

LE CORPUS « AMBEDKAR »

Bernard Bel

Bhimrao Ramji Ambedkar portait « *des souliers rouges et des chaussettes* ». À la pochette de son veston, un « *stylo en or* » avec lequel il a rédigé la Constitution de l'Inde et « *tué Gandhi dans un éclat de rire* ». C'est par une époustouflante profusion de mots, d'images et de sonorités puisés de leur quotidien de paysannes, que des femmes de la communauté *mahār*¹ racontent la vie et la mort de l'homme qui les a libérées des stigmates de l'intouchabilité. Elles chantent Ambedkar en construisant leur propre mémoire – celle de la communauté des *dalit* (« opprimés ») néobouddhistes – à travers une réappropriation, une sublimation, au besoin une falsification de faits historiques marquants (Bel, éd., à paraître).

Né en 1891, fils d'un militaire de l'armée coloniale, B.R. Ambedkar est le premier intouchable à franchir (en 1907) les portes de l'université de Bombay. Il obtient peu après une bourse du Maharaja Sayajirao Gaekwad de Baroda qui lui permet de poursuivre ses études aux États-Unis d'Amérique. En 1916, il soutient une thèse en économie politique à *Columbia University*, puis se rend au Royaume-Uni pour étudier le droit et préparer une thèse sous l'égide de *London School of Economics*. Contraint de quitter l'Angleterre pendant la Première Guerre mondiale, il devra attendre 1923 pour soutenir sa thèse (« *The Problem of the Rupee* ») à *London University*, obtenant la même année son inscription comme avocat au barreau britannique.

De retour en Inde, Ambedkar s'engage dans le combat pour la réhabilitation des intouchables sur la trace des réformateurs sociaux du siècle précédent. Toutefois, sa stratégie se désolidarise très tôt de celle de l'*Indian National Congress* et des *leaders* issus des hautes castes pour s'appuyer exclusivement sur l'action politique et la conquête de droits constitutionnels pour les minorités opprimées. 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

BEL, Bernard (2006), Le corpus « Ambedkar », *Travaux Interdisciplinaires du Laboratoire Parole et Langage*, vol. 25, p. 19-30.

1. Transcription en alphabet *dēvanāgarī* romanisé (norme ISCII). Les surlignages indiquent des voyelles longues.

société harmonieuse et consensuelle. Ils se prononcent notamment en faveur d'un collège électoral séparé pour les intouchables – dispositif déjà en place depuis 1909 pour les musulmans – contredisant le principe d'un électorat unique avec sièges réservés, dont les représentants seraient *de facto* cooptés par les électeurs majoritaires des classes dominantes. Les Anglais donnent raison à Ambedkar, mais Gandhi l'oblige à renoncer au projet de collège distinct 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 1947, l'Inde accède à l'indépendance. Malgré ses profondes divergences avec le Congrès, le dirigeant du Parti Républicain de l'Inde est nommé ministre de la Justice. Armé de son « *stylo en or* », « Babasaheb » Ambedkar sera le principal rédacteur de la Constitution de l'Inde.

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, deux mois avant sa mort en 1956. Elle reflète l'ambivalence de l'idéal de cet homme, qui s'identifiait à « *Moïse sauvant son peuple* » (Keer, 1962, p. 490), et son pragmatisme dans le combat politique (Jaffrelot, 2000).

1. Mémoire collective

Un demi-siècle plus tard, le Mahatma Gandhi, « *père de la Nation* », a rejoint le panthéon des idoles silencieuses. C'est Ambedkar qui est revenu sur le devant de la scène, de la gauche modérée à l'extrême droite de l'arène politique indienne. Les femmes de basses castes, qui ont initialement joué un rôle important dans les mouvements de libération qui se réclament d'Ambedkar, s'en voient aujourd'hui pour l'essentiel dépossédées (Heuzé, à paraître). Mais les dessins enchevêtrés de la figure composite d'Ambedkar restent inscrits au répertoire des chants que les femmes *mahār* ont transmis en faisant tourner leur moulin à farine, dans l'espace intemporel d'intimité domestique qui précède le lever du jour.

En faisant la mouture c'est le bercement de mon corps
En chantant les vers pour *Shri Bhīm* mon cœur s'épanouit.
(*Kanthale Dhurpada, village Takali, canton de Pathri, district de Parbhani*)

Ces chanteuses paysannes avaient un projet de société qu'elles nous livrent avec leurs mots à elles – et un traitement bien particulier du texte poétique – nous invitant subrepticement à une lecture plus « engagée » de l'histoire de l'Inde contemporaine. Les enjeux en sont 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...

2. La construction du corpus

La collection de chants sur Ambedkar aurait sombré dans l'oubli sans la persévérance d'une équipe de 43 animateurs sociaux de *Garīb ḍoṅgarī saṅghaṭṇā* (l'Association des pauvres de la montagne). Pendant trois ans (de 1996 à 1999) ces femmes et ces hommes ont sillonné 28 districts du Maharashtra à la rencontre de 314 chanteuses. Avec l'aide d'Hema Rairkar et du regretté Guy Poitevin², ils ont analysé et répertorié les chants ainsi recueillis. Le manuscrit en reproduit l'intégralité, ainsi que les détails sur les interprètes, la localisation et les enregistrements sonores indexés de 173 d'entre eux (Bel, éd., à paraître).

Ce corpus est un sous-ensemble du recueil de chants de la mouture collectés depuis plusieurs décennies par le *Centre for Cooperative Research in Social Sciences* (CCRSS) <<http://ccrss.ws>> avec l'appui d'organismes internationaux, dont l'UNESCO. Dans ce projet, plus de 80 000 distiques ont été répertoriés sur la base de 3617 unités sémantiques, parmi lesquelles 113 sont en relation avec Ambedkar et/ou la communauté *mahār*. Les textes sont disponibles dans une base de données relationnelle qui met en correspondance les classes sémantiques, les locutrices et les lieux de performance, permettant une recherche lexicale approfondie. La base de données est complétée par 93 heures d'enregistrements sonores indexés. Ce corpus a été déposé en 1998 à l'*Archive and Research Center for Ethnomusicology* (ARCE, New Delhi) et fera ultérieurement l'objet d'une diffusion internationale. L'homogénéité relative du groupe de locutrices (caste *mahār*) a rendu possible un travail de terrain ciblé sur le thème « Ambedkar » aboutissant au recueil presque exhaustif de 2239 distiques sur ce thème.

Le corpus « Ambedkar » est en libre accès au Centre de Ressources pour la Description de l'Oral (CRDO³) <<http://crdo.fr>>. La prise de son a été réalisée en stéréo sur DAT et les données converties sans dégradation au format AIFF. Pour faciliter une éventuelle diffusion sur CD-ROM, les fragments sonores sont aussi disponibles au format MP3. Les textes ont été transcrits en alphabet *dēvanāgarī* et *dēvanāgarī* romanisé, avec traductions en anglais et en français.

2. Guy Poitevin (1934-2004), né en Mayenne, s'est établi en Inde en 1972 pour se consacrer entièrement à la recherche et à l'action sociale. Il a publié de nombreux ouvrages en anglais, français et marathi sur les processus endogènes de développement, la mémoire sociale des communautés marginalisées et la démarche « coopérative » de recherche en sciences sociales. Voir <http://fr.wikipedia.org/wiki/Guy_Poitevin>.

3. Initiative conjointe de la Direction de l'Information Scientifique et du département scientifique « *Homme et Société* » du CNRS, le CRDO a été composé à partir de deux propositions portées respectivement par les laboratoires Lacito et LPL.

3. Littérature ou « orature » ?

Dans la solitude de la mouture matinale, les paysannes du Maharashtra n'écoutent qu'elles-mêmes et obéissent à un besoin impérieux : chanter pour mieux dire ce qu'elles ressentent. Le chant de la mouture transcende les castes, les âges, les différences sociales et économiques.

Cette exaltation de la puissance de la voix et de la parole par le chant est la raison, selon Zumthor [1987], du fait que la plupart des œuvres poétiques ont été chantées dans toutes les civilisations. Le rapport qui unit la musicalité et le texte poétique dans le chant des meules est un investissement global et constant des mots par la mélodie. Celle-ci ne se lie pas aux mots de la langue de l'extérieur, par juxtaposition, recouvrement ou ajustement ultérieurs. Les mélodies sont contemporaines des improvisations verbales. Variations linguistiques et modulations musicales s'improvisent de concert.

Le texte est plus l'occasion que la cause du geste vocal et musical. Cette synergie crée l'unicité de sens du distique. Elle rend intenses les échanges sémantiques entre le texte et la mélodie, les timbres des voix et les gestes des chanteuses, les séquences d'intonations et les unités syntaxiques et sémantiques. (Poitevin et Bel, à paraître).

La stabilité des distiques qui constituent le « texte de référence » des chants de la mouture contraste avec l'extrême variabilité de leur performance, laquelle ne se réduit pas à la juxtaposition du texte sur une mélodie arbitrairement choisie. La performance s'apparente à un processus narratif selon un parcours non-linéaire, multivoque par l'effet de « rhétoriques emmêlées ». Guy Poitevin suggère de parler d'« orature » – plutôt que de « littérature orale » – pour désigner une forme d'exposition substituant au texte une « quasi-parole » qui, « dans le but d'optimiser les effets de la destination, [...] détermine ses propres modes d'agencements textuels. » (Vecchione, 1997, p. 102).

4. Exemple d'analyse

Le chapitre 2 du manuscrit de Guy Poitevin (Bel, éd., à paraître) s'intéresse à l'organisation de la substance sonore en « système signifiant » au moyen de ressources d'ordre phonologique : contrastes de timbres vocaliques ou de consonnes, exploitation de la rime *etc.* Le chapitre 3 démontre les techniques de production de sens par variations sémantiques sur des canevas prédéfinis.

Un article en annexe du manuscrit (Poitevin et Bel, à paraître) illustre l'exploitation du corpus pour l'analyse de techniques d'improvisation mélodique : intonation, rythme, ornementation. L'exemple suivant en est extrait. Il s'agit d'un chant interprété à Mogra (district de Bheed) par Ghangaon Mathura, de caste *mahār*. Le texte de référence du distique, tel qu'il a été énoncé par la chanteuse, était :

sākhara puraṇācī pōḷī karitē ghāīghāī [36301]⁴
sabhalā ūbhī rāhī bhīmā saṅga ramābāī

Je fais bien vite des galettes fourrées au sucre
Ramābāī est debout dans l'assemblée en compagnie de *Bhīm*.

La transcription de la version chantée est la suivante⁵ :

- | | |
|---|-----------|
| 1) <i>sākhara puraṇācī pōḷī karitē ghāīghāī</i> | [36301-1] |
| 2) <i>sabhalā ī ūbhī rāhī ī bhīmā nā saṅgā</i> | [36301-2] |
| 3) <i>bhīmā na saṅgā ramābāī</i> | [36301-3] |
| 4) <i>sabhalā ūbhī rāhī ī bhīmā tarī nā saṅgā</i> | [36301-4] |
| 5) <i>bhīmā na saṅgā ramābāī</i> | [36301-5] |

Ce qui nous intéresse ici est la « valeur ajoutée » au texte de référence par son déploiement dans la *performance*. Une étude approfondie du texte fournit les premiers repères de cette analyse.

Du point de vue du contenu, deux valeurs sémantiques sont essentielles dans ce distique. La première s'attache au contexte concret. C'est celle de l'importance historique de l'événement de référence de l'énoncé : Ambedkar est venu au village et préside un rassemblement public. Il y a foule. La prise de conscience par la communauté *mahār* de son histoire et de son destin à l'appel d'Ambedkar, physiquement présent au village, est un fait particulièrement frappant. La chanteuse le vit comme un moment faste. Il faut le célébrer comme un événement festif de première grandeur. La deuxième a trait à un fait central : si la joie et l'enthousiasme de la chanteuse sont au comble, c'est que *Ramābāī*, l'épouse d'Ambedkar, est là, debout à ses côtés, et l'accompagne.

La chanteuse fait appel à deux procédés pour mettre en exergue les mots ou les syntagmes les plus significatifs : méliques et particules d'interlocution. Nous appelons « mélique » un fragment mélodique couvrant un mot complet dans lequel on compte plus de notes que de syllabes. Les particules d'interlocution telles que *nā, na, ga, ya, bāī, ātā, asī nā, bāī nā, bāī ga, ātā, tarī* (en marathi rural) servent à bousculer à loisir l'agencement des syntagmes et des pauses.

Au delà des mots qui énoncent le fait, ces procédés consistent à en « interpréter » (au sens de C.S. Peirce) la valeur qu'ils prennent pour la chanteuse : *bhīmā na saṅgā, bhīmā tarī nā saṅgā*, et *ūbhī rāhī ī*, ce dernier qu'on pourrait paraphraser en français : « Elle se tient, oui ! Debout ! ».

4. Les numéros entre crochets renvoient à l'index des fragments disponibles dans le corpus.

5. 1) Sucres fourrées galettes je fais vite vite
2) Dans l'assemblée debout se tient (de) *Bhīm* en compagnie
3) (de) *Bhīm* en compagnie *Ramābāī*
4) L'assemblée debout se tient *Bhīm* (hein !) en compagnie
5) (de) *Bhīm* en compagnie *Ramābāī*

Voici les transcriptions mélodiques des trois premières lignes de ce chant⁶ :

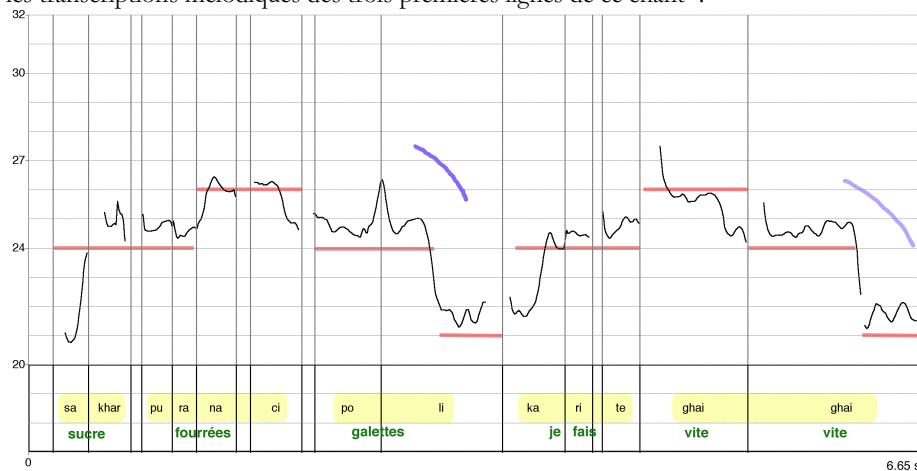


Figure 1

sākhar puraṇācī pōlī karitē ghāighāī [36301-1]

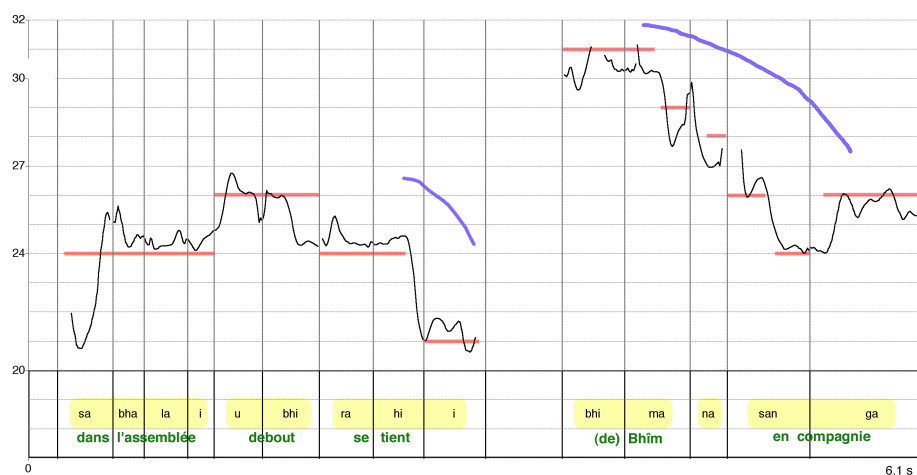


Figure 2

sabhalā ī ūbhī rāhī ī bhīmā nā saṅgā [36301-2]

6. Ces transcriptions ont été réalisées avec le logiciel PRAAT développé par Paul Boersma et David Weenink à l'Institut de sciences phonétiques de l'université d'Amsterdam, <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>. Le corpus Ambedkar inclut, pour quelques exemples, une archive PRAAT contenant les fichiers sonores, les étiquetages syllabiques et les transcriptions mélodiques.

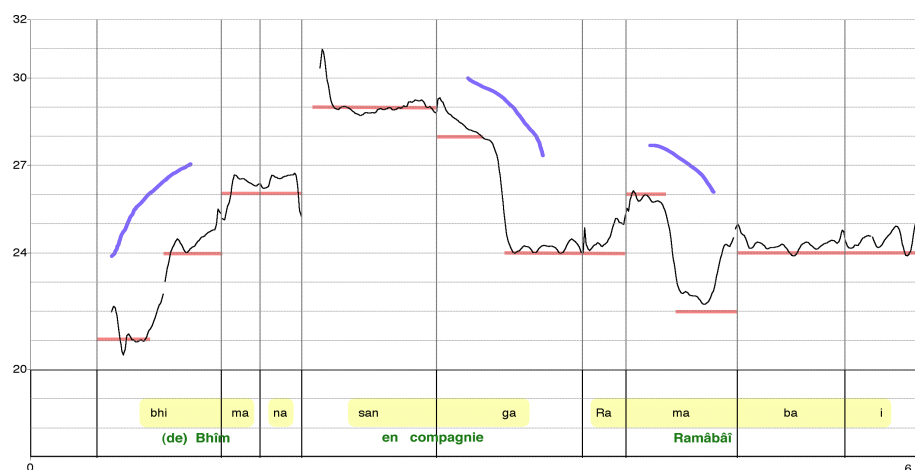


Figure 3
bhīmā na saṅgā ramābāi [36301-3]

Les droites horizontales divisent l'espace mélodique en demi-tons tempérés. L'horizontale n° 24 correspond approximativement à la note *sol* de la quatrième octave. Nous avons tracé en « marches d'escalier » la séquence de notes qui sert de squelette mélodique. Les écarts entre la courbe mélodique réelle et ce squelette mettent en évidence les effets d'ornementation mélodique, auxquels il faut bien entendu ajouter les écarts incontrôlés. Pour ce qui est du contrôle de l'intonation, il est toutefois intéressant de comparer la courbe mélodique de la première ligne à la première moitié de la quatrième ligne, figure 4 ci-après. On constate que les intervalles microtonaux et une partie des formes complexes se répètent assez fidèlement. Il faut noter que la tonique réelle de la chanteuse est d'environ un quart de ton plus haute dans la première ligne que dans les suivantes. Par la suite, la tonique se stabilise remarquablement, contrairement à l'impression d'instabilité donnée par l'écoute de ce fragment. Il convient de souligner que la chanteuse ne bénéficie d'aucun repère mélodique instrumental, contrairement aux musiciens « classiques » qui s'accompagnent d'un bourdon (*tānpūrā*) ou d'un harmonium.

Plusieurs mélismes ont été signalés par des arcs tracés à main levée. L'étiquetage syllabique du corpus permet de déterminer simplement les passages contenant plus de notes que de syllabes, dans un même mot, ce qui indique un mélisme selon la définition que nous avons donnée. Les trois premiers mélismes (ligne 1 et première moitié de la ligne 2) fonctionnent comme des délimitateurs syntaxiques, avec une chute d'une tierce mineure à partir de la tonique sur la syllabe /i/

en fin de phrase. Par contre, le mélisme sur « *bhīmā nā saṅgā* » (« avec *Bhīm* »), précédé d'un intervalle ascendant de très grande amplitude (10 demi-tons) exprime la profonde émotion associée au schème de la proximité. L'expression est répétée (ligne 3) avec un mélisme cette fois sur un mouvement mélodique ascendant « *bhīmā nā* », et la chanteuse finit par désigner la bénéficiaire (ou pour ces dernières la médiatrice) de cette proximité : *Ramābāī*, qui bénéficie aussi d'un mélisme très marqué sur la deuxième syllabe. On remarquera par ailleurs la prolongation apaisante de la voyelle finale, s'appuyant sur la tonique de la mélodie.

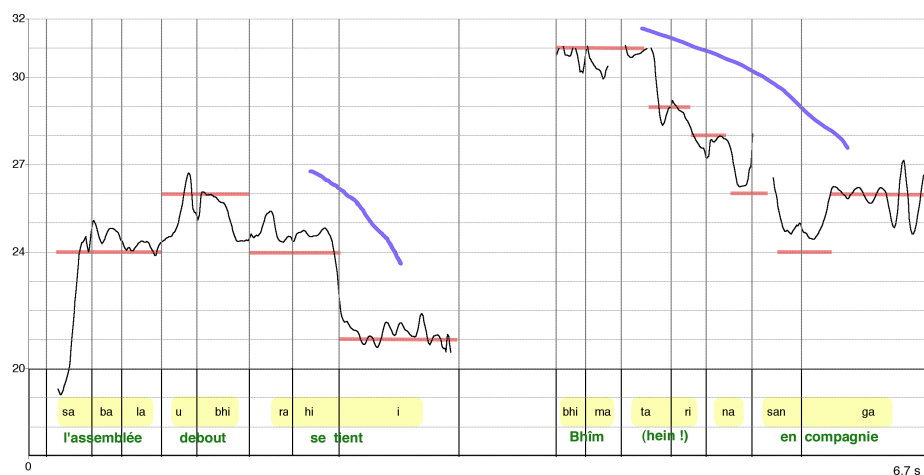
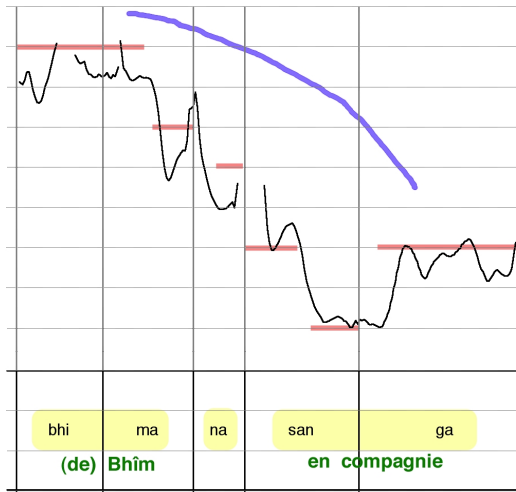


Figure 4

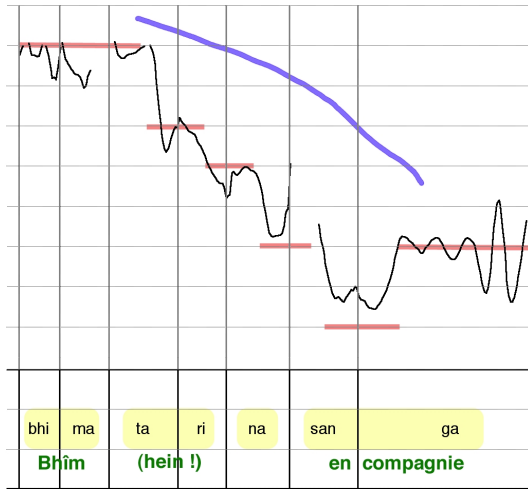
sabhalā ūbhī rāhī ī bhīmā tarī nā saṅgā [36301-4]

Sur la quatrième ligne, l'énoncé « *sabhalā ūbhī rāhī* » (« [dans] l'assemblée [elle] se tient debout ») est traité de manière similaire au début de la première ligne. Vient ensuite « *bhīmā tarī nā saṅgā* » qui est le même « *bhīmā saṅgā* » qu'en fin de deuxième ligne, mais cette fois enrichi de deux particules d'interlocution « *tarī nā* » (au lieu de « *nā* ») renforçant considérablement la fonction emphatique.



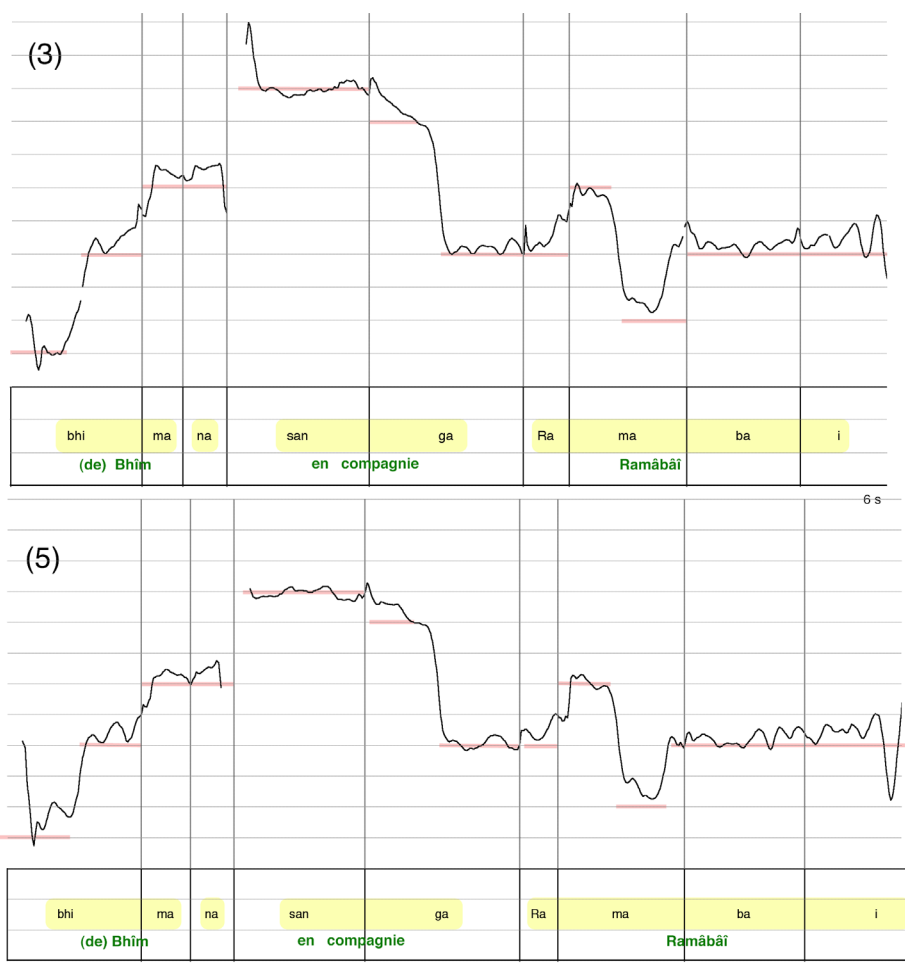
Ce qui est intéressant dans la comparaison des deux mélismes (voir ci-contre), c'est que l'introduction de trois syllabes supplémentaires ne modifie en rien la durée totale de ces expressions. Elle se traduit par une augmentation de densité phonémique sur les premières syllabes, laissant intacte la syllabe finale « *gā* ».

L'investissement personnel de la chanteuse dans son acte élocutoire se traduit ici par la mise en œuvre d'un ressort dynamique de type affectif. Elle le fait, au niveau mélodique, par le biais d'une hyperactivité des moyens prosodiques.



Comme pour la parole spontanée, cette hyperactivité peut se matérialiser par des écarts fréquentiels plus importants, des pentes mélodiques plus abruptes, des ruptures tonales ou temporelles plus fréquentes ou un rythme plus irrégulier, sans égard pour la structure mélodique conventionnelle.

La cinquième ligne, « *bhīmā na saṅgā ramā ā bāī* », est identique, textuellement et mélodiquement, à la troisième. Ici encore la similarité des structures temporelles est surprenante pour une ligne mélodique sans repère rythmique et très ornementée. Nous reproduisons ci-dessous les lignes (3) et (5) juxtaposées pour souligner cette ressemblance.



bhīmā na saṅgā ramā bāi [36301-3] et [36301-5]

L'ornementation – qu'il serait plus correct de désigner comme un « traitement des notes » (*alāṅkāra* en musicologie indienne) – est rendue ici avec une précision comparable à celle de chanteuses de haut niveau dans le genre *khayāl* de musique savante du nord de l'Inde. On peut apprécier par exemple la descente lente, puis rapide, au début de la syllabe /*gā*/, ainsi que les mouvements complexes sur la syllabe /*mā*/ de /*ramā*/. Il serait fastidieux (voire inopérant au niveau de l'analyse) de répertorier ces formes dans un système de notation comparable à celui que nous avons mis au point pour la musique classique (Bel, 1998).

La mise en correspondance du texte et de la ligne mélodique dans les chants de la mouture révèle un traitement individuel de mots ou d'unités syntagmatiques en tout point semblable à celui de la prosodie de la parole spontanée. On pourrait dire qu'à la structure mélodique conventionnelle (l'air du chant) se juxtapose un traitement prosodique qui a pour effet de déformer sensiblement la première, et cela de trois manières (Caelen-Haumont et Bel, 2000, p. 273-274) :

- soit le traitement prosodique accompagne la valeur linguistique, ce qui fait que la forme mélodique à elle seule est le reflet de la modalité illocutoire, par exemple assertion, question ou injonction ;
- soit la prosodie dote l'unité d'une valeur linguistique différente, paraphrasable, métalinguistique mais distincte de celle du discours. C'est le domaine de l'expression subjective, comme par exemple l'ironie ou le discours indirect ;
- soit la prosodie ajoute une valeur qui n'est pas de nature linguistique. C'est le domaine purement affectif de l'expression psychologique des attitudes et des émotions.

Ainsi, ce filtre affectif jouant soit sur les objets du monde dans la dénotation (notion évoquée par le mot), soit sur la lettre elle-même (mot lui-même), détermine une mélodie (et prosodie) connectée ou déconnectée de la valeur ou de la structure linguistique. Dans tous ces cas, la prosodie exprime une sorte de métalangage, de forme implicite par nature, redondant ou non avec la forme linguistique, mais extrêmement varié, véhiculant un contenu psychologique, psycholinguistique, métalinguistique et/ou pragmatique (mais aussi d'autres tels que sociologiques, régionaux, pathologiques, esthétiques...).

5. Conclusion

De par la rigueur de l'analyse et la disponibilité de l'intégralité des sources, l'ouvrage de Guy Poitevin, enrichi de l'intégralité du corpus de référence, intéressera les chercheurs de multiples disciplines : anthropologues, sociologues, politologues, phonologues, linguistes et musicologues. Il invite aussi le lecteur non-spécialiste à une découverte sensible de l'Inde moderne, complément indispensable aux études historiques qui ont ouvert de nouvelles perspectives sur les enjeux politiques et culturels de la décolonisation.

6. Références bibliographiques

BEL, B. (1998). « Raga : approches conceptuelles et expérimentales », actes du colloque *Structures Musicales et Assistance Informatique*, Marseille, p. 87-108. <<http://archives-ouvertes.fr/ccsd-00008280>>.

BEL, B. (éd., à paraître). *Un stylo en or. Des paysannes intouchables chantent Ambedkar, leur libérateur*, texte de Guy Poitevin édité à titre posthume. <<http://archives-ouvertes.fr/ccsd-00005792>>.

- CAELEN-HAUMONT, G.; 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. <<http://www.lpl.univ-aix.fr/~fulltext/991.pdf>>.
- HEUZE, D. (à paraître). Inde exemplaire et fragile, in B. BEL (éd.), *Un stylo en or. Des paysannes intouchables chantent Ambedkar, leur libérateur*, <<http://ccrss.ws/ambedkar/annexe/Heuze.pdf>>.
- JAFFRELOT, C. (2000). *Dr Ambedkar : leader intouchable et père de la Constitution indienne*, Paris : Presses de la Fondation Nationale des Sciences Politiques.
- KEER, D. (1962, première édition 1954). *Dr. Ambedkar : Life and Mission*, Bombay : Popular Prakashan.
- POITEVIN, G. ; BEL, B. (à paraître). Une capacité d'improvisation mélodique, in B. Bel (éd.), *Un stylo en or. Des paysannes intouchables chantent Ambedkar, leur libérateur*, annexe.
- VECCHIONE, B. (1997). Musique, herméneutique, rhétorique, anthropologie : une lecture de l'œuvre musicale en situation festive, in F. Escal et M. Imberty (éds), *La musique au regard des sciences humaines et des sciences sociales*, 1, Paris : L'Harmattan, p. 99-174.
- ZUMTHOR, P. (1983). *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil.
- ZUMTHOR, P. (1987). *La lettre et la voix*, Paris : Seuil.