dans toutes les civilisations, ont toujours été chantées. »<sup>4</sup> Les chanteuses recourent spontanément à la parole lyrique chantée pour porter au dire le nouveau rapport vécu qu'elles entretiennent désormais avec leur destin à l'appel d'Ambedkar. Poésie, métaphore et mélodie leur font franchir un « seuil qualitatif »<sup>5</sup> et haussent leur acte de parole à la hauteur de l'événement tel qu'il prend sens pour elles. Ces paysannes intouchables et dans leur ensemble illettrées<sup>6</sup> ne pourraient autrement dire ce sens.<sup>7</sup>

Il importe donc, pour pénétrer dans le nouvel univers de significations que médiatise la poésie-chant, d'en identifier les atouts, les modes et les fonctions en tant que régime spécifique d'expression, d'articulation et de communication. Cette médiation acquiert une signification particulière du fait que dans une société patriarcale il est le régime privilégié des femmes et qu'à ce compte il fait fond sur des atouts qui sont plutôt dévalorisés par les régimes masculins. Ces derniers se fondent et fondent du même coup le pouvoir patriarcal dans la supériorité de l'Écrit. Les paysannes fondent ici congénitalement, pour ainsi dire, à l'inverse, leur régime de communication et leur quête de soi dans les puissances de la Parole en jouant au maximum de toutes ses potentialités : comme verbe, la parole table sur les ressources sémiotiques de la langue, comme poésie sur les atouts lyriques du langage, et comme chant sur les capacités illimitées sinon mystérieuses de la vocalité.

Ce régime d'orature est celui d'une « poéticité orale spécifique, »<sup>8</sup> celle dont relève de façon générale l'entière tradition exclusivement féminine des chants de la meule en Inde. L'ensemble des chants sur Ambedkar y ressortit de façon particulièrement marquée comme je le montrerai. Ce bien commun poétique de femmes maharashtriennes est un legs culturel de tradition orale par excellence en ce qu'il est produit, transmis, reçu, conservé et répété purement

---

<sup>4</sup> Zumthor (1983), p. 178.

<sup>5</sup> Zumthor (1972), p. 33.

<sup>6</sup> Sur les termes de « lettré » et « illettré », les remarques de Paul Zumthor (1987), p. 131-6, à propos de la littérature médiévale occidentale sont tout à fait pertinentes en ce qui nous concerne .

<sup>7</sup> D'autres témoignages émanant à la même époque de la même communauté *Mahār* mais aussi d'autres castes intouchables, recourent pour dire ce même rapport à d'autres modes d'expression spécifiques qui n'ont pas la force ni la riche complexité du régime d'orature du chant des meules. Leur simple énumération met en relief l'unicité à cet égard du chant des meules. Ce sont la poésie comme œuvre littéraire appropriée à titre d'arme de dénonciation verbale par les premiers poètes intouchables à partir de la sixième décennie du vingtième siècle : cf. Poitevin' (2002), p. 259-327 ; la courte nouvelle avec les premiers écrivains *dalit* tel Shankarrao Kharat : in Poitevin (1987), p. 69-166 ; l'autobiographie à partir de la septième décennie : en plus des récits de vie de Shantabai Kamble et Baby Kamble, on peut lire en français ceux de Madhav Kondvilkar (1985), Daya Pawar (1990) ; et le théâtre. Sur la littérature *dalit* au Maharashtra, cf. Poitevin (2002d), in Jaffrelot (1996, éd.), p. 419-20 ; Dangle (1996). Sur la condition intouchable aujourd'hui voir von der Weid & Poitevin (1978), p. 48-64 ; Delière (1995) ; Mendelson & Viczlany (1998) ; O'Neill (2003).

<sup>8</sup> Zumthor (1983), p. 9.

oralement,<sup>9</sup> à l'exclusion absolue de toute intervention de l'écriture<sup>10</sup> — et des hommes — à chacune des phases de son histoire passée comme de ses « survivances culturelles »<sup>11</sup> aujourd'hui au Maharashtra.

Le chant épanouit les capacités de la voix, exhausse la parole poétique et la magnifie « en affirmation de puissance. »<sup>12</sup> La mémoire et la parole vive en assurent la garde. J'essaie ici d'en identifier les stratégies, les modalités, les logiques, les traits propres et les procédés<sup>13</sup> afin d'en appréhender les messages et l'intentionnalité dans des perspectives appropriées. Les aspects spécifiques de la vocalité *marāṭhī* doivent commander les méthodes d'audition et d'interprétation. La première partie de ce livre est consacrée à les identifier pour mieux en appréhender les effets de sens.

Cette tâche préliminaire est d'autant plus indiquée que ces stratégies et ces modalités caractéristiques des chants de la meule, et qu'une « science de la voix »<sup>14</sup> reconnaîtra aussi bien en toute poésie orale, font de la représentation, « dans la mouvance même de l'œuvre, »<sup>15</sup> le moment constitutif de l'œuvre d'art qu'est la poésie orale chantée, « action orale-aurale complexe. » « Action vocale, » c'est comme telle qu'elle doit d'abord retenir l'attention. Le texte est d'abord une production sonore. Certes, les diverses autres modalités non linguistiques de la performance, moment unique et non reproductible de créativité, ne sont pas étrangères au procès de production de sens. Elles instituent le « lieu émotionnel au sein duquel le texte vocalisé devient art » et où « l'énonciation tend naturellement à déborder l'énonciateur et l'énoncé. »<sup>16</sup> Mais la signifiante du chant repose bien fondamentalement sur les puissances de la voix, ses sonorités signifiantes et ses rythmes, son historicité ou son usage.

La détermination de l'unité de la parole et du chant est assurée par la forme musicale qui scelle en dernière instance le sens de chaque distique. Je rejoins totalement à cet égard les conclusions de Zumthor sur « l'intensité des échanges sémantiques entre texte et mélodie, » « l'unicité d'un sens » étant dûe au concours synergique du texte, de la voix, de la parole poétique et de la

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 32-3.

<sup>10</sup> Ceci ne préjuge en rien de leur rapport à l'écriture, qui est une tout autre question, cette tradition des chants de la meule se distinguant de façon très caractéristique par l'autonomie qu'elle garda toujours vis à vis des traditions culturelles véhiculées par l'écrit et ses représentants. Ce rapport constitue l'objet même du livre de Poitevin (1997), p. 10-5, 272-83.

<sup>11</sup> Zumthor (1983), p. 67-8, distingue deux types de sursis accordés aux traditions orales menacées d'étouffement, d'assimilation ou de disparition comme c'est le cas pour les chants de la meule quand la meule est remplacée dans les villages en Inde par la meunerie. L'état de survivance culturelle s'oppose à celui de relique lorsque la tradition possède « encore une certaine cohésion interne » qui lui garantit le maintien d'une valeur fonctionnelle. L'ensemble des chants de la meule sur Ambedkar est loin, pour l'heure, de se désintégrer ou d'agoniser dans la seule mémoire des chanteuses, même si les jeunes générations, dans leur ensemble, les ignorent.

<sup>12</sup> Zumthor (1983), p. 177-8.

<sup>13</sup> Belmont & Calame-Griaule (1998, éd.).

<sup>14</sup> Zumthor (1983), p. 11.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 252-3.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 245, 248.

mélodie.<sup>17</sup> Leur dissociation entraînerait la réduction appauvrissante du distique *marāthī* des chants de la meule à un état de pur texte, fait de langue et non plus événement de langage, voire sa mort par étiolement et asphyxie. La forme sonore a ses rhétoriques qui font la force et l'autorité de la vocalité.<sup>18</sup> Là est la clef de voûte qui tient unies toutes les composantes phonétiques, syntaxiques et lyriques.

Ceci ne valide pas seulement « la présomption de chant » qu'inspire à Zumthor un immense savoir ethnographique en fait de poésie orale. Ceci surtout fait de la représentation le temps originaire de l'inventivité spécifique de la tradition des chants de la meule comme de toutes œuvres de poésie orale<sup>19</sup> : « la "performance" récuse la *mimésis*<sup>20</sup> et choisit d'emblée le parti d'un *art* sevré pour nous de l'antique illusion représentative. »<sup>21</sup>

On ne se préoccupera donc pas de la concordance entre les images chantées et les événements passés dont les paysannes garderaient plus ou moins fidèlement l'impression à l'esprit. L'évocation d'Ambedkar et de son action est une création métaphorique portée par une explosion lyrique. Elle est plus que la simple représentation, sous forme d'image-souvenir, d'une inscription mémoriale, *mnèmè*. Elle est autre chose qu'une copie conforme mais inerte d'un absent dont elle tiendrait lieu. Le rappel d'Ambedkar est un effort laborieux pour réactiver une présence sous forme d'icônes emblématiques. Son lyrisme mesure l'énergie d'une dynamique de remémoration<sup>22</sup> qui est autre chose que la répétition d'empreintes mémorisées, elle est *ana-mnèsis*. Son lyrisme, par un effet de sublimation, exalte le passé et le transforme en utopie du futur. Le chant d'Ambedkar transcende la disparition du leader charismatique parce qu'il métamorphose l'homme et son action en images de force et parole de puissance.<sup>23</sup>

Les trois chapitres de la première partie et l'appendice « Une capacité d'improvisation mélodique » explorent la charpente sémiotique qui supporte cette dynamique. Ils procèdent à l'identification des principaux modes de construction figurative du personnage d'Ambedkar dans le contexte de la tradition linguistique des chants de la meule. Ce faisant, ils clarifient en même temps l'objet, l'intention et la méthode de cet essai d'analyse du corpus de chants sur Ambedkar au sein de la tradition du chant des meules en son ensemble. Ceci fait, il est alors possible de passer à l'essentiel : l'identification des thèmes selon lesquels s'ordonne la construction du personnage

---

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 184-5.

<sup>18</sup> Zumthor (1987), p. 19, 21, 205.

<sup>19</sup> Sur les éléments nonlinguistiques, contextuels, qui entrent en jeu pour constituer le sens de la tradition des chants de la meule, sur lesquels ce n'est pas le lieu de s'étendre ici, voir Poitevin (2003). Sur le style lyrique « qui n'est pas une simple imitation, une simple reproduction » mais « livre une connaissance qui ne se laisse pas formuler en concepts abstraits, mais se présente à nous comme la révélation de quelque chose de nouveau, d'insoupçonné, d'inconnu jusque-là », voir Cassirer & Gaubert (1991), p. 111-2.

<sup>20</sup> Cf. Genette (1969), p. 49-68.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 286 ; Zumthor (1972), p. 143-4.

<sup>22</sup> Cf. Belmont & Calame-Griaule (1998, éd.).

<sup>23</sup> Sur le prestige de l'image et le rapport entre représentation imagée et pouvoir, cf. Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit., p. 343-58.

d'Ambedkar. La structuration sémantique d'ensemble du procès de figuration s'érigera comme une grande fresque qui enchevêtre images, rythmes, mélisme, poésie.

### *Une fresque héroïque*

La deuxième étape ressortit à l'ordre de la représentation. Les premiers aperçus substantiels, fussent-ils partiels ou occasionnels, des chapitres de la première partie auront déjà inauguré la fresque figurative que cette partie centrale va exposer dans son ensemble. Ils auront à tout le moins révélé la facture et la nature de la composition symbolique qui se présente à l'analyse et permis de repérer les propriétés générales qui en caractérisent la structuration thématique.

En tant qu'exercice d'intellection dont des paysannes intouchables ont l'initiative, le travail de figuration d'Ambedkar est l'œuvre conjointe de la mémoire, de l'imaginaire et de la sensibilité. Notre effort de compréhension, d'interprétation et d'évaluation du contenu et de la portée des chants se devra de ne jamais oublier que c'est le triple concours de ces trois facultés qui en gère la conception et la composition. On se gardera donc de se tromper de registre de rationalité. S'il est vrai que la raison humaine ne peut être qu'une et identique à elle-même, les motivations de sa mise en œuvre, les outils et les formes de ses actes de représentation, les modes de son déploiement discursif, les processus symboliques de sa constitution et de son partage ne sont point tous ni toujours les mêmes. La même raison se manifeste normalement sous divers types de rationalité. « Raisons plurielles, donc. »

Il apparaîtra parfois à cet égard que les figures d'Ambedkar ressortissent la plupart du temps, plus qu'à la réalité de l'histoire, aux visions d'un genre hagiographique,<sup>24</sup> souvent à un travail de fiction fantaisiste voire d'élucubration ludique et futile, au mieux parfois à des attentes messianiques et utopiques.<sup>25</sup>

Il serait plus juste d'entendre ces chants sur Ambedkar comme une célébration. Ils relèvent d'un acte de parole qui est avant tout acte de louange, *kīrtī*, *vandanā*, dont seul le chant est capable.

Le Chant (*gāthā*) de *Bhīm* je vous le dis moi  
Il a décidé de mettre au défi le monde des *dalit*. (8d12)

La chanteuse emploie ici exceptionnellement le mot *gāthā* que l'on tend à utiliser spécifiquement pour les œuvres lyriques des saints poètes du Maharashtra célébrant les prouesses mystiques de leurs héros divins et humains. *Kīrtī*, *vandanā* sont régulièrement utilisés.

Pas de dieu dans le temple, à quoi bon construire un temple

---

<sup>24</sup> À cet égard, l'étude de sciences religieuses de Beltz *Dalit* : (2001) offre une excellente description du contexte historique, culturel et religieux, dans lequel les chants ici présentés prennent tout leur sens. On lira avec profit en particulier les chapitres 4 et 5, p. 137-242, notamment les p. 156-9 qui donnent une succincte introduction de l'ensemble des chants sur Ambedkar présentés ici.

<sup>25</sup> J'entends utopie au sens littéral comme un « non-lieu » dans un « ailleurs spatial et temporel. » Cf. Paquot (1996).

Je révèle au monde la louange de *Bābāsāhēb*. (1p10)

On notera l'implication de ce distique : la louange du héros libérateur des opprimés se substitue comme vraie liturgie séculière, historique, à la gloire de l'humanité, au culte dans le temple d'un dieu qui n'a pas d'existence.

Des chanteuses qualifient plus communément leur pratique d'un mot séculier et populaire *gungān*, le chant-des-qualités de *Bhīm* (8b26, 1L51, 11b14) ; qualités si nombreuses (8fi13) et hors pair (2fii26) que le terrain de Delhi ne suffit pas à les contenir (8b26) . L'intention qui motive celui-ci est de chanter la gloire de *Bābā Bhīmrāyā*, diamant né dans le sein de mère Inde (13a28), dans la lignée des dalit (1L5), puits de science qui n'aura jamais son pareil dans le monde entier (8b25), l'or le plus parfait qu'on puisse jamais trouver (8b24), intelligence supérieure à toute autre dont il faut en répandre la louange partout dans les 10 directions (8b28) :

Sur le chemin de Delhi le héraut en a crié l'annonce  
*Bhīmrāo* est né, venez en chanter la louange ! (13a10)

Il arrive ! Il arrive Ambedkar ! Ton œuvre est toute vraie  
Le soleil et la lune se lèvent, ce sera ta louange sur la terre. (1n9)

Ses qualités sont uniques (1a12). Elles sont à proclamer par le chant (8b4) : Ecoutez les qualités de mon *Bhīm* ! Il rendit heureux indigents et miséreux, repoussa l'ennemi (1a18) Que de qualités en décrire ! (8fi13). Proclamez-le dans les trois mondes, acclamez « Vive *Bhīm* ! » (8d3). C'est la louange de *Bābāsāhēb* dans le monde (1L40).

Dans le monde entier, toi seul est grand, *Bhīmrāo* !  
Que le vent l'annonce sur la terre, écoutez, gens des trois mondes ! (1L8)

Comme dirigeant qui y a-t-il dans notre *Bhārat* ?  
Le leader *Bhīm rāja*, je chante ses qualités. (1L12)

Les chants tirent leur origine d'un besoin irrépressible que ressentent des paysannes sans pouvoir, sans reconnaissance, sans biens, sans dignité, d'exalter et de bénir leur libérateur, héros gardien du monde entier (1L22). Frères de partout, écoutez ! Dans l'intérêt des pauvres, *Bhīm* s'est fait *avatāra* (1L19). Elles se sentent elles-mêmes dans cette louange vivre un destin de grandeur. C'est mon bonheur de chanter (2k1, 3).

Ma vie en ce monde est aussi minuscule qu'un grain d'opium  
Mais moi, en moulant, je chante la louange de *Bhīm*. (12b8)

Chaque jour le matin tout en moulant  
Je chante sur la meule le *bhūpāli* (chant de l'aube) de *Bhīm*

Mon village est petit, mon hameau est minuscule  
Mais grande est la louange. (12b71, 70)

Hommage et bénédiction s'articulent tout naturellement dans la langue et la forme du culte de louange de l'*ārati*,<sup>26</sup> un signifiant rituel dont on ne compte

---

<sup>26</sup> Voir glossaire en fin de volume. Le style des chants de la mouture sur Ambedkar est souvent à situer dans le prolongement à la fois des acclamations des rites d'accueil du leader et des compositions

pas moins de trente-trois occurrences (11a41, 42, 61) auxquelles il faut ajouter la douzaine d'occurrences de la forme verbale *ovāḷṇē* qui décrit le geste rituel d'hommage du balancement de la lumière : *Femme, je fais l'āratī à Bhīm sous le drapeau bleu* (11a40, 49). *Je chante les qualités de Bābā en faisant l'āratī, je balance la lumière* (8b4, 8). *Je n'ai pas à l'esprit d'autre sentiment, je fais l'āratī, frère Bhīm, attends un peu* (11a7). *Pratiquer l'āratī c'est rendre hommage ; premier dessein et le premier chant à l'aube* (11a19). *Ô femmes, allons célébrer l'āratī à Bhīm* (11a11). *Je te fais l'āratī, dieu-Bhīm ! Bhīm ! roi des dalit.* (11a6, 1L17)

C'est mon premier chant, je fais *l'āratī* jour et nuit  
*Bhīm rāja*, le roi des *dalit*, a eu raison de l'injustice. (1k8)

L'authenticité et la valeur historique des témoignages n'en sont pas pour autant à mettre en doute. C'est que, sauf quelques erreurs d'importance significative sur lesquelles je m'arrêterai, loin de contredire, quant au fond, la vérité des historiens, les chanteuses approfondissent plutôt, dans une sorte de résonance lyrique, la portée considérable qu'ont eu pour elles le message et l'action d'Ambedkar. La vérité de leurs chants est celle de la subjectivité historique d'intouchables maharashtriennes en quête d'une autre histoire à elles.<sup>27</sup> Il s'agit de l'historicité de l'expérience subjective de femmes *Mahār* à un moment particulier de l'histoire contemporaine du Maharashtra, en plein milieu du vingtième siècle.

Il ne s'agit pas d'histoire comme science, c'est-à-dire comme construction d'un récit en vue de savoir et d'expliquer l'enchaînement d'événements qui ont marqué le devenir d'une société. La logique narrative du discours des historiens est celle d'un regard externe et explicatif de l'occurrence de phénomènes sociaux. Les témoignages des chanteuses peuvent sans doute apporter des éléments précieux à la construction de ce discours dans la mesure où l'histoire comme procès de transformations enchaînées relevant de la volonté d'acteurs sociaux, et l'histoire comme récit historien cherchant à rendre compte de ces changements et de leurs enchaînements ne sont point étrangères ni séparables l'une de l'autre. L'histoire événementielle procède bien en fin de compte des motivations subjectives de ceux qui font les événements ou les infléchissent selon leurs visées.

S'il est clair à cet égard que les paysannes intouchables qui chantent leur Ambedkar ne sont point de ceux et celles qui commandèrent aux événements qui transformèrent leur destin et leur époque, elles sont bien pourtant les fantassins d'une histoire qui leur doit, en fin de compte, et dans une mesure non négligeable<sup>28</sup>, d'avoir existé et de continuer à exister. Leurs chants témoignent éloquemment qu'elles ne furent point les absentes et les sans-voix d'une histoire des autres. Elles furent bien sur le front et non dans les marges de l'histoire de leurs communautés locales et de leur époque. Les chants que je présente ici ne devraient plus permettre aux historiens ni aux politologues d'en oublier le rôle et la voix.

---

hymniques des *āratī* religieuses.

<sup>27</sup> Sans l'avoir cherché, j'emploie des termes qui rejoignent ceux de Beltz (2001), p. 172-85 : « S'approprier et s'inventer une histoire propre. » Le discours des chanteuses ne coïncide toutefois pas exactement avec celui des bouddhistes de Beltz.

<sup>28</sup> Cf. Kamble (1991), p. 23, n. 4.

Ce n'est toutefois pas ce rôle qui me concerne ici, mais leur voix. Cette voix est celle d'une temporalité subjective de consciences qui décident d'exister pour elles-mêmes et cheminent, libérées, en quête d'un autre destin. Elles suivent pour ce faire les jalons que sont en leur esprit les souvenirs d'Ambedkar. L'intelligence qu'elles en articulent s'inscrit dans des constructions figuratives de la personnalité de leur héros. Ces figures résultent d'une entreprise matinale, personnelle et intime mais tout autant collective, de fécondation du futur par imagination créative du passé. La mémoire et l'affectivité réalisent ce travail dans le présent de la vie des chanteuses seules à leur mouture à l'aurore.<sup>29</sup>

Il restera bien sûr à l'historien à dire un jour dans quelle mesure et comment cette intelligence au présent se sera avérée, aux siècles suivants, la source effective d'une autre histoire réelle, et laquelle. Un minimum de perception anthropologique peut déjà en saisir l'annonce dans la logique qui préside ici au procès de mémoire du passé et structure la réappropriation figurative de celui-ci. La connaissance s'inscrit dans un vouloir de soi. Elle s'avère l'odyssée intime d'une conscience en quête de retrouvailles de soi. L'anamnèse est un effort pour se re-chercher, se ré-apprendre et se ré-approprier par ré-invention de soi au-delà de l'oubli qu'une histoire d'oppression a imposé.

Deux niveaux apparaissent ainsi distincts à l'analyse bien qu'en fait toujours à l'œuvre de concert et imbriqués dans le procès de figuration. Une double visée, cognitive et pratique, anime les chants.

D'une part, un travail intense de la mémoire et de l'imagination construit dans la représentation des figures interprétatives qui sont autant d'actes de connaissance. C'est le niveau de la conscience, des figures et des formes symboliques qu'elle se donne pour objet, l'invention de fragments narratifs d'une histoire orale à soi.<sup>30</sup>

D'autre part, pour surmonter l'entropie qui menace la volonté et la sensibilité, l'affectivité réactive des sources d'énergie hier libérées par Ambedkar par le maintien à l'esprit de la présence exaltante de *Bhīm dēv*, dieu *Bhīm*. C'est le niveau du désir et de l'effort pour continuer d'exister, aujourd'hui et demain, avec la même intensité qu'hier : refaire mémoire de soi pour continuer de se refaire une histoire car celle-ci n'est que re-amorcée, le chantier reste béant et appelle des regains d'énergie. Le travail de figuration répond à cette double visée.

Au total, une vision d'ensemble fait l'unité de ce travail conjoint de la mémoire, de l'imagination et de la sensibilité. Le profil logique de cette vision me semble pouvoir être résumé dans un mouvement que je catégorise comme l'émergence de *Bhīm dēv*, de *Bhīm* comme dieu d'homme. Le sens de cet énoncé devrait devenir clair au fur et à mesure que les figures prendront forme sur la vaste fresque composite que j'organiserai en cinq grands tableaux. Je m'en expliquerai le moment venu.

---

<sup>29</sup> Sur la mémoire comme mieux capable de « trouver un lien vital avec le passé » que « le geste historiographique » voir Ginzburg (2001), p. 147-64. Voir aussi Halbwachs (1997), p. 135 cité par Hartog' (2003), p. 25-9, 134-5, 138, 204-6, 209-10.

<sup>30</sup> Cf. Tonkin(1992).

### *Une intimité jalouse*

27,8% des chants (623 sur 2239) sont consacrés à deux figurations féminines distinctes, l'une de *Ramā*, la première épouse de caste *Mahār* (352 distiques), l'autre de *Shāntā*, la deuxième épouse de caste brahmane (271 distiques). Ces chants opèrent sur un mode différent des autres en ce que les chanteuses ne focalisent plus ici directement sur la figure de leur héros et son action publique mais sur la condition d'épouse de ces deux femmes. Ces figurations ressortissent au domaine de la vie quotidienne et domestique. La construction des deux figures se différencie à quatre titres de la figuration de *Bhīm*, *roi des dalit*,

Premièrement, les deux figurations féminines portent sur la sphère domestique et privée des rapports de *Bhīm* et de ces épouses. Aucune de celles-ci ne figure dans la sphère publique où opère le leader de la cause intouchable, celle des hommes et de leur rôle politique. Les nombreuses apparitions publiques de *Ramā* aux côtés de son mari le confirment même car elle n'y figure jamais que *dans la compagnie de Bhīm* (*bhīmasaṅga* : on compte vingt-deux occurrences de cette expression consacrée, 2fi12, 14, 16, 31 ; 2fii9 ; 2fiv4, 6 ; 5b18 ; 7b11) à laquelle s'ajoutent huit occurrences d'une expression similaire *aux côtés de Bhīm*. Sans doute plusieurs chants disent à quel point *Ramā* consacre ses forces à soutenir le combat de *Bhīm*, mais elle reste toujours dans le halo de gloire et de lutte de son époux, et n'agit pas au nom d'une volonté d'intervention dont elle aurait l'initiative. *Ramā* n'est jamais que la compagne modèle du héros de sorte qu'*en temps de difficultés Bhīm ne sera jamais seul* (2ai9). Il en va de même des rares apparitions publiques de *Shāntā* et de *Bhīm*.

Deuxièmement, la diversité des représentations qui composent ces figurations féminines reflète des aspects variés de leur propre existence quotidienne de femme, d'épouse et de co-épouse. *Ramā* et *Shāntā* se prêtent à vrai dire aisément à des rôles contrastés du fait de leur statut (purement imaginé) de co-épouses. Mais aucune visée d'ensemble ne motive ni n'organise ces figures du point de vue de la condition féminine comme telle, sinon le plaisir immédiat de parler de soi au quotidien. L'intention ultime des chanteuses n'est pas d'articuler un jugement sur leur sort de femme et d'épouse, comme on pourrait s'y attendre<sup>31</sup>, compte tenu de l'attention qu'Ambedkar portait à la promotion des femmes de sa communauté comme quelques chants le rappellent explicitement. Les évocations diverses de la vie quotidienne servent des fonctions secondaires de paroles occasionnelles sur soi. Il n'empêche que la visée d'ensemble des chants sur Ambedkar sait mettre à profit les ressources sémantiques de ces deux figures pour les approprier à titre de signifiants de son discours sur Ambedkar.

Troisièmement, beaucoup de chants construisent les figures de ces deux femmes sur la base de graves erreurs historiques. Ambedkar eut deux épouses successives, mais ne fut jamais bigame comme des chants le supposent. *Shāntā* ne partagea la vie d'Ambedkar qu'à partir du 15 avril 1948, longtemps après le décès, le 27 mai 1935, de *Ramā*. Celle-ci n'était donc point

---

<sup>31</sup> Tel est le cas avec la réappropriation du personnage mythique de *Sītā* qui devient dans les chants de la meule la figure de leur condition de bru maltraitée dans une belle-famille, cf. Poitevin (2001a).

non plus présente aux funérailles d'Ambedkar comme tant de chants se l'imaginent à tort. Il est significatif ici que pour comprendre en leur langue et leur contexte social le fait qu'Ambedkar eut « 'deux épouses »', des chanteuses mal informées recourent spontanément à une structure cognitive qui leur fait entendre ce fait en termes de « 'co-épouses »'. La deuxième épouse *Shāntā* devient spontanément la figure de la co-épouse qu'elles sont parfois elles-mêmes, et quelques chants disent leur expérience et leurs sentiments à cet égard.

Il n'est pas suffisant toutefois de souligner l'erreur historique et d'en donner une explication socio-culturelle. Cette explication ne rend compte que du fait de l'erreur de perception historique. Elle n'en dit pas la fonction dans l'ensemble du discours des chanteuses. L'erreur factuelle a ses raisons propres qui sont à comprendre, comme les diverses évocations du quotidien féminin, dans la logique du discours en son entier.

Là est le quatrième trait spécifique de ces deux figures féminines subsidiaires. Elles sont pertinentes en tant qu'idiomes de l'événement de langage en son ensemble qu'est le procès de figuration d'Ambedkar. Leur fonction est celle de signes interprétants dont les valeurs sont à identifier en référence aux autres signifiants de ce procès.

Pour ce qui est de *Ramā*, l'épouse *Mahār*, la construction d'une figure de la première épouse comme totalement vouée à son mari, *pativrātā*, à laquelle les chanteuses s'identifient, est motivée de leur part par un gain spécifique, celui d'une intime proximité, par tiers interposée, avec *Bhīm*. L'intimité de *Ramā* et de son époux-dieu comble, par synonymie et métaphoriquement, leur désir d'intimité avec leur dieu-*Bhīm*, *Bhīm-dēv*.

Pour ce qui est de *Shāntā*, au contraire, son emprise sur Ambedkar soustrait celui-ci à cette intimité exclusive. Elle le leur vole. La deuxième épouse s'immisce dans une relation qui ne saurait être que le privilège des *dalit*. Là est le lien qui sémantiquement fait la cohésion de tous les chants sur Ambedkar, ceux qui sont directement concernés par sa figuration et ceux qui le sont ici indirectement ou secondairement mais non moins crucialement.

La visée de tous les chants est quant au fond toujours celle du propre rapport des chanteuses à Ambedkar. Les figures des deux co-épouses aux côtés d'Ambedkar sont une métaphore du rapport que les chanteuses désirent entretenir avec leur leader. Il s'agit ici encore moins qu'avant d'Ambedkar pour lui-même. Il s'agit de *Bābāsāhēb*, roi des *dalit*, dieu-*Bhīm* tel que les chanteuses veulent qu'il reste pour elles, une présence dont l'intimité est un héritage tout autant commun que propre et exclusif aux *dalit*. Les deux chapitres de cette troisième partie le redisent avec la force d'un effet de redondance contrastée, sur le registre de l'amour jaloux. La préoccupation fondamentale du chant des meules est toujours par deux épouses interposées le seul désir de *Bhīm*. Cet effet de redondance met en quelque sorte un point d'orgue au déploiement de la fresque comme mouvement de représentation.

#### *Parole ou histoire ?*

La troisième étape est un essai de compréhension. L'approche phénoménologique de cet essai sur le chant d'Ambedkar suggère d'en inscrire

les analyses descriptives en des horizons de compréhension empruntés à Heidegger. Le terme de « préoccupation » me semble à cet égard approprié en ce qu'il s'agit toujours pour les chanteuses de leur « être-au-monde » : « En tant que préoccupation, l'être-au-monde est pris par le monde dont il se préoccupe. »<sup>32</sup> La conscience que les chanteuses prennent d'elles-mêmes est un procès de connaissance où « connaître est un mode d'être de l'être-là fondé sur l'être-au-monde. »<sup>33</sup>

La préoccupation centrale des chanteuses est le désir de *Bhīm*. Ce désir identifie pour ces femmes *Mahār* et leur communauté ce que Heidegger désigne sous le nom de « sentiment de la situation »<sup>34</sup>, un existentiel fondamental de l'être-là, qui « est ontiquement le plus connu et le plus ordinaire des phénomènes quotidiens : l'humeur, la disposition. » « Par le sentiment de la situation, l'être-là est toujours-déjà mis en face de lui-même. » L'être est son « là » en tant qu'être-au-monde, c'est-à-dire sur le mode de la dérélition, à savoir « la facticité du fait contraignant l'homme de prendre lui-même son être en charge. » Les chanteuses le prennent en charge dans le procès de figuration d'Ambedkar qui culmine en s'accomplissant dans le désir de *Bhīm*. Le « là » de leur « être », c'est *Bhīm-dēv*, fin de la perte, du refus et de la fuite de soi, mais promesse et appel qui restent à tenir.

En tant qu'étant astreint à prendre lui-même son être en charge, il est astreint aussi à se trouver toujours-déjà situé — bien que ce fait de « se trouver » corresponde moins à une recherche directe de soi qu'à une fuite... L'humeur... révèle la dérélition sous la forme de la reconnaissance et du refus. Il est vrai qu'à l'ordinaire, elle se refuse à reconnaître dans l'être-là le fardeau que celui-ci se révèle être ; elle s'y refusera encore davantage si, par la grâce de quelque exaltation, elle paraît déchargée de ce fardeau. Ce refus, encore et toujours, est ce qu'il est sur le mode du sentiment de la situation.

Qu'est-ce à dire ? Le procès de figuration d'Ambedkar a montré comment les chanteuses ont appris à reprendre leur être-là en charge à l'appel de leur leader. Elles ont d'une part découvert un être toujours-déjà situé, en fait aliéné, hors de lui-même, abandonné à son état de dérélition, déchu de lui-même. Mais elles n'ont point refusé de reconnaître dans l'historicité de cet être-là *dalit* jusque là en perte de lui-même le fardeau qu'il leur fallait dorénavant assumer. La reconnaissance ne mène point au refus ni à la fuite mais à une volonté résolue d'authentiques retrouvailles, une réinvention de soi. Le souvenir de l'appel, de la personne et de l'œuvre d'Ambedkar redonne une mémoire de soi qui culmine dans l'exaltation de la proximité exaltée et exaltante, intime et exclusive de *Bhīm*, présence qui comble le désir d'authenticité de l'être-là *dalit* par une promesse.

Or voilà qu'une telle exaltation, grâce de *Bhīm dēv*, le *miséricordieux*, pourrait être pour nos chanteuses, à en croire le philosophe, une forme suprême de refus du fardeau de l'être-là. La grâce de cette exaltation les déchargerait de ce fardeau, entendons celui, maintenant, de l'accomplissement de la promesse.

---

<sup>34</sup> Je m'inspire ici des pages 168-70 de Heidegger (1964).

Cette remarque met en question la portée de l'effet de signifiante ultime du discours des chanteuses. La conscience de soi *dalit* ne s'est-elle retrouvée pour s'accomplir en plénitude dans la figure de *Bhīm*, et reconnue dans l'identification de son être-là à sa présence intimement intériorisée, que pour se décharger encore, fût-ce à son insu, du fardeau de son être-au-monde, entendons de sa capacité à l'assumer à l'avenir à la façon et dans le sillage d'Ambedkar dans un acte d'histoire réelle ?

En d'autres termes, comment passer d'une louange émerveillée prégnante de retrouvailles fondatrices à une refonte de la société ? Le *Chant d'Ambedkar* exhause l'événement au niveau d'un acte de parole exaltée, d'une espérance folle :

*Bhīm* viendra, il sera de retour, il rendra heureux les *dalit*  
J'ai à la main le livre d'honneur de mon *rājā*. (1L41)

Cette parole peut-elle à son tour induire une pratique qui mette fin à la déréliction de l'être-là quotidien des *dalit* ? Dans le langage des chanteuses, quelles *pousses de libération* reçues de la main de *Bhīm* celles-ci plantent-elles en l'histoire pour que l'espérance ne reste pas pure utopie ? (1p5) C'est la question cruciale, celle du regain et de la relève, à laquelle j'essaierai de répondre en conclusion à titre de tentative d'interprétation d'ensemble de la portée de cette œuvre fascinante de mémoire de soi.

*Bhīm* viendra, ce jour-là le malheur des faibles prendra fin  
Plantons des pousses de libération de la main de mon *Bhīm*. (1p5)

---

La bibliographie de cet essai est intégrée à celle de l'ouvrage.