

## UNE CAPACITÉ D'IMPROVISATION MÉLODIQUE

Guy Poitevin et Bernard Bel

### *Le chant, exaltation de la puissance de la voix*

Les recherches qui s'intéressent aux structures d'intonation dans le domaine de l'analyse linguistique de la prosodie poétique — « tout ce qui ressortit au rythme de la parole poétique »<sup>1</sup> —, ont su profiter ces dernières décennies des progrès de l'informatique en matière d'analyse de la parole. Les procédés et les perspectives de deux de ses tâches présentement les plus ardues s'avèrent d'un intérêt immédiat pour l'analyse des modulations musicales semi-improvisées du chant des meules.

Une première tâche est l'étude de la parole spontanée. Elle apprend à se référer en dernière analyse à la subjectivité du sujet parlant. S'il apparaît que, d'un point de vue acoustique, la parole spontanée ne met pas en œuvre des moyens spécifiques qui la différencieraient clairement de discours de lecture intelligente, d'une lecture plus investie ou d'un monologue parlé, la raison en est que

[...] le caractère spontané est lié à l'investissement que met la personne à produire un énoncé, à sa motivation de parler, et ce critère est indifféremment présent en discours spontané ou en lecture. Dans ces conditions, c'est sur la notion de subjectivité, son espace, ses marques, ses indices, que nous fonderons notre analyse du spontané<sup>2</sup>.

Une deuxième tâche de recherche d'intérêt immédiat est celle qui porte sur les traits distinctifs des émotions dans la parole. Elle répond à la priorité qu'il faut accorder dans l'étude du chant des meules à la fonction émotive telle que la définit Jakobson : « Centrée sur le destinataire, elle vise à une expression directe de l'attitude du sujet à l'égard de ce dont il parle ». Dans le chant des meules, il ne s'agit toutefois ni de l'émotion brute ou « primaire », ni de l'émotion socialisée ou « secondaire », mais de l'émotion « ordinaire » de paysannes ordinaires. Engagées corps et âme dans une tâche des plus quotidiennes, il leur est aussi ordinaire de se laisser naturellement emporter par l'emballement du chant<sup>3</sup> dont elles recherchent le transport à chaque aurore.

Le matin à l'aurore le coq lance son cri  
Je suis transportée en voyant *Bābāsāhēb*. (12b33)

---

<sup>1</sup> Zumthor (1983), p. 165.

<sup>2</sup> Caelen-Haumont & Bel (2001), p. 252.

<sup>3</sup> Poitevin (1997a).

Cette émotion ordinaire ne relève pas de types abstraits classificatoires. Toujours à l'œuvre dans le langage, elle est la source du lyrisme et des modulations musicales du chant des meules. Premier mode de construction du monde quotidien dans la chair du corps sensible, forme de signifiante à la disposition de la faculté de sentir,<sup>4</sup> elle est, de ce fait, au fondement de la subjectivité de l'être-au-monde.

Je chante « *Bhīm ! Bhīm !* » Mère, *Bhīm* est ton diamant  
Il a donné courage à la terre tout en élevant une famille. (1L16)

La joie de la vie qu'inspire *Bhīm*, joyau de la terre mère, s'exprime spontanément dans l'acclamation, cri de victoire de la voix que relaient le son du cor et les hourras du peuple :

Dans les champs de Delhi, sonne le cor (*śinga*) en or  
Le nom de *Bhīm* est glorieux. (1diii8)

Il arrive le char, les pierres deviennent des pop corns  
Femmes et mères disent « Béni soit *Bhīmrāyā !* » (1i19)

Aussi spontanée qu'elle soit, l'émotion ordinaire n'est jamais simple. Elle ressortit le plus souvent aux catégories du complexe et du plurivalent. Ainsi en est-il de la tradition bien ordinaire du chant des meules à l'aube de chaque jour d'une vie de paysanne.

Cette roue (la meule courante) tourne en vrombissant  
Je chante les versets de *Bhīm* et Bouddha. (1L30)

L'émotion ordinaire relève de la puissance de sentir, première capacité de réceptivité et d'affection du sujet dans la chair : faisant partie du monde physique par le corps, l'être humain doit se laisser affecter sensiblement pour connaître. *En disant* « *Bābā ! Bābā !* » *mon corps s'était purifié* (1n17). La chair, capacité d'impact du monde sur le corps et, grâce aux multiples fonctions sensorielles, lieu de la puissance de sentir, est à ce titre le lieu et le moment où le monde est senti et ressenti, aperçu et perçu, imaginé et interprété. « Je dois subir pour connaître.<sup>5</sup> » Il n'y a d'intuition que sensible. « Si sublimés soient-ils par rapport aux sensations, les sentiments eux-mêmes inscrivent les situations vécues en général dans la mémoire sensible.<sup>6</sup> » Le monde se construit de prime abord dans l'intuition sensible. Le premier intelligible est sensible. Le monde n'a à vrai dire aucune réalité en soi : premier mouvement d'autonomie du sujet, il est un acte de la chair sensible par qui il commence d'exister pour un sujet et ne peut jamais exister que comme le monde propre d'un sujet donné.

La voix est la fonction expressive de ces affections inscrites dans la chair du sujet. Elle est la capacité d'en produire des signes auditifs interprétants pour en communiquer le sens à d'autres qui les interprèteront à nouveau selon la résonance que ces signes induiront dans leur propre chair. Le langage de la pensée est organique avant d'être sémantique. La voix parle avant la langue « qui n'en est que l'épiphanie : énergie sans figure, résonance intermédiaire, lieu fugace où la parole instable s'ancre dans la stabilité du corps.<sup>7</sup> »

---

<sup>4</sup> Poitevin (2002c).

<sup>5</sup> Cf. Marion (1999).

<sup>6</sup> Ferry (1991), p. 31-3, 45.

<sup>7</sup> Zumthor (1983), p. 159.

Mais voici que surgissent les modulations de paroles poétiques avec leurs métaphores et leurs allégories, les gestes rythmés du corps<sup>8</sup> et des séquences de sons qui s'équilibrent et se charpentent comme par enchantement, enfin le déploiement prolongé des excursions mélodiques du chant.

En faisant la mouture c'est le bercement de mon corps  
En chantant les vers pour *Shri Bhīm* mon cœur s'épanouit. (12b49)

Si la voix sert ce que Jakobson appelait la fonction incantatoire du langage<sup>9</sup>, le langage à son tour n'est pas sans s'asservir la voix, fût-elle poétique précisément, pour chercher à s'extraire des contraintes dont il l'enserme toujours. Le chant, par contre, en exalte la puissance, et du coup magnifie la parole, « fût-ce au prix de quelque obscurcissement du sens, d'une certaine opacification du discours ». Le chant magnifie la parole « moins comme langage que comme affirmation de puissance »<sup>10</sup>.

Avec le chant, art musical, les organes de la voix traduisent en métaphores auditives signifiantes les intuitions de la réceptivité sensible, pures données opaques. Gammes affectives, elles *signifient*, c'est-à-dire interprètent dans le sensible, la compréhension que le sujet se construit du monde. Elles témoignent des initiatives de sens du sujet et répondent à un besoin profond de toute société : la « fonction de chant » est vitale pour toute culture, si tant est, comme le dit si bien Paul Zumthor, que « le chant est la vraie nature de la voix »<sup>11</sup>.

Cette exaltation de la puissance de la voix et de la parole par le chant est la raison, selon Zumthor, 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.

Modulé de manière à tenir compte des plus lourdes contraintes syntaxiques provenant du texte, tout en les pliant à son ordre propre, le rythme vocal comporte une courbe mélodique qui le valorise et lui communique selon les circonstances une qualité particulière — unique. En ce sens le texte n'existe qu'en vertu des harmonies de la voix... Le texte, en tant que parole mesurée, *signifie* la voix vive.<sup>12</sup>

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 193-5.

<sup>9</sup> Jakobson (1963), p. 21 ; Ferry (1991), p. 53-4.

<sup>10</sup> Zumthor (1983), p. 177 ; (1987), p. 205.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 177-80.

<sup>12</sup> *Ibid.*

### *La notion de « spontané »*

Le caractère spontané du chant ou de la parole est principalement déterminé par l'environnement du discours, les motivations du locuteur/chanteur dans la situation de communication, celles qu'il perçoit de ses interlocuteurs, et les interactions qui en découlent.

Le laps de temps solitaire de la mouture matinale offre aux femmes paysannes un espace de liberté relative qui ne leur est point disputé. Il reste leur royaume à l'aube et ne peut être que le leur. Là, ensemble, elles échappent aux sermons des prêcheurs, des swamis, des notables, des gourous, des sadhus, des yogis, des saints-poètes, des hagiographes, de leur *mālak* (mari et maître) et des pandits. Elles n'écoutent qu'elles-mêmes et n'obéissent qu'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. La tradition séculaire des chants de la meule est un moyen et un milieu de communication privilégiés, circonscrits par un espace et un temps précis de la vie quotidienne au féminin.

Chaque tour imprimé à la meule constitue une unité de temps pour le « déroulement » du texte chanté. 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 ». Il convient ici de parler d'« orature », plutôt que de « littérature orale », dans la mesure où la performance substitue au texte une « quasi-parole » qui, « dans le but d'optimiser les effets de la destination, [...] détermine ses propres modes d'agencements textuels.<sup>13</sup> »

En fait, ce matériau textuel et mélodique du chant, qui correspond effectivement à des contraintes d'ordre culturel, détermine l'arrière fond de la production orale. Dans ce contexte, l'improvisation s'exerce en fonction d'un vécu, de valeurs communautaires ou plus personnelles. Les productions orales (chant ou parole) appartiennent donc à cette catégorie du spontané qu'est l'improvisation. Plusieurs traits caractéristiques du spontané évidents dans les chants de la meule se réfèrent ainsi à l'importance du « local » et à la transformation prosodique de la mélodie.

#### *La prédominance du « local »*

Un trait essentiel du caractère spontané réside dans la prédominance du « local » par rapport à la structure. En chant comme en parole, le « local » se matérialise par de petites entités syntagmatiques, de nature très diverse, syntaxiquement mal formées et souvent incomplètes, suggérant une recomposition du discours en fonction d'une nouvelle idée ou d'une autre modalité conversationnelle telle des marqueurs phatiques. Le sens du distique suivant par exemple n'est clair dans son ensemble qu'au regard de considérations contextuelles générales que l'on essaie spontanément de deviner et de reconstituer pour trouver un sens au distique, mais son détail ne sera jamais connu que de la chanteuse et à ce moment précis de son dire. La fragmentation des unités est typique d'un style parlé allusif « local ». La

---

<sup>13</sup> Vecchione (1997), p. 102.

formule « une chaise pour s’asseoir » est elle-même idiomatique et souvent même chargée de connotations ironiques :

Tu étais un journalier on a fait de toi un *sāhēb*  
Aux côtés de *Bābā* une chaise pour s’asseoir. (1a45)

Les cinq chants de la plage UVS-05-18 qui furent enregistrés le 3 avril 1996 à Mogara, dans le Marathwada, lors d’une rencontre dont il est fait état au chapitre premier de l’ouvrage, en donneront une idée concernant ce corpus particulier du « chant d’Ambedkar ». Nous en présentons trois à titre d’exemple. Nous voudrions montrer comment les indicateurs de spontanéité « locale » sont bien repérables, bien que chantés non seulement sur la même mélodie mais aussi selon les mêmes procédés de structuration prosodique.

Ces observations d’ordre prosodique ne peuvent toutefois avoir pour but que d’initier à l’écoute de la performance, car elle seule peut offrir une réelle compréhension de la spontanéité vocale et mélodique<sup>14</sup>. La voix est bien entendu le lieu par excellence de la spontanée personnelle des chanteuses, et nul écrit n’en peut rendre compte ni encore moins justifier qu’on s’en passe. Tous les détails relatifs par ailleurs à la performance des chants cités plus bas (lieu, date, durée, contexte sémantique et classification dans le corpus, translittération et traduction, nom de la chanteuse) sont fournis dans le document « Corpus des 173 chants enregistrés sur Ambedkar » ([voir l’index](#)). Le numéro de série entre crochets permet d’écouter directement le chant à partir de l’index.

Voici le premier chant [36286] tel qu’il a été noté par écrit, et sa traduction :

*ālā raṇagādā kālyā vāvarī kuthalā*  
*bhīma vacanī gutalā rē sidārathā*

Le char est arrivé sur les terres noires, s’est bloqué  
*Bhīm* était coincé par sa promesse — ô Siddhartha. (3c4)

Alors que le texte noté par écrit comprend deux lignes, la mélodie enregistrée se construit en trois entités mélodiques syntagmatiques comprenant chacune trois phrasés enchaînés sans césure bien marquée :

*ālā raṇagādā - kālyā vāvarī kuthalā - kālyā vāvarī kuthalā*  
*vāvarī kuthalā - bhīma vacanī gutalā - rē sidārathā*  
*vacanī gutalā - bhīma vacanī gutalā - rē sidārathā*

Le « local » est manifeste à plusieurs titres. Premièrement, la syntaxe, correcte, est des plus simples. Avec ses verbes au passé simple elle relève du langage quotidien narratif et factuel. A ce style narratif sans débordement verbal correspond une mélodie dépourvue de mélisme qui enchaîne neuf phrasés mélodiques (trois fois trois) sans s’attarder dans des commentaires lyriques.

Deuxièmement, le discours se déploie en répétitions qui mettent fermement en exergue l’élément distinctif et pertinent du distique : *bhīma vacanī gutalā*, *Bhīm était coincé (se lia, s’empêtra, se prit) par sa promesse*. La rime aux variations phonétiques particulièrement heureuses, *gotalā / kuthalā*, est un exemple typique de production de surplus sémantique par la conjonction de deux vers

---

<sup>14</sup> L’enregistrement complet figure en annexe sous le titre : « Unité de mémoire des 197 chants enregistrés à Mogara ». Nous invitons le lecteur à écouter attentivement les exemples pour en saisir les nuances mélodiques. Celles-ci seront illustrées visuellement par les mélogrammes de quelques exemples figurant plus bas.

en parataxe, le premier devenant ainsi une métaphore du second. La métaphore est ici au demeurant parfaitement appropriée du fait que le premier vers correspond à un paradigme bien connu, celui d'un grand cortège de noces, ou d'une file imposante de chars à bœuf transportant des invités à la fête bloqués en pleine campagne sur des terres où ils se sont enlisés, ou par d'autres obstacles inattendus qui leur barrent la route et les bloquent sur place.

Troisièmement, l'expression *rē sidārathā*, ô *Siddhartha*, est un de ces marqueurs phatiques « caractéristique de notre oralité quotidienne "sauvage", conversations, on-dit, échanges phatiques. » Les femmes *Mahār* converties au bouddhisme d'Ambedkar recourent de façon significativement comparable à la formule phatique distinctive *rē sidārathā*, transformation dialectale de *Siddhartha*, nom de Gautam Bouddha, l'Éclairé. « A la limite, la seule *réalité* à laquelle réfère ce langage, c'est l'événement même qui le *réalise*, la performance ». « L'unité formulaire fonctionne comme une citation d'autorité ». Si la formule phatique est dans la performance présente étroitement associée à l'évocation de *Bhīm*, sa fonction de marqueur communautaire est toutefois purement phatique et non sémantique.

C'est ainsi que la formule d'authentification *Sāngatē bāi tulā*, *Je te dis, femme*, est largement caractéristique de toute la tradition des chants de la meule. Sa fonction phatique est d'énoncer l'intention qui la motive en son ensemble : la volonté d'ouvrir son cœur et de se confier. Elle joue aussi le rôle d'une signature d'identification. L'anonymat de la formule énonciatrice — aucun chant n'est jamais attribué à qui que ce soit — ne rend que plus personnelle l'énonciation, car elle est celle d'un soi collectif de femmes : ce *Je* est riche de la personnalité de toutes.

C'est à elles-mêmes, au soi de « la race des femmes, » — selon l'expression qui leur sert à se désigner, *bāi jāt* — un soi plus vrai que les particularités de chacune, que cette énonciation les porte à s'identifier lorsqu'elles se réapproprient à chaque aurore la parole de leurs aînées pour y reconnaître et y couler leur propre destin. Il s'agit de s'exprimer soi-même et pas de faire de la littérature autobiographique. Le corpus du chant d'Ambedkar connaît bien sûr cette formule :

Sur le fort de Delhi la lampe a une mèche de soie  
Je te dis, femme, mère est la caste des *Bāman*. (4a12)

Voici que dans ma cour, sucre et thé sont répandus  
*Bhīm* était venu, réunion de nuit, je te dis. (1evi1) [37602]

Si la subjectivité qui s'exprime dans les chants de la meule se confond ainsi de façon générale avec la subjectivité de paysannes, au delà de toute barrière sociale, cette généralité peut aussi se particulariser en tant que femme de tel groupe, familial ou communautaire. Des chants de la meule recourent à des marqueurs plus spécifiques. Le plus commun d'entre eux, absolument identique à *sidārathā*, que nos chanteuses y substituent, est *Rukmīnī*<sup>15</sup>, du nom de l'épouse du dieu Vitthal à laquelle les chanteuses s'identifient aisément.

---

<sup>15</sup> La transcription *Rukmīnī* est celle qui a été le plus souvent adopté dans le corpus de chants. Il en existe des variantes : *Rukhmīnī*, *Rukhmīni*...

D'autres<sup>16</sup> peuvent être plus « locales », ou plus générales au contraire, telles des noms divins : *sāi bāi ga, ô femme amie ! ; yē ga viṭhā bāi, viens femme Viṭṭhal ! ; āikā janābāi, écoute, Janabai ! ; yaśavadē bāi ga, femme Yashoda ; rām rām rām, Ram, Ram, Ram ; pāṇḍurangā rē, oh Panduranga ; śirahārī, dieu Hārī.*

Le deuxième chant est archivé sous la forme :

*ālā ranagādā ranagādyālā sākhaḷī  
sabhalā ubhī kēlī bhīmā saṅga śāntābāi*

Il arrive le char de guerre, le char a des chenilles

Dans l'assemblée, *Bhīm* s'affiche en compagnie de *Śāntā*. (3b1) [36288]

La performance construit encore trois entités mélodiques syntagmatiques:

*ālā ālā ranagādā - na ranagādyālā sākhaḷī - ranagādyālā sākhaḷī  
sabhalā ubhī kēlī - bhīmā saṅga śāntābāi - rē sidārathā  
sabhalā ubhī kēlī - bhīmā saṅga śāntābāi - rē sidārathā*

La prosodie souligne ici également l'élément essentiel du discours de style narratif en le plaçant au centre de l'ensemble : *bhīmā saṅga śāntābāi* ; « en compagnie de Shantabai, » et en répétant le deuxième vers de façon fermement assertive. Ce distique se différencie du précédent, toutefois, en ce que les deux vers forment une pure parataxe sans gain sémantique. La rime de *sākhaḷī* (chaîne) et de *śāntābāi* (femme Shanta) est un pur jeu d'assonance vocale. Penser qu'elle établit un lien d'allégorie entre les deux vers en parataxe serait sans doute hors de propos.

Le troisième chant [36290] est archivé sous cette forme :

*āyānō bāyānō calā mālyācyā maḷyāta  
kusumbācyā māḷā ghālū bhīmācyā gaḷyāta ra sidārathā*

Mères et femmes, allons dans le champ du jardinier

Mettons au cou de *Bhīm* une guirlande de fleurs de *kusumbā*. (11a10)

La performance en construit les trois entités mélodiques syntagmatiques selon le modèle prosodique des distiques précédents. La rime ici aussi répond à une pure nécessité phonique. Le chant focalise sur « le cou de *Bhīm*, *bhīmācyā gaḷyāta*, autour duquel on s'invite à « passer la guirlande » de fleurs, *bhīmācyā gaḷyāta ghālū*.

*āyānō bāyānō - calā mālyācyā maḷyāta - calā mālyācyā maḷyāta  
phula kusumbācyā māḷā ghālū - bhīmācyā gaḷyāta - ra sidārathā  
bhīmācyā gaḷyāta ghālū - bhīmācyā gaḷyāta - ra sidārathā*

Le local se marque le plus souvent par la juxtaposition de formes syntaxiques plus ou moins incomplètes, interrompues (telle l'absence de forme verbale normalement requise pour dénoter l'action ou énoncer ce qu'on fait savoir), encombrées de différents marqueurs phatiques, particules d'interlocution telles que *nā, na, ga, ya, bāi, ātā, aśī nā, bāi nā, bāi ga, ātā* bousculant au besoin l'occurrence régulière des pauses. Un tel agencement exemplifie habituellement l'émergence du local par rapport au structurel. Ces structures diverses, à peine amorcées, rapides, labiles, de nature différente, qui semblent témoigner d'une sorte de compétition des stratégies communicationnelles lors

<sup>16</sup> Cf. UVS-53-01 : 0:00:47 to 0:05:02, UVS-53-03 : 0:10:30 to 0:15:23 ; UVS-53-04 : 0:27:27 to 0:40:31 ; UVS-54-04 : 0:32:45 to 0:41:30 ; UVS-54-07 : 1:05:02 to 1:05:51 ; UVS-54-08 : 1:07:21 to 1:15:30 ; UVS-54-10 : 1:20:11 to 1:23:30.

de la production, accentuent un aspect du spontané en tant que mobilité, variabilité, non monotonie, caractère dynamique<sup>17</sup>.

La rupture avec la structure linguistique est encore plus flagrante lorsqu'elle aboutit — comme dans la parole spontanée — à une dislocation des relations grammaticales (effet de disyntaxe<sup>18</sup> prosodique) pouvant aussi provoquer des regroupements d'unités qui ne sont pas en relation de dépendance syntaxique (asyntaxe). Les distiques que je vais citer en donneront des exemples.

### *De la mélodie à la prosodie*

Le passage de la structure au local se manifeste encore dans la manière dont est transformée la structure mélodique conventionnelle.

Le distique suivant [37405] peut donner un exemple de la déstructuration des formes syntaxiques et mélodiques que la chanteuse s'approprie vraiment à sa manière :

*bāi dahēlī dādaryāvarī kirakaṭa vājatō damāna  
kirakaṭa vājatō damāna sabhā bōlavilī bhīmāna*

Sur les estrades à Delhi des instruments jouent doucement  
Ils jouent doucement ; *Bhīm* a convoqué une réunion. (1diii3)

Les ensembles vocaux de la performance ne correspondent en rien aux données morphologiques et syntaxiques qu'ils triturent sans retenue, « en dépit du bon sens » pourrait-on dire ; leurs intervalles ne correspondent plus au sens qui les unit :

*bāidhēlī - dādyaṅvarī - kirkaṭvāja - tōdamāna  
sabhābōla - libhīmāna - sabhābōla - libhīmāna -  
sabhābōla - libhīmāna*

Voici trois autres performances remarquables pour leur longue élaboration dans la durée.

Le premier distique [43154]

*mēlē bhīma nā bābā kōṅa mhaṅatī mēlē mēlē  
asī nā svargāta gēlē indrasabhēcē rājē jhālēt*

*Bhīm Bābā* est mort. Qui (sont ceux qui) disent « Il est mort, il est mort » ?  
Il est monté au ciel, il a été intronisé roi dans le conseil d'Indra. (9b6)

se déploie en sept longues lignes mélodiques qui prennent une minute et trois secondes :

*asī nā mēlēē - bhīma nā bābā - kōṅa nā mhaṅtē - mēlē mēlē  
bāi nā mēlēē - bhīma bābā - kōṅa mhaṅtē - mēlē mēlē  
kōṅa mhaṅtē gaaa - mēlē nā mēlēēē - kōṅa ya mhaṅtē mēlē mēlēēē  
kōṅa mhaṅtē gaaa - mēlē nā mēlēēē - kōṅa ya mhaṅtē mēlē mēlē  
asī nā svaragāta gēlē bāi nā svarāgāta gēlē  
vindrasabhēcēē - rāja na jhālēēē - indra na sabhēcē rāja jhālēēē  
indrasabhēcēēē - rāja na jhālēēē - indra na sabhēcē rāja jhālē*

Ces durées prolongées sous le coup d'un besoin irréprouvable de rumination sont le fait de répétitions de courtes séquences, parfois asyntaxiques, de mots

<sup>17</sup> Calen-Haumont & Bel (2000), p. 259.

<sup>18</sup> Caelen-Haumont (1978).

qui pour ainsi dire se retournent sur eux-mêmes dans le temps quasi-cyclique d'une contemplation intime. Celle-ci ne peut s'empêcher de faire revenir incessamment à la conscience et à la voix les objets de sa vision intérieure. Ce sont /*mēlē mēlē*/ : mort mort, /*kōṇa mhaṅtē*/ : qui sont ceux qui disent, /*rāja jhālē*/ : intronisé roi, /*indra sabhēcē*/ : dans le conseil d'Indra.

Ces longueurs tiennent aussi aux mélismes particulièrement appuyés sur la finale de presque chacun des 21 courts phrasés prosodiques (quatre par unité mélodique) : *bābāā, mēlēēē, rāja jhālēēē, indrasabhēcēēē*. Nous appelons « mélisme », ici, un fragment mélodique couvrant un mot complet dans lequel on compte plus de notes que de syllabes. Un exemple simple d'utilisation de mélismes se trouve dans le chant [36301] analysé plus bas.

Ce distique et les deux suivants pourraient tenir lieu d'argument pour justifier le terme de thrène et la catégorie de « chant de deuil » utilisés pour qualifier le « chant d'Ambedkar. » Leur longueur peut paraître celle d'une langueur. Les deux mélismes centraux sont clairement sur *mēlēēē* et *rāja jhālēēē*, « il est mort » et « intronisé roi », celui sur *indrasabhēcēēē* étant sémantiquement identique à ce dernier. L'importance de *mēlēēē* est telle qu'il appelle une terminaison irrégulière de même valeur phonétique sur *mhaṅtē*, au lieu de la forme correcte *mhaṅatī*, littéralement, « ils disent, » ou « on dit. »

Les lamentations du deuil que la prosodie étire, interminables, les éclatant en fragments de sonorités redondantes et répétitives, sont, à vrai dire, intrinsèquement transfigurées, on pourrait dire sémantiquement inversées de l'intérieur, par la proclamation de triomphe qu'elles signifient. Elles recourent à cet effet à des figures de pouvoir divin. *Bhīm* est représenté à l'égal du roi des dieux, Indra, qui préside du ciel à l'ordre du monde et dans le conseil de qui *Bhīm* siège désormais.

C'est peut-être cette idée de pouvoir souverain qui explique que le chant [43153] enchaîne sur celui que nous venons d'entendre ([43154]<sup>19</sup>), sans même une seconde d'arrêt entre les deux, comme s'il en était la suite, l'évocation du Conseil souverain du roi des dieux appelant aussitôt celle de Delhi, centre souverain du nouveau royaume. Ce chant représente *Bhīm* présidant au rassemblement d'un peuple dont il a fait l'unité en conquérant Delhi sa capitale. La mort de *Bhīm* appelle chez la chanteuse la pensée d'un être dont l'immortalité et la souveraineté aux côtés du roi des dieux est à l'image du peuple qu'il a rassemblé et constitué sur terre, et dont Delhi est le cœur.

Ce chant de plus d'une minute est par ailleurs d'une facture prosodique identique au précédent. Son tempo est alerte et vif. Il allie un mélisme exubérant à des phrasés flamboyant d'affirmation de puissance. Un aspect caractéristique est la durée de la pause qui sépare les deux ensembles de trois longues unités mélodiques, silence d'autant plus surprenant que le chant a enchaîné sur le précédent en l'espace d'une seconde.

*dillī dillī nā karu yēvaḍī dillīlā lāgū kēlī*  
*aśī nā āmacyā bhīmānī sārī janatā yēkī kēlī*

---

<sup>19</sup> Les numéros de série reflètent l'ordre de saisie des textes dans la base de données, qui est fonction du travail de classification accompli en amont. C'est pourquoi, ici, [43153] succède à [43154]. Pour retrouver les chants classés par ordre chronologique, le lecteur peut consulter le document PDF « Corpus des 173 chants enregistrés sur Ambedkar ».

Disons : « Delhi, Delhi ! » Il a investi une ville comme Delhi  
Ainsi notre *Bhīm* a fait l'unité de tout le peuple. (1di11)

*ham śī nā kēlī dilī nā karūūū - yēvaḍī nā dīlilāāā lāgū kēlī*  
*yēvaḍī dilīlāāāā - lāgū nā kēlīūūū - yēvaḍī nā dīlilā lāgū kēlīūūū*  
*yēvaḍī dilīlāāāā - lāgū nā kēlīūūū - yēvaḍī nā dīlilā lāgū kēlī*  
*aśī nāmācyā bhīmānīūūū - bāī nāmācyā bhīmānī*  
*sārī jantā nāāāā - yēkī nā kēlīūūū - sārī nā jantā yakī kēlīūūū*  
*sārī jantā gaaaa - yēkī nā kēlīūūū - sārī na jantā yakī kēlī*

La performance se déploie avec énergie dans le registre des émotions et de leur fonction phatique. La spontanéité de la semi-improvisation est manifeste dans la création d'unités mélodiques dont les rythmes sont construits avec des matériaux retaillés sur mesure : des transformations phonétiques telles que *dilīlā*, *dīlilā* pour *dilli*, *nāmācyā* pour *nā āmcyā*, des mélismes baroques tels *dīlilāāā*, *kēlīūūū*, *nāāāā*, *gaaaa*, *karūūū*, de nombreuses particules d'interlocution, une fragmentation des volumes vocaliques, des répétitions à la mesure des convictions.

Comme l'art du contrepoint superposant des voix qui s'étaient et se répondent, ces deux performances construisent des symphonies de victoire avec des signifiants apparemment dissonants empruntés à divers registres de signification : phonétiques, sémantiques, figuratifs, mélodiques, idéologiques. Le plus fascinant est que la prosodie se joue à loisir du canevas rythmique avec une liberté à la mesure des sentiments et des convictions qu'elle sert.

Les particules d'interlocution (*fillers*), quant à elles, en plus de leur fonction phatique bien appuyée, renforcent significativement l'intense fonction émotive de la voix : *nā*, *na*, *ga*, *ya*. Un exemple typique d'une ample utilisation de *fillers* est l'interprétation du distique [37453] :

*bābā śikṣaṇālā jātā ramā karu nakō ghōra*  
*kāgadācā ātā bhāra ghētō dillīcī khabara*

*Bābā* s'en va pour étudier ; *Ramā*, ne te fais pas de mauvais sang  
Maintenant plein de papier il (*Bābā*) prend des nouvelles de Delhi.

On entend :

*bābā śikṣaṇālā jātā*  
*(r) mā ga nakō ghōra bāī ghōra ga*  
*kāgadā ā cā na yā ga na yā ga*  
— longue pause —  
*kāgadā ā cā yā ga bhāra ya ga bhāra ga*  
*ghētō dī ī llīcī dī ī llīcī ga khabara*

Un autre distique [42504] déploie six longues lignes mélodiques sur une durée encore plus étendue d'une minute et dix-huit secondes :

*gēlē āmbēḍakara nakā nā mhaṇū gēlā gēlā*  
*dillīcyā ga taktayāvarī tyānī nā bāndhalā baṅgalā*

Ambedkar est parti. Ne dites pas : « Il est parti ! Il est parti ! »  
Sur le trône de Delhi, il a construit son bungalow (il réside). (9b7)

*aśī nā gēlēē - āmbēḍakaraa - bāī nā gēlēē - āmbēḍakaraa*  
*nakā nā mhaṇū - gēlā gēlāā - mhaṇū nā gēlā gēlā ga nakā*  
*mhaṇū nā gēlā gēlā - mhaṇū na gēlā gēlā ga nakā*  
*mhaṇū na gēlā gēlā*  
*dillīcyā gaa - taktayāvarī - dillīcyā gaa - taktayāvarī*

*tyānī nā bāndhalā baṅgalā*  
*bāndhalā baṅgalā tyānī bāndhalā baṅgalā*

On aura reconnu les deux méliques essentiels si longuement appuyés : /gēlēē/, /gēlāā/: *parti*, /āmbēḍakaraa/: *Ambedkar*. Là est le référent du discours. Les phrasés prosodiques offrent ici ce que les performances précédentes ne se permettaient pas, des énoncés disyntaxiques par dislocation sans retenue des rapports grammaticaux, au point où le sens textuel explicite des fragments prosodiques contredit en fait le message de la chanteuse. Ils disent et répètent le contraire /mhaṇū na gēlā gēlā/: *dites, il est parti parti*, de ce que le discours de la chanteuse tient à signifier en réalité : /nakā nā mhaṇū/: *ne dites pas*.

Morcellements et ruptures syntaxiques, fragmentations et brusqueries vocales comme dans /dillīcyā gaa - taktyāvārī - dillīcyā gaa - taktyāvārī/ sont les traits propres de cette performance. La peine intense de la disparition et le désir irrésistible qu'il n'en soit pas effectivement ainsi plient de force la syntaxe à leurs tensions profondément opposées : /mhaṇū nā gēlā gēlā ga nakā/, littéralement « *dites donc parti parti quoi non !* » Les particules *bāī nā*, *nakā nā*, *mhaṇū nā*, *dillīcyā gaa*, avec leur fonction phatique et émotive, renforcent à la fois la douleur qui broie et le désir qui lutte pour l'inverser en son contraire. La victoire se proclame dans un deuxième temps final sous forme d'énoncés syntaxiquement corrects, simples et clairs : /tyānī bāndhalā baṅgalā/: *il a construit son bungalow* — entendons : il continue de vivre parmi nous à Delhi, capitale du royaume.

Le distique [42507] s'inscrit dans le même horizon de sens (« Il n'est pas mort / Il règne à Delhi ») mais il est traité selon une facture semblable à celle du [43153] étudié plus haut:

*aśī mēlā bhīmarāva nakā mhaṇū bhīma mēlā*  
*navakōṭī janatālā aśī niḷyā jhēṇḍyācī khuṇa dēūnī gēlā*

Ainsi *Bhīmrāo* est mort, ne dites pas « *Bhīm* est mort ! »

Il est parti en donnant le signe du drapeau bleu à un peuple de 90 millions.  
(9b4)

L'interprétation que nous avons enregistrée se déroule sur quatorze phrases :

1. *aśī mēlā bhīmarāva bhīmarāva*
2. (b) *āī mēlā bhīmarāva bhīmarāva*
3. *nakā mhaṇū bhīma mēlā*
4. *mhaṇū bhīma mēlā*
5. *nakā nā mhaṇū*
6. *nakā mhaṇū bhīma mēlā*
7. *nakā nā mhaṇū*
8. *nakā mhaṇū bhīma mēlā*
9. *navakōṭī janatālā janatālā*
10. *aśī niḷyā jhēṇḍyācī jhēṇḍyācī*
11. *khuṇa dēūnī gēlā*
12. *dēūnī gēlā*
13. *khuṇa nā dēū dēū nī gēlā*
14. *khuṇa nā dēū dēū nī gēlā*

Dans le mot *jhēṇḍyācī* (« du drapeau ») le phonème *yā* est répété deux fois.

## *L'appropriation du sens*

Les moyens prosodiques dont nous avons parlé ne sont pas mis en œuvre de manière gratuite. Ils contribuent, en effet, à mettre en relief certains mots ou expressions, établissant une hiérarchie qui peut, tantôt renforcer le sens « universel » du texte (force associative), tantôt en imposer une lecture différente (force dissociative) à l'initiative de l'interprète.

La mise en relief de certaines unités lexicales correspond à un double objectif de démarcation de ces unités (le « faire savoir ») et d'élection ou de discrimination (le « faire croire ») : la chanteuse établit une échelle subjective de la valeur significative des unités lexicales, à la fois pour signaler à ses auditeurs qu'elle s'approprie un sens, mais aussi pour faire part de ses croyances involontaires, inconscientes, conscientes ou manipulatoires<sup>20</sup>. Ainsi, le concept d'« appropriation » recouvre plusieurs processus identitaires qui s'articulent simultanément sur trois niveaux : appartenance à une entité sociale bien précise, appartenance au genre féminin, et revendication d'autorité ou de propriété sur l'acte de langage à la fois comme acte d'articulation et comme acte de partage de savoir<sup>21</sup>.

L'exemple suivant [37467] peut illustrer un processus d'identification par appropriation. La comparaison entre les textes chanté et récité par la même femme, Lakshmibai Waghmare, au cours de la même session, frappe aussitôt. Voici le texte chanté :

*āga mahilānō ghyā āratīta camakī*  
*āā ga mahilānō ghyā āratīta camakī*  
*bābāca calē nāgapurā calā ga karu yā āratī*

Voyons ! Femmes, mettez vos ornements (de nez) pour l'*āratī* (bis)  
*Bābā* vient à Nagpur, allons, voyons ! Célébrons l'*āratī*. (11a13)

Le premier marqueur est une particule qui accentue l'injonction de départ : « *āā ga, Voyons !* » Le deuxième vers reprend une formule syntaxique des plus communes, caractéristique des échanges quotidiens entre femmes s'appêtant à pratiquer le geste rituel également le plus commun de l'*āratī*. On entend les coups de martèlement du manchon pour en renforcer la prise dans sa cavité : les chanteuses ne sont pas à Nagpur mais chez elles et se meuvent à loisir dans leur imaginaire. C'est alors qu'une panne de courant se produit qui arrêta un instant la performance. Un des assistants, Bhimsen Nanekar, chargé de faciliter la notation par écrit du texte des chants, demanda à la chanteuse de lui réciter le texte du dernier chant qu'il n'avait pas bien saisi. Lakshmibai le cita aussitôt comme suit :

*āga mahilānō ghyā āratīta camakī*  
*bābāca calē nāgapurā ramā karatī āratī*

Femmes, voyons ! mettez vos ornements (de nez) pour l'*āratī*  
*Bābā* vient à Nagpur, *Ramā* célèbre l'*āratī*.

Le deuxième vers introduit une différence sémantique significative : *Ramā célèbre l'āratī*. Qu'on ne pense pas qu'il s'agisse d'une erreur de mémoire. Il s'agit au contraire de la signification en vérité de ce qu'entretenait imaginairement la chanteuse en son esprit en chantant « *Bābā vient à Nagpur,*

---

<sup>20</sup> Caelen-Haumont & Bel (2000), p. 280.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 281.

*allons, voyons ! Célébrons l'āratī* ». La chanteuse s'identifiait en réalité avec ses compagnes à *Ramā*, la première épouse, en train de célébrer l'āratī en l'honneur d'Ambedkar accueilli à Nagpur. La formule quotidienne, « *Allons, voyons ! Célébrons l'āratī !* » était appropriée comme une sorte de ritournelle, quasi mécaniquement, pour soutenir un procès d'appropriation de sens par identification à *Ramā* en train de rendre hommage publiquement à Ambedkar. C'est à l'intimité de *Ramā*, leur alter-ego, et d'Ambedkar, qu'elle se référerait réellement. La chanteuse reprit ainsi tout naturellement le fil de sa performance avec les trois distiques suivants où la fusion identitaire des chanteuses et de *Ramā* est désormais manifeste. La formule : « *Ramā, voyons ! Ne tarde pas !* » pointe vers *Ramā* comme l'une d'entre elles, quand elles-mêmes s'identifient à *Ramā* dans le geste de profond respect : *Ramā tombe à ses pieds*. La signification de cette fusion est quant à elle explicitement articulée dans un signe, celui de la métaphore rituelle de l'āratī réappropriée, au temps de la performance, comme signifiant de l'affectueuse proximité qu'elles entendent maintenir avec *Bhīm*.

Femmes, prenez les pop corns de l'āratī  
*Bābā* part à Nagpur, *Ramā* tombe à ses pieds. (2fii1) [37432]

Oh femmes, prenons des pop corns pour l'āratī  
*Bābā* est parti à Nagpur, allons faire l'āratī à *Bhīm*. (11a11) [37448]

Femmes, prenez des bananes pour l'āratī  
*Bābā* est parti à Nagpur, *Ramā*, voyons ! Ne tarde pas ! (11a14) [37510]

Un autre exemple de différence syntaxique entre le texte chanté et le texte récité montre que c'est l'appropriation du sens qui importe plus que les mots et la syntaxe. Jaibai Sakhale chante par exemple (3eii20, [43152]) qu'*une fille de Brahmane a tenu la main (a épousé) de Bābā* au grand déshonneur de la caste Brahmane. Comme nous demandions après le chant à Jaibai de nous réciter ce qu'elle avait chanté pour vérifier notre écoute, elle nous dit avoir chanté que *Bhīm a tenu la main d'une fille de Bāmaṇ*.

### *La conviction*

La force de celle-ci est individuelle et personnelle, elle n'existe donc évidemment que dans le moment de la performance. Elle est fonction des raisons qui motivent l'acte du chant et des pulsions qui l'accompagnent. Seul un enregistrement sonore peut en restituer la signification. Celle-ci est d'un autre ordre que celui des données sémantiques du texte. Elle répond aux circonstances précises et fugaces qui commandent la performance.

Les trois chants suivants [37534-6], dans la longue séquence UVS-15-03, sont choisis pour la qualité des voix et la force convaincante de leur interprétation, indépendamment du contenu des textes chantés. On peut proprement les « entendre » quand on sait que Radhabai Borhade et Walhabai Takankhar qui les chantent de concert à Majalgaon, ce jour-là, le 2 avril 1996, en fin d'après-midi, vers 18 heures, les chantèrent sur la meule lors d'une performance qu'elles avaient spécialement préparée pour nous. Nous étions venus dans leur hameau *Mahār* précisément pour enregistrer les chants du hameau. Le Professeur Sham Pathak avait pris l'initiative d'arranger ce programme et il avait remis le soin de sa préparation à Radhabai et Walhabai, ses anciennes étudiantes du hameau, dont il connaissait les talents de chanteuses. Celles-ci maintenaient d'étroites relations avec leur maître et sa famille. La

performance eut lieu près de l'allée centrale du hameau, sur un terre-plain près des maisons du hameau<sup>22</sup>.

L'enthousiasme soutenu de Walhabai et Radhabai s'affirme dans la vigueur tranquille avec laquelle les chanteuses actionnent la meule et déroulent calmement leurs vers, sans aucun mélisme, mais de longs intervalles entre les unités mélodiques. La puissance de la parole-chant est manifeste dans la régularité de deux voix qui se soutiennent et maintiennent mélodie et mouture à la fois, sans hâte mais fermement, appuyant quatre fois l'énonciation à l'aide de la particule /ga/. Voici, après le texte du distique archivé, celui des trois unités mélodiques de la prosodie :

*jāi śēvantīca phūla kācacyā gilāsāta  
bhīmālā ga jhālī diṣṭa auraṅgabādī ga kālijāta*

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

*jāi śēvantīca phūla kācacyā gilāsāta  
bhīmālā jhālī drīṣṭa auraṅgabādī kālijāta  
jāi śēvantīcē phūla - kācacyā gilāsāta  
bhīmālā ga jhālī diṣṭa - auraṅgbādī ga kālijāta  
bhīmālā ga jhālī diṣṭa - auraṅgbādī ga kālijāta*

La comparaison du texte écrit et de la prosodie enregistrée montre que la prosodie recourt d'une part à des valeurs phonétiques qui au chapitre 2 sont apparues typiques de l'art poétique des chanteuses, à savoir la prédilection pour les couples vocaliques /ā, a/ et /ī, i/. Il s'agit là d'un marqueur phonologique d'identification « locale », celui de la poéticité *marāṭhī*. C'est manifeste en particulier dans les six finales des six unités prosodiques, où le son /a/ des rimes est fortement accentué. La transformation de /glass/ en /gilāsāta/ et de /college/ en /kālijāta/ est aussi phonologiquement typique et « locale », /-āta/ étant par ailleurs morphologiquement la désinence normale du locatif. La prolongation des intervalles est elle aussi bien « personnelle. »

Les mêmes traits sont manifestes dans ces deux autres chants. Ils attestent d'un style « local, » « personnel » aux meilleures chanteuses de cette communauté.

*bāi sōnyācā ga pēna bhīmarājācyā khiśālā  
bhīmarājācyā khiśālā ghālā jayabhīma ga dēsālā*

Femme, un stylo en or à la pochette de *Bhīmrāja*  
A la pochette de *Bhīmrāja*, « Vive *Bhīm* ! » est proclamé dans le pays. (8a1)  
[37535]

*bāi sōnyācā pēna bhīmarājācyā khiśālā  
bhīmarājācyā khiśālā jhālā jayabhīma dēsālā  
bāi sōnyācā ga pēna - bhīmarājācyā khiśālā  
bāi sōnyācā ga pēna - bhīmarājācyā khiśālā  
bhīmarājācyā khiśālā - jhālā jayabhīma dēsālā*

On aura noté la pertinence des longs intervalles, le style ferme et narratif sans mélisme, et l'invention d'une rime vocalique /ē - a/ et /ē - ā/ en finale des six phrases prosodiques par déformation phonétique des mots *khiśālā* et *dēsālā*.

---

<sup>22</sup> On en trouvera l'intégralité, en annexe, sur le document sonore « Unité de mémoire des 337 chants enregistrés à Majalgaon ».

La particule *ga* est parcimonieusement utilisée pour souligner le fait du stylo en or dont on a dit la signification antérieurement.

Dans le distique suivant, le mot *phūla*, *fleur*, est pour la seule rime avec les mots sémantiquement importants, *hūla* et *mūla*. Là encore, le phonème /a/ est très appuyé et les deux occurrences de *ga* appuient avec à propos le mot clé du discours, l'école.

*ālē ālē bhīmarāja yācyā chatarīlā phūla*  
*gāvōgāvī gēlī hūla sālāmandī ghālā mūla*

Il arrive ! Il arrive ! *Bhīmrāja*, une fleur à son parasol

Branlebas de village en village : « Mettez les enfants à l'école ! » (1b2) [37536]

*ālē ālē bhīmarāja - yācyā chatarīlā phūla*  
*gāvōgāvī gēlī hūla - sālāmandī ga ghālā mūla*  
*gāvōgāvī ga gēlī hūla - sālāmandī ga ghālā mūla*

On peut conclure en disant que la force du discours est dans la régularité d'une prosodie articulée avec une vigueur soutenue, et la répétition de courtes séquences syntaxiques aux rimes identiques pour les six césures.

### *Analyse mélodique*

#### *Les airs*

Les airs de chants de la mouture appartiennent à un patrimoine mélodique très vaste qui ignore les frontières géographiques, sociales et linguistiques. Les origines de leurs formes mélodiques sont inconnues, ou font l'objet de controverses si l'on s'avise d'interroger les hommes et les femmes qui en font usage. Chant dévotionnel (*bhajan* et *gavalan*), folklore et théâtre rural, chants patriotiques enseignés dans les écoles, musiques de film, rivalisent dans les emprunts, tout en passant sous silence le fait que de nombreux musiciens de souche populaire ont été imprégnés de ces mélodies, dès leur plus jeune âge, dormant au côté d'une mère, une grand mère ou une tante pendant que celle-ci s'affairait à la mouture matinale.

Les exemples exposés dans cet essai peuvent inciter le lecteur à croire qu'il existe une relation univoque entre une mélodie et un texte, tous deux remodelés par la chanteuse selon l'intention expressive du moment. En réalité — du moins dans l'état actuel de nos connaissances — ce lien ne peut être ni formalisé et encore moins généralisé. Il est vrai qu'au cours d'une même session d'enregistrement, si l'on demande à plusieurs femmes d'interpréter le même texte, elles le placeront invariablement sur le même canevas mélodique. Mais, en recoupant des enregistrements réalisés en différents lieux ou à différents moments, nous nous sommes aperçus qu'un même texte pouvait être interprété sur plusieurs airs différents. Par exemple, le texte du chant [36301] analysé plus bas, recueilli à Mogara auprès de Ghangaon Mathura le 3 avril 1996, est identique à celui du chant [37562] interprété par Parvati Badharge la veille dans une ville proche (Majalgaon). Les deux chanteuses sont de caste *Mahār*. Il est probable que si elle avaient chanté dans au cours de la même session, la seconde interprète aurait repris le même air que la première.

Il est très difficile d'évaluer cette variabilité en essayant de la reproduire par d'autres moyens. Par exemple, il s'est avéré quasiment impossible d'obtenir

d'une chanteuse qu'elle interprète le même chant sur plusieurs airs différents, y compris s'il s'agit d'une animatrice de GDS bénéficiant d'une connaissance encyclopédique de ces corpus de textes et de mélodies. En fait, la notion d'air est virtuellement absente de l'interprétation des chants de la mouture : dans l'instant présent de la performance, un texte appelle un air particulier, et réciproquement un air peut suggérer aux chanteuses un texte qu'elles n'ont pas encore interprété. Par contre, la notion d'air devient tangible lorsqu'une mélodie a franchi le pas de la sphère domestique, par exemple comme thème musical d'un film de *Bollywood*<sup>23</sup>.

Dans une session où se trouvaient rassemblées un groupe d'expertes, nous avons finalement obtenu qu'elles essaient de changer d'air sur un même texte, mais elles se sont livrées à cet exercice comme à un jeu, sans jamais retrouver une adéquation intime du texte aux mélodies qui leur revenaient en mémoire. Kusum Sonavne a fini par nous expliquer que le « choix » d'un air dépendait pour elle de la quantité de grain à moudre. Plus la quantité est importante, plus elle choisit des mélodies lentes et élaborées, afin de « tenir plus longtemps » avec le même texte. Sans prétendre à l'exhaustivité — car il n'est pas évident que beaucoup de chanteuses fassent un choix conscient en fonction du travail anticipé — c'est une piste explicative intéressante.

Le chant [42507], analysé plus haut, est un exemple typique de mélodie migratoire. Il a pour thème principal la mort d'Ambedkat. Or son air est emprunté à un *gavlan* bien connu. Ce terme désigne littéralement une « bouvière » ou une « bergère » d'une communauté d'éleveurs de bétail, et par extension les chants d'amour enflammés des pastourelles envoûtées par le jeune dieu Krishna. On peut en entendre l'interprétation [UVS-33-07] par la chanteuse Gangu Ambore<sup>24</sup>. Les paroles, que Gangubai attribue au saint-poète Eknath, sont :

Seigneur, Krishna, je suis venue pour te rencontrer  
Ne le dis pas à ma belle-mère  
Krishna m'a envoyé une tenue jaune tissée à Yewala  
Ma belle-mère ne me permet pas de la porter  
Je ne trouve pas la tranquillité ni à la maison ni au dehors  
Je vais accourir à tes pieds, me dis-je, ne le dis pas à ma belle-mère  
Radha était pensive, elle accusait sa belle-mère  
Mon esprit court après toi, je veux te rencontrer.

#### *Une classification mélodique problématique*

La différence flagrante entre les thèmes des deux chants mentionnés précédemment écarte l'hypothèse de l'existence d'une correspondance formelle (au niveau du sens) entre le matériel mélodique et textuel. Cette remarque est particulièrement significative dans une région du monde où la musique classique s'est efforcée, aussi bien dans la théorie que dans la pratique, de développer des associations explicites entre des classes mélodiques (*rāga*), des états émotionnels (*rasa*), des périodes du cycle circadien et parfois des saisons. Malgré la ressemblance de certaines mélodies de chants de la mouture avec des *rāga* répertoriés, conséquence des filiations

---

<sup>23</sup> Grimaud (2003).

<sup>24</sup> Cette femme lépreuse de caste *marāṭha* est présentée dans un important chapitre de l'ouvrage *Sortir de la sujétion*, Poitevin (2002c), p. 209-258.

déjà mentionnées, le système *rāga-rasa* s'avère un dispositif inapproprié pour la classification des airs de chant de la mouture, car il introduirait dans celle-ci une sémantique musicale étrangère au vécu de la majorité des chanteuses paysannes. De très nombreux airs, par exemple, rappellent le *rāga* Bhairavi (sur un mode prygien), mais ils ne partagent aucune autre caractéristique que le squelette tonal. Les fréquences relatives de notes (*bahutva* et *alpatva*), les notes les plus fréquentes en début et en fin de phrase (*graha* et *nyāsa*), les notes apparaissant sur des temps forts (*vādī*, *samvādī*), les courts phrasés mélodiques (*alaṅkāra*) et les phrases caractéristiques (*tāna*), en résumé tout ce qui constitue les traits caractéristiques du *rāga* (*lakṣaṇa*)<sup>25</sup>, sont différents d'un chant à l'autre, de sorte que « Bhairavi » ne constitue pas une classe d'équivalence mélodique significative sur ce corpus.

Il est possible de pousser plus loin l'investigation autour de l'air du *gavalan* « emprunté » par Shahu Kamble pour exprimer le deuil d'Ambedkar. Dans un autre village du même canton de Mulshi (district de Pune) nous avons enregistré une série de chants construits sur un canevas mélodique qui, sans être identique au précédent, présente de nombreux liens de parenté, notamment dans le traitement de certaines notes (*alaṅkāra*). Ce fragment est disponible en annexe : [UVS-01-25]<sup>26</sup>. Détail troublant, c'est un homme, Dighe Baban, qui chante auprès du moulin, et il a choisi ce matin là d'exposer les vicissitudes de la condition féminine... La lointaine parenté entre l'air interprété par Baban, le *gavalan* chanté par Gangubai et le chant de deuil d'Ambedkar, pourrait servir d'illustration du phénomène de différenciation progressive de mélodies originaires d'une source commune (ici, le *gavalan*), et de la complexité de la tâche du musicologue.

#### *De la structure intonative au mélisme*

Au-delà de toute querelle sur leurs origines, les mélodies des chants de la mouture devraient être considérées comme un héritage tangible de la société qui en fait usage, plutôt qu'une pratique léguée, apprise, objectivée et partagée. Elles jouent à ce titre un rôle très similaire à celui de la structure prosodique de la parole :

Par rapport à l'individu qui l'instancie, la structure prosodique engendrée est générale, actualisant un point de vue externe, hors temps, hors contexte (sémantique et pragmatique), puisque syntagmatique ou syntaxique. De ce fait elle incline généralement vers une autorité extérieure, donnant au discours une connotation de vérité générale, non contingente. Elle pose l'individu dans une relation objectivée et rationnelle au monde des personnes, des objets et des idées<sup>27</sup>.

Par voie de conséquence, cet espace dévolu à la structure, lieu de l'exercice social (et donc du pouvoir), ne laisse en soi que peu de place à l'expression subjective. Or le message, pour être reçu de manière optimale par une personne ou un collectif de personnes, doit être perçu (et donc produit) comme l'expression d'une croyance. Pour susciter cette croyance, puis l'adhésion (mais aussi de manière non volontaire, son corollaire, la réfutation), voire l'action, le message doit comporter une dimension subjective, lieu de la rencontre individuelle. Cette dimension subjective, pour

---

<sup>25</sup> Bel (1998).

<sup>26</sup> Une interprétation instrumentale de cet air est aussi proposée dans l'enregistrement [UVS-06-13].

<sup>27</sup> Caelen-Haumont & Bel (2000), p. 270-271.

être perçue, s'incarne nécessairement dans des paramètres physiques et dans un espace, par nature et par nécessité, distinct du premier. C'est l'espace par excellence des potentialités de la voix, la « vocalité ».

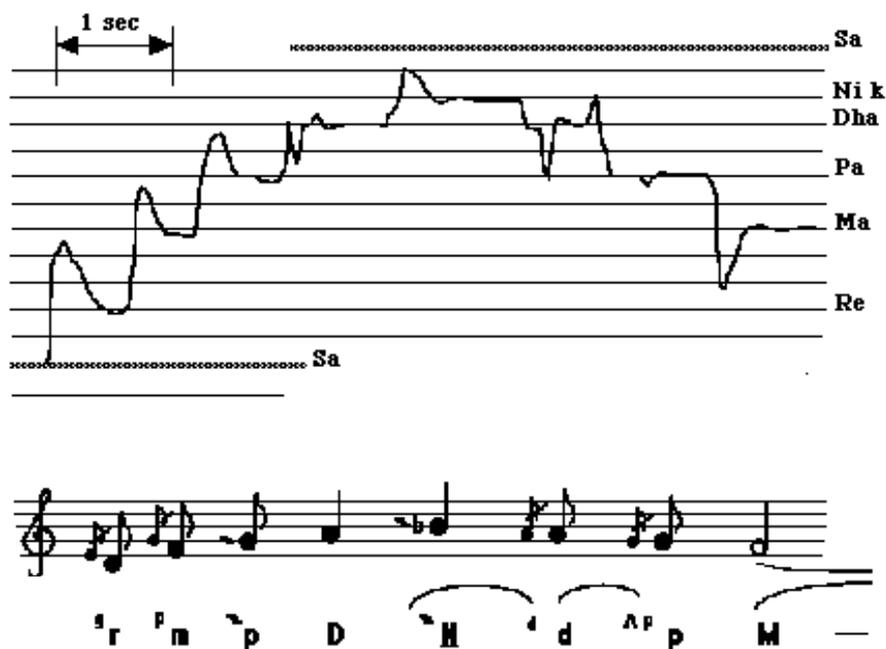
Dans la semi-improvisation, la chanteuse s'approprie la structure mélodique en modifiant les intervalles mélodiques, les durées et les ornements caractéristiques. Elle introduit ainsi un deuxième plan ou mode de signification qui peut compléter le premier et, parfois, s'y inscrire à contresens.

La poésie orale semi-improvisée pourrait être classée, à cet égard, quelque part entre le chant traditionnel et l'expression parlée. La variabilité des rendus mélodiques est en effet très grande d'une communauté à une autre, avec des accents qui peuvent être perçus comme des signatures de caste, de communauté, de région ou de village, ainsi que d'un individu à l'autre.

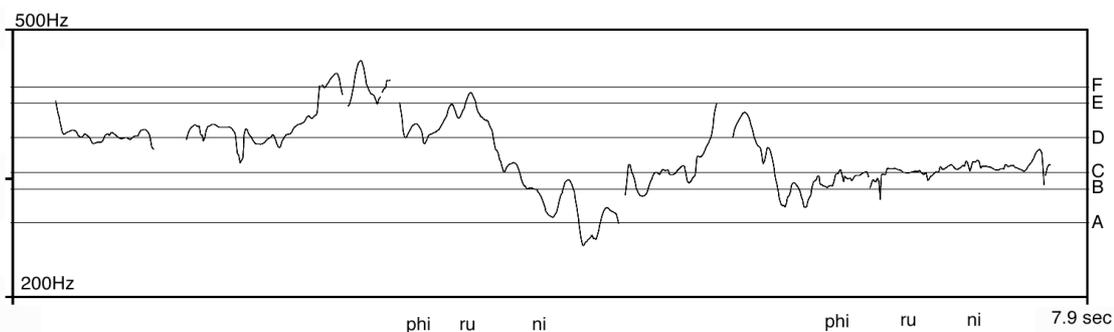
La déstructuration des rapports de durées est la plus évidente puisque, nous l'avons vu, le chant ne s'inscrit pas sur un canevas rythmique imposé de l'extérieur (par exemple avec un instrument de percussion), mais dans un temps quasi-cyclique propre aux chanteuses, déterminé par leurs mouvements dans l'entraînement de la meule. Nous allons voir toutefois que cette déstructuration est loin d'être aussi anarchique qu'une écoute superficielle pourrait le laisser penser.

Lorsqu'une femme chante seule près du moulin, et dans une moindre mesure lorsque deux femmes proches dans la vie quotidienne (par exemple, mère et fille) chantent ensemble, leur conception de justesse tonale est souvent fort éloignée de celle à laquelle elles doivent se plier pour chanter en groupe. L'effet de normalisation est encore plus évident si le chant est accompagné par un instrument mélodique — ce qui n'est jamais le cas des chants de la mouture. Les chanteuses désignées comme « expertes » sont souvent les mêmes qui paraissent prendre le plus de liberté avec les intervalles mélodiques. Or leur expertise ne se résume pas à une connaissance approfondie des textes. Elles sont aussi réputées avoir une « belle voix », selon des critères esthétiques éloignés de ceux des formes musicales dérivées du chant classique, critères qui peuvent aussi varier selon les régions et les communautés.

Pour illustrer cette variabilité, nous proposons la comparaison visuelle des transcriptions de deux mélodies de durées équivalentes chantées en solo par des femmes. La première appartient au répertoire de la musique classique du nord de l'Inde. Il s'agit d'une phrase du *rāga* Asha transcrite au moyen du mélographe MMA<sup>28</sup>.



La seconde est une phrase de chant de la mouture interprétée par Janire Shahu, une chanteuse tribale du village de Rajmachi (*taluka* Mawal, district de Pune), transcrite avec le logiciel PRAAT<sup>29</sup> :



L'apparente chaotité de la ligne mélodique n'est pas le reflet d'un manque de compétence musicale des interprètes. Dans une expérience de « déchiffrage » — ou de réinterprétation — menée avec l'aide d'un joueur du *sāraṅgī* expert dans l'accompagnement de musique classique et folklorique, le jugement du musicien est passé de « ces femmes ne savent pas chanter » à « ce qu'elles chantent est trop élaboré pour être reproduit sur un instrument »...

<sup>28</sup> Bel (1998).

<sup>29</sup> Bel & Caelen-Haumont (2001).

Le chant suivant [36301] a été enregistré à Mogra (district de Bheed) en avril 1996. La chanteuse est Ghangaon Mathura, de caste *Māhar*.

Une interprétation au sarangi [UVS-23-01] peut être écoutée en annexe<sup>30</sup>.

Le texte consigné par écrit était :

*sākhara purañācī pōlī karitē ghāīghāī*  
*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*. (2fiv4)

L'interprétation a donné :

- |   |           |
|---|-----------|
| 1) <i>sākhara purañācī pōlī 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] |
| 5) <i>sabhalā ūbhī rāhī ī bhīmā tarī nā saṅgā</i> | [36301-4] |
| 6) <i>bhīmā na saṅgā ramābāī</i>                  | [36301-5] |

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. C'est un événement remarquable qui marque vivement la conscience que la communauté *Mahār* prend de son histoire et de son destin à l'appel d'Ambedkar physiquement présent au village. La chanteuse le vit comme un moment faste. Il faut le célébrer comme un événement festif de première grandeur.

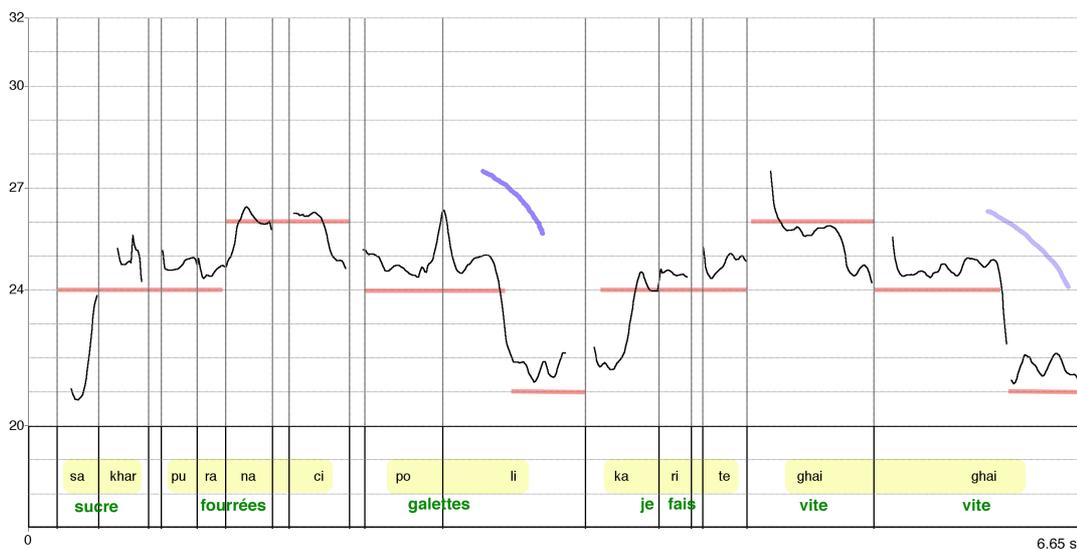
Deuxièmement, fait central, si la joie et l'enthousiasme de la chanteuse sont au comble, c'est que *Ramābāī* est là, debout à ses côtés, et l'accompagne.

La fonction du mélisme de ce distique, au delà des mots qui énoncent le fait, consiste à en « interpréter » (au sens de C.S. Peirce) la valeur qu'il prend pour la chanteuse. C'est en effet ce que le mélisme et les particules d'interlocution semblent essentiellement souligner et célébrer : *bhīmā na saṅgā*, *bhīmā tarī nā saṅgā*, et *ūbhī rāhī ī*, ce dernier qu'on pourrait paraphraser en français: « Elle se tient, oui ! Debout ! ».

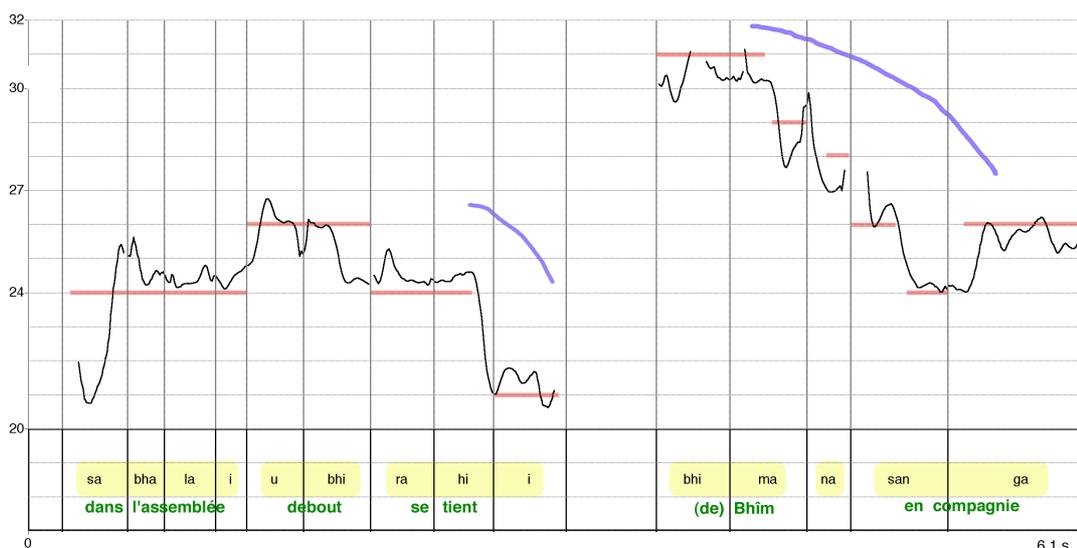
---

<sup>30</sup> Dans le répertoire « Exemples divers en provenance d'autres corpus ».

La mélodie de ce chant a été interprétée au sarangi par S.P. Singh, le 20 avril 1996 [UVS-23-01]. Voici les transcriptions mélodiques des trois premières lignes, avec des liens vers l'illustration sonore de chaque fragment<sup>31</sup> :

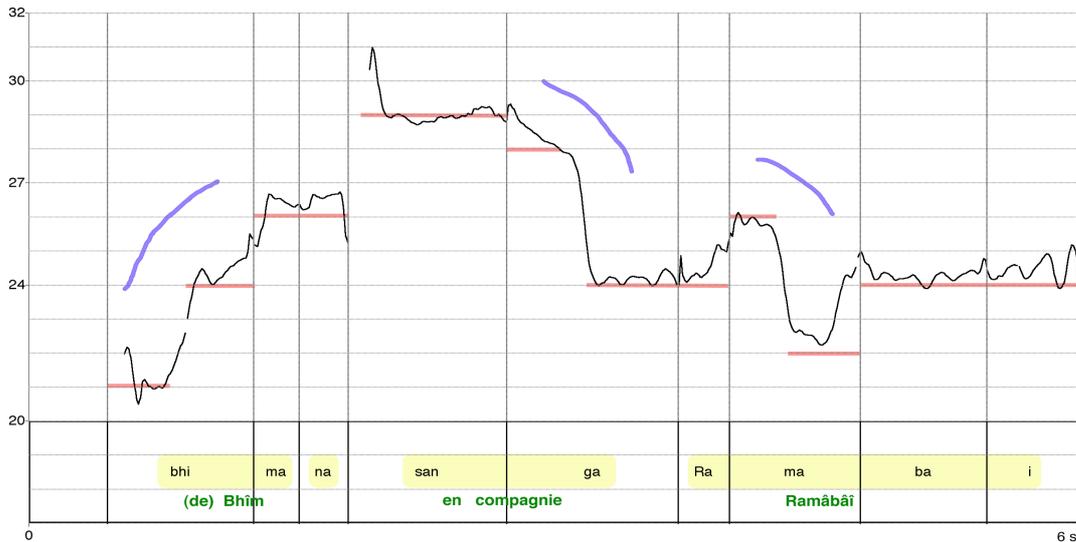


1) *sākhar puraṇācī pōḷī karitē ghāīghāī* [36301-1]



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

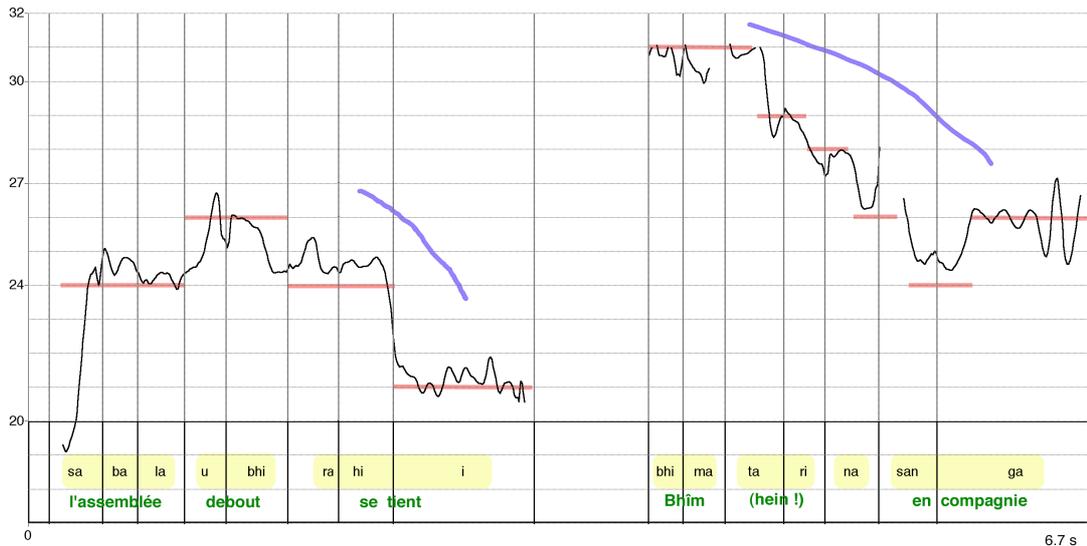
<sup>31</sup> Ces transcriptions ont été réalisées par le logiciel PRAAT développé par Paul Boersma et David Weenink à l'Institut de sciences phonétiques de l'Université d'Amsterdam, <http://www.fon.hum.uva.nl/praat/>. Nous donnons en annexe une archive « PRAAT.zip » contenant les fichiers sonores, les étiquetages et les transcriptions mélodiques d'un fragment de corpus étudié pour cet essai.



### 3) *bhīmā nā saṅgā ramābāī* [36301-3]

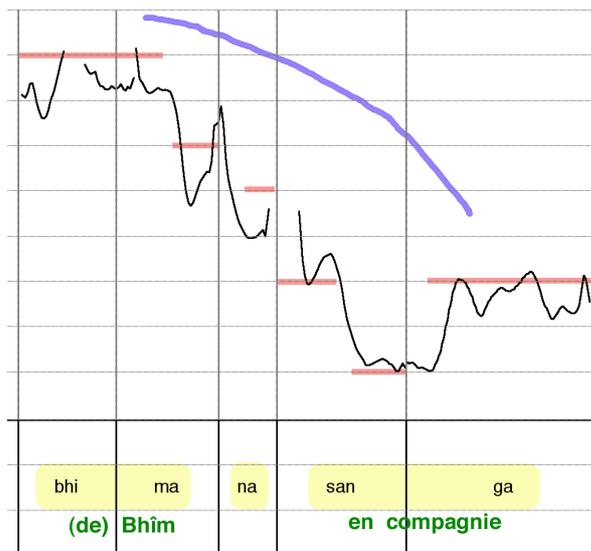
Les droites horizontales divisent l'espace mélodique en demi-tons tempérés. La droite N° 24 correspond approximativement à la note *sol* 4. Nous avons tracé en rouge la séquence de notes qui sert de squelette mélodique. Les écarts entre la courbe mélodique réelle (en noir) et ce squelette mettent en évidence les effets d'ornementation (traitement des notes), 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, ci-dessous. On constate que les écarts microtonaux et une partie des formes complexes se répètent assez bien. 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 est bon de rappeler 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 soulignés en violet. 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 délimiteurs 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 elles 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.



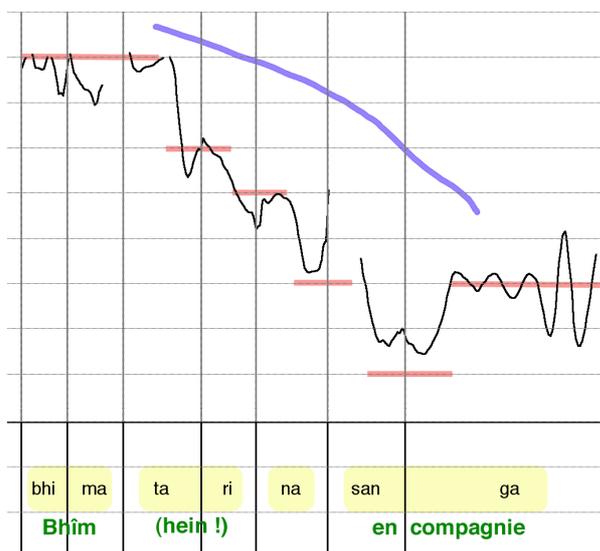
4) *sabhalā ūbhī rāhī ī bhīmā tarī nā saṅgā* [36301-4]

Sur la quatrième ligne, « *sabhalā ūbhī rāhī* » (« [dans] l'assemblée [elle] se tient debout ») est traité de manière similiaire 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.



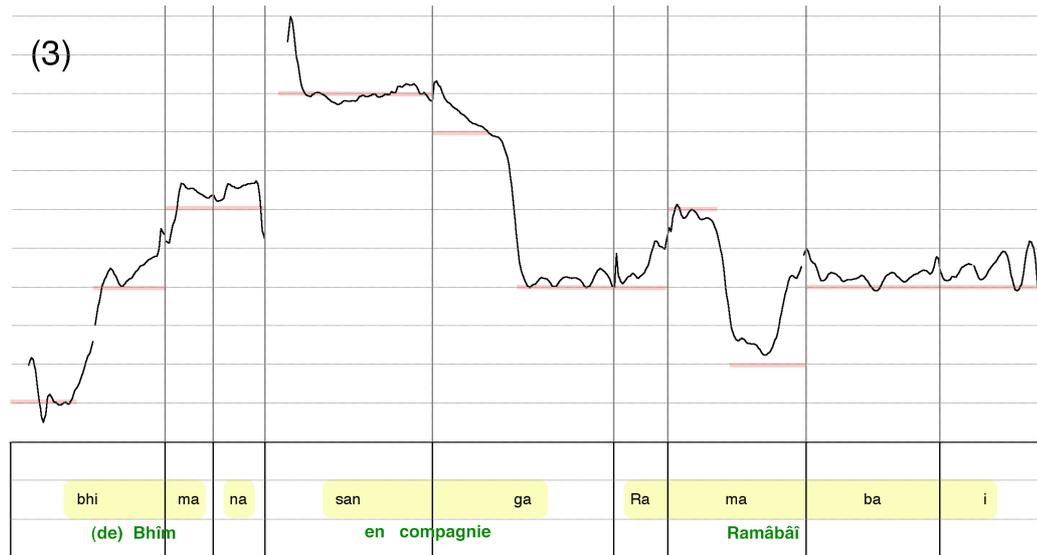
Ce qui est très intéressant dans la comparaison des deux mélismes (voir ci-contre), c'est que l'introduction de trois syllabes supplémentaires ne modifie en rien pas la durée totale de ces expressions. Elle se traduit par une augmentation de densité phonémique sur les premières syllabes, laissant intacte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

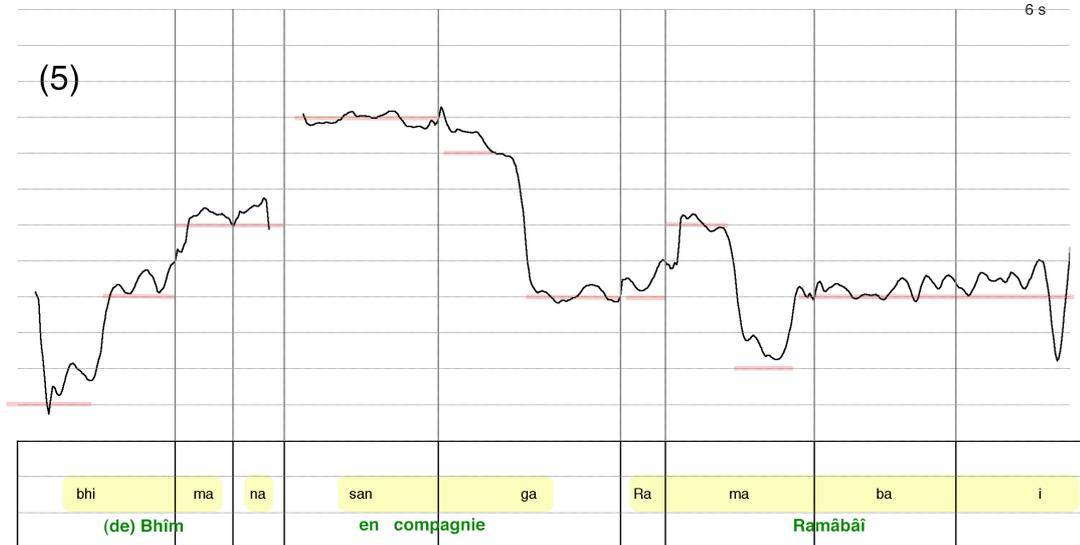


Comme pour la parole spontanée, cette hyperactivité peut se matérialiser par des écarts fréquentiels plus importants, des pentes mélodiques plus abruptes, des ruptures tonales ou temporelles plus fréquentes ou un rythme plus irrégulier, sans égard pour la structure mélodique conventionnelle.

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 suprenante pour une ligne mélodique sans repère rythmique et très ornementée. Nous reproduisons ci-dessous les lignes (2) et (5) juxtaposées pour souligner cette ressemblance.



6 s



*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*) — est reproduite avec une précision observée, dans le genre *khayāl* de la musique classique du nord de l'Inde, que chez certaines chanteuses de haut niveau. 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 très 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.

En conclusion, 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<sup>32</sup> :

- 1) 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.
- 2) 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.
- 3) 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 se branchant 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...).<sup>33</sup>

---

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

---

<sup>32</sup> Bel & Caelen-Haumont (2001), p. 273-274.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 274