

La *Bhim Geet* et le mouvement ambedkarite

La genèse d'un champ culturel de contestation

JOËL CABALION

JULIEN JUGAND

Traduction : SIMON BORJA

JOËL CABALION
JULIEN JUGAND

Traduction : SIMON BORJA

La *Bhim Geet* et le mouvement ambedkarite

La genèse d'un champ culturel de contestation

Cet article est la traduction en français de « Bhim Geet and the Ambedkarite Movement : The Genesis of a Cultural Field of Protest » publié dans la revue *Samaj* en 2023 qui en a autorisé la publication. Une vidéo « If Bhim were still alive » réalisée avec Philippe Pereira accompagne l'article original : <https://journals.openedition.org/samaj/9014>. Son emplacement est précisé dans le corps du texte ci-après. Cette version reprend intégralement la publication originale. Sa structure par paragraphes identifiés a été revue et discutée avec les deux auteurs. Si l'article n'a pas fait l'objet d'augmentation dans le corps du texte, les notes ont en revanche été enrichies de précisions en italique entre crochets permettant aux lectrices et aux lecteurs découvrant l'Inde de disposer des indications quant aux options prises pour la traduction et des précisions relatives aux contextes. En revanche, il importait aux auteurs et au traducteur ayant travaillé ensemble sur le terrain d'ajouter des illustrations, l'objectif étant de fournir une autre perspective pour accompagner les descriptions et analyses du phénomène musical décrypté.

Mots-clés :

Bhim Geet
Inde
Dalit
Ambedkar
musique
inégalité
domination
contre-récit

*Lien du voyage sonore disponible
sur la revue Samaj :*

<https://journals.openedition.org/samaj/9014>

Cet article esquisse l'histoire d'une catégorie musicale dénommée la *Bhim Geet* (ou *Bheem geet*) composée de chants à la gloire de Bhimrao Ambedkar, principal rédacteur de la Constitution indienne et héros politique des Dalit. En étudiant ce qui est à la fois un courant culturel et un courant esthétique ainsi que ses origines sociales, sont mis à jour les nombreuses tensions et enjeux auxquels sont confrontés les Dalit dans l'État du Maharashtra pour s'émanciper culturellement au prisme de la musique et des scènes artistiques. Que signifie chanter la lutte de castes dans l'Inde contemporaine ? Que signifie l'émancipation pour les Dalit, tant sur le plan culturel qu'esthétique ? La conversion au bouddhisme engagée par Ambedkar auprès des Dalit à Nagpur en 1956 est une période aujourd'hui relativement bien connue de l'histoire postcoloniale de l'Inde. Ce que l'on sait moins, c'est la manière dont l'ancienne caste des Mahar, tour à tour bouddhiste, néo-bouddhiste ou ambedkarites, s'est reconstruite aussi bien socialement qu'au travers d'une esthétique musicale multiforme. Afin de pallier ce manque, nous montrerons comment cette pratique culturelle a ouvert sur la construction d'une espèce de patriotisme parallèle mêlé de « dissidence légaliste » à travers de récits musicaux largement influencés par la poésie musulmane comme la *Qawwali* ou des styles de dévotion hindous plus communément trouvés dans le *Bhajan* et le *Kirtan*. Afin d'illustrer les variations significatives autant que les influences qui nourrissent la *Bhim Geet*, cet article est accompagné d'une courte vidéo de terrain afin de prolonger l'expérience du lecteur grâce à quelques exemples sonores.

Keywords:
Bhim Geet
India
Dalit
Ambedkar
music
inequality
subaltern
counter public

This paper sketches the history of a cultural and artistic music category called *Bhim Geet* (or *Bheem Geet*), songs to Bhimrao Ambedkar, principal redactor of the Indian Constitution and political hero of the Dalits. By examining this aesthetic construct and its social milieu, we trace back and uncover through the lens of music and artistic performances some of the tensions and stakes the Dalits were up against in Maharashtra from a cultural point of view. What does it entail to sing caste struggles in contemporary India? What does emancipation mean for Dalits, both culturally and aesthetically? Ambedkar's caste conversion to Buddhism in Nagpur in 1956 is now a relatively well-known episode of India's postcolonial history. It is less known how the ex-Mahar caste, alternately called Buddhists, neo-Buddhists or Ambedkarites, have reconstructed themselves from an inseparably aesthetic and social point of view. We intend to address this lack and show how circulating cultural practices have enabled the construction of a subaltern kind of nationalism. These practices have also made possible legalist dissent through musical narratives widely influenced by Muslim poetry and musical forms, such as *Qawwali*, although Hindu devotional styles more commonly found in *bhajan* and *kirtan*, which are widespread musical genres in India and beyond, have also had an impact. A small fieldwork video accompanies this article and begins by proposing a few sonic examples to its readers to illustrate this significant variation and pool of influences within the category of *Bhim Geet*.

INTRODUCTION. POURQUOI PRENDRE LA BHIM GEET COMME OBJET DE RECHERCHE ?

Cet article¹ trouve son origine dans une rencontre qui a eu lieu « sur le terrain » il y a plus de 20 ans, dans une localité agraire du Vidarbha, région du Maharashtra Oriental dans le centre de l'Inde. L'un des auteurs de cet article débutait alors sa recherche doctorale sur le patronage dans la musique *hindoustani* en Inde du Nord, tandis que l'autre enquêtait sur les questions liées à la terre et aux déplacements forcés induits par la construction d'un grand barrage destiné à l'irrigation. Ces recherches ont convergé dans cette localité où, accueillis par Parmeshwar C., nous avons écouté les histoires de ce paysan bouddhiste, ancien chanteur de *tamasha*, une forme de théâtre populaire itinérant. C'est ce chemin fortuit que nous suivons depuis et qui sera la toile de fond de notre récit.

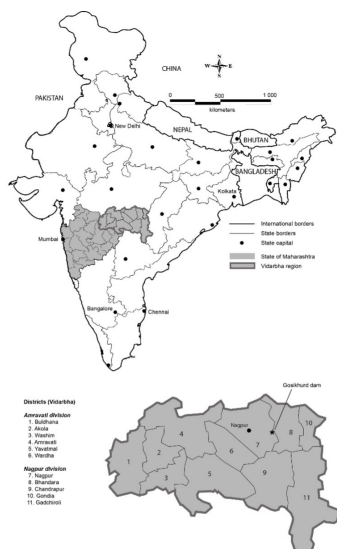


Photo 1 : Situation géographique du « Vidarbha, région du Maharashtra Oriental dans le centre de l'Inde » (source : Joël Cabalion, Wikifonts)

Parmeshwar C.² est un homme marié et un père âgé de 65 ans au sein d'une famille bouddhiste d'agriculteurs besogneux. Il chante depuis 35 ans des chansons dédiées à Bhimrao Ambedkar. En vivant aux côtés de Parmeshwar et de ses proches, nous avons découvert un répertoire culturel à la fois étonnant et assez unique. Il s'agit d'un chant *a capella* narratif une histoire alternative à celle que nous connaissons habituellement, non seulement en tant que chercheurs, mais aussi relativement à celle de l'historiographie nationale indienne (avant 1947). Nous y avons entendu des prises de position anti-castes, des chansons consacrées au respect de soi, à la confiance et à la dignité, des ballades commémoratives ou d'autres encore, révéralent Ambedkar, voire dédiée au Seigneur Bouddha auquel Ambedkar s'était converti peu de temps avant sa mort en 1956. Ce que fredonne continuellement Parmeshwar, c'est de la *Bhim Geet* ou *Bheem Geet*, des chants dédiés à *Bhim* (relativement à Bhimrao Ambedkar), ou des *Buddha geet* (adressés au Bouddha). Il les chante alors que nous le croisons au quotidien, plus régulièrement lorsqu'il laboure ses champs, parfois à la maison en feuilletant les pages d'un ancien livret de

chansons déchiré ou lorsqu'il berce la *jula* (balançoire) de son petit-fils. Le *Tamasha*, cette forme de théâtre populaire, est le contexte dans lequel, comme interprète, il les chantait lorsqu'il voyageait des environs de son village jusqu'à Nagpur, la capitale d'hiver de l'État du Maharashtra. Et d'être revenu à cette activité à plusieurs reprises récemment, encouragé depuis 2004 par les liens entretenus avec les auteurs de cet article auxquels ont vécu, certes, nombre de rencontres mais aussi suscité, au sein de sa famille comme de sa caste, une nostalgie quant à cette pratique qu'il avait mise en sourdine. Lorsque nous avons finalement commencé les recherches sur la *Bhim Geet*, le *Tamasha* et leurs origines, un plus vaste univers de production culturelle s'est ouvert à nous devenant un pôle d'attraction récurrent dans nos études³ : la *Bhim Geet*, la *Buddha Geet*, le *Jalsa* mais aussi le *Prabodhan* — ce dernier suscitant notre intérêt à sa découverte, car il était une véritable *énigme* dans la mesure où il est inspiré musicalement de la *Qawwali*, c'est-à-dire la musique soufie d'Asie du Sud généralement jouée par les musulmans.



Photos 2 & 3 : Les époux Veena C. et Parmeshwar C., paysans « besogneux », et lui, aussi chanteur de *Bhim Geet* (Joël Cabalion, 2012 et 2015)

Chacune de ces catégories révèle des formes spécifiques d'expressions musicales liées sans équivoque à la figure d'Ambedkar et très souvent mélangées entre elles, comme l'illustre l'expression de *Bhim Buddha Qawwali*. Dans le cadre de cet article, nous désignerons ces catégories musicales par le terme de « *Bhim Geet* », car elle cristallise un large éventail de pratiques liées par des thèmes communs, des contextes de scènes partagées et des réseaux d'interprètes. Les configurations sociales où s'expriment ces formes musicales affichent des ten-

1 [Concernant les diverses formes musicales évoquées, comme pour tous les noms, les genres de la langue originale ont été respectés. Par ailleurs, d'un commun accord, les noms comme « Mahar » ou « Dalit » gardent leur majuscule quand leurs usages comme adjectifs n'ont été accordés ni en nombre ni en genre et perdent alors la majuscule.]

2 En ce qui regarde l'anonymisation, nous avons opté pour une solution intermédiaire qui consiste à ne pas désigner intégralement les personnes sans toutefois transformer leurs prénoms. Il est complexe d'anonymiser intégralement lorsqu'il s'agit d'artistes par ailleurs largement reconnaissables au fil des évocations ou qui travaillent à être reconnus. Nous avons ainsi décidé de donner à voir le prénom et la première lettre du nom de famille. Il s'agit d'un entre-deux qui ne révèle pas directement l'identité de nos interlocuteurs et ne modifie pas non plus leur nom.

3 Outre les visites régulières au Maharashtra et au Vidarbha effectuées par l'un des auteurs de cet article,

nous avons mené deux études de terrain dédiées à ce sujet en février 2015 et octobre 2016, d'abord dans l'ouest du Maharashtra (Mumbai, Pune et Kasegon), puis au Vidarbha (ville de Nagpur et zone rurale, Amravati) accompagné d'un vidéaste indépendant, Philippe Pereira, lequel a co-édité le petit clip vidéo d'extraits des *Bhim Geet* joint à cet article. Ces deux études ont été possibles grâce à la bourse « Eugène Fleischman » accordée par la Société d'ethnologie de Nanterre en juin 2014. Notre mission d'octobre 2016 s'est déroulée lors du soixantième anniversaire du *Dhammachakra pravartan din* célébré au dikshabhumi de Nagpur, jour dit de la « Promulgation du Dharma », jour de la conversion au bouddhisme d'Ambedkar et de ses disciples. Si c'est bien le terme de « promulgation » qui s'applique ici, notons que beaucoup utilisent régulièrement — par erreur ou intentionnellement, nous l'ignorons — le mot *Parivartan*, très proche de ce dernier (*pravartan*) mais comprenant un sens différent : changement ou transformation. Il ne fait aucun doute que le « changement » a été promulgué ce jour-là.

dances politiques et culturelles ancrées dans la promotion de l'universalisme et du patriotisme contre les pratiques ancestrales de discrimination de caste. Ainsi, le terme *Bhim Geet* désigne-t-il principalement, dans son sens le plus strict, des versions standardisées et enregistrées de chansons diffusées en ligne, tandis que le terme *Prabodhan* correspond souvent, mais pas exclusivement, aux concerts sur scènes.



Photo 4 : Parmeshwar C. interprétant à la fois des *Bhim* et des *Buddha Geet* sur le toit d'un *Vihara* (temple bouddhiste) (Joël Cabalion, 2024)

Bien que cette recherche ait débuté en 2004 dans l'est du Maharashtra, le visionnage du documentaire d'Anand Patwardhan, *Jai Bhim Comrade*, lui a donné un nouvel essor. En dépit d'une réception de ce film très positive de la part du public et des critiques, nous avons le sentiment que tout n'avait pas été dit ou, du moins, pas écrit. Les travaux de la regrettée sociologue Sharmila Rege (1964-2013) nous ont inspirés et incités à poursuivre nos recherches : nous avons voulu suivre ses traces⁴. Son intérêt pour le *Lavni*, le *Powada* (deux courants d'expression importants propres à la culture musicale dans l'histoire marathi), puis pour les groupes de musique ruraux et urbains, appelés *Gayaan parties*⁵, qui diffusent de la musique dans les cercles ambedkarite, a nourri nos travaux sur les biens culturels de résistance et leurs évolutions. Enfin, l'ancien prêtre jésuite et sociologue français Guy Poitevin (1934-2004), accompagné de son épouse Hema Rairkar (1939-2010), puis de l'ingénieur-informaticien et linguiste Bernard Bel, ont collecté et organisé un corpus de milliers d'*Ovi* : « chants de la meule » fredonnés par les femmes dans les espaces familiaux des zones rurales de l'ouest du Maharashtra. Les chants *Ovi* sont représentatifs du volet domestique de l'émancipation et de la reconstruction culturelle où les femmes ont le pouvoir de transmettre un éthos de genre⁶.

La *Bhim Geet* est aujourd'hui principalement un produit masculin considéré autant comme un bien de caste propre à une reconstruction culturelle que comme un objet de la résistance politique menée principalement par l'ancienne caste des Mahar au Maharashtra. Elle a largement dépassé les frontières de cet État et circulé en langue hindi dans le nord de l'Inde, exploration qui dépasse le cadre de cet article⁷. Cette recherche présente en effet une analyse des diverses facettes d'un phénomène musical peu étudié afin d'explorer deux

questions de fond : quelles sont les implications lorsque l'on chante les luttes de castes dans l'Inde contemporaine ? Que signifie l'émancipation pour les Dalit, tant sur le plan culturel qu'esthétique ? Car il est d'envisager tout de suite que la *Bhim Geet* constitue autant une forme spécifique de contre-récit qu'un discours national parallèle dans la lutte de castes qui se déroule en Inde. Elle s'inscrit dans un large spectre de pratiques musicales qui alternent entre des expressions culturelles aseptisées, issues de processus industriels et commerciaux contrôlés, et des chants de protestation purs et durs.

La première partie de cette étude présente cet héritage historique avant d'en détailler, dans la seconde, les contours culturels et les catégories d'interprètes. La troisième section retracera les lignes de force de l'espace social de la *Bhim Geet* et apportera des éclairages sur ses évolutions. La dernière section interrogera, elle, la culture politique de la *Bhim Geet* et reviendra sur sa dimension genrée pour conclure sur sa position (dominée) dans l'espace des pratiques culturelles indiennes.

Vidéo : *If Bhim Where Still Alive*, disponible sur le lien suivant : <https://journals.openedition.org/samaj/9014>

1. DR. BHIMRAO AMBEDKAR ET SON HÉRITAGE SUR LE MOUVEMENT DES DALIT (INTOUCHABLES)

Parmi les hommes politiques de l'ère de l'Indépendance indienne, Bhimrao Ramji Ambedkar (1891-1956) en est probablement l'une des figures les plus importantes et, dans le même temps, l'une des moins reconnues au niveau international. Moins connu que Nehru ou que Gandhi, Babasaheb, comme le surnommaient affectueusement ses coreligionnaires, occupe pourtant une place centrale dans le panthéon des icônes nationales indiennes. Une longue liste de publications universitaires lui a été consacrée⁸, prolongeant sa production déjà considérable⁹. Alors que les idéaux nehruviens sont en déclin et, jusqu'à présent, soumis par les politiques néolibérales et celle de l'*Hindutva*¹⁰, deux visions alternatives du monde ne cessent d'être évoquées et de se concurrencer en Inde. À côté des « répertoires de la contestation » gandhiens dont la philosophie de la non-violence a conquis une renommée internationale, il s'agit de considérer l'incroyable carrière postcoloniale des mouvements et (contre-)récits ambedkarites.

Ambedkar est éminemment célèbre pour avoir été le principal rédacteur de la Constitution indienne : un thème forcément récurrent dans l'iconographie et les hagiographies des compositions musicales Dalit puisque c'est une immense fierté pour les anciens Intouchables. La polarité entre Gandhi et Ambedkar est significative tant d'un point de vue académique qu'historiographique, car tous deux incarnent deux visions du monde profondément ancrées dans l'espace politique et militant indien¹¹. Politiquement, ces deux figures étaient totalement opposées¹². Dans la sphère militante, les « répertoires de contestation » gandhiens et ambedkarites peuvent être considérés comme complémentaires pour de nombreux mouvements sociaux à travers le

4 Cf. Borja Simon, Cabalion Joël, Chahande Vinod, Jugand Julien et Pereira Philippe, with Dhammasangini, « «Where Has My Water Gone?» A Song from Mafua Struggles and the Dalit Cultural Movement in Maharashtra », *Voices Around the World, Social Water* 3, 2017 [en ligne : file:///C:/Users/ISEG/Downloads/11_Where_has_my_water_gone_3_2017%20(2).pdf].

5 « *Gayaan parties* » signifiant littéralement « *partie* » s'entend au sens français de groupe (des personnes réunies pour jouer ensemble). Le signe ne renvoie ainsi nullement au signifié de fête ou de festif (ndt).

6 Lire sur ce point : Poitevin Guy, *Maharashtra. Paysans et Intouchables de l'Inde occidentale*, Paris, Lieu Commun, 1987 ; Poitevin Guy, « Un stylo en or », *Des paysannes Intouchables chantent Ambedkar leur libérateur. Poétique d'une mémoire de soi*, Bernard Bel éditeur, 2005 (<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00005792/>).

7 Pour d'autres perspectives régionales sur ces questions, voir : Arun C. Joe, « From stigma to self-assertion : Paraiyars and the symbolism of the para drum », *Contributions to Indian Sociology*, vol.41, n°1, 2007, pp.81-10 ; Gorringe Hugo, « Drumming out oppression, or drumming it in ? Identity, culture and contention in Dalit politics », *Contributions to Indian Sociology*, vol.50, n°1, 2016, pp.1-26. Plus

spécifiquement encore, on pourra se référer au chanteur Dalit pendjabi Bant Sing : *The Bant Sing Project* est accessible sur <https://soundcloud.com/bantsingproject>.

8 Il serait aussi long qu'arbitraire de commencer à en dresser une liste. Pour une bibliographie très complète et actualisée contenant une référence explicite à Ambedkar, voir la page du Dr Mahotish Mandal : <https://www.allaboutambedkaronline.com/post/english-language-books-on-ambedkar-an-alphabetical-bibliography>.

9 Nous nous référons à la collection originale, de couleur bleue, des volumes édités des écrits et des discours de Babasaheb.

10 [Nationalisme dont Narendra Modi et le parti du BJP arrivés au pouvoir sont les actuels représentants et qui, dès 1947, associe inextricablement les figures du religieux et de la politique (ndt).]

11 Cf. Jodhka Surinder S., « Nation and Village : Images of Rural India in Gandhi, Nehru and Ambedkar », *Economic and Political Weekly*, vol.37, n°32, 2002, pp.3343-3353.

12 Cf. Omvedt Gail, *Dalit and the Democratic Revolution : Dr. Ambedkar and the Dalit Movement in Colonial India*, New Delhi, SAGE Publications India, 1994.

pays. Si ces mouvements restent principalement inspirés par Gandhi dans le domaine des luttes environnementales, ils se réfèrent à Ambedkar relativement à ses revendications de justice sociale et de discrimination positive¹³.

Mais s'ériger en figure de proue et guide des ex-Intouchables reste le ressort au fondement de leurs oppositions¹⁴. Ambedkar est issu de la caste des Mahar et en devient son principal « intellectuel organique ». Il était opposé aux inégalités inhérentes à la caste légitimées par le système des varnas et exigeait des droits politiques spéciaux pour les Intouchables. Gandhi, lui, était perçu comme un fervent défenseur du système traditionnel des castes. Cette revendication des droits politiques pour les Dalit se traduit par une demande de corps électoraux séparés à laquelle Gandhi était résolument opposé ; cet événement se conclut sur le Pacte de Poona en 1932. Quels que soient les détails de cet épisode¹⁵, il est aujourd'hui considéré par les Dalit du Maharashtra comme l'événement politique qui poussa Gandhi à jeûner jusqu'à la mort pour protester contre la politique de corps électoraux séparés, estimant qu'elle provoquerait des divisions au sein de la population hindoue. Ambedkar finit par abandonner cette revendication, craignant que la mort de Gandhi ne déclenche une vague de violence massive contre les Intouchables à travers le pays.

Dans ce contexte d'antagonismes politiques et moins de dix ans après l'Indépendance du pays, la conversion d'Ambedkar au bouddhisme en octobre 1956 à Nagpur est cruciale pour comprendre les mutations sociologiques et politiques de l'Inde occidentale qui vont constituer un moment de bascule majeur dans les relations sociales et l'histoire culturelle des groupes subalternes du sous-continent indien. C'est donc un événement bien connu de l'histoire postcoloniale indienne.

Car l'histoire du « mouvement des Intouchables Dalit » est avant tout l'histoire de la discrimination de caste au sein d'un système pluriséculaire. Mais c'est aussi une histoire où s'ouvrent des fenêtres d'opportunité pour remettre en question les inégalités de caste dans la nouvelle configuration de l'État indien, comme, parmi de nombreux exemples, la possibilité de s'inscrire dans des écoles et des universités dédiées aux « opprimés », structures ouvertes par les Britanniques ou par d'anciens réformateurs indiens comme Jotiba Phule¹⁶. Aujourd'hui, si les « néo-bouddhistes » semblent s'approcher de ce que certains appelleraient une « caste moyenne »¹⁷, ils demeurent globalement dans des positions sociales fragiles aussi bien en milieu rural qu'urbain. À la campagne, ils sont petits propriétaires terriens, voire ouvriers agricoles sans terres quand, en ville, ce sont généralement de petits fonctionnaires ou de petits artisans ; parfois encore des mineurs pris dans les failles rouages de la « transition agraire ». Une petite élite culturelle y a émergé, d'où proviennent la plupart des intellectuels, écrivains et artistes de cette caste que nous avons étudiée. De sorte que pour expliquer et comprendre la structure et la dynamique de l'espace social de la *Bhim Geet*, il nous faut nous replonger *a minima* dans l'histoire qui guide sur près d'un siècle ce processus et augure cette reconstruction culturelle (2016 marquait le 125^e anniversaire de la naissance d'Ambedkar, date qui a « produit » quelques tubes musicaux).



Photo 5 : Un exemple d'affiche très commune où apparaissent Bhimrao Ambedkar (à droite) et Tataagat (Lord) Bouddha (à gauche) protégeant (ou bénissant) un événement. L'affiche est ici mise en tenture comme décor de fond d'une scène pour l'inauguration d'une statue pour le *Vihara* (temple bouddhiste) de Gadpayly (Joël Cabalion, 2016)

Remarquablement étudié par Eleanor Zeliott¹⁸, le « mouvement des intouchables » a pour origine un passé mahar et une composante militaire. Il doit également à un héritage de *basse caste non brahmanique* qui n'est pas le sujet de cet article, mais qu'il convient de garder à l'esprit afin de comprendre l'émergence du « mouvement mahar » (ainsi qu'il s'identifie). Les Mahar remplissaient divers rôles « traditionnels » dans le système des castes selon le contexte socio-démographique de la région où ils se situaient. Tour à tour gardes de village, nettoyeurs de puits, porteurs de messages funèbres ou ramasseurs de cadavres d'animaux, ils étaient qualifiés par ce que les indianistes nomment généralement des « spécialistes de l'impureté », bien qu'ils aient pu jouir d'une position de pouvoir parfois ambiguë parmi les groupes dominés des zones rurales (ils étaient parfois qualifiés de « dominants faibles »¹⁹). Si dans l'ouest du Maharashtra, et plus particulièrement la région côtière du Konkan, se reproduisaient assez bien ces fonctions traditionnelles des Mahar en raison de leur démographie relativement faible, leur importance numérique en Inde Centrale, et notamment au Vidarbha où se situe Nagpur, les a poussés à occuper d'autres rôles et positions dans la structure coloniale en évolution²⁰. Une carrière courante pour un Mahar, de l'époque des Peshwa (anciens rois-brahmanes²¹) à celle du régime de la Compagnie britannique des Indes orientales, pouvait ainsi consister à devenir *subedar*, c'est-à-dire simple soldat. Ambedkar est d'ailleurs le fils d'un soldat et doit l'essentiel de sa mobilité sociale à son appartenance à cette fraction, laquelle a durablement affecté la structure sociale des Mahar dès le début du XIX^e siècle²². De nombreux autres Mahar, tel qu'on les désigne communément, migraient vers Bombay, devenant ouvriers dans l'industrie textile. La socialisation urbaine des Mahar liées à d'autres classes et castes dominées — notamment les groupes sociaux musulmans — a ainsi donné lieu à des rencontres culturelles et donc à des amalgames spécifiques.

Culturellement parlant, ou sous un angle religieux, le parcours d'Ambedkar fut, comme celui de la plupart de ses compatriotes de caste et des autres maharashtriens, influencé par la tradition dévotionnelle de la *Bhakti* et ses figures

13 Cf. Thorat Sukhadeo and Neuman Katherine S., *Blocked by Cast : Economic Discrimination in Modern India*, Oxford, Oxford University Press, 2012.

14 Sur l'autodésignation « Dalit » et les politiques de dénominations, lire : Beltz Johannes, *Mahar, Buddhist and Dalit : Religious Conversion and Socio-Political Emancipation*, New Delhi, Manohar Publishers & Distributors, 200 ; Paik Shailaja, « Mahar-Dalit-Buddhist : The history and politics of naming in Maharashtra », *Contributions to Indian Sociology*, vol.45, n°2, 2011, pp.217-241.

15 Pour explorer la question, lire : Kumar Ravinder, « Gandhi, Ambedkar and the Poona Pact, 1932 », *South Asia : Journal of South Asian Studies*, vol.8, n°1-2, 1985, pp.87-101.

16 Cf. O'Hanlon Rosalind, *Caste, Conflict and Ideology : Mahatma Jotibao Phule and Low Caste Protest in 19th-century Western India*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

17 Cette expression suggère un processus d'homogénéisation de réduction des inégalités comparable à ceux des classes sociales dans les pays occidentaux après la Seconde Guerre mondiale. Voir sur ce point : Peugny Camille, *Le destin au berceau : Inégalités et reproduction sociale*, Paris, Seuil (coll. La

République des idées), 2013.

18 Cf. Zeliott Eleanor, *From Untouchable to Dalit : Essays on the Ambedkar Movement*, New Delhi, Manohar, 1996.

19 Cf. Samanta Dipak Kumar, *The Dominant Weak : A Case Study of the Nava Bouddha of Maharashtra*, New Delhi, Anthropological Survey of India, Ministry of Human Resource Development, Dept. of Culture, Govt. of India, 1991.

20 Cf. Zeliott Eleanor, *From Untouchable to Dalit...*, op. cit.

21 Sur ce point précis, voir : Bayly Susan, *Caste, Society and Politics in India from the Eighteenth Century to the Modern Age*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, Chapter 2 : « The « Brahman » : Kings and Service People ».

22 Cf. Constable Phillip, « The Marginalization of a Dalit Martial Race in Late Nineteenth - and Early Twentieth-Century Western India », *The Journal of Asian Studies*, vol.60, n°2, 2001, pp.439-78.

héroïques. Nous pouvons évoquer, parmi d'autres, celle de Chokhamela, saint et poète du XIV^e siècle, qu'Ambedkar répudia plus tard parce qu'il envisageait la caste comme un destin social inéluctable et le produit de vies antérieures²³. Il apparaît inévitable d'ancrer la *Bhakti* dans le mouvement culturel Dalit, dans la mesure où elle constitue un socle symbolique et expressif régulièrement réinvesti par différentes castes à travers leurs pratiques musicales et spirituelles — comme en témoignent, notamment, les chants dévotionnels de la secte hindoue Warkari, culte populaire majeur au Maharashtra occidental²⁴.

La *Bhakti* a promu une forme de liberté spirituelle — bien que non sociale — pour toutes les castes, ce qui lui vaut d'être perçue par certains comme un mouvement culturel progressiste, tandis que d'autres la critiquent pour avoir contribué à figer certains aspects du système des castes. À ce titre, Eleanor Zelliot explique que « si le mouvement Bhakti n'a pas engendré de réformes sociales à l'époque des saints poètes, il a servi aux réformateurs modernes de fondement traditionnel aux nouvelles normes occidentales d'égalité et de justice »²⁵. De nombreuses troupes de spectacles culturels se réfèrent encore aujourd'hui explicitement au mouvement culturel de la *Bhakti*, comme en témoigne le nom même du *Kabir Kala Manch*²⁶, un groupe musical réputé, originaire de l'ouest du Maharashtra, et qui a connu une répression directe de la part de l'État indien²⁷. Cet épisode a reclassé le groupe *Kabir* qui s'est donc vu érigé en une figure autant re-politisée que louée pour son influence poétique et son identité musicale²⁸.

2. DES TAMASGIRS AUX SHAHIRS. ARTISTES FOLKLORIQUES ET POÈTES

Les Mahar sont traditionnellement connus pour leurs chants. Comme le dit un célèbre proverbe marathi : « Écrire dans la maison du brahmane, récolter du grain dans la maison du Kunbi et chanter dans la maison des Mahar »²⁹. Leur position structurelle dans les arts est moins claire que ne le laisse entendre ce proverbe. Par cette expression, le célèbre écrivain dalit Daya Pawar affirme que les Mahar ont toujours eu le statut de créateurs culturels. D'autres citations d'Ambedkar ou d'écrivains dalit corroborent par ailleurs cette idée selon laquelle les Dalit possèdent leur propre culture, ce qui n'est pas sans rappeler le vieux débat anthropologique entre cultures populaires et savantes³⁰.

Alors que de nombreux musiciens sont considérés comme intouchables en Inde, à l'inverse, tous les intouchables ne sont pas musiciens au sens strict de leur caste³¹. Selon leurs devoirs traditionnels³², les Mahar n'étaient pas attachés de

manière permanente à des rôles serviles dans leurs pratiques musicales, du moins pas aussi nettement que leurs plus célèbres rivaux structurels d'autrefois, les Matangs : une autre caste Dalit, démographiquement moins nombreuse, et demeurée hindoue après 1956 en dépit de leurs liens étroits avec le mouvement culturel ambedkarite. Les Matang sont en effet toujours aujourd'hui les traditionnels batteurs de tambour³³ qui officient lors des funérailles dans les villages et qui constituent également la plupart des recrues des fanfares sur tout le territoire du Maharashtra. Des leaders historiques de leur caste, comme Annabhau Sathe, ont alimenté le mouvement culturel ambedkarite avec des poèmes et des ballades célèbres (*powada*), dont certains sont aujourd'hui chantés sous le nom de *Bhim Geet*.



Photo 6 : « Batteurs de tambour » de la caste des Matang travaillant dans des fanfares de mariage et accompagnant le marié allant partir de son village chercher son épouse (Joël Cabalion, 2010)

Si, pour des raisons économiques et culturelles, les Mahar participaient parfois à des fêtes musicales lors de mariages ou à des groupes consacrés aux divertissements lors de foires (*mela*), ce rôle était habituellement confié aux Matang. Renoncer aux assignations traditionnelles ne signifiant cependant pas renoncer à la musique et au chant, tout se passe comme si la caste des Mahar commençait à « auto-nomiser » son expression culturelle à partir de ce moment, notamment grâce au *Tamasha*, dont ils étaient les principales recrues. Comme le suggère Eleanor Zelliot :

« [L]a participation des Mahars au divertissement, y compris les groupes itinérants de Tamasha qui jouent encore dans les villages du Maharashtra, aurait pu servir au moins de réseau pour la transmission de nouvelles idées, mais le statut de l'artiste était bas, son matériel était

23 Pour des précisions : Zelliot Eleanor et Puneekar Rohini Mokashi, *Untouchable Saints : An Indian Phenomenon*, New-Delhi, Manohar, 2005 ; ou encore : Schomer Karine and McLeod W.H., *The Saints : Studies in a Devotional Tradition in India*, Delhi, Motilal Banarsidass, 1987.

24 Cf. Ferrié Eric, « Mythe et histoire dans le kirtan nationaliste », in Saglio-Yatzimirsky Marie-Caroline (dir.), *Le Maharashtra. Entre tradition et modernité*, Paris, Presses de l'INALCO, 2003, pp.143-164.

25 Zelliot Eleanor, *Ambedkar's World : The Making of Babasaheb and the Dalit Movement*, New Delhi, Navayana, 2013, pp.55-56.

26 *[Kabir (1440-1518 environ) occupe une place centrale dans le mouvement de la Bhakti en tant que figure iconoclaste, rejetant à la fois les dogmes hindous et musulmans au nom d'une dévotion intérieure et directe à un dieu sans forme. Il incarne une spiritualité fondée sur l'expérience personnelle, l'égalité entre les castes, et la dénonciation des rites vides et des hiérarchies religieuses. Par ses poèmes en langue vernaculaire (les doha), il a profondément influencé la pensée religieuse populaire en Inde du Nord, tout en nourrissant un héritage mystique et réformateur transgressif (ndt).]*

27 Le groupe s'est séparé en 2017 dans la mesure où le duo fondateur (Shital Sathe et Sachin Mali) a décidé de quitter la troupe et ce qu'il qualifiait de « politique de gauche » ; le duo a créé *Navayana Mahajalsa* (Ajitkar Rasika, « Our Song Impure, Our Voice Polluted », *Feminist Review*, n°119, 2018, pp.154-62.). En 2022, malgré leur position critique à l'égard du mouvement de gauche, le gouvernement du Maharashtra a qualifié la nouvelle troupe d'« organisation active du front naxalite » (Shanta, Sukanya, « In Maharashtra, 'Upper' Caste Men Kill Youth Who Ensured Village Celebrated Ambedkar Jayanti », *The Wire*, 2023 June 4). Pour davantage de précisions, on pourra se référer à : The Hindu Special correspondent, « Bhima-Koregaon Case | Kabir Kala Manch Artists Sent to Judicial Custody till October 3 », *The Hindu*, 2020 September 19.

28 Cette importance de Kabir et sa reconnaissance publique se lit dans sa participation au film réalisé par Jabbar Patel consacré à la vie d'Ambedkar où l'on retrouve d'ailleurs l'acteur Mammootty. Son influence transparaît aussi dans une chanson intitulée *Kabira Kahe*, « Kabir a dit... ».

29 « *Boahmaana ghari lihuna, kunba ghari dhaana aani Maharaa ghari gaana* » ; cet adage est répété quasi rituellement dans les entretiens d'artistes et d'intellectuels que nous avons effectués, et non moins chez les villageois ou les laïcs. Voir l'autobiographie de Daya Pawar en français : Pawar Daya, *Ma vie d'intouchable*, traduction de Proffit J.-L. & Purandare M., Paris, La Découverte, 2007 (Œuvre originale publiée en 1978 sous le titre *Baluta*).

30 *[La reconnaissance des Bhim Geet comme forme d'expression culturelle propre au monde Dalit invite*

en effet à reconsidérer l'ancien, mais toujours actuel, débat entre cultures populaires et savante. Dans le contexte français, Claude Grignon et Jean-Claude Passeron ont précisément mis en garde contre deux écueils opposés : le misérabilisme, qui réduit les pratiques culturelles des classes populaires à des formes de dépossession ou d'aliénation, et le populisme, qui tend à les célébrer de manière acritique comme intrinsèquement subversives ou authentiques (Grignon Claude et Passeron Jean-Claude, *Le savant et le populaire. Misérabilisme et populisme en sociologie et littérature*, Paris, Hautes Études/Gallimard/Seuil, 1989). Appliquée aux Bhim Geet, cette grille de lecture invite à dépasser à la fois une lecture victimaire et une lecture héroïque, pour y voir des productions symboliques situées, historiquement construites, et investies de significations multiples — à la fois dévotionnelles, esthétiques et politiques. Ce débat fait écho, dans le contexte indien, aux distinctions proposées par Robert Redfield entre Great Tradition et Little Tradition (pour une approche : Deverre Christian, « Robert Redfield et l'invention des "sociétés paysannes" », *Études rurales*, n°183, 2009, pp.41-50) ou encore aux travaux de McKim Marriott sur les articulations entre culture lettrée et culture vernaculaire (McKim Marriott, *India through Hindu Categories*. New Delhi/Newbury Park/London, Sage Publications, 1990 ; McKim Marriott, « On "Constructing an Indian ethnosociology" », *Contributions to Indian Sociology*, vol.25, 1991, pp.295-308) (ndt.).]

31 [Ce que les auteurs du texte signifient ici, c'est la complexe construction symbolique de « l'intouchabilité » en Inde que l'on peut percevoir dans ce cadre. Pour l'exprimer le plus simplement possible, on comprend aisément que des musiciens sont des Dalit (intouchables) et d'autre non, mais moins peut-être que des musiciens ne soient pas d'extraction de castes Dalit mais considérés comme tels (selon leurs origines de caste, leurs origines et/ou leurs pratiques musicales). Il y a aussi des chanteurs qui sont musulmans, donc hors castes, mais considérés comme « intouchables » parce qu'ils endossent un triple stigmate : musulmans, hors castes et musiciens (ndt).]

32 En référence au dit « système *balutedari* », l'équivalent en Inde du système *Jajmani*. Il peut se traduire par une forme villageoise d'économie morale basée sur les services entre castes, les dons et les dettes. Voir : Mayer A. C., *Caste and Kinship in Central India : A Village and its Region*, Oxford, Oxford University Press, 1993.

33 Dans la famille de Parmeshwar, comme partout ailleurs dans les campagnes du Vidarbha, lorsqu'il y a une nouvelle naissance, un membre de la caste Matang se présente à la porte pour battre son tambour et demander du riz en céréales et en argent, ce qui n'est pas une pratique résiduelle mineure des relations sociales *balutedari*.

souvent considéré comme vulgaire par l'élite modernisatrice, et la participation des femmes, à la fois comme actrices et comme spectatrices, n'était pas conforme à la moralité de la classe supérieure.³⁴

Avant l'indépendance, les *Tamashgir* (c'est-à-dire les poètes pratiquant le *Tamasha*) étaient souvent considérés avec mépris. Ambedkar lui-même est connu pour sa réticence et sa critique à l'égard du *Tamasha*³⁵. Historiquement, certains poètes et chanteurs ont progressivement abandonné le mot *Tamashgir* pour adopter le titre plus valorisant de *Shahir*, terme persan signifiant « poète » et légitimé par une longue tradition littéraire justifiant son usage. Ce mot a également imprégné la culture populaire en étant souvent repris par ceux que l'on appelle les « compositeurs de musique traditionnelle » ou les chanteurs.

Actuellement, la dimension genrée du *Tamasha* est généralement perçue comme un héritage problématique pour le *Bhim Geet*. Les travaux de Shailaja Paik sur le Maharashtra contemporain et notamment sur la vie de la danseuse de *Tamasha*, Mangala Bansode, témoignent de l'ambiguïté structurelle persistante de cette forme de théâtre dans l'univers des arts du spectacle³⁶. Notre enquête suggère, elle aussi, que la représentation du *Tamasha* dans les villages ruraux du Vidarbha se déroule généralement sans la participation des femmes, une façon d'éviter les conflits de genre et les tensions morales générés par leur exploitation dans cette industrie traditionnelle. Le *Tamasha* que nous avons contribué à mettre en scène dans un village du Vidarbha comprenait une troupe composée de deux frères, ouvriers agricoles, danseurs, tous deux habillés en femmes. Lorsque nous avons demandé à Parmeshwar si les femmes continuaient de participer au *Tamasha* en tant que danseuses au Vidarbha, il a plutôt désapprouvé cette idée, la jugeant immorale (sans répondre pleinement à la question). Il n'en demeure pas moins cependant que la troupe ne pouvait imaginer monter le *Tamasha* sans danseuse ; ce qui témoigne de la nécessité de mettre en scène, sous une forme ou une autre, la « politique corporelle et l'économie sexuelle de l'excès érotique »³⁷ autant liées à leur position sociale qu'à leur relation avec les publics des basses et moyennes castes³⁸.



Photo 7 : « [...] Une troupe composée de deux frères (ouvriers agricoles) danseurs, tous deux habillés en femmes » (Joël Cabalion, 2016)

Dans cet univers de pratiques, le *Bhim Geet* apparaît comme une forme d'expression culturelle se démarquant du déclassement associé au statut du *Tamasha*. Les chants *Bhim Geet* peuvent ainsi être entonnés pendant les *Tamasha*, dévoilant largement ce qu'ils sont et ce qu'ils offrent stratégiquement :

une caisse de résonance ouvrant à de nouvelles idées ou des résistances face à certaines conceptions comme celles concernant les représentations sur la caste. Cependant, les interprètes de *Bhim Geet* reconnus et célèbres ne chantent pas pendant les *Tamasha*, ce qui indique une séparation progressive dans les contextes de production musicale et la scène vivante.



Photo 8



Photo 9



Photo 10



Photo 11

34 Zelliott, Eleanor, *From Untouchable to Dalit : Essays on the Ambedkar Movement*, New Delhi, Manohar Publishers, 2004 (3^e éd.), p.34.

35 Cette considération ambivalente est encore répandue aujourd'hui dans les cercles distingués comme l'illustre la parole d'un ami haut fonctionnaire lorsqu'on lui a demandé de rejoindre un *Tamasha* que nous organisions dans le village de Parmeshwar C. : il a ri et a concédé que sortir pour voir un *Tamasha* était en quelque sorte équivalent, par rapport à son statut social, à regarder un « film bleu » (c'est-à-dire un film pornographique).

36 On pourra se référer à : Paik Shailaja, « Mangala Bansode and the Social Life of Tamasha : Caste, Sexuality, and Discrimination in Modern Maharashtra », *Biography*, vol.40, n°1, 2017, pp.170-198 ; Paik Shailaja, *The Vulgarly of Caste : Dalits, Sexuality, and Humanity in Modern India*, Stanford,

Stanford University Press, 2022.

37 Paik Shailaja, *The Vulgarly of Caste...*, op. cit.

38 Shailaja Paik nous apprend qu'« en adoptant les médias populaires de la jalsaa, de la powadaa et du tamasha, des troupes dalit ont parcouru des villages reculés et des villes modernes et se sont livrées au chant et à la musique pour susciter un changement social. Cependant, ce faisant, les radicaux Dalits ont également cherché à réserver les célébrations de la jalsaa aux hommes afin de contrer des pratiques qu'ils considéraient comme immorales et dégradantes. Ils estimaient qu'en assumant de tels rôles, les femmes dalit dégradaient le statut de la communauté Dalit dans son ensemble » (Paik Shailaja, « Dalit Women's Agency and Phule-Ambedkarite Feminism », in Arya S. (ed.), *Dalit Feminist Theory : A Reader*, New-York, Routledge, 2020, p.73).



Photos 12 et 13

Photos 8 à 11 : Dispositif et public du « *Tamasha* que nous avons contribué à mettre en scène dans un village du Vidarbha » (Joël Cabalion, 2013)

Photo 12 & 13 : Sous les auspices de Lord Bouddha et de Bhimrao Ambedkar, les chanteurs se préparent pour le *Tamasha* (Joël Cabalion, 2013)

Qu'ils aient hérité ou non des dispositions musicales, en raison de leur mode de vie (familial) itinérant, les artistes de *Tamasha* sont généralement non scolarisés et analphabètes. Il n'est donc guère surprenant que cette activité soit en déclin, étant donné que les Mahar accordent une grande importance à l'éducation depuis l'époque d'Ambedkar. Globalement, *Bhim Geet* et *Tamasha* coexistent désormais, même s'ils se chevauchent rarement dans leurs contextes de représentation scénique. Les *Tamashas* reconnus et institutionnalisés des centres urbains sont les seuls espaces scéniques où des femmes comme Mangala Bansode, une danseuse ayant hérité de cette culture, se produisent encore ; l'État ayant, lui, et partout ailleurs, patrimonialisé l'immoralité de cette pratique au féminin.

3. ESQUISSE L'ESPACE SOCIAL DE LA BHIM GEET

Prendre la mesure de l'espace social de la *Bhim Geet* implique de saisir la diversité des pratiques musicales, des acteurs et des lieux que nous avons progressivement découverts au cours de nos deux enquêtes de terrain au Maharashtra. Les logiques qui gouvernent cet espace social peuvent être pointées en interrogeant les pôles de distinction musicale et spatiale, ainsi que les transferts culturels internes, voire les processus de *métissage*³⁹, qui s'y sont déroulés. Les musiciens *Bhim Geet* sont issus de deux grandes traditions de la scène, toutes deux profondément ancrées dans le monde rural, mais également liées par touches aux grands centres urbains :

La tradition du *Tamasha* ou du *Jalsa*, avec les nombreuses formes musicales et théâtrales qui en faisaient historiquement partie et les instrumentistes et chanteurs issus de milieux intouchables et des castes inférieures.

La musique est liée à la secte hindoue *Warkari*, un mouvement dévotionnel initialement présent dans l'ouest du Maharashtra auquel les temples de la ville de Pandharpur sont dédiés, un lieu de pèlerinage important dédié à la divinité Vitthal. Cette forme de dévotion krishnaïte repose essentiellement sur des chants « dévotionnels » interprétés par de petits groupes de musiciens itinérants.

Dans la seconde moitié du 20^e siècle, certaines de ces chansons se sont largement diffusées, telles celles de Prahlad Shinde, célèbre chanteur Dalit qui, ayant débuté comme jeune chanteur de rue, est devenu un célèbre interprète de *Warkari* et de la *Bhim Geet* (son fils, Anand, est un chanteur de cinéma marathi, tout comme ses petits-fils Adarsh et Utkarsh). Sa trajectoire peut être comparée à celle de Waman Dada Kharak, un artiste populaire central dans l'émergence et la diffusion massive d'une perspective ambedkarite dans la poésie et la musique⁴⁰.

Les musiciens urbains, notamment dans l'est du Maharashtra, tendent à être davantage attachés à la musique *Qawwali* (musique associée au soufisme indien et pratiquée par des musiciens musulmans de rang inférieur). Il existe ainsi plusieurs liens entre les musiciens dalit et les musulmans. Certains chanteurs dalit célèbres sont en effet souvent des poètes musulmans (dont certains ont conquis une immense renommée) et désignés comme pratiquants du *Ambedkari Qawwal* car ils interprètent la *Qawwali* et la *Bhim Geet*.

Une autre influence musicale importante pour ces musiciens urbains tient au large spectre de la musique pop indienne, située à la confluence de la musique de Bollywood (elle-même mobilisant divers idiomes populaires régionaux et la musique pop occidentale) et de la techno. Ces musiciens sont principalement présents sur vidéo CD et sur Internet. Leurs performances sur scène sont principalement acoustiques (mais fortement amplifiées) et mobilisent des percussions comme le tabla et le dholak, l'harmonium et le banjo électrique ou indien (ou *bulbul tarang*, littéralement « vague de rossignol », une sorte de dulcimer amplifié dont les cordes sont pressées par des touches de machine à écrire ou de piano). Les groupes les plus en vogue peuvent également intégrer des guitares et des synthétiseurs.

Dans le monde urbain, ces troupes musicales, les *Gayaan parties*⁴¹, s'inscrivent donc dans un continuum de pratiques étroitement liées les unes aux autres, notamment lors des

39 [En français dans le texte (ndt)].

40 Voir la courte série d'articles très éclairants sur la question du poète et intellectuel Yogesh Maitreya dans le *First Post* : Maitreya Yogesh, « Dalit Shahirs of Maharashtra », parts 1 to 5, *Firstpost*, May 23,

May 29, June 6, June 14, and June 25, 2018.

41 [Cf. supra : « les groupes de musique ruraux et urbains, appelés *Gayaan Parties*, qui diffusent de la musique dans les cercles ambedkarites » (ndt).]

célébrations du calendrier ambedkarite [cf. *infra*]. Cependant, ces groupes ne « tournent » pas nécessairement de manières similaires. Les troupes d'artistes de *Prabodhan* et même de *Jalsa* parcourent les zones rurales lorsqu'ils sont invités et rémunérés par des politiciens influents ou des entrepreneurs prospères exerçant un pouvoir symbolique au sein de leur caste/communauté. Les célébrations liées au calendrier ambedkarite, avec leurs nombreuses représentations, enregistrements et livrets disponibles, tendent à mélanger les différents répertoires de ces musiciens de différentes régions et générations⁴².

Exemples frappant de ce phénomène, les reprises de la chanson « *Kayda Bhimacha* » (« la loi est celle de Bhimrao »), l'une des *Bhim Geet* les plus célèbres et les plus reprises ces dix dernières années depuis les petites fêtes acoustiques de rue jusqu'aux sonneries téléchargeables (*ringtones*) des téléphones portables ou aux remixes de DJ. On peut même l'entendre reprise avec des percussions et des hautbois, à la manière des airs de Bollywood interprétés par les fanfares des mariages dans une grande partie de l'Inde du Nord. Cette chanson est typique des récits de la *Bhim Geet*, confrontant Ambedkar et Gandhi sur la question de l'action politique et de l'héritage historique⁴³. La façon dont les deux hommes politiques s'habillent est également évoquée dans la mesure où s'y cristallise une dichotomie classique au sein du mouvement culturel ambedkarite : Gandhi et son pagne représentent l'Inde traditionnelle fondée sur le système des castes tandis qu'Ambedkar, dans son costume, incarne, lui, les Dalit embrassant un monde moderne, éclairé et libéré de l'oppression. La première strophe nous raconte que :

« La loi est ainsi celle de Bhim, l'image est ainsi celle de Gandhi [c'est-à-dire sur les billets de banque].

Comme Bhim aurait été beau sur le billet, en costume et cravate. »⁴⁴

La diversité d'instruments, de sons et de techniques vocales qu'on y retrouve est à rapporter dans tous à un large éventail de contextes de scènes vivantes. Si la *Bhim Geet* apparaît dans les années 1950 comme une nouvelle production musicale, il ne constitue pas aujourd'hui un genre musical à proprement parler, mais plutôt un ensemble de pratiques musicales thématiquement unifiées. Ainsi que le soulignent la plupart des chercheurs sur la culture Dalit au Maharashtra, la pléthore de créations musicales *Bhim Geet* dans les années 80 et 90 est à relier à ce que Peter Manuel a qualifié de révolution technologique de la « culture de la cassette »⁴⁵ et de ses descendants (CD, vidéo CD et Internet). L'essor des médias de masse, incluant la simplification et la démocratisation des techniques d'enregistrement, ont donné à la *Bhim Geet*, comme à d'autres types de musiques, un élan sans précédent qui a autant conduit à la multiplication comme à la diversification de ces esthétiques musicales qu'il a contribué à l'apparition des musiciennes dans ce milieu⁴⁶.

Aujourd'hui, parallèlement au déclin du marché du CD et du vidéo CD, les sites web dédiés et YouTube constituent de puissants canaux de diffusion : de nombreuses vidéos y dépassent largement le million de vues. Cette double révolution, en termes quantitatifs et de renouvellement esthétiques, s'est largement appuyée sur la « reconstitution » d'événements de l'histoire de l'Inde moderne. Le Pacte de Poona a déjà été mentionné quand d'autres *satyagraha* (résistances) en gestes symboliques célèbres d'Ambedkar sont

mis en musique : boire de l'eau aux puits des castes hindous, brûler le *Manu Smriti*⁴⁷ lors du *Satyagraha* de Mahad en 1927, ou braver l'interdiction de l'entrée dans les temples imposée aux intouchables (tel le mouvement d'entrée au temple de Kalaram en 1930 à Nashik).

En dépit de la diffusion aisée qu'il induit, le contexte technologique actuel ne permet cependant pas d'assurer des revenus stables aux artistes ambedkarites. Commercialement parlant, les artistes Dalit sont promus autant que produits au travers d'enregistrements publics sur des scènes et presque immédiatement mis en ligne : la qualité des remasterisations reste en ce sens très inégale. Alors qu'un marché de la cassette, puis du CD, avait contribué à une effervescence esthétique, ce sont néanmoins les performances lors des concerts publics qui ont durablement constitué le gagne-pain de ces chanteurs dans nombre de contextes. Mais en définitive, la *Bhim Geet* ou le *Prabodhan* sont bien plus que de simples interprétations musicales ou des concerts : ils sont une expression culturelle qui équivalent à d'importants rituels politiques au cours desquels l'identité émancipée des bouddhistes mahar est autant remise en scène que remise en mots. Quoique dominée, cette culture musicale manifeste, en des formes aussi diverses que différenciées, un degré relativement élevé de subjectivation propre à l'expression de l'autonomie d'un éthos politique.

On l'aura compris, la diversité musicale de la *Bhim Geet* est la conséquence d'une forte segmentation aussi bien sociale, économique que culturelle des communautés Dalit. Chants à forte connotation politique, chantés par des personnes majoritairement marginalisées, ils constituent un moyen culturel pour lutter contre l'oppression des castes, tout en reflétant une répartition complexe de l'autorité culturelle parmi les Dalit, notamment au sein de la communauté mahar. Les chansons circulent, mais leur esthétique demeure un marqueur social solide. Cette problématique est objectivée par quelques-uns des musiciens dominants de cet espace culturel : qu'ils appartiennent à la prestigieuse industrie de la musique de film ou qu'ils aient suivi, ce sont parfois les mêmes, une formation en musique hindoustanie (c'est-à-dire la musique classique du nord de l'Inde). Ils revendiquent en effet ouvertement un style de chants et une formation instrumentale « classique » comme un moyen de distinction sociale. Cette distinction est parfois exprimée de manière péjorative : « Je chante, ils crient » ; « ils » désignant les chanteurs de rue. Se relit alors l'ambivalence d'un domaine de production culturelle qui, aussi autonome qu'il pourrait être perçu (les Dalit chantent principalement de la *Bhim Geet* de leur propre composition et pour eux-mêmes), n'en demeure pas moins relié à des principes esthétiques et hiérarchiques largement partagés dans le sous-continent.

Santosh G. et les multiples facettes de la *Bhim Geet*

Nous avons rencontré Santosh G. à Chaityabhumi, l'imposant mémorial dédié au Dr Babasaheb Ambedkar, face à la mer d'Arabie, dans le quartier de Dadar, au centre ouest de Mumbai. Sunil D., producteur de CD, Vidéos CD et DVD, nous l'a présenté. Il gère un petit réseau de chanteurs ambedkarites et commercialise diverses transcriptions audios et vidéos vendues dans les boutiques dédiées à Bouddha et à Ambedkar, près de leurs mémoriaux et temples à travers le Maharashtra. Les festivals dédiés à ces deux figures constituant de réguliers marchés éphémères importants pour ces enregistrements.

42 Rege Sharmila, « Interrogating the Thesis of «Irrational Deification» », *Economic and Political Weekly*, vol.43, n°7, 2008, p.19.

43 Ambedkar étant effacé de l'histoire, Gandhi demeurant le seul véritable héros et penseur de l'Inde nouvellement indépendante, après Nehru.

44 « The law is thus of Bhim, the picture is thus of Gandhi [i.e., on the bank notes]

How good Bhim would have looked on the banknote in tie and suit. »

45 Cf. Peter Manuel, *Cassette Culture : Popular Music and Technology in North India*, Chicago, University of Chicago Press, 1993.

46 Rege Sharmila, « Interrogating the Thesis... », art. cit., p.19.

47 L'un des textes anciens considérés comme la scénarisation de la discrimination de castes.

Santosh G. se soumet très volontiers à l'interprétation de quelques chants devant notre caméra avant d'accepter aisément un entretien. Le soir même, il nous accueille chez lui dans une *pakka ghar* (« maison solide ») à la périphérie d'un bidonville de Chembur. Nous nous installons à l'étage où Santosh s'étale de manière enthousiaste pour expliquer la place qu'occupe la musique dans sa vie et l'importance de la *Bhim Geet* au sein du « mouvement ». Il illustre souvent nos échanges par des chansons, saisissant rapidement l'harmonium à côté de lui et demandant à ses deux amis et collègues musiciens présents de se joindre au refrain ou de marquer le rythme avec des hochements de tête.

Santosh est né dans ce quartier, mais ce ses parents qui, à la recherche de meilleures conditions de vie, ont émigré depuis Osmanabad, district du Maharashtra occidental, dans les années 1970, à la suite de l'une des sécheresses les plus tristement célèbres de ces dernières décennies. Dans sa famille, on ne pratique pas la musique, et il exprime avec fierté ce qu'il est devenu. Envoyé à l'école par ses parents, suivant un modèle d'éducation valorisé dans son milieu, tel que le professait Ambedkar, il a étudié jusqu'en seconde avant d'abandonner ses études pour de petits boulots. Sa belle voix et sa rencontre avec le chanteur et compositeur *Bhim Geet*, Lakshman Kedare, l'ont entraîné dans une carrière de musicien ambedkarite. De ses premières prestations au sein de la chorale où il accompagnait les cortèges funèbres jusqu'à sa carrière de premier chanteur sur scène en passant par ses scènes sur vidéo CD, son récit illustre parfaitement la manière dont la *Bhim Geet* joue différents rôles en occupant divers espaces de pratiques au sein de la communauté mahar. Il illustre remarquablement aussi la mobilité sociale permise par la *Bhim Geet* pour un interprète.

Le soir où nous avons interviewé Santosh, nous avons assisté à deux hommages musicaux qui ont eu lieu dans un bidonville de Chembur. Le *Shradhaanjali*, hommage à une personne décédée, est souvent accompagné d'une cérémonie musicale, à condition que la famille puisse se la payer et qu'elle s'intéresse suffisamment à la musique. La musique du *Shradhaanjali* est profondément liée à Ambedkar et au « mouvement ». Les chanteurs principaux y font constamment référence dans les parties parlées et chantées de la cérémonie. De sorte que le défunt peut être invoqué, mais ce sont les liens politiques et religieux de toute la communauté qui sont célébrés et honorés. À la vue de tous, le portrait de la personne disparue trône sur une chaise juste derrière la scène musicale, entouré de représentations de Bouddha et d'Ambedkar ornées de guirlandes de fleurs (*mala*).

Les deux prestations étaient très différentes aussi bien en termes d'accords vocaux, de qualité des amplifications que de jeux d'instruments ; notamment en ce qui regarde le tabla, joué en *dholak*, à pleine main dans un groupe et plus proche du doigté classique dans l'autre. Ces oppositions démontrant assez clairement que les prestations de *Shradhaanjali* constituent un moyen de subsistance pour des musiciens *Bhim Geet* pris dans l'organisation d'un marché culturel et musical. Santosh décrit lui-même l'augmentation de ses revenus relativement à son expérience et à la diversification de ses prestations passant des premiers *Shradhaanjalis* au *Qawwali*, jusqu'à des concerts sur scène dédiés et des enregistrements en studio.

Les célébrations ambedkarite et l'espace social de la *Bhim Geet*

La diversité des contenus musicaux et des pratiques d'interprétation se retrouve au sein des diverses célébrations annuelles centrées sur la vie d'Ambedkar dans la mesure où elles façonnent en fin de compte un calendrier spécifique à la communauté des Dalit. Quatre événements principaux rythment ces temporalités instituées :

L'anniversaire de la naissance d'Ambedkar en 1891
(14 avril, en plusieurs endroits du Maharashtra et de l'Inde) ;

L'anniversaire de la naissance du Bouddha (10 mai,
en plusieurs endroits du Maharashtra et de l'Inde) ;

L'anniversaire de la mort d'Ambedkar (6 décembre,
au Chaityabhumi, temple et mausolée [*stupa*] bouddhistes
au cœur de Mumbai) ;

Le jour de la conversion au bouddhisme en 1956
(14 octobre au Dikshabhumi, littéralement « la terre
de la conversion », à Nagpur).

Ce calendrier, majoritairement ancré dans la trajectoire d'Ambedkar, donne le tempo à des célébrations qui se déroulent tout au long de l'année dans l'ensemble du Maharashtra et dans quelques autres métropoles comme Delhi, Agra, Lucknow, Hyderabad et Bangalore ; villes où le mouvement Dalit consacre également l'intellectuel. Ces célébrations sont d'une ampleur et d'une importance variable selon leurs configurations locales ou régionales. Les deux lieux les plus célèbres où les foules se rassemblent en masses restant : le Chaityabhumi à Mumbai et le Dikshabhumi à Nagpur dans lequel la conversion massive au bouddhisme en 1956 a été organisée.

Cette célébration au Dikshabhumi, mi-octobre à Nagpur, est ainsi un rassemblement massif de millions de Dalit et de bouddhistes, majoritairement Mahar, venus de tout le Maharashtra. Cet événement est assez inouï pour des Dalit comme pour l'ensemble des castes inférieures si l'on considère leur relation à l'espace public, car ils occupent temporairement les centres-villes des grandes villes généralement dominées par les castes et les classes supérieures. Il est possible d'y voir une stratégie d'occupation de l'espace public autant qu'une lutte contre les hiérarchies de castes qui structurent également ses usages⁴⁸. Cette perspective est néanmoins nuancée par Sarah Beth⁴⁹ proposant de considérer que le nombre limité de rues concernées par la célébration, la forte réglementation policière de l'événement et de ses participants en font un espace inoffensif, temporaire et déserté par les castes supérieures. Cette limite explique aussi les raisons qui font qu'en dépit des critiques liées aux déchets et aux nuisances routières, ces événements ne sont pas directement décriés comme des formes de « communautarisation » de l'espace public qui forcerait les castes supérieures à circuler dans des zones délimitées⁵⁰. Encore une fois, tout se passe comme si les castes supérieures laissaient s'opérer cette forme d'occupation ponctuelle de manière atone dans la mesure où elles s'approprient également les lieux à d'autres occasions et en contrôlent plus systématiquement la gestion en termes de pouvoir résidentiel. Autrement dit, à l'instar d'un carnaval, cette inversion spatiale du pouvoir n'est que temporaire quand elle reste néanmoins démonstrative, rappelant la force de la communauté bouddhiste Dalit.

48 Cf. Rege Sharmila, « Interrogating the Thesis... », art. cit.

49 Cf. Beth Sarah, « Taking to the streets : Dalit mela and the public performance of Dalit cultural identity », *Contemporary South Asia*, vol. 14, n° 4, 2005, pp. 397-410.

50 Ainsi que l'illustrent diverses séquences du documentaire *Jai Bhim Comrade*, le mépris des castes et classes supérieures peut être particulièrement criant lorsqu'on demande à ces castes supérieures ce qu'elles pensent et savent de ces rassemblements lorsqu'ils ont lieu. Certains riches décident de se

rendre à Dubaï quelques jours lors de ces célébrations, ou du moins de quitter la ville pour éviter de partager l'espace public avec des Dalit. S'il n'y a pas d'ethnisation de l'espace public à proprement parler, compte tenu du fort degré d'universalisme idéologiquement véhiculé par les discours et les pratiques des Dalit et des castes inférieures lors de ces festivals, il existe néanmoins un clivage critique qui indique une forme de séparatisme social et spatial pratiqué par les résidents de ces zones.

La célébration du Dikshabhumi consiste en une immense foire rassemblant des centaines de petits stands où se vendent des livres, des objets liés à Ambedkar et au bouddhisme, de la nourriture et de la musique (livrets de paroles, CD, VCD et DVD). Ces diverses échoppes improvisées sont les plus nombreuses et les plus fréquentées par les participants. Quelques scènes amplifiées sont installées dans le périmètre du Dikshabhumi, ainsi que dans les rues avoisinantes, proposant musique, débats et rituels bouddhistes. Sur une grande scène, installée à l'une des extrémités du terrain, se déroule la soirée consacrée aux discours politiques prononcés par des personnalités politiques locales, régionales et nationales, allocutions précédées d'un concert de *Buddha Geet* interprété par un célèbre musicien mahar, originaire de la ville et versé dans la musique classique et dévotionnelle ; une exception statistique dans le milieu de la *Bhim Geet* pour cette année-là⁵¹.



Photo 14 : Cette carte holographique (12,5 x 17,5 cm) représentant Ambedkar et le Bouddha en les superposant au prisme d'un hologramme est un exemple d'objet que l'on trouve dans les échoppes du Dikshabhumi (archives de terrain, 2010 : SB)

Durant ces quelques jours commémoratifs, de nombreux visiteurs dorment à même le sol, tout comme certains groupes musicaux des petites villes et villages de l'est du Maharashtra qui gagnent leur vie en se produisant dans la rue. Le nombre de participants à la célébration proprement dite semble diminuer : la diffusion de musique pop ou techno par haut-parleurs depuis les stands étant de plus en plus courante. Lorsqu'ils se produisent, ces groupes attirent cependant un public nombreux qui distribue aisément son argent aux groupes qui se produisent ici et là dans la mesure où chacun peut publiquement afficher sa générosité.

À l'intérieur de ce temporaire espace géographique de la célébration, l'espace social de la *Bhim Geet* apparaît comme réifié. Les musiciens pauvres des zones rurales ou des petits centres urbains se produisent à même le sol lors des fêtes, seuls ou en troupes familiales. Les artistes urbains vendent leurs enregistrements sur de nombreux stands ou se produisent sur les quelques scènes alentour et dans le site même du Dikshabhumi. Prabhakar D., le violoniste et compositeur qui a dirigé le groupe occupant la scène principale avant les discours politiques officiels, occupait simultanément une place centrale tout en jouissant d'une position unique dans l'univers de la *Bhim Geet*. Interprète formé au violon classique d'Inde du Nord, il compose à l'occasion des célébrations au Dikshabhumi des *Buddha Geet* sur un fond de musiques Bollywood et de musique dévotionnelle classique. Sa connaissance de la théorie musicale indienne, sa maîtrise de plusieurs instruments, ses penchants esthétiques ainsi que sa vision plus religieuse du mouvement

ambedkarite font de lui une figure dominante à part, hautement légitime auprès des citadins et des classes moyennes, tout en étant à l'écart du réseau principal de production et des scènes traditionnelles⁵² de la *Bhim Geet*.

4. « THE VOICE OF TRANSFORMATION »⁵³. LA BHIM GEET COMME FORME D'HISTOIRE ET D'ÉDUCATION DU PEUPLE

Le chant *Bhim Geet* constitue-t-il un récit dominé (ou un contre-récit) des luttes de castes passées et présentes ? Une façon d'aborder cette question consiste à resituer les critiques exprimées par les Dalit eux-mêmes à l'égard de leurs propres pratiques culturelles. Premièrement, certains considèrent que les rassemblements ambedkarite sont irrationnels, car ils « défont » Ambedkar, allant ainsi à l'encontre de sa pensée politique⁵⁴. Des réactions similaires s'expriment chez certains militants en ce qui regarde le contenu même de ces chants, en particulier lorsqu'ils véhiculent des visions patriarcales, comme dans les nombreuses chansons consacrées à la première épouse d'Ambedkar, Ramabai, ou lorsqu'ils esquivent le message d'Ambedkar en louant sa personnalité ou en fétichisant la plume avec laquelle il a rédigé la Constitution indienne.

Les critiques adressées à la plupart des paroles des chansons *Bhim Geet* d'aujourd'hui doivent être comprises comme émanant des composantes intellectuelles du mouvement Dalit. Une approche plus analytique pourrait nous amener à considérer les images et les métaphores mobilisées par les chants *Bhim Geet* comme parties intégrantes d'un héritage poétique et musical issu du *Tamasha*, du chant dévotionnel *Warkari* et de la *Qawwali*. La substitution pure et simple des divinités par le nom d'Ambedkar dans certains de ces chants n'est que l'exemple le plus flagrant de cette dynamique, ainsi que l'illustre à merveille l'ouverture de cette *Jalsa* de 1930 :

« Bhimraya, je touche tes pieds.
Donne-moi l'intelligence de chanter tes vertus.
En ce monde, à part toi, nous n'avons pas de sauveur.
Tu es la véritable mère des intouchables.
Pour l'émancipation des Dalit, donne-moi l'intelligence
de chanter tes vertus. »⁵⁵



Photo 15

51 Que l'on retrouve dans le clip à : 7 minutes 50 secondes. Cet interprète, Prabhakar D., ne fréquente pas les autres chanteurs du milieu *Bhim Geet*, mais forme à domicile les jeunes à la musique classique et maharashtrienne. Nous avons pu mener un entretien lors de l'un de ses cours en compagnie de trois chanteuses, chacune ayant une sensibilité musicale et artistique différente. L'une pratiquait le *ghazal*, une autre était formée au *kirtan* et la dernière maîtrisait le *lavni*.
52 [Mais participant à ces rassemblements annuels incontournables du calendrier Dalit (ndt)].
53 « La voix de la transformation ». Ce titre est inspiré du nom d'un groupe d'échanges présent sur WhatsApp, principalement composé d'artistes et de poètes ambedkarites.

54 Cf. Rege Sharmila, « Interrogating the Thesis... », art. cit.
55 « Bhimraya, I touch your feet.
Give me the intellect to sing of your virtues.
In this world, except for you, we have no saviour.
You are the true mother of the untouchables.
To emancipate the Dalits—Give me the intellect to sing of your virtues »
(cité et traduit en anglais par Sharmila Rege : *ibid.*, p.17)



Photo 16

Photos 15 & 16 : « La célébration du Dikshabhumi consiste en une immense foire » (*mela*) nantie d'« une grande scène, installée à l'une des extrémités du terrain » (Joël Cabalion, 2016)



Photo 17



Photo 18

Photos 17 & 18 : « Les musiciens pauvres des zones rurales ou des petits centres urbains se produisent à même le sol lors des fêtes, seuls ou en troupes familiales » (Joël Cabalion, 2016)



Photo 19



Photo 20

Photos 19 & 20 : L'anniversaire de la conversion au bouddhisme « est ainsi un rassemblement massif de millions de Dalit et de bouddhistes, majoritairement Mahar, venus de tout le Maharashtra » (Joël Cabalion, 2016)

Les notions de texte caché ou de sens caché peuvent être des moyens pour comprendre la *Bhim Geet* ou le *Prabodhan* comme des formes spécifiques de récits historiques minoritaires. Les nombreuses chansons transformant le Pacte de Poona en un sauvetage de Gandhi par Ambedkar ne doivent pas être interprétées comme une vision naïve ou aveuglement partisane de l'histoire, mais plutôt comme une contre-histoire qui renverse les représentations. Elle attribue ainsi le véritable courage non pas à Gandhi et à son jeûne contre l'idée de circonscriptions électorales séparées pour les Intouchables, soutenue par Ambedkar, mais à la capacité de ce dernier à abandonner sa position politique pour sauver celui qui deviendra ledit « Père de la nation ». Dans un renversement extraordinaire du sens commun historique indien, Ambedkar est ainsi présenté comme le véritable père de la nation, celui qui a sauvé celui qui l'est devenu officiellement.

***Prabodhan* et le pouvoir de l'exclamation**

Dans un autre registre musical généralement reconnu pour son acuité en matière de conscience politique, Prakashnath P. dévoile une sacralisation similaire de la constitution indienne. Lors d'un entretien, nous l'avons interrogé sur le recours à la violence dans des situations politiques spécifiques impliquant des chanteurs révolutionnaires du mouvement de gauche. Il déclare qu'il blâmerait quiconque oserait combattre en dehors du cadre de la Constitution rédigée par Ambedkar, et qu'il chanterait contre un tel mouvement s'il existait. Bien sûr, Prakashnath P. ne chante pas contre la soi-disant ultragauche indienne, mais il n'exprime aucune sympathie à son égard. Les chanteurs ambedkarites sont, en réalité, soit gênés, soit se désintéressent de cette question, car elle soulève plus largement la question de l'alliance panindienne entre basses castes, Dalit et « tribaux » (*Adivasis*) perçus comme situés hors du système des castes et donc dominés⁵⁶. Contrairement aux groupes de musique dits de *Vidrohita Jalsa* et issus du mouvement de la gauche indienne, par ailleurs plus accoutumés aux environne-

ments ruraux, les chanteurs ambedkarites rivalisent avec les castes inférieures urbaines, situées juste au-dessus d'eux dans la hiérarchie sociale, plutôt qu'avec les *Adhivasis* (les catégories tribales). Ce clivage au sein du mouvement culturel Dalit reste un point aveugle pour les artistes ambedkarites qui esquivent généralement la question, comme l'a fait Prakashnath P. lors de notre entretien. L'hymne national est envisagé de manière plus ambivalente : il explique qu'il joue avec l'État et le provoque en le « manipulant ». Il a souvent été averti, affirme-t-il, d'un possible bannissement par les autorités s'il ne cessait de s'en prendre aux symboles nationaux.

Prakash P. : oui, ils m'ont enregistré. Lors de réceptions à Mumbai, c'est arrivé comme ça. L'hymne, celui de Rabindranath Tagore. Je l'ai trafiqué. J'ai changé quelques mots, alors ils m'ont prévenu. Ils m'ont dit qu'on pouvait me faire bannir. On ne peut pas toucher à l'hymne. Même si on chante de la poésie... on ne peut pas y toucher. Vous savez, le « *Jana gana mana adhinayaka, jaya hé, Bharata Bhagya Vidhata* » [la traduction de l'hymne par Tagore : « Tu es le maître des esprits, le dispensateur du destin de l'Inde »]... Je l'ai manipulé, n'est-ce pas ?



Photo 21 : Musicien salarié (*in house musician*) de la station radiophonique nationale *All India Radio* (*Akashvani*) à l'antenne de Nagpur pendant sa carrière, Prabhakar D. est « interprète formé au violon classique d'Inde du Nord » et compose essentiellement des *Buddha Geet* et d'autres genres souvent associés à la musique classique nord-indienne. (Joël Cabalion, 2016)

Le répertoire de Prakashnath P. se compose d'un autre type de chansons en relation avec ce qui est perçu comme un mensonge politique lorsque le Premier ministre indien a lancé sa « Campagne pour une Inde propre » se réclamant des faits et gestes de Gandhi au lieu de se référer à celui qui les pratiquait, Gadge Baba, un gourou régional du Vidarbha qu'Ambedkar connaissait.

Prakash P. : pour replacer les choses dans une perspective historique, cette campagne a été menée au Vidarbha par Gadge Baba, qu'Ambedkar respectait énormément [il regarde et désigne un portrait d'Ambedkar dans la pièce]. Gadge Baba, qui tissait et portait de vieux vêtements déchirés, prenait son balai et allait nettoyer les *bastis* et les *mohallas* [différents quartiers des villages ou des villes]. Il y a toute une histoire là-dedans. J'ai donc écrit une chanson pour essayer de l'expliquer à Modi, en marathi [il passe de l'hindi au marathi].

« La campagne de propreté des villages... »

En fait, je veux dire que ce que Modi vous a dit, Gandhi

ne l'a pas fait, mais Gadge Baba l'a fait. C'est ce que j'ai dit aux gens en marathi. Gandhi a peut-être dit aux gens de nettoyer, mais il ne l'a pas fait.

Plus généralement, les paroles de ces chansons véhiculent un double message : d'une part, elles soulignent un processus d'écriture de l'histoire populaire par des castes dominées qui se considèrent comme autonomes relativement au monde religieux hindou ; d'autre part, elles illustrent la volonté des Dalit, du moins des bouddhistes mahar, de participer à l'écriture de l'histoire de la nation indienne et de s'inscrire dans le récit national. Les bouddhistes dalit sont constamment dans une double position, entre dissidence et respect de la constitution parce que c'est Ambedkar qui l'a rédigée. Cette position peut être définie comme une forme très explicite de *dissidence légaliste*. La *Bhim Geet* constitue donc un élément central d'un « espace social du contre-récit Dalit »⁵⁷ composé d'institutions alternatives, de réseaux de publications et de diffusion, lesquels véhiculent une vision critique de l'histoire au service de l'éducation populaire et de la conscience politique⁵⁸.

La *Bhim Geet* comme bien de lutte patriarcal

Dhammasangini, spécialiste des études féminines et ancienne élève de Sharmila Rege, revient de manière critique sur ce que cette dernière conceptualise comme la première vague du mouvement culturel de la *Bhim Geet* ; période historique durant laquelle la plupart des chansons auraient été des éloges simplistes de Babasaheb, que ce soit pour célébrer le soutien de son épouse ou la grande constitution qu'il a offerte au pays. Selon elle, les chanteurs ont pu développer des points de vue plus complexes et composer des chansons évoquant des enjeux contemporains afin de façonner le mouvement culturel comme un mouvement plus ouvertement politique. Elle fournit un autre exemple dans le domaine de l'éducation. Alors qu'à l'époque d'Ambedkar, la question était de garantir la scolarisation de chaque enfant, aujourd'hui la question serait de savoir quel type d'école fréquenter : une école publique délabrée dans un village sinon dans un bidonville ou une école privée anglophone ? Les marqueurs sociaux et les luttes sociales ont évolué de sorte que les répertoires de la *Bhim Geet* devraient eux aussi aller au-delà des éloges héroïques, et « au-delà » en ce qui concerne les femmes notamment.



Photo 22 : Dr Savita Ambedkar, seconde femme de Bhimrao Ambedkar, et sa famille (Arnaud Mandagaran, archives INALCO, 1986)

Le fait que les femmes soient chanteuses ne signifie pas pour

⁵⁶ [Les dites scheduled castes and scheduled tribes, c'est-à-dire littéralement « répertoires » comme marginalisées dans le droit (ndt).]

⁵⁷ Rege Sharmila, « Interrogating the Thesis... », art. cit., p.20. Si la notion de « subaltern counter-publics » de Nancy Fraser peut s'appliquer à certains égards [« subaltern counter-publics » désigne les groupes de personnes dont la voix n'est pas entendue au même titre que celle des autres en raison de leur position d'oppression (ndt)], elle ne constitue pas un outil conceptuel entièrement satisfaisant pour décrire la situation de ces derniers, où l'on ne se contente pas d'inventer et de diffuser des contre-discours pour formuler des interprétations opposées propres à leurs identités, intérêts et besoins » (Fraser Nancy, « Rethinking the Public Sphere : A Contribution to the Critique of Actually

Existing Democracy », in Calhoun Craig J. (ed.), *Habermas and The Public Sphere*, Cambridge, MIT Press, 1993, pp.109-142.); les Dalit prétendent ici représenter et défendre les intérêts supérieurs de la nation dans son ensemble, et pas seulement les leurs. Ils prétendent être de meilleurs groupes que les castes hindous.

⁵⁸ Rege nous rappelle la médiation historique essentielle que constituent les « formes de travail culturel fondées sur les castes, tels que le *Lavani* et le *Powada*, comme terrains sur lesquels s'élaborent les luttes culturelles et politiques » (Rege Sharmila, « Conceptualising Popular Culture : «Lavani» and «Powada» in Maharashtra », *Economic and Political Weekly*, vol.37, n°11, 2002, pp.1038-1047).

autant qu'elles véhiculent des messages d'émancipation, en particulier pour elles-mêmes. De considérer alors ce qu'elles chantent et le fait qu'elles n'en sont généralement pas les auteurs. Revenir aux *Ovi* — ces chants de la meule chantés par les femmes dans les cercles domestiques — aiderait à souligner la dimension genrée de l'émancipation et de ce que l'on pourrait appeler « les usages de l'alphabétisation » pour reprendre le célèbre titre de Hoggart de 1957⁵⁹. Dhammasangini nous rappelle dans son entretien que les femmes n'écrivent et ne lisent généralement pas, dans le sens où elles ne sont pas considérées comme des poètes, même si elles peuvent être considérées comme des artistes. Les *Ovi* sont des productions des femmes qui accompagnent les activités quotidiennes (ou, pour mieux dire, des *corvées*) ou les rituels du cycle de la vie tandis que les *Bhim Geet* servent de biens symboliques masculins revêtant une double fonction de résistance ou de divertissement de la société dans son ensemble. Les poètes sont généralement des hommes, tandis que les femmes sont chanteuses (ou danseuses, si l'on évoque à nouveau les *Tamasha*), bien qu'elles se retrouvent souvent dans des positions de chanteuses secondaires assises aux côtés des interprètes (masculins) principaux⁶⁰. Les valeurs patriarcales sont ensuite ancrées dans des chansons connues, remises en scène au travers de nombreux thèmes, titres ou configurations spatiales. Dhammasangini cite en exemple un chant qui invite à trouver des *mangal sutras* (colliers de mariage) portant l'inscription « *Jai Bhim* » (« Victoire à Bhim » — l'équivalent de *Jai Hind* pour la caste) et nous soumet immédiatement une autre invitation : ne faudrait-il plutôt se demander pourquoi les femmes devraient porter de tels colliers traditionnels ? De nombreuses autres chansons dépeignent, par exemple, la simplicité de Ramabai, la première épouse d'Ambedkar : elle porte le *mangal sutra*, le *bindi*⁶¹, et ne questionne absolument rien de la vie de son mari, mais se sacrifie ainsi que sa santé pour le bien-être d'un autre. Ces rengaines contribuent ainsi à construire ce qu'une « véritable femme bouddhiste » devrait être et deviennent des matrices normatives des pratiques patriarcales. Cette dimension fait écho à notre description précédente quant à l'immoralité associée à la participation passée et actuelle des femmes à la scène de la *Bhim Geet*. Le récent succès de Kadubai Kharat, chanteuse originaire d'un bidonville d'Aurangabad, soudainement devenue célèbre grâce à la diffusion virale de certaines de ses interprétations de célèbres *Bhim Geet*, peut paradoxalement aussi être analysé sous cet angle. Au-delà de sa voix et de sa personnalité extraordinaires, Kadubai Devdas Kharat a l'allure d'une mère au foyer pauvre et ordinaire. Simple et amicale, elle parle peu⁶², à l'exact opposé des cris d'exhortation adressés au public par les artistes masculins de *Prabodhan*. Son analyse reste des plus pointues, et les détails de son existence essentiels pour envisager sa trajectoire et celles de ces chanteuses :

« Après la mort de mes parents et de mon mari, j'ai dû reprendre l'instrument (*ektara*⁶³), cette fois pour me nourrir, et me mettre à chanter. Le message de Babasaheb et la vie de Ramabai me motivent. Surtout Ramabai, qui s'occupait seule de toute la maison ; elle a même enterré ses enfants lorsque Babasaheb est parti étudier à l'étranger. C'est là toute notre force, à nous, les femmes dalit. »⁶⁴



Photos 23 : « Prabhakar D., le violoniste et compositeur qui a dirigé le groupe occupant la scène principale avant les discours politiques officiels, occupait simultanément une place centrale tout en jouissant d'une position unique dans l'univers de la *Bhim Geet* » (Joël Cabalion, 2016)

CONCLUSION : « C'EST LA LOI DE BHIM, MAIS LA PHOTO DE GANDHI »

Des recherches avaient commencé d'investiguer les manières dont les Dalit ont « appris à user des registres politiques »⁶⁵ pour revendiquer leurs droits et leur espace politique ; expression reformulée dans un article de *Contributions to Indian Sociology* pour désigner l'ensemble des stratégies et des actions symboliques déployées par le mouvement⁶⁶, tel que peut l'être la construction massive de statues d'Ambedkar dans tout le pays ou les mobilisations pour imposer son portrait dans les bâtiments officiels⁶⁷. Les Dalit du Maharashtra et de l'Uttar Pradesh sont passés maîtres dans l'usage des biens symboliques — avec l'iconographie populaire⁶⁸ par exemple — dans une optique stratégique visant à « tailler » leur existence dans l'espace public. La littérature Dalit (*Sahitya*) s'inscrit elle aussi dans une longue tradition autant que dans une histoire réflexive⁶⁹, c'est ce qui explique qu'elle ait été massivement traduite (y compris en français⁷⁰). Cette recherche a resitué la place de la *Bhim Geet* dans cet immense héritage des biens symboliques Dalit par trop illégitimes encore et ainsi, sans surprise, dans l'ombre d'autres productions culturelles tels le théâtre Marathi, le *Lavni* ou même le *Tamasha*.

Alors qu'elle supporte une opposition face à des autorités politiques fondées sur les violences de castes, la *Bhim Geet* n'en est pas moins traversée par des dissensions internes et des luttes pour conquérir une légitimité. Sa diversité esthétique reflétant d'ailleurs son ascension complexe autant que les segmentations socio-économiques internes des Dalit (également exprimées au travers des nombreuses factions d'un Parti républicain indien autrefois uni). Ce double rapport en dit long aujourd'hui sur le mouvement culturel Dalit et éclaire les différents niveaux des enjeux qui opposent les positions d'un interprète de rue en difficulté, gagnant l'essentiel de ses revenus grâce aux quelques festivals annuels ambedkarite de l'almanach bouddhiste, avec celles d'un compositeur et chanteur tournant des clips vidéo, se produisant lors de manifestations à gros budget et travaillant pour

59 Cf. Hoggart Richard, *The Uses of Literacy : Aspects of Working-class Life*, London, Penguin Classics, 2009 [1957] [Traduit en français par « La culture du pauvre. Étude sur le style de vie des classes populaires en Angleterre » dont on trouvera une contextualisation heuristique à propos des positions de l'auteur sur des « classes populaires face aux "tentations" de la "culture de masse" » dans : Pasquali Paul et Schwartz Olivier, « La culture du pauvre : un classique revisité. Hoggart, les classes populaires et la mobilité sociale », *Politix*, n°114, 2016, pp.21-45 (ndt)].

60 Sauf lorsqu'elles doivent « répondre » explicitement à un homme dans des duos de séduction (appelé *Saamnao*).

61 [Signe rouge en forme de cercle porté au milieu du front par les femmes et symbolisant la prospérité domestique et la sagesse ; il constitue un des éléments de la panoplie portée par les femmes mariées en certaines régions d'Inde. On pourra se référer notamment à : Rosanne Kanhai (ed.), *Bindi. The Multifaceted Lives of Indo-Caribbean Women*, Kingston, University of the West Indies Press, 2011 (ndt)]

62 Il ne faut pas lire cette description comme une critique de son caractère mais plutôt comme une description bienveillante de sa « nature sociale ».

63 Un instrument à une corde principalement utilisé pour accompagner le chant de manière rythmique.

64 Kandukuri, Divya, « Meet Kadubai Kharat, a Voice of the Unheard », *Mint*, 2019 February 17.

65 Cf. Zelliot Eleanor, « Learning the Use of Political Means : The Mahars of Maharashtra », in Kothari R. (ed.), *Caste in Indian Politics*, New Delhi, Allied, 1970, pp.29-69.

66 Cf. Jaoul Nicolas, « Learning the Use of Symbolic Means : Dalits, Ambedkar Statues and the State in Uttar Pradesh », *Contributions to Indian Sociology*, vol.40, n°2, 2006, pp.175-207.

67 Cf. Jaoul Nicolas, « Les Statues d'Ambedkar en Inde. Répliques artisanales d'un monument et usages subalternes de l'officialité », *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, n°11, 2010, pp.30-35.

68 Cf. Pinney Chris, *Photos of the Gods : The Printed Image and Political Struggle in India*, London, Reaktion Books, 2004.

69 Cf. Limbā e Sharan Kumar et Alok Mukherjee, *Towards an Aesthetic of Dalit Literature: History, Controversies, and Considerations*, New Delhi, Orient Longman, 2004.

70 Voir les œuvres de Guy Poltevin (*Maharashtra. Paysans et intouchables... op. cit.* ; « *Un stylo en or* ». *Des paysans intouchables chantent...*, op. cit.) et les autres traductions d'autobiographies Dalit.

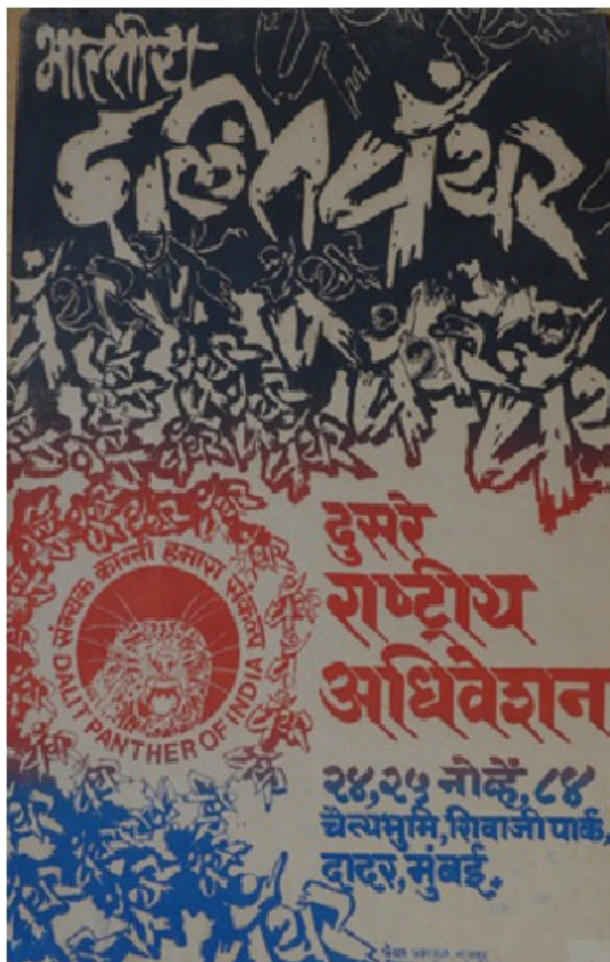


Photo 24 : « Les Dalit ont “appris à user des registres politiques” pour revendiquer leurs droits et leur espace politique » avec, ici, une affiche à la « Deuxième convention nationale ; Dalit Panther indiens — La véritable révolution est notre résolution : les 24 et 25 novembre 1985, au Chaityabhumi, Shivaji Park Dadar, Mumbai » (Arnaud Mandagaran, archives INALCO, 1986)

l'industrie cinématographique régionale. L'écueil consisterait à considérer ces positions polarisées au prisme d'une approche fonctionnaliste de la *Bhim Geet* dans la mesure où, à résumer la question, il s'agirait d'expliquer ce qui fait que cette forme musicale puisse servir d'outil politique pour certains et constituer un simple produit culturel pour d'autres. Après tout, la plupart des musiciens que nous avons rencontrés vivent de leur musique ou, à tout le moins, essayent. Reste que ses chansons génèrent le sentiment d'une appartenance commune à travers des actes qui écrivent une histoire parfois indicible où sont remises en musique autant de valeurs que des luttes partagées ; la *Bhim Geet* constituant l'épicentre d'un récit alternatif produit par les Dalit, même si cet espace social comporte sa part d'inégalités.

Dans un contexte politique où le nationalisme hindou est au pouvoir et où les contre-récits culturels hégémoniques, tels des discours réactionnaires⁷¹, peuvent évoquer des idiomes de caste et de pureté plutôt que des transformations propres à une justice sociale, les artistes ambedkarites semblent être un cas unique de résistances aux cadrages nationalistes, bien qu'ils ne cessent de se référer à une image patriotique. Ambedkar, « créateur de la constitution » (*samvidhaan ka shilpkara*), ainsi qu'il est dénommé dans diverses chansons et liturgies, objective à lui seul une ambiguïté quant à la question du patriotisme. C'est ce qui explique qu'au lieu d'être voués aux gémonies en entonnant slogans et chansons vus comme antinationaux, la plupart des artistes et musiciens ambedkarites sont tolérés pour avoir dépeint Ambedkar tel un véritable patriote ; une affirmation qui s'avère, en définitive, moins controversée qu'il n'y paraît⁷². Et de fait, les politiciens de la « droite hindoue » s'invitent aujourd'hui aux célébrations d'Ambedkar *Jayanti* ou en organisent afin de courtiser les votes des Dalit tout en ne manquant pas de dénoncer d'autres dimensions politiques de ce mouvement. Dans le même temps, les processions rurales d'Ambedkar *Jayanti* dans d'autres régions du Maharashtra sont parfois interdites, ou limitées, en raison de la prédominance de la caste des Marathas, une domination pouvant parfois même conduire au meurtre⁷³.

Nos recherches montrent que les pratiques musicales de la *Bhim Geet* résultent de liens historiques puissants entre les Mahar dalit et d'autres groupes sociaux dalit (notamment les Matang et les Chamar), les castes inférieures et les musulmans. Le *Prabodhan* et la *Bhim Geet* appellent à réfuter l'argument selon lequel Ambedkar aurait été antimusulman⁷⁴ du point de vue de la sphère de production culturelle. Pour le dire rapidement, si Bhimrao et ses propres cercles (de castes) n'avaient pas socialisé tout au long de leur existence avec des groupes musulmans, y compris des praticiens de la musique soufie, le *Prabodhan* en tant que style de musique n'aurait pas existé et les *Shahirs* musulmans n'auraient pas écrit beaucoup de la *Bhim Geet*. La *Bhim Geet* apparaît bien comme un mélange d'inspirations et d'influences issu de groupes dominés à l'époque coloniale et après l'indépendance. Plus important encore, les écrits et la musique déployés lors des célébrations liées à la vie et aux actions d'Ambedkar finissent par devenir les sites des luttes les plus importants pour le mouvement des Dalit dans l'Inde contemporaine⁷⁵. Les événements du calendrier ambedkarite ont ainsi contribué à la formation d'hétérotopies politiques et constituent toujours et encore des événements où activités politiques et éducation populaire dispensent auprès des plus jeunes des valeurs d'égalité, de dignité et de respect — des valeurs qui ne sont pas une évidence culturelle dans le système des castes. Et si aujourd'hui les Dalit vivent souvent une existence fragile faite d'incertitudes, marquée par de profondes inégalités historiquement constituées, la musique n'en constitue alors pas moins une mémoire significative de la vitalité de leur héritage actualisé. Elle nous rappelle également que les luttes pour les représentations sur le monde (et sur le sens des choses culturelles) sont indissociables des luttes quotidiennes — et des stratégies de survie⁷⁶.

71 [Si l'on analysait les discours nationalistes hindous, nous pourrions considérer qu'ils apparaissent eux aussi comme des « contre-récits » historiques, mais légitimes, car hindous, de castes supérieures, indigènes, partagés comme références centrale et fondatrice, etc. Ils refont une histoire dominante d'une Inde supposément séculaire aux cadres sociaux figés et dont la violence touche toutes les contestations de ses axiomes idéologiques (ndt)]

72 La période est encore marquée, à l'heure où nous écrivons, par de multiples incarcérations de militants. Nous n'oublions pas ceux qui, sans nécessairement chanter, sont emprisonnés pour leur dissidence en vertu de l'ATI.

73 Ainsi que le relayent les journaux : Shanta Sukanya, « In Maharashtra, «Upper» Caste Men Kill Youth Who Ensured Village Celebrated Ambedkar Jayanti », *The Wire*, 2023 June 4 ; Shanta Sukanya, « Maharashtra : Top Cop Accuses Decades-Old Cultural, Rights Orgs of Working as «Naxal Fronts» », *The Wire*, 2023 February 2.

74 Cf. Teltumbde Anand, *Ambedkar on Muslims*, Mumbai, Vikas Adhyayan Kendra, 2003.

75 Rege Sharmila, *Against the Madness of Manu : B. R. Ambedkar's Writings on Brahmanical Patriarchy*, New Delhi, Navayana, 2013, p.45.

76 Cf. Rege Sharmila, « Conceptualising Popular Culture... », art. cit.