

SOUSSION ET SENS COMMUN :

LES CHANTS DE PAYSANNES A LA MEULE

Quand il n'y avait pas encore dans les villages de l'Inde, comme c'est le cas presque partout maintenant, de moulin à farine mécanique entraîné par un moteur, les femmes se levaient dès avant l'aurore, au chant du coq, pour s'installer aussitôt à leur moulin de pierre arrimé au sol de terre battue de la cuisine ou de la veranda. Il était quatre ou cinq heures.

Ce moulin était formé de deux meules cylindriques posées à plat, l'une sur l'autre. Celle d'en dessus, la meule courante, était munie d'un manchon en bois fiché verticalement dans une cavité à sa surface. Il permettait de l'actionner à la main. La meule inférieure, épaisse d'environ deux pouces, était scellée dans le sol. Elle soutenait une tige de métal fermement enfoncée dans son centre pour assurer l'emboîtement et la rotation de la meule supérieure, épaisse de deux à trois pouces. Une large ouverture circulaire, d'environ un pouce et demi, était aménagée à cet effet dans la partie centrale de celle-ci. La tige métallique, axe de rotation ou pivot du moulin, se logeait aisément dans cette ouverture qui constituait l'embouchure du moulin. Une bague en fer consolidait l'ajustage des deux meules l'une sur l'autre. La surface intérieure des deux meules était soigneusement piquetée pour assurer le broyage des grains. Le diamètre du moulin variait entre quatorze et dix-huit pouces¹.

Les femmes s'asseyaient souvent à deux, face à face, la jambe gauche allongée et la droite repliée sous le corps. Elles consacraient leurs premières forces à moudre avec ferveur les céréales dont la farine fraîche leur permettrait de préparer le pain en galettes de la journée. D'une main, elles tenaient le manchon et entraînaient la meule supérieure, pendant que de l'autre, elles versaient des poignées de céréales dans la "bouche" de la meule, l'ouverture pratiquée autour du pivot. Elles "nourrissaient" le moulin de sa "pâturage", c'est-à-dire des grains puisés au fur et à mesure dans un récipient, van, couffin ou gamelle, posé à leur côté. Elles l'avaient auparavant rempli à la réserve de la quantité voulue pour le pain du jour. Pendant ce temps, les hommes, les enfants et les animaux continuaient de sommeiller dans la maison.

¹ Sur les données archéologiques relatives aux formes et aux noms de ce moulin dans l'histoire du sous-continent indien, et sur les langues indo-aryennes auxquelles appartient le mot marathi *jâte*, voir **From History to Pre-History at Nevasa (1954-56)** by H.D. Sankalia, S.B. Deo, Z.D. Ansari, Sophie Ehrhardt, Department of Archeology and Ancient Indian History, Deccan College, University of Pune Publication 1, 1960, p. 477-489; ainsi que le **Marathi Vishvakosh**, vol. 9, p.683 et le **Bharatiya Sanskritikosh**, 10 vol., ed. Pandit Mahadeoshastri Joshi, Pune 1962-1979, au mot *jâte*. Sur les Pâtharvat, les artisans spécialisés dans la taille des meules ainsi que des autres pierres d'usage domestique, dans l'ouest de l'Inde, voir les **Gazetteer** du dix-neuvième siècle (Kolhapur, 1890, p. 136, 305, Satara, 1885, p. 89-92).

Dans le silence de la terre et l'assoupissement des humains et du bétail, les voix des meunières solitaires se mettaient alors à vibrer. Elles s'unisaient, alternaient, se soutenaient. Leurs mélodies matinales enchantaient l'aube. En tirant avec ardeur la meule traînante, les paysannes faisaient corps avec le mouvement de rotation qu'elles imprimaient à leur moulin et scandaient de leur chant le vrombissement des meules. Elles soutenaient leur effort de la psalmodie de versets composés par leurs aînées, au besoin transformés à leur goût voire réinventés sur-le-champ, selon l'inspiration du moment et les faits ou sentiments du jour². Ces versets étaient des distiques rimés et rythmés³.

Une grande tradition de femme, purement orale

Trois traits distinctifs caractérisent le chant des meules à l'aube.

Il s'agit, premièrement, de versets composés uniquement par des femmes et transmis, depuis des générations, de femmes en femmes seules se succédant de mères en filles à la mouture de l'aube.

Il faut comparer, pour l'y opposer, cette tradition de littérature populaire exclusivement orale et féminine, à la tradition sanskrite des Védas purement masculine et oeuvre de clercs, héritée oralement elle aussi des sages des origines avant d'être consignée par écrit. On doit à une femme de culture marathi, Kamala Deshpandé, le premier essai critique⁴ qui plaide avec force et conviction, devant l'Association de Littérature Marathi, en 1948, pour que l'on reconnaisse aux chants de femmes, particulièrement aux vers composés "sur la meule", un statut littéraire de plein droit, au milieu d'une abondante production littéraire populaire aux formes variées⁵. C'est

² Pour une description détaillée de cette pratique du chant pendant la mouture à l'aube, chez les paysannes de l'ouest du Maharashtra, au milieu du vingtième siècle, voir Mary L.B. Fuller, *Marathi Grinding Songs*, in **The New Review**, Calcutta, vol. XI, May 1940, p. 382-392, June 1940, p.508-520. Sur sa place et son importance dans la littérature marathi, on se reportera à l'histoire de la littérature marathi de S.G. Tulpule, publiée à Pune en 1984 par Marathi Sahitya Parishad, **Marathi Vangmaya Itihas**, p. 137, 157-170. On pourra lire l'émouvant témoignage personnel qu'en donne de nos jours une femme intouchable, Baby Kamblé, dans **Parole de femme intouchable, Notre existence**, Côté-Femmes, Paris, 1991, p. 200-201. Pour un aperçu général voir *Les meules qui chantent*, in **Singuliers** 9, juin 1992, p. 73, et *Des chants de femmes à la meule, un atout pour des enjeux*, in **Histoires de développement** 18, juin 1992, G. Poitevin. A titre d'exemple voir *Les voix du silence, La mémoire d'une nuit d'avril 1985*, in **Maharashtra, Paysans et Intouchables de l'Inde Occidentale**, textes réunis par Guy Poitevin, Lieu Commun, 1987, p. 227-245.

³ Sur l'histoire et les formes de ce distique, appelé *ovî* en marathi, voir l'étude de Charlotte Vaudeville, **L'Invocation**, EFEO, vol. LXXIII, Adrien-Maisonneuve, Paris, 1969, p. 11-18. Sur ses formes musicales, voir **Mahâvidarbhâtil Lokgîtânca Sangît**, Vimal Chorghadé, Manohar Granthamala Prakashan, Puné, 1987.

⁴ Kamalabai Deshpandé, **Apaurushaya Vangmaya Arthat Strigite**, ed. Manohar Mahadev Kelkar, Pune, 1948, soit **Une littérature non-masculine : les chants de femmes**, est le premier guide méthodique de littérature populaire féminine marathi. L'auteur passe en revue les 12 recueils de chants connus à cette date : ils sont, presque tous, le résultat d'un intérêt occasionnel et limité, motivé par la valeur de divertissement folklorique des chants de femme, l'attendrissement et l'attachement sentimental à des souvenirs d'enfance.

⁵ Ces distiques, *ovî / ovyâ*, se distinguent clairement, de ce point de vue, de la courte histoire en prose : *lok kathâ*, du récit ou de l'histoire racontant ses malheurs : *kahânî*, de l'énigme : *ukhâna*, du

qu'il est temps, insiste-t-elle, de ne plus déconsidérer celle-ci en la réduisant à l'état de réplique atrophiee de la littérature sanskrite qu'aurait déformée une populace de femmes ignares.

L'auteur, elle-même professeur de sanskrit, établit la spécificité des chants de la mouture en leur reconnaissant six traits propres. Il s'agit d'une littérature purement féminine, en ce qu'elle ne parle que de la vie des femmes. C'est une oeuvre de création collective dont l'auteur n'est aucun individu particulier, homme ou femme, lettré ou guerrier, mais la communauté, au long des siècles, des paysannes meunières. Rien d'épique et point de héros aux vertus martiales, dans ces chants. Leur composition spontanée s'inspire des plaisirs et des peines du moment. Le chant de la mouture ne s'est jamais transmis qu'oralement. Sa tradition ne fut jamais consignée par écrit. Elle n'est gravée que dans les coeurs de femmes. C'est ainsi qu'elle résiste à l'oubli des siècles et nous arrive plus vivante qu'aucune tradition manuscrite de pandits.

A la différence des textes fondateurs du *dharma* hindou et de la culture brahmanique, les chants de la meule n'eurent ni clercs pour les garder, ni autorité pour les imposer au respect, ni audience pour les écouter avec piété, ni zéloteurs pour les apprécier et les répandre, ni scribes pour les consigner, ni pandits pour les gloser.

A l'image de la condition féminine, cette tradition non écrite et non masculine restait confinée voire refoulée dans le temps à demi-nocturne du travail de la mouture. Des paysannes illettrées ne pouvaient avoir plus de place dans la littérature qu'au milieu des anciens du village, des prêtres du temple et des maîtres de l'école. Elles n'avaient pas à l'idée de faire oeuvre littéraire. La pure oralité de leur chant n'avait la sanction ni des dieux et de leur Ecriture ni des hommes et de leur littérature.

Tradition à part et pour soi "d'une race de femme", ces voix de l'ombre et du silence se taisaient avec l'arrêt du moulin quand montait la clarté du jour et que la société des hommes commençait de s'adonner à ses discours diurnes. Mais leur chant a traversé les âges sans besoin d'aucun parchemin, comme un grand courant souterrain, pas moins fécond ni varié que les traditions masculines couchées par des scribes⁶ pour la postérité. Il mérite

dicton : *mhanî*, de la chanson avec couplets et refrains : *gânî* ou *lok gitâ*, des poésies lyriques et sentimentales : *bhav git*, des cantiques religieux : *abhanga*, du poème chanté comme prière le matin : *bhûpâlî*. Voir **Littérature orale villageoise de l'Inde du Nord**, Richard Garcia, Catherine Champion, EFEO, vol. CLIII, Paris, 1989.

⁶ A titre indicatif de cette abondance, soulignons que le **Mawal Corpus** de référence, inédit, du Centre de Recherche Coopérative en Sciences Sociales, Pune, utilisé ici, comprend trente mille chants recueillis par H. Rairkar entre 1982 et 1993, dans un seul ensemble de cent trente et un villages de la région montagneuse du district de Puné, district de Mulshi, dans l'ouest de l'état du Maharashtra, au pays de Mawal; il n'a rien d'exceptionnel. Au Marathwada, autre région du même état, N. G. Nandapurkar, universitaire, professeur de marathi à Hyderabad, linguiste passionné des langues populaires de son pays d'origine, en a recueilli, avec un enthousiasme qui l'épuisa et l'emporta en 1959, un nombre encore plus imposant, dont seuls quelques dizaines de milliers furent publiés dans quatre recueils, en 1951, 1952, 1958 et 1990, ce dernier d'environ quatre mille chants étant consacré à la seule histoire de Ram racontée par les femmes, *Strîracita Râmkaṭhâ*, Marathi Sahitya Parishad, Andhra Pradesh, Hyderabad. K.A.

tout autant d'être préservé comme un grand⁷ héritage littéraire de l'humanité.

Cette tradition orale du chant demande surtout à être étudiée pour elle-même, dans la pleine reconnaissance de son autonomie. Car elle n'est point la version corrompue ni éclatée d'une Grande Tradition savante qu'il faudrait prendre pour autorité de référence. Nul besoin de l'y comparer pour la comprendre et en rendre compte⁸.

Le deuxième trait significatif de ce vaste patrimoine culturel intangible est son caractère profane, réaliste ou, si l'on préfère, humain et terre à terre.

Cette tradition des femmes n'a la patine d'aucune transcendance⁹. Elle ne transcende que les castes, les âges, les différences sociales et

Patil en a présenté plusieurs centaines dans ses deux études du dialecte marathi *ahirâni*, parlé dans le pays de Khandesh, recueillies dans le district de Jalgaon et portant sur les festivals, *San âni utsav*, 1983 et les relations familiales, *Nâti-goti*, 1990, Maharashtra Rajya Sahitya Sanskriti Mandal, Bombay. Pour le Vidarbha, voir entre autres S.G. et K. Suradkar, *Dagadâtil pâjhar arthât lokgité*, Vishvabhârati Prakashan, Nagpur, 1964. Pour l'ensemble de l'état, existe la série des publications du Maharashtra Loskahitya Samiti, Comité de Littérature Populaire fondé en 1956 par le Gouvernement du Maharashtra.

⁷ Des chercheurs, dans la ligne d'un préjugé aussi largement partagé que l'ignorance qui le nourrit, opposent parfois la Grande Tradition dominante, développée, masculine, écrite, normative et universelle, à la Petite Tradition, faite de multiples traditions locales, populaires, orales, peu élaborées, particulières, hétérogènes, bribes édulcorées de la première. La seule tradition des chants de la meule avec la richesse d'un contenu souvent original, sa variété et son ampleur, invalide d'emblée ce schéma dont les sous-entendus épistémologiques empêchent de reconnaître l'indéniable dimension de spontanéité des traditions populaires et donc leur valeur de création autonome; il reste à qualifier celle-ci, c'est notre propos.

⁸ Cf. Yogendra Singh, **Modernization Of Indian Tradition**, Thomson Press (India) Limited, Delhi, 1973, p. 14-16, 47-52: Milton Singer et McKim Marriott conçoivent l'interaction et la continuité permanentes qui existent en Inde entre la Grande Tradition normative et la Petite Tradition tantôt comme *universalization* (très proche du processus de *sanskritization* de Srinivas) lorsqu'il s'agit d'un exhaussement d'éléments de la Petite Tradition au niveau de l'autre, tantôt dans le cas inverse comme *parochialization*, celle-ci étant définie comme "process of limitation upon the scope of intelligibility, of deprivation of literary form, of reduction to less systematic and less reflective dimensions" des éléments de la Grande Tradition. Quoi qu'il en soit d'une circulation incessante (et déformante éventuellement) d'un niveau à un autre, sur une longue période de temps et dans un vaste espace géo-culturel, on apprend peu, à notre avis, dans une étude des processus d'émergence et de changement culturels, à comparer de tels emprunts imaginés bilatéraux. Un tel exercice culturaliste, descriptif et classificatoire, d'une part, ignore les dialectiques de la domination socio-culturelle qui président à la fois au développement de chaque globalité culturelle régionale à chacun des niveaux et aux emprunts ou rejets mutuels qui se font entre ceux-ci; on peut donc douter de la pertinence d'une théorie des emprunts mutuels pour comprendre la vraie nature des processus d'osmose ou de rejet observés. Cette approche est, d'autre part, injuste vis à vis des traditions locales dont elle méconnaît l'intentionnalité propre en les jugeant à l'aune d'une Tradition hégémonique soi-disant universelle. Le paradigme de la Grande Tradition opposée à la Petite est stérile et dangereux. "Une méthode dite structurale ne fait pas le choix d'une terme contre l'autre mais consiste à prendre chaque terme (disons le côté populaire et le côté brahmanique) comme parties d'un même tout, qui ne prennent leur sens qu'à l'intérieur de ce tout", (Madeleine Biardeau, communication personnelle).

⁹ Le sacré est certes une dimension essentielle de l'expérience que projette cette tradition, mais la sacralité naturelle dans laquelle elle baigne, est celle d'une familiarité avec des dieux qui sont ceux du terroir, de la prospérité et de la vie. Le sacré y est une dimension anthropologique, un existentiel, et non un ordre hétéronomique de concepts et d'êtres divins étrangers. Sur cette dimension existentielle du sacré, bien peu entamée ici par les catégories religieuses de l'hindouisme brahmanique, voir les rapports d'études inédites **La Farine et le chant**, Unesco, 1990, et **Le Moulin de pierre, de la piété de paysannes à la philosophie de swamis**, Unesco, Fonds international pour la promotion de la culture, 1993, Guy Poitevin, Héma Rairkar.

économiques. Car elle ne quitte jamais le champ du quotidien féminin. Ceci en explique la grande homogénéité. Elle parle, d'abondance du coeur, des rapports humains au sein de la maisonnée, des travaux journaliers à la maison et dans les champs, des relations entre femmes, des affections et des haines entre des êtres trop proches pour ne point se mépriser ou s'aduler, des attachements et des angoisses maternelles, de la proximité familière et du soutien fraternel des dieux.

Les chants de la meule avouent donc sans fard ni effets les pensées et les sentiments intimes, les attentes et les angoisses d'êtres humains qui n'étant guère habituellement l'objet de considération attentionnée, ne cherchent point non plus à jobarder quand ils se confient les uns aux autres. Leurs mots, ceux du langage commun, empruntent leurs comparaisons aux événements et aux réalités de tous les jours. Ils projettent simplement la vie de paysannes ordinaires et la vision limitée qu'elles ont de leur monde. Ils ne cherchent point à enseigner, sermoner, prier, commander, édifier ou glorifier quiconque, dieu ou homme¹⁰.

Sans doute, les saints-poètes du Maharashtra n'ont point manqué de s'emparer du même distique poétique, souple et populaire, pour en faire des poésies dévotes, des cantiques et des prières, à des fins de propagande religieuse et moralisatrice accessible au peuple.

Qui plus est. Pendant que, de leur côté, de simples paysannes illettrées créaient pour elles-mêmes, avec une vigueur poétique qui leur était congénitale, leur propre tradition purement orale, locale, vulgaire, les versets des saints-poètes propagateurs de l'hindouisme eurent, de leur côté, la bonne fortune d'attirer assez tôt l'attention des scribes de la tradition dominante, qui en recueillirent certains par écrit¹¹. Plus tard, au dix-neuvième siècle, ils commencèrent d'être imprimés et largement répandus sous forme d'opuscules qui s'efforçaient de rendre le peuple familier des dieux du brahmanisme et des enseignements du *dharma* hindou.

Ces courants hégémoniques ont certes atteint et marqué la conscience

¹⁰ Ce point a été relevé avec justesse par Anusuya Bhagvat, une des premières à tenter un recueil et une étude scientifiques de ces chants, dans l'introduction à une publication de 1192 distiques, dans **Maharashtra Sahitya Patrika**, Pune, janvier 1941, p. 23-29. Voir aussi les 507 chants présentés et publiés dans **Journal of the University of Bombay, Maharashtra Folk-Songs on the Grindmill**, July 1941, Jan. 1942, A.R. Bhagwat.

¹¹ C'est le cas, en particulier, des cantiques *abhangas* de Janabai, une orpheline recueillie comme servante dans la maison du saint-poète Namdev (1250-1370), dont une trentaine de poèmes (environ 8% du corpus qui lui est attribué à la suite de ceux de son maître et protecteur) prennent appui sur le travail de la mouture à l'aube et s'enracinent dans l'*ovî* traditionnel : la tradition écrite nous les offre comme un mélange inextricable d'expression orale spontanée et de ré-écriture, pour l'édification du peuple, avec les mots de la tradition dominante des lettrés; il est difficile de retrouver l'expérience humaine originelle de la domestique esseulée, qui pourtant effleure encore dans des images inattendues et des formules clairement contestataires, tant les saint-poètes qui la proposent, aux femmes en particulier, comme un modèle de piété, en zélés propagateurs de la *bhakti* (un mouvement de réforme et de propagation de l'hindouisme dans les masses illettrées), l'ont surdéterminée par les représentations dominantes de la tradition écrite de l'époque. Voir l'étude de G. Poitevin et H. Rairkar, **Le moulin de pierre**, op. cit. et l'essai **Women Who Break Rules**, Sarah Sellergren, Colorado College, 1992.

des chanteuses. Mais ils n'ont jamais pu, tant s'en faut, occulter ni éroder leur fonds d'expérience humaine, ni altérer tant soit peu la veine naturelle et existentielle où s'originent les chants. Seules avec elles-mêmes à leur moulin, dans la pénombre d'une lampe à huile, dominant la torpeur des êtres autour d'elles, les paysannes ont toujours continué, selon leurs envies et l'inspiration de l'heure, de s'entretenir entre elles, en toute spontanéité, de leur vécu quotidien de femmes. A la fois vision du monde partagée et auto-portrait collectif, divers et contrasté à l'image des moments variés de l'existence, leur tradition engrange, sur la meule, depuis des générations, un fonds de savoir de soi, trésor d'une conscience commune d'identité féminine¹².

C'était aussi en toute liberté. D'une part, ce laps de temps solitaire de la mouture matinale ne leur était point disputé. Il restait leur royaume et ne pouvait être que le leur. Là, elles échappaient ensemble aux discours et aux écrits des prêcheurs, des swamis, des notables, des gurus, des saints-poètes¹³, des hagiographes¹⁴ et des pandits. Elles n'écoutaient qu'elles-mêmes et n'obéissaient qu'à une pulsion partagée : chanter pour se confier.

D'autre part, la forme poétique flexible du distique marathi¹⁵ se prêtait bien à leur besoin d'échange, en peu de mots, aurythme et à l'unisson du

¹² La réappropriation de ce savoir identitaire obéit aujourd'hui à des logiques fort contrastées selon les contextes socio-culturels dans lesquels elle se réalise. Ces logiques oscillent entre deux schémas interprétatifs extrêmes.

Il s'agit tantôt d'une identité imputée par des tiers à des fins de glorification et de consolidation fondamentaliste de la tradition pour se préserver des méfaits de la modernité. Sané Guruji, un des leaders du mouvement de l'Indépendance de l'Inde, perçoit cette tradition comme le lieu du ressourcement d'une conscience nationale qui se cherche, déjà menacée par la modernité du colonisateur et l'oubli, chez les colonisés, de leurs racines; il reactive donc cette tradition (dont le chant des femmes, au foyer de son enfance, l'a envoûté) avec une piété filiale qui la lui fait appréhender comme un des plus beaux visages de Mère-Inde et une pierre de fondation, linguistique et culturelle, de l'Inde à bâtir sur l'héritage des siècles passés. Il recueille et classe deux mille cinq cent chants de la meule, que S.D. Kopardekar, Indrayani Sahitya, publie en 1940, sous le titre *Strī Jivan, Vie de femme*. C'en était la première collection significative, dans le contexte d'une quête de fierté et d'affirmation nationales contre la colonisation.

Il s'agit tantôt, à l'opposé, chez ces mêmes femmes du peuple, de la quête d'une nouvelle identité, à la faveur d'une reprise réflexive et critique de leur tradition de femme d'hier; réapproprier celle-ci, fût-elle de nos jours de plus en plus occultée et désertée voire dénigrée, pour la revaloriser et en tirer profit, c'est la comprendre dans ses dimensions anthropologiques et la réinterpréter à la lumière des concepts modernes d'égalité dignité et d'émancipation de la femme, dans la continuité entre le savoir d'hier et celui d'aujourd'hui, mais sans répétition ni glorification sentimentale ou idéologique; c'est l'approche pratiquée par des groupes d'étude et d'action culturelle tels que ceux de **Village au féminin, la peine d'exister**, G. Poitevin, H. Rairkar, L'Harmattan, 1985.

¹³ Voir en particulier, au dix-septième siècle, le poème de la mouture mystique de Keshav Swami Bhaganagarkar, cité et analysé in G. Poitevin, H. Rairkar, **Le moulin de pierre**, op. cit. p. 22-28.

¹⁴ Un des plus doués fut Mahipati, au dix-huitième siècle : dans sa vaste fresque hagiographique du **Triomphe des Saints** (1762), où il se sert de la forme classique de l'ovī, il fait du travail féminin de la mouture le symbole de représentations religieuses et le prétexte d'histoires édifiantes, sur la base de traditions pieuses attribuées à Kabir, ch.VII, v.6-36, et à Janabai, ch.XXI. Voir G. Poitevin, H. Rairkar, op. cit. p. 10-21, 28-52.

¹⁵ La composition libre qu'est l'ovī est à comprendre analogiquement par référence au verbe dont elle tire son nom et qui signifie : filer, enfileur des perles, coudre, tailler, tisser, corder, tendre une corde, etc. Trois attributs qualifient, aux yeux des linguistes, cette forme 'vulgaire' (prakrite) : il n'en existe pas de modèle standard mais diverses formes dont aucune ne peut être considérée comme étalon de référence; celles-ci s'entremêlent aisément selon les besoins d'expression de celui ou celle qui les tisse à son goût; cette permissivité offre au locuteur un espace de créativité approprié à ses exigences et capacités d'expression. Ces traits ne pouvaient que servir la volonté de communication de paysannes analphabètes douées de talent poétique.

grondement des meules, dans la tension du buste penché sur le moulin.

Un moyen et un milieu de communication

Cette forme a permis à des femmes de la campagne de se réserver le chant de la mouture comme un moyen et un milieu privilégiés de communication¹⁶. C'est sa troisième distinction. On en comprendra l'importance en analysant la forme d'énonciation propre aux chants de la meule.

Chaque genre de littérature orale a ses formes d'énonciation propres¹⁷. La formule **Je te dis, femme !** est caractéristique des chants de la mouture. Sa fonction phatique est particulièrement consonante avec l'intention qui motive le chant : la volonté de la locutrice de s'adresser à une interlocutrice et d'en capter l'attention en lui signifiant le besoin qui la presse d'en faire la confidente de ses joies ou de ses peines :

Vaste est ma maison, mais moi j'agrandis la véranda
Je te dis, femme, pour toute ma marmaille d'enfants. II-2.5b 10¹⁸

Vaste est ma maison, la porte fait face au soleil
Amies, je vous dis, c'est un artisan, mon frère. II-2.5c 8

Je suis emballée à l'idée d'aller vivre avec les beaux-frères
Je te dis, femme, on doit bâtir un étage avec toit de tuiles. II-2.5e 18

Femme, ne dis pas "c'est plein de beaux-frères et de belles-soeurs"
Je le dis, femme, la boîte de *kumku* n'arrive jamais à y suffire¹⁹. II-2.5e 2

Elle joue, deuxièmement, le rôle d'une signature d'identification. De ce point de vue, elle est du même ordre que les formules qui clôturent les cantiques religieux *abhanga*: ...**Jani dit**, ...**Tuka dit**.

Quand les paysannes se font pèlerines de lieux saints, elles chantent les *abhanga* des saints-poètes, Janabai ou Tukaram, que les prédicateurs leur apprennent. Leur formule finale les porte à s'identifier à la sainte et au saint dont elles font imaginairement leur ancêtre éponyme en sainteté et en poésie.

Mais ce poète éponyme leur est lointain à vrai dire. Il leur échappe par sa vie dans un temps révolu, par ses idées de renoncement au monde et ses dévotions. Il leur faut donc en répéter fidèlement et incessamment les versets dans leur formulation figée. Comment réussir autrement à garder à

¹⁶ Voir l'article *The songs of the Grindmill*, in **Seminar** 408, August 1993, Delhi, H. Rairkar.

¹⁷ Nous remercions Jean Pacquement de nous avoir éclairé sur ce point.

¹⁸ Référence au texte marathi in **Mawal Corpus**, inédit, Centre de Recherche Coopérative en Sciences Sociales, Puné.

¹⁹ La poudre rouge de curcuma écrasé mélangé à de l'alun, etc. que les femmes mariées s'imposent au front, symbolise leur auspiceux état d'épouses dévouées à un mari vivant: une femme doit se réjouir et s'enorgueillir si dans une famille étendue la boîte qui la contient est trop petite pour leur grand nombre.

l'esprit des mots qui font, par exemple, de la dureté de la vie une vacuité métaphysique à remplir du nom de Dieu, ou de l'existence humaine "aussi vide qu'un sein de femme stérile" une disgrâce dûe au péché de l'ignorance philosophique consistant à "prendre le faux pour le vrai". Que comprennent-elles à ces poèmes lorsqu'ils prônent la connaissance *dhyâna*, le renoncement *vairâgya*, le discernement *vivêka*, la plénitude de *Brahma*, l'invocation du nom de dieu pour effacer les souffrances *karma* causées ici-bas par des actes de vies antérieures ?

Que faire de ce *karma* ? Accours et sauve-moi, Hrishikésh
Mon existence va à sa perte, car je n'ai pas ton nom à la bouche
Quoi, vivre en ce corps, c'est une pleine nuit qui n'a pas de fin
Ma mère enfanta dans la douleur pour rien, car je ne chante pas ton nom
Souffrance que naître et vivre pour mourir, montre-moi Ta face, dit Jani. <201>²⁰

Dans la nuit de l'ignorance, je reste bloquée dans le noir
Govinda, tire-moi de là, toi le bonheur suprême de ta mère, Yashoda
Près de toi, à tes côtés, point de place pour les ignorants
En ta compagnie, la sainteté, plénitude de *Brahma* qui relève
Tu as purifié Ajâméla, voilà ce que dit Jani. <191>

La répétition de cette psalmodie enseignée et prescrite ne peut, malgré tout, éviter que ses versets et leur message ne s'étiolent en l'esprit. C'est précisément parce que les paroles des saints s'estompent trop bien dans leur mémoire de femmes préoccupées par le bien-être des leurs et la prospérité de leur maisonnée, qu'il leur faut les reprendre machinalement en marchant vers la demeure du dieu : elles seraient bien incapables d'en renouveler l'expression par elles-mêmes, surtout quand on a mis sur les lèvres de Jani les termes d'une philosophie de la non-dualité :

Moulons, pilons, jouons, brûlons tous les péchés
Voyons tout en l'âme, soyons un et restons tels
Jani dit : "Devenons *Brahma*, voyons tout ainsi". <317>

Encore plus que les termes, l'imaginaire poétique prêté à la sainte orpheline Jani, pourtant celle qui leur est plus proche que tous autres, ne peut que les estomaquer. De saints transpositeurs l'imaginent quittant la maison où elle est servante pour se prostituer en plein marché, dans un mouvement qui symboliserait, disent des interprètes, le rejet des tâches domestiques et des allégeances qui confinent la femme dans une condition servile, pour une liberté totale dans l'abandon absolu aux pieds du Dieu. Jani ne garde que les deux instruments musicaux des pèlerins qui sont sortis de chez eux pour marcher vers la cité sainte de Pandharpur²¹, en chantant et en dansant comme des foux enivrés de son dieu, l'ami Vitthal, dans l'oubli de tout le reste.

Le sari ramené sur l'épaule²², j'irai en plein marché, moi
Je prendrai des cymbales en mains, un luth en bandoulière

²⁰ Cf. texte marathi in *Shrinâmdéva Gâthâ*, Government of Maharashtra, **Bombay**, 1970.

²¹ Voir G. A. Deleury, *The Cult of Vithobâ*, Poona, Deccan College, 1960.

²² Une femme se couvre le chef du pan de son sari en signe de réserve et d'appartenance à son mari, aller ostensiblement la tête découverte est un signe d'insoumission voire de libertinage provocant.

Maintenant, qui donc osera me l'interdire
J'installerai ma tente sur la place de Pandharpur
Massez-moi les poignets à l'huile, vous
Jani dit : Dieu, je suis devenue prostituée,
Dieu, je suis sortie pour venir chez toi. <362>

Un autre cantique présente même Jani comme une jeune bru désirant la mort des siens pour pouvoir se perdre en son amant divin, Khandérâyâ, le dieu de Jejuri, qui draîne aussi vers son temple au milieu d'aspersions de poudre jaune de saffran des Indes, des foules extatiques:

Khandérâyâ, je te fais un voeu, fais donc mourir la belle-mère
Après sa mort, finie sa protection, fais mourir le beau-père, Khandérâyâ
Après sa mort, je serai libre, je prendrai un sac de poudre jaune à mon cou
Jani dit : Khandé, fais-les mourir, tous, fais que je reste à tes pieds, seule. <478>

Les paysannes meunières ne chantent pas moins les louanges de Vitthal. Elles ont aussi l'esprit rempli de la personne du dieu rencontré dans sa demeure: elles le voient encore se mettre au front sur une couche de santal un point de poudre rouge; elles le contemplent toujours mentalement, debout sur une brique en compagnie de sa femme Rukmini parée de ses bijoux. Mais elles ne font point les mêmes rêves ni les mêmes voeux que Jani qui quitte le foyer pour le rencontrer. Elles se lient au dieu d'une amitié intime pour, au contraire, en invoquer, avec un enthousiasme quasi frénétique, la présence à leurs côtés à la mouture:

Splendide est mon moulin, il tourne à toute volée
Viens donc, père Vitthal, viens y mettre la main. II-5.3b i 1

Qu'il est splendide mon moulin, comme il tourne à toute volée
Viens donc, toi, père Vitthal ! Chantons des vers ! Merveille ! II-5.3b i 2

Faisons asseoir Vitthal aux meules du moulin
Farine, tes fragrances se répandent en silence. II-5.3b i 3

Vitthal est le garant de leur opulence et du bonheur des deux êtres qui leur tiennent le plus à coeur, tantôt leur frère, tantôt leur garçon. Sans doute, le dieu demeure dans sa demeure royale, "mais si nous lui sommes attachés de tout coeur, il nous exauce à la maison".

Dans ma superbe maison, je suis venue pour y vivre heureuse
Chantons des vers ! Merveilles ! Viens donc, toi, père Vitthal ! II-5.3b i 5

C'est la raison de leur attachement pour lui, des songes qui le leur font voir danser dans la cour ou les visiter à leur insu, en plein sommeil, mais laisser à la porte en repartant, pour preuve de ses grâces, de la poudre rouge et noire. Ici, c'est le dieu qui vient partager la pitance des misérables et "relever l'honneur du pauvre":

La vie m'était trop pesante, je lui ai envoyé un télégramme
Le dieu au teint hâlé vint en personne, chevauchant Garuda. VI-2.10, 5

J'ai cuit des galettes de bran, un légume de citrouille

L'invitation faite à Vitthal de venir s'asseoir avec elles au moulin n'est si pressante que parce qu'elles ont à l'esprit un événement merveilleux arrivé à Jani en train de moudre chez le saint-poète Namdev qui l'avait recueillie comme servante: l'ami-dieu quitta son temple de nuit pour venir la réveiller, moudre à sa place et chanter avec elle. Vision plus fascinante encore: le dieu-Femme, à l'image de la Mère que n'a plus Jani, moud avec Jani sur ses genoux. Celle-ci s'exclame: "Ithu! Compagnon qui a tout mon amour." Pour les meunières, "Pandharpur, c'est la maison de ma mère -du bonheur- en ce pays !" Quant aux malheurs de Jani, ils deviennent ceux qu'elles endurent dans leur belle-famille: Rukhmini, la femme de Vitthal, furieuse, demande sarcastiquement à son homme ce qui le lie tant à Jani, et se venge en donnant à celle-ci le moulin pour oreiller.

Lorsque, pèlerines sur le chemin de la maison du dieu si affectueux, "le nom de Vitthal cousu sur mon bustier", elles chantent pieusement des cantiques de la "Jani de Namdev", leur sainte éponyme par excellence, elles s'en distinguent donc plus qu'elles ne s'y identifient²³. Car leur imaginaire n'habite point les mêmes ailleurs divins que ceux des cantiques attribués à l'émule du saint-poète. Quant aux maîtres qui ont composé ces *abhanga*, ils sont morts et leurs paroles, condamnées à la dégradation de l'écrit qui les fossilise, ne doivent leur sursis qu'à l'indéfinie répétition de dévotes qui ne peuvent s'y reconnaître ni s'y identifier sans ambiguïté.

Le style d'énonciation du chant des meunières rappelle, au contraire, une énonciation première toujours originaire et perpétuellement actuelle, celle qui lie deux ou trois femmes entre elles, depuis le début, lointain, de cette tradition orale des chants de la meule. Les paysannes poètes ont l'avantage d'être l'égal de leur éponyme. C'est à elles-mêmes que leur énonciation les porte à s'identifier. Elles se réapproprient en plénitude à chaque instant de parole la fonction phatique originaire de leur tradition.

Ma tendre pastourelle, c'est l'instant de ses noces
Je te dis, femme, la voilà dans la main du brahman. II-1.5b 15

Quoi, elle court, la sotte, celui à qui elle était, il l'emmène
Que dire, femme, notre amour de mère s'en va gaspillé. II-2.2b 3

²³ Il est vrai qu'une trentaine de cantiques de Jani à la mouture, sa maison avec des tableaux et des santons offerts à Gopalpur, près de Pandharpur, ou à Alandi, près de Puné, à la visite des pèlerins, et les peintures murales qui la représentent à la mouture soutenue par la présence du Dieu fraternel, leur inspirent de s'identifier à Jani. Mais de ces versets, elles ne retiennent de la figure de Jani que ce qui est consonant avec leurs propres préoccupations et de nature à combler leurs propres attentes: le dieu-mère va chercher l'eau à sa place, la baigne et lui fait ses tresses, ramasse les bouses et les prépare, la suit dans ses travaux comme un amant. Leur piété consiste à attendre d'être gratifiées du même soutien que Jani. Celle-ci n'est qu'un prétexte dont elles se servent pour se reconnaître elles-mêmes et dire leur désir sans jamais chercher à s'élever au niveau de conscience philosophique et religieuse auquel la tradition brahmanique s'efforce de les faire atteindre en la leur proposant en exemple de la *bhakti*, aujourd'hui autant qu'hier. Voir à ce sujet G. Poitevin, H. Rairkar, *Un héritage ambigu* in **Le moulin de pierre**, op. cit. p. 45-52. L'exemple de Sitâ nous servira à analyser ce même processus d'utilisation d'un idiome de la tradition écrite dominante par une tradition orale populaire selon sa logique autonome, c'est-à-dire sourde aux injonctions de l'autre.

C'est leur identité collective qu'elles construisent à l'envie les unes des autres, sur la meule, dans la dissolution même de l'anonymat qui caractérise leur formule énonciatrice. La force de la créativité est dans l'anonymat de l'éponyme qui permet un continuel renouvellement de la parole adressée et en assure l'actualité.

La mouture est finie, les cinq Ganga sont gonflées à déborder
Je te dis, femme, le basilic, à ma porte, a poussé ses gousses.

II-5.3g xii 2

Oh fille prédestinée! toi, le destin t'a encerclée
Femme, je te dis, ton giron nage dans la farine.

II-2.5k i 1

Au moulin ses secrets

Un écrivain marathi contemporain, A. Yadav, rapporte les réactions de sa mère, simple paysanne, lorsqu'il lui annonce, en 1959, qu'il vient d'obtenir un emploi dans les services de la radio nationale, à Puné, la prestigieuse ville à 162 milles de son district d'origine, Kolhapur²⁴. Les siens, petits paysans pauvres, le félicitent. Tous se réjouissent de cette promotion pour le salaire et la sécurité de l'emploi qu'elle offre. Sa mère est toutefois particulièrement soucieuse de voir son garçon partir si loin. Mais elle sait cacher ses appréhensions et sa peine sous un silence résigné. "Après le repas du soir, j'en causais avec maman. Elle se préoccupait de mon installation à Puné...C'était dur à supporter pour elle. Malgré l'emploi, je partais loin. Elle ne pouvait s'y faire. Elle ne disait rien. Elle fixait son regard vers la porte et restait assise, sans un mouvement. Je me tournais vers mes frères et soeurs. Le sommeil me prit en un instant". Le jeune étudiant de vingt-cinq ans voit en rêve s'ouvrir devant lui la route d'un brillant avenir. Le lendemain matin,

"Maman se leva très tôt. Sa meule se mit à vrombir et me réveilla. On pouvait entendre le cri d'un coq, au loin, chez quelqu'un. Une paix absolue enveloppait le village. A la maison, mes frères et soeurs étaient profondément endormis. Seul le ronflement de la meule de maman se répandait partout. Maman avait posé la lampe allumée sur le socle. Elle était assise à moudre, la nuque ployée. Le vrombissement avait trouvé sa cadence. Il remplissait toute la véranda. Chacun de ses objets trépidait. Moi aussi, je me sentis trembler et vibrer.

Le vrombissement s'emparait de l'être de maman. Penchée sur le moulin, elle tirait la meule traînante, les yeux clos, semblable à celui qui, après son bain, ferme les yeux, joint les mains, courbe la nuque devant le dieu, se concentre l'esprit sur un point fixe et se met à ahaner, attendant que la divinité vienne le posséder. Elle semblait demander elle aussi comme une faveur que le ronflement lui entre dans le corps. C'était ainsi qu'elle commençait toujours sa mouture.

Bientôt des paroles se mirent à éclore de son bourdonnement. Une vois aigüe, pointue et fluette lui sortait de la gorge uniquement quand elle installait à moudre. C'est pourquoi elle me semblait être une tout autre personne une fois assise à la meule. Avec le ronflement de la meule pour accompagnement, elle chantait ces vers sur un rythme lent:

²⁴ Cf. *Nangarni, Le labour*, Mehta Publishing House, Puné, 1990, p. 260-268, deuxième volume d'une autobiographie en cours.

*Dieu moulin, que te confier de mon esprit ?
Entre tes meules, broyés, les grains de mon coeur.*

*Dieu moulin, quelles confidences te faire ?
Dans ta farine, blanchie, mon existence terreuse.*

*Femme Sîtâ, quelles détresses t'avouer à toi ?
Mes labeurs s'entassent inscrits dans ton corps.*

Maman répétait et répétait ces vers. Puis elle les reprenait encore, en variant l'ordre. Ces trois chants étaient comme le refrain de sa vie. Elle les chantait inmanquablement chaque fois qu'elle se mettait à moudre. Les autres, elle les chantait selon l'inspiration du moment. Quand elle avait récité un nouveau vers, elle maintenait la mouture en nourrissant sa meule d'une ou deux bouchées de grains. J'imagine qu'à ce moment-là elle devait composer mentalement le vers suivant. Sa composition achevée, elle redonnait, lentement, une bouchée au moulin, puis, une fois que le ronflement retrouvait sa vigoureuse cadence de *tamborâ*, elle chantait le distique suivant.

Après des scènes de ménage, quand son mari l'avait battue, quand elle avait l'esprit en ébullition, ou que plusieurs jours s'étaient écoulés sans qu'elle s'assoie au moulin, elle s'installait à moudre à l'aube. Maman se libérait en confiant au moulin ses peines, son emportement, ses sentiments intimes. La mouture la mettait en nage. Des gouttes de sueur s'amoncelaient comme des perles d'anneaux sur le bout de son nez, ses narines et ses deux joues. La meule était son Dieu. Elle lui accordait la tonalité de son esprit et pouvait alors tout lui dire.

Elle avait aussi l'habitude de confier sa peine à femme Sîtâ. Au tout début, je me disais que ce devait être le nom d'une amie ou d'une voisine du village de sa mère. Cette femme Sîtâ était en fait l'incarnation même de la souffrance: l'épouse du modèle des hommes, le roi-dieu Râm. Je compris plus tard qu'elle était la fille née du sillon de cette tere-mère qui supporte harcèlements sur harcèlements. Je dessinais mentalement, devant mes yeux, dans la cour infinie de Sîtâ, un tableau composé des pochées d'afflictions de maman entassées les unes sur les autres. De si nombreux amoncellements, me disais-je, devaient édifier toute une montagne. Femme Sîtâ, ce n'était pour les femmes, que la maîtresse originaire de leur malheur. Je me plus à imaginer que telle une riche maîtresse de maison, elle leur partageait à toutes également, dans leur ménage, sans répit, leur lot de disgrâce.

Trois ou quatre bouchées avaient été versées dans le moulin et maman s'exclama:

*Le gars s'en va dans un autre pays, femme, il porte une nouvelle tenue
Les cendres sacrées devant le dieu, bru chérie, pose-les sur son front.*

*Le gars s'en va dans un autre pays, femme, il porte une nouvelle tenue
Le boeuf s'est effrayé, il i'a encorné, patron, mettez-le à l'attache.*

Ces deux vers inattendus de maman me firent sursauter. Je sanglotai sous ma couverture quand elle les répéta. L'épisode de la veille au soir se représentait devant moi mais sous une forme différente. Je réalisai la profondeur de l'inquiétude de maman à mon sujet. Elle en avait prévenu le dieu de famille et demandé ses cendres en gage de bénédiction. Le moulin avala deux autres bouchées puis maman reprit:

*Femme, dans la ville de Bombay, quelle messagère divine irradie ?
Mon gars, ce bourgeon, il a fleuri avec sa grâce .*

*Femme, dans la ville de Bombay, qui est la fée belle comme un dieu ?
De mon gars, elle a baigné le corps, dans son Gange.*

Je tressaillai. Il m'était impossible d'écouter impassible. Des pleurs me coulaient des yeux. Ma mère savait, au fond, à qui allait le crédit du déroulement heureux de toute mon éducation. Je restai allongé, incapable de me contrôler. Je ne voulais pas gâcher la mélodie du chant. Maman chanta encore beaucoup d'autres vers. Je ne me rendis pas compte du temps qui s'écoula. Quand la mouture fut finie, elle m'appela : Ananda ! Tu ne te lèves pas ? Il fait plein jour, au dehors !"

Sa voix était redevenue fraîche et claire. Elle avait épanché son cœur. Tout était redevenu limpide. Je me levai. Je mis de l'ordre dans mes idées et me préparai à partir sans tarder. En prenant le thé, pour taquiner maman, je lui dis: "Tes trois vers, tout à l'heure, étaient admirables. Je me les suis répétés pour bien m'en souvenir. Dois-je les faire connaître...? - Mes vers, à quoi bon ?" dit-elle en riant. Elle parla si naturellement ! Maman, maintenant, devant le foyer, me paraissait totalement différente de maman assise à la meule. 'Oublie, laisse au moulin ce qui appartient au moulin; dans la vie courante, fais comme si je ne suis pas du tout celle-là', semblait-elle vouloir me dire. 'Dis ton bonheur à ton père et ton malheur au moulin', était toujours son dicton. Femme condamnée à la prison à vie d'une culture patriarcale, elle avait tout accepté, d'un esprit résigné. Mais pour être encore plus capable de résignation, elle avait aussi fait vœu de confier son malheur à une pierre résistante qu'elle considérait comme un dieu.

Combien de tels vers de maman sont partis avec le vent. Je n'ai jamais pris la peine de les noter. Mais par contre, ces trois distiques, je n'ai pas cessé de les chanter."

Chanter par volonté de se dire

Le chant s'impose comme une nécessité intérieure à plusieurs titres. Il s'impose d'abord pour lui-même, à la fois comme un plaisir esthétique et l'accompagnement d'une tâche difficile. C'est avant tout un chant de travail et deux enthousiasmes n'en font qu'un, celui du chant et celui de la mouture, celui de l'effort soutenu et celui d'une parole chantée:

Une fois installée au moulin ne parle pas de travers
Emportée par le chant maintiens le vrombissement. II-5.3k ii 1

Seigneur moulin, je me débats avec toi,
Emballée par le chant, je te tire, pierre . II-5.3k ii 6

L'oiseau lance son appel à moudre au char de Râm ²⁵
Je suis folle de chant dès la première heure de l'aube. II-5.3k ii 8

La parole se veut poétique. Sa qualité transfigure la peine. Le chant est désir d'enchantement:

Je mouds la mouture tel un boeuf en louage
Ma fille sait dire des chants d'une voix d'or. II-5.3k ii 4

²⁵ L'oiseau est le coq qui les réveille ; le char de Râm est le moulin.

Une fois installée au moulin, ma mainate²⁶ chante des vers
Radha, ma pastourelle, essuie son corps trempé de sueur. II-5.3k ii 5

Le geste et la parole font corps comme une seule et même besogne. L'élan des voix entraîne le mouvement des corps. Le rythme du chant soutient le grondement des meules. Le ronflement du moulin met l'esprit en liberté.

Le char de Râm vrombit à la mouture de l'aurore
Mon esprit éprouve des transports à dire des vers. II-5.3k iv 2

C'est tellement vrai qu'un dicton marathi bien connu en a fait une règle générale du comportement: **A moins de s'asseoir au moulin, aucun vers ne vient à l'esprit.** A moins de mettre réellement la main à la pâte, ici au manche de la meule, l'esprit reste inerte et vide. Une sorte de connivence et de ruse, alliance et complot à la fois, lie chez les meunières, en un parfait accord, les versets qu'elles chantent voire composent, irrésistiblement, comme des passionnées, et leur besogne matinale de pilage et de mouture. La mouture éveille l'envie de chanter. Le chant, de son côté, attend la meule pour s'articuler:

Meules et mortier, voilà bien les vers de mon *dharma*
Maintenant, ma fille, installe le moulin dans la véranda. II-5.3k ii 3

Les tâches pour lesquelles la chanteuse emploie le mot de *dharma* au sens de devoir d'état quotidien, deviennent la synecdoque de ce dernier en son ensemble. Les versets qu'appellent ces travaux de sa condition pour les accompagner deviennent de leur côté la parole lyrique dont elle veut envelopper celle-ci pour en proférer le sens. Pas plus de mouture sans vers que de vers sans mouture. Il faut dire la vie tout autant que la vivre.

Mon esprit est rempli d'allégresse à la mouture de l'aube
Le matin, au lever, je chante des versets, mon Râmayan . II-5.3k iv 1

Mon quatrième vers, je l'ai lâché sur toi, ô char!
J'ai repris sur le moulin les airs des cantiques. II-5.3k iv 3

La volonté de chanter est impérieuse. Elle est de la nature d'une injonction intérieure à la conscience collective²⁷. Le chant est un impératif que les aînées rappellent aux jeunes comme une nécessité vitale. Pour couper court au refus ou aux excuses de jeunes qui en douteraient et rechigneraient, elles avancent des arguments qui ne souffrent point la réplique. Elles les assortissent même de menaces qui ne peuvent laisser insensibles aucune femme de maison.

²⁶ Nous gardons la comparaison courante qu'emploie affectivement une mère pour sa fille, en marathi *mainâ*, mot féminin, que par allitération nous rendons par le français mainate, *mainâ* désignant une espère de geai, *gracula religiosa*, le mainate étant un passereau noir originaire de Malaisie.

²⁷ Cf. *La conception de la poésie Tashelhit*, Abderrahmane Lakhsassi, in **Lamalif**, Casablanca, n.183, 1986, p. 56-58, même besoin de chanter chez des chanteurs populaires berbères: " "Moi, ma passion, mon frère, c'est la chanson ! Depuis toujours et à jamais je m'y attache... Joie et chanson sont inséparables"; certains choisissent même le chant comme métier, par vocation.

Le premier argument se fonde sur le rappel d'une conviction incontestable que toutes partagent comme une évidence première: chacune se sait être une Maîtresse *dhanîn* d'Abondance *Lakshmî*, c'est-à-dire une pourvoyeuse de richesses. Chacune sait aussi que le plus sûr garant des biens et des enfants, c'est leur ami dieu, Vitthal:

Maîtresse Lakshmi, ne fais pas la mouture en silence
L'ami Vitthal a donné richesse et famille à profusion. II-5.3k iii 4

Ne tire pas la meule en silence pour la faire tourner
L'ami Vitthal a donné richesse et famille à profusion. II-5.3k iii 6

Nulle ne saurait donc manquer de chanter joyeusement le nom de Vitthal. Moudre en silence quand le dieu fraternel gratifie si généreusement ses amies préluderait à la disgrâce et à la honte. Comment une femme de maison pourrait-elle d'ailleurs de la sorte moudre sa mouture, entendons: comment, sans richesse et famille à profusion, une vie de femme aurait encore une raison d'être ?

Point de succès pour la femme qui fait sa mouture en silence
Mais la tienne, quelle mouture! toi, tu prends le nom du dieu. II-5.3k iii 8

Qu'une femme ne fasse pas la mouture en silence
Biens et famille en plein, c'est sa vie, qu'elle sache. II-5.3k iii 7

Les aînées se retranchent donc derrière l'autorité de Vitthal en lui attribuant le crédit de l'injonction du chant qu'elles font à leurs cadètes:

L'ami Vitthal t'en a expressément avisée
Ne t'assieds pas muette au char de Râm. II-5.3k iii 3

Dieu Vitthal l'ami t'en a expressément avisée
Toi, femme de maison, ne mouds pas muette. II-5.3k iii 5

Ne donne pas en silence sa pâture aux meules
L'ami Vitthal donne famille et biens à volonté. II-5.3k iii 1

La farine est le symbole d'une Fortune dans les maîtresses de maison, des Lakshmis, sont les garantes par leur labeur de femmes dévouées aux tâches de leur état. Farine et mouture sont perçues comme annonçant et signifiant l'ensemble des grâces insignes déjà accordées par le dieu et attendues aussi abondantes demain qu'hier. C'est la preuve, à la fois, de leur compétence à remplir avec succès les charges de leur fonction et de la bénédiction du dieu sur elle.

La satisfaction pour des tâches accomplies avec enthousiasme ne saurait manquer de s'exprimer en chants de joyeuse louange matinale, comme pour s'assurer, et se rassurer, que les dieux familiers, maintenant leur complaisance, ne cesseront point de bénir la ferveur des Lakshmis à vivre leurs destin. Une tâche remplie sans vigueur est défectueuse. Le chant garde à la vie son élan. La mouture silencieuse traîne et s'avère impropre aux besoins, parce que le coeur n'y est pas:

La mouture silencieuse laisse à court de farine
 La fille moud ardente, réserve dans son panier. II-5.3k iii 9

Femme, ne mouds pas en silence à la mouture de l'aube
 Dans ta maison remplie de monde la farine ferait défaut. II-5.3k iii 10

Mouture silencieuse, femme, comment peux-tu y arriver ?
 Tes frères et tes neveux, leur troupe est arrivée à ta porte. II-5.3k iii 15

A moudre en silence, quand auras-tu fini ?
 Mon garçon va maintenant venir déjeuner . II-5.3K iii 11

Autre argument, rapporté, pour que la crainte, à défaut de la raison, emporte l'adhésion: les hommes de la maison, fussent-ils frères ou beaux-frères, refuseraient à coup sûr de manger un pain fait de farine moulue la bouche cousue:

Mouture silencieuse, point d'hommes pour en manger le pain
 Que les soeurs avec des frères ne moulent point sans chanter. II-5.3k iii 14

Non! Pas de mouture en silence, malheureuse!
 Tu as des frères derrière toi, épouse fortunée! ²⁸ II-5.3k iii 12

Même argument postiche: dans une maison où les femmes nourriraient en silence le moulin de sa pâture, le *rshî*, sage et saint homme à recevoir comme un hôte divin plus auspiceux que tout autre, ne prendrait pas même une bouchée du *pancâmrta*, mets de choix pourtant exceptionnellement préparé pour lui avec les cinq nectars que sont le lait, le caillé, le beurre clarifié, le miel et le sucre.

La motivation de fond, essentielle et significative, est autre. Un authentique argument pointe vers elle: le mutisme de la meunière dégrade le moulin en vulgaire caillou:

Ce n'est plus le moulin, Seigneur, cette pierre de la montagne
 La fille est renfrognée, elle ne veut pas causer avec le moulin. II-5.3k iii 18

La fille s'est assise au moulin, ça lui paraît une pierre
 Elle est revêche d'esprit et ne cause pas avec le moulin. II-5.3k iii 16

On s'asseoit au moulin pour parler avec lui comme à un proche confident, tel le saint ermite sur la colline, un sage *rshî*, à qui on ouvre son coeur comme à un dieu compréhensif. Les meunières s'adressent à lui à la fois avec respect: Seigneur moulin ! et avec une profonde affection, comme à une mère. Ces sentiments indiquent la facilité de la confiance et l'intense confiance avec laquelle on s'ouvre de ses pensées intimes:

C'est pas un moulin mais l'ermite de la montagne
 Femme, ma pastourelle, parle-lui à coeur ouvert. II-5.3k i 1

²⁸ Le chant met en contraste l'infortune qu'entraînerait une mouture silencieuse avec l'état d'heureuse fortune de la meunière dont le mari est vivant.

C'est pas un moulin, c'est le sage ermite de la colline C'est le dieu Soleil Narayan, parle-lui à coeur ouvert.	II-5.3k i 3
Ce n'est pas une meule, c'est mon ermite d'antan Confie-lui le bonheur et le malheur de ton coeur.	II-5.3k i 4
Seigneur moulin, ermite de la montagne Je t'ouvre mon coeur comme à ma mère. Jusqu'à quand tirer la pierre et épancher mon coeur ? Quand je mouds et pile, ma petite éclate en sanglots.	II-5.3k i 2 II-5.3k i 5
Il faut parler avec le moulin comme on s'assoit à moudre Ton lourd sari qui traîne, serre-le proprement sur le corps.	II-5.3k i 15

Le chant est une démarche voulue avec urgence. Son intention expresse est de parler à quelqu'un à coeur ouvert. Le terme marathi populaire qui revient constamment, le plus souvent à l'impératif **hurada ukala**, pour caractériser le mouvement de l'être tout entier qui se projette dans un geste du corps, de la parole poétique, du chant et de l'esprit, joue en réalité sur deux registres sémantiques. Il signifie : parler à coeur ouvert, articuler ce qu'on a dans l'esprit, exprimer ce qu'on a sur le coeur, s'ouvrir librement sur ce qui tient à coeur, se confier spontanément.

Hurada est un substantif. Selon le dictionnaire de Molesworth (1857), il s'agit d'une forme vulgaire du sanskrit *hrdaya*, qui est à la fois le coeur et l'esprit. C'est la faculté et le lieu des sentiments et des pensées intimes. Le mot signifie aussi l'intention, le dessein, le penchant, la pulsion ou la tendance qui meut l'esprit à agir. C'est le but, le sens d'un discours et d'un comportement. En deux mots, c'est à la fois la représentation et la signification qui naissent au sein de l'être, dans l'intime de son désir.

Ukala est la forme verbale. Selon le contexte et l'intention de la locutrice, elle se réfère à l'un ou l'autre de deux ensembles sémantiques distincts, que les chanteuses connaissent fort bien et aux connotations desquelles elles renvoient, sans les confondre, tout en les mettant à profit judicieusement. Ces deux jeux de sens s'originent dans deux racines sanskrites différentes qu'il faut d'abord distinguer.

Le verbe **ukalané** (avec une seule consonne **n** rétroflexe) vient du sanskrit *utkâlana*. Comme verbe transitif, il signifie l'action de débrouiller, dénouer, démêler, clarifier, ou encore dérouler, détortiller, ou bien déployer, expliciter et expliquer, dévoiler et révéler. Comme verbe intransitif, il ajoute à ces premiers sens ceux d'un mouvement d'ouverture et d'expansion (d'un bouton, d'un fruit mûr, de la terre, des dents, etc.).

Le verbe **ukalané** (avec deux consonnes rétroflexes **l** et **n**) vient du sanskrit *utkalika*, ébullition. Verbe transitif et intransitif, il renvoie à l'action de bouillir et aux bulles d'air et de gaz qui s'élèvent à la surface du liquide en effervescence. L'emploi domestique le plus connu des chanteuses est celui qui l'utilise pour l'eau, le lait ou une sauce qui s'étend et se répand en bouillant sur le feu.

Je fais la mouture, la raison de ma mouture
Je te dis la plainte au-dedans de mon esprit. II-5.3k i 14

En moulant et en pilant, j'ouvre mon coeur
En tirant la meule, ma gorge s'est asséchée. II-5.3k i 10

L'excitation de la confiance fait perdre conscience du présent. La mouture se prolonge car la meunière est envoûtée par son propre chant au point d'oublier jusqu'aux siens qui l'attendent:

Seigneur moulin, j'ai dévoilé le fond de mon coeur
Je me suis attardée à moudre, mon bambin languit. II-5.3k i 12

En chantant des chants, mon coeur s'est épanché
Dans l'ivresse du chant, le chéri sa bouche s'altère. II-5.3k i 11

En moulant et en pilant, j'ai parlé à coeur ouvert
En tirant la meule, ma petite sa bouche s'assèche. II-5.3k i 6

En moulant et en pilant, j'ai ouvert mon coeur
Le garçon récolte la moisson, il ressent la faim. II-5.3k i 7

L'emballlement du chant devient un transport auquel une mère se croit devoir mettre fin:

A la mouture de l'aurore, elle chante avec exaltation
Pastourelle, ma fille, arrête donc la meule et le pilon. II-5.3k ii 7

Se transmettre la mémoire de soi

Une des intentions de fond à la source du chant des meules est le maintien d'une mémoire de soi. La mouture appelle et véhicule, entre femmes, de générations en générations, le partage d'une parole poétique. Cet échange s'avère, à la fois, le lieu de constitution d'une mémoire de soi de femme et le moment de son inscription dans les esprits. Ce lieu et ce moment n'ont point de substituts en dehors du chant et du tournoiement des meules. Eux seuls soutiennent au long des âges, dans un parfait unisson, ce dialogue à voix multiples²⁹. Les plus jeunes, à l'école des anciennes, communient dans la conscience de leur destin avec leurs soeurs de tous les temps. Le chant des meules n'a point d'âge puisqu'il traverse les siècles et

²⁹ Un effort de réactivation de ces chants, une fois que la meunerie en a supprimé le lieu et le temps uniques de la mouture à l'aube, ne peut se fourvoyer dans leur simple répétition désormais impossible: leur tradition par le chant est irrémédiablement terminée; seul leur recueil documentaire, leur étude scientifique et leur valorisation dans des actions d'ordre culturel, peuvent les sauver de la mort par oubli total. C'est ce que des femmes du pays de Mawal, aujourd'hui animatrices culturelles de groupes d'action de l'**Organisation des pauvres de la montagne**, expriment dans le distique suivant qu'elles ont composé pour dire comment elles se réapproprient aujourd'hui leur tradition, à titre de viatique, à des fins d'éducation populaire :

*Le moteur est venu, les meules sont parties, mon bonheur à qui le dire ?
Faisons un paquet de nos provisions, partons pour un nouveau voyage.*

Cf. **La mémoire vive**, Dudhâvré, canton de Mawal, vidéo document réalisé par D. Charron, produit par CCRSS, Puné, 1990.

rejaillit aussi frais à chaque aurore du tréfonds de toutes et de chacune. Aucune d'entre elles n'avait pu en tarir la source en son âme.

Cette transmission commence dès le plus jeune âge. Une mère aime voir sa bambine assise à ses côtés ou endormie sur ses genoux pendant qu'elle moud. Nichée, fascinée, dans le giron de sa mère, la petite, les oreilles aux meules, se laisse bercer à plaisir au sein de l'océan de sons et cesse d'importuner une mère maintenant toute à sa tâche:

Quand je tourne la meule, alors je tire à toute vitesse
Ma fille, assieds-toi tout près pour écouter le chant. II-5.3k viii 8

Viens sur mes genoux, arrête de m'embêter
Je vais te dire un chant, toi, écoute-moi bien. II-5.3k ix 4

Dans mon giron, pastourelle, tu pèses lourd sur mes genoux
Recule-toi, range-toi sur le côté, je te chante quelques chants. II-5.3k ix 5

En moulant, laisse sur la meule le caillou pour le manche
Ma fillette fait de grands efforts pour s'asseoir tout près. II-5.3k viii 1

Bambines ensommeillées, le chant de leur mère les envoûte:

Quand je mouds, je tiens ma jambe allongée bien droite
"Pastourelle, assieds-toi à côté. - Maman, dis, chante!" II-5.3k ix 10

Jeunes filles, elles aiment apprendre à leur tour les chants qu'une mère est fière de leur transmettre:

Je m'assieds au moulin, je replace bien le pan de mon sari
C'est l'école de ma mère, elle chante des vers magnifiques. II-5.3k ix 12

Au matin, le char démarre, bruit de cataracte
Ma mère de sa voix d'or me souffle les mots. II-5.3k ix 3

J'ai chanté des vers sur la meule à la mouture de l'aube
Ma mainate est ma compagne, elle est restée avec moi. II-5.3k viii 17

Mainate, mes airs, ne faut-il pas que tu les connaisses
Une fois assise au moulin, moi, je me mets à chanter. II-5.3k viii 11

Une chanteuse se dit prête à payer une compagne pour moudre afin que sa mère se contente de chanter des vers qui la lui rendent plus précieuse qu'un trésor en or. Une autre insiste de même:

Assieds-toi près de moi, ne m'aide pas à moudre
Dis-moi deux lignes, femme, des airs que tu sais. II-5.3k viii 9

Une mère se réjouit de l'enthousiasme de sa fille:

Je m'assieds au moulin, je me rappelle des vers
Car ma fille moud le mil emportée par le chant. II-5.3k viii 7

Des anciennes écoutent, admiratives, de plus jeunes voix prendre la

relève. Une chanteuse fait rimer le bois de myrobolan dont est fait le manche de sa meule avec la voix de sa mainate de fille aussi douce que l'ombre. Le désir des aînées est que les jeunes recueillent et conservent l'héritage.

La pastourelle parle du souvenir des airs de sa mère
Garde en dépôt dans ton coeur ce souvenir des airs. II-5.3k ix 18

Des générations de femmes d'âge mur se sont fait un point d'honneur de maintenir la mémoire du chant de leurs aînées:

Le matin au lever, je mouds la mesure de grains
Les vers de ma mère me sont présents à l'esprit. II-5.3k ix 1

Le matin au lever je mouds un kilo de farine
Mon esprit est habitué aux vers de ma mère. II-5.3k ix 2

Vénus se lève dans le sillage des astres
Je dis au monde le souvenir de ma mère. II-5.3k ix 7

Vénus se lève, les étoiles l'escortent
Je dis aux amies les joies de ma mère. II-5.3k v 25

Seigneur moulin, je te tire avec entrain
Ma mère Sîtâ, elle m'a chanté l'histoire. II-5.3k ix 8

Je fais la mouture, souvenir des chant en mon âme
Je te dis, femme, fais-en la réserve en ton esprit. II-5.3k ix 11

Assise au moulin, je me souviens de mon frère
Je chante alors sur la meule les airs de ma mère. II-5.3k ix 13

Je n'avais plus à l'esprit le souvenir de Vénus
Ma mère chérie, elle me l'a remis en mémoire. II-5.3k v 27

Les pulsions qui depuis des générations motivent l'injonction du chant donnent à la parole poétique des paysannes-meunières la valeur d'un texte où chacune et toutes se reconnaissent, depuis toujours, dans le miroir d'une tradition propre. Si les anciennes tiennent à voir leurs plus jeunes compagnes préserver, par piété envers leurs aînées, ce mémorial d'une parole sur soi, c'est qu'elles vivent la mouture comme un lieu et un temps privilégiés, non pas tant d'articulation commune de ce qu'elles ressentent au fond de l'âme, que de mutuelle reconnaissance d'une communauté de destin.

Vénus, le dieu! mon esprit est rempli de bonheur
Au moulin, je chante, je ne sens plus le malheur. II-5.3k v 49

Chacune se reconnaît dans la parole d'une compagne et aucune ne résiste à la volonté de confier les pensées qui l'absorbent. Nulle n'échappe à l'envoûtement d'une triple alliance, celle de la farine, du chant et du vrombissement. Toutes et chacune sont à chaque instant l'auteur de cette tradition. Chaque vers est d'autant mieux partagé qu'il est plus personnel. On reconnaît là la caractéristique d'une authentique tradition vivante: chaque

parole s'avère d'autant plus sienne qu'elle émane plus profondément de l'âme d'une autre.

Quand le char de Râm s'ébranle, dans une maison encore assoupie, les paysannes s'éveillent à leur destin. Le bourdonnement du moulin les transporte dans les tréfonds de leur royaume intérieur. La mouture est une convocation intime et commune à jouir sans réserve ni crainte de sa propre parole, précieuse comme l'or.

Quotidien féminin et sens commun

Les lois qui régissent l'univers cognitif et affectif des habitantes de ce royaume sont celles d'un éthos, d'ordres sociaux et de rapports humains patriarcaux. Si les chanteuses à leur meule échappent à leurs représentants patentés, leur esprit reste sous l'empire des valeurs et des représentations du *dharma* de la tradition brahmanique hindoue de leur temps³⁰. Elles ne complotent point, fût-ce en pensée, de s'en débarrasser ni même d'en transgresser les frontières.

Toutefois, quelles que puissent être les diverses raisons qui entraînent l'acquiescement des chanteuses -adhésion spontanée précritique, consentement encouragé par la sécurité et les gratifications qu'il assure en retour, acceptation paresseuse de commande, docilité de complaisance, approbation forcée par une condition de dépendance matérielle et de sujétion sociale, intériorisation par impuissance de l'esprit, etc.- leur empire a ses limites et ses faiblesses. Ses agents de contrôle ne peuvent arrêter des accès de frustration intérieure ni cicatriser des plaies intimes. Celles-ci fomentent, dans le tréfonds de consciences, à défaut de rébellion, des doutes et des perplexités, des questions et des réflexions impertinentes. La tradition des chants de la meule nous fait saisir les amorces d'une perception de soi et de la vie de femme au quotidien³¹ qui n'est point celle que prescrivent unilatéralement les valeurs socio-culturelles d'un ordre patriarcal hégémonique.

Les paysannes-meunières ont leur franc-parler. Leurs chants savent témoigner de façons de voir et d'observer, d'appréhender et de réagir, de ressentir et de s'exprimer qui s'écartent des consensus établis. Des veines

³⁰ Pour des témoignages de femmes maharashtriennes sur cet éthos tel qu'il était imposé par la culture hégémonique ces cent cinquante dernières années, voir Pandita Ramabai, **The High-Caste Hindu Woman**, Maharashtra State Board for Literature and Culture, Bombay, 1981, et Mira Kosambi, **Economic and Political Weekly**, vol. XXIII, n. 44, 29 octobre 1988.

³¹ Cf. M. Maffesoli, in **La connaissance ordinaire**, Librairie des Méridiens, Paris 1985, p. 210, soulignant que c'est à tort que l'on considère constamment la vie quotidienne comme un repli sur soi, un rétrécissement idéologique, presque un non-vouloir social, le signe d'une fatigue ou d'une décadence de l'esprit; "...c'est l'expérience commune, en tant que mouvement fondateur, qui est le véritable moteur des histoires humaines, à fortiori lorsque l'on considère cette banalité quotidienne qui ... est l'essentiel de la trame sociétale", p. 207; "...la fragilité, l'erreur, la vérité locale font également partie de la dynamique cognitive", p. 123; "L'existence quotidienne est éclatée, polysémique", p. 193; "...cette pulsion de vie ne signifie nullement l'abdication de l'esprit, on sait retrouver au sein de la banalité des structures signifiantes qui valent pour elles-mêmes", p. 202.

d'inspiration non conformistes secrètent des émotions répréhensibles. Les contrôles socio-culturels qui veillent aux frontières du langage ne peuvent en assurer l'étanchéité ni empêcher l'effronterie. La poésie mine les murs du silence toujours invinciblement en place, apparemment. Les contraintes ne peuvent faire barrage à d'impertinentes suggestions intérieures ni aux impulsions spontanées d'affects discordants. L'intensité du quotidien pousse les portes de nouveaux horizons de perception. Malgré soi, l'insupportable accumule des regains d'énergie pour les temps à venir de la dissidence déclarée.

Le chant sur la meule permet d'examiner de près les formes, les motifs, les modes et les logiques de ces failles qui fissurent des consciences supposées tranquilles et sans rides. Des plissements de fond³² laissent pressentir des cassures au sein même de la conscience sujette des paysannes-meunières. Une disposition innée permet toujours à celle-ci, au niveau de l'expérience individuelle et particulière, de retrouver l'initiative de démarches propres, qu'il s'agisse de pratiques quotidiennes ou de pensées intimes.

Cette capacité inaliénable se manifeste en ce qu'a de distinct et de spécifique le quotidien féminin tel qu'il est projeté par les chants des meunières, eu égard aux prêts à penser et à agir fournis par les codes culturels et les valeurs instituées du patrimoine de traditions normatives régnautes. Nous la désignons par le terme de sens commun³³.

Nous retenons ainsi la notion de sens commun surtout pour sa

³² M. Maffesoli, op. cit., propose un formisme, à notre avis peu adéquat pour exprimer pourtant la même attitude "respectueuse de la banalité de l'existence" dont les "minuscules créations qui ponctuent la vie de tous les jours" sont autant de formes d'une "exubérance de l'apparence sociale", p. 102. Le chant de la mouture, par son "effervescence spectaculaire" dont il convient de mesurer toute l'importance, pourrait être effectivement considéré comme un de ces rituels qui sont "autant de mises en scène collectives où s'exprime l'affrontement au destin", "là où la banalité rejoint un projet épistémologique, ce que l'on peut savoir, c'est ce qui se donne à voir, ce qui se gestualise, ce qui se théâtralise", p. 99, 102. Dans ce moment de transfiguration poétique de la facticité du présent, le vouloir vivre spontané, "au travers de représentations imagées, aménage le temps et l'espace (et) permet que l'on affronte collectivement le tragique du temps qui passe et l'angoisse de la finitude", p. 103.

³³ Les aspects spécifiques qui qualifient la tradition du chant des meules peuvent aisément valider, s'il en était besoin, les catégories caractéristiques des constructions de la connaissance courante du monde par l'individu dans son quotidien, telles que les définit A. Schütz dans l'étude *Sens commun et interprétation scientifique de l'action humaine*, in **Le chercheur et le quotidien**, Méridiens Klincksieck, Paris, 1987, p. 7-63. L'auteur cherche à marquer ce qui distingue les constructions de la pensée courante du sens commun des objets de pensée construits par les chercheurs en sciences sociales, en soulignant que ces derniers construisent au deuxième degré sur les constructions édifiées par les acteurs sur la scène sociale; notre propos est différent: il cherche dans la particularité du sens commun l'atout potentiel de l'autonomie vis à vis des idéologies normatives; il se fonde toutefois dans des dimensions de variété et d'hétérogénéité qui, selon l'auteur, marquent structurellement le vernaculaire pré-scientifique: il est "un trésor de types... portant en eux un horizon ouvert de contenus non encore explorés", et "la réserve de connaissances actuellement disponibles" constitutive du sens commun "diffère d'un individu à l'autre... Ce n'est pas seulement *ce qu'* un individu sait qui diffère de ce que sait son voisin, mais aussi *comment* les deux savent les 'mêmes' faits". Les différences individuelles biographiquement déterminées et leur connaissance sont caractéristiques de l'expérience courante, p. 20-21. "L'unicité individuelle de notre semblable dans sa situation biographique", que seule "la pure relation-Nous de consociés" peut saisir, p.24-25, s'offre dans la parole sur soi des chants de la meule: elle légitime notre quête de la distance que ceux-ci prennent vis à vis des discours univoques et homogénéisants.

connotation d'unicité différentielle. Celle-ci nous autorise à discriminer deux formes de conscience, celle que le *dharma* cherche à modeler chez des êtres féminins, et celle que ces êtres se construisent d'eux-mêmes, par une propension spontanée, ce que Leibniz appelle une spontanéité significative entendue comme un effort de parvenir à des perceptions renouvelées.

Il importe dès lors de mesurer la distance que prend la conscience individuelle vis à vis des déterminations imposées. Cette tâche comprend deux temps. Le premier concerne l'amplitude et la nature de la différence particulière qu'instaure la conscience recouvrant sa spontanéité. Le deuxième consiste à s'interroger sur les conditions de possibilité de celle-ci : comment l'esprit par ailleurs assujetti peut-il, de lui-même, tirer de son fonds des expériences neuves et se les articuler³⁴ ?

La spontanéité du sens commun peut s'observer à deux niveaux. Le premier, ce sont les faits et les gestes qui, au fil des jours, échappent aux dispositifs de valeurs et de représentations hégémoniques, tels que les rapports personnels de l'individu avec ses proches, ses décisions spontanées face à des circonstances critiques, ses façons d'aménager sa vie matérielle et de négocier ses intérêts habituels, la tournure singulière qu'il donne à la routine des travaux et des jours, les variantes que présente sa participation à la vie sociale, un style particulier de se décharger des tâches imposées et de jouer les rôles assignés, un type propre de réaction devant les événements. Le deuxième niveau, c'est le vécu existentiel individuel, c'est-à-dire la face intime de ces faits et gestes, leurs motifs, la signification que la subjectivité de l'acteur leur donne.

S'il s'agit de définir le sens commun, nous le dirons un bon sens immédiat, c'est-à-dire une capacité innée de percevoir intuitivement et de juger spontanément et fermement, sans raisonnements discursifs ni tergiversations. Le sens commun ne bafouille pas. Puissance d'attention aux mouvements de la vie, il se qualifie par une affinité avec ce qu'elle porte d'authentique. Ses jugements libres ne fondent pas plus leur certitude sur la répétition de catégories toutes faites que sur les démarches d'une réflexion objectivante et fondatrice. Le bon sens devient sens commun lorsqu'il se fait complicité avec un élan de la vie partagé en commun.

A. Schütz a admirablement exprimé la dimension intersubjective de la structuration du monde quotidien par le sens commun, en des termes appropriés à cette alliance que nous avons décrite du chant, du travail, de la voix, du corps et des sentiments à la mouture de l'aurore. Il appelle des "consociés" ces contemporains privilégiés qui, tant que dure la relation, se partagent une communauté à la fois de temps et d'espace, et relation de "face-à-face" la relation dominante qui prévaut entre eux:

³⁴ A. Schütz appelle "*conduites*" les expériences subjectivement significatives qui émanent de notre vie spontanée", "qu'elles soient celles de la vie intérieure ou celles qui s'égrènent dans le monde extérieur", explicites comme le *simple faire* ou implicites comme le *simple penser*, op. cit. p. 108.

Partager une communauté d'espace veut dire qu'une certaine portion du monde extérieur... contient des objets présentant de l'intérêt et de la pertinence pour tous les deux. Pour chacun des partenaires, le corps de l'autre, ses gestes, son allure et l'expression de son visage, sont immédiatement observables, pas seulement comme des choses ou des événements du monde extérieur mais dans leur signification physiologique, c'est-à-dire comme les symptômes des pensées de l'autre.

Partager une communauté de temps -et cela ne veut pas seulement dire de temps (chronologique) extérieur, mais de temps intérieur- implique que chaque partenaire participe au déroulement de la vie de l'autre, qu'il puisse saisir dans un présent vivant les pensées de l'autre au fur et à mesure qu'elles s'édifient. Ils peuvent de la sorte partager les anticipations de l'autre comme ses projets, ses espoirs et ses angoisses. En bref, les consociés sont mutuellement impliqués dans la biographie de l'un et l'autre; ils vieillissent ensemble; ils vivent, comme nous pourrions l'appeler, dans une pure relation "Nous".

Dans une telle relation, si fugitive et superficielle qu'elle puisse être, l'Autre est saisi comme une individualité unique, ... dans sa situation biographique unique..."³⁵.

Cette unicité porte les promesses de l'indéterminé et de l'inachevé que charrient les imprévus du vécu quotidien. Le sens commun se valide par une aptitude à discerner le surgissement de l'inattendu dans l'imprévisible. Il est un pouvoir de la conscience insatisfaite de refondre la vie comme ex-existence, en courant le risque de lui donner le sens et la valeur qui lui font défaut. Le bon sens ne se soucie point des valeurs reçues ni des conceptions établies.

Opinion naturellement et fermement partagée par une communauté de contemporains, le sens commun, vision du monde immédiate, ni élaborée ni critiquée, se présente comme "une conception fragmentaire, incohérente, illogique, à l'image de la position sociale et culturelle des masses dont il est la philosophie", note A. Gramsci³⁶. C'est que la vie elle-même a ses contrastes et ses antagonismes. Les apparentes inconstances et contradictions du sens commun ne font sans doute que refléter la variété et la multiplicité des courants de la vie et la versatilité de celle-ci. Un seul et même individu peut fort bien en épouser dans le même temps la diversité et se laisser emporter par celle-ci sans solution de continuité, ni dédoublement de personnalité, ni incohérence illégitime. Premier gage et test de l'autonomie de la vie.

Selon A. Gramsci encore, les contradictions apparentes du sens commun avec ses ambiguïtés, au sein de classes de travailleurs, reflètent le mélange aléatoire et instable d'éléments de conscience opposés. Les uns émergent de façon autonome d'un sens intime, les autres sont empruntés aux discours des classes dominantes. Leur combinaison varie selon l'intensité et l'ampleur des rapports historiques existant entre les groupes dominants et les autres, tout particulièrement ceux qui se sont assuré un rôle

³⁵ Op. cit., p. 22-23.

³⁶ Ces allusions à A. Gramsci sont inspirées de notes de Partha Chatterjee dans *Caste and Subaltern Consciousness*, in **Subaltern Studies VI**, Delhi, Oxford University Press, 1989, p.170-174. Cf. A. Gramsci, **Selection from the Prison Notebooks**, New York, 1971, p. 419.

hégémonique dans la société et ceux qui, à un titre ou à un autre, acceptent ce rôle. Le degré d'effective subjugation des catégories dominées se mesure à la masse des sédiments laissés par les courants historiques dominants. Ces diverses couches d'apport peuvent donner lieu à toutes sortes d'assemblage, de l'amalgame confus au mélange détonant, de l'osmose harmonieuse à l'assimilation forcée. Des alliages étonnants font coexister des éléments aux logiques opposées. Deuxième gage et test de l'autonomie de la vie.

La parole des paysannes à la meule sourd d'une intense concentration sur le quotidien de la vie. Ceci justifie qu'on cherche dans son surgissement l'amorce des lentes germinations du sujet³⁷. Le quotidien sur lequel méditent les meunières ajoute trois gages d'autonomie à ceux mentionnés par Gramsci.

Premièrement, les chanteuses font souvent état de la peine d'exister comme femme: refus de reconnaissance sociale, identité dégradée, sentiment de non-sens, dévalorisation de la condition féminine, etc. Laissées à elles-mêmes, elles ne peuvent que tirer de leur propre fonds sinon les ripostes appropriées, du moins l'aveu d'une blessure insupportable. Quand les systèmes établis de valeurs et de rapports sociaux, bien loin de proposer des issues dignes, sont eux-mêmes autant de raisons de déchéance, l'expression de la souffrance qui taraude est la première mise en question: elle appréhende comme indû l'ordre qu'elle ne peut refuser ni contrecarrer en face. A défaut de pouvoir lui dire son fait, elle en dit les méfaits. La peine du manque et du malheur, en s'articulant, devient questionnement et creuse les voies du soupçon, souterrainement, comme en négatif.

Deuxièmement, les particularités d'une vie de femme et de paysanne confondent l'idée même de les voir toutes trouver place dans les seules injonctions de modèles de vie normatifs. Ceux-ci ne peuvent avoir raison de tout le fourmillement de la vie qui les prend au dépourvu de sagesse, d'envergure ou de pertinence. On ne peut imaginer des jeux de significations prédéfinis pour toutes les circonstances du quotidien. Qui prend celui-ci au sérieux -c'est bien à le penser que les paysannes appliquent leur esprit et à rien d'autre- ne peut que recourir, aussi, à son jugement, à ses plaisirs et à ses angoisses pour dire les mouvements de la vie. Les interstices du quotidien offrent des plages de spontanéité au sens commun et des lieux d'articulation d'une expérience féminine singulière.

Troisièmement, même quand elles recourent à des références normatives, les chanteuses reprennent souvent les représentations traditionnelles avec une liberté d'usage inattendue. L'intelligence sujette n'est pas toujours aveuglément répétitive. Elle sait prendre ses distances dans la soumission même, faisant du neuf avec du vieux sans paraître dangereusement originale mais en s'avérant réellement capable d'autonomie. Il faut en saisir les formes et l'ampleur.

³⁷ Sur la vie quotidienne comme concept anthropologique et sociologique, voir **Cahiers internationaux de sociologie**, vol. LXXIV, 1983 : **Sociologie des quotidiennetés**, en particulier l'article de Christian Lalive d'Epinau, p. 13-38.

Une vie manquée

Quand elles appliquent leur esprit à penser leur être de femme parmi d'autres êtres humains, les meunières recourent à des images néantisantes qui projettent de leur condition la vision d'une existence minée par une carence congénitale.

C'est dépitées et amères que certaines contrastent la vigueur de leur ascendance paternelle à l'inanité décevante d'une nature de femme, échue en partage comme pour caver leur énergie. Qui donc a bien pu vouloir qu'elles naissent femme, se demandent-elles alors.

Mon père est un tigre, moi, donc, un rejeton de tigre
Mais que dire, femme, j'ai une existence de femme. II-1.4a 5

Sortie d'un tigre, je bondis comme une tigresse
Que faire, femme, il m'est échu de vivre femme. II-1.4a 7

Je suis allée faire ma besogne tel un tigre qui bondit
Je te dis, femme, il m'est imparti de vivre femme. II-1.4a 2

Mon père est un tigre, je suis un petit fauve
Dieu m'a façonnée une existence de femme. II-1.4a 8

Une vie de femme est aussi futile que le bran du mil noir *nâcnî* cultivé sur les sols rocailleux des collines des Sahyadri: on le jette aux volailles. A quoi bon donc pareille vie et qui peut bien l'assigner ?

Le bran de *nâcanî* n'est propre à aucun usage
La vie de femme, pourquoi l'impartir, roi Râm ? II-1.4b 2

Le bran de *nâcanî* n'est propre à aucun usage
La vie de femme, qui donc l'impartit, roi Râm ? II-1.4b 1

Elle est encore aussi inutile que l'arbuste sauvage aux fleurs jaunes en touffe, connu sous le nom de *râmîthâ* (*gnidia eriocephala*), très abondant sur les collines de Mahabaleshvar. Il n'est bon qu'à fournir du bois pour nourrir le foyer domestique, quand d'autres arbustes³⁸ offrent des fleurs odoriférantes, plaisir des enfants et du dieu. Encore une fois, à quoi bon ?

L'enfant prend pour jouer des fleurs de jasmin et de champak
Les branches de *râmîthâ*, on les emporte pour les jeter au feu. II-1.4d 4

La fleur de *râmîthâ* ne peut être une offrande pour le dieu
Elle ne peut être un remède ni une nourriture pour l'homme. II-1.4d 3

La fleur de *râmîthâ*, elle n'a aucune raison d'être
La fille en casse le bois dans le champ pour le feu. II-1.4d 6

³⁸ Le champak est un arbre à fleurs jaunes, il secrète une substance semblable au camphre et une huile utilisée en parfumerie, *michelia champaca*.

La fleur de *râmîthâ*, elle n'est propre à aucun usage
Cette vie de femme, Roi Râm, tu l'as toute impartie. II-1.4d 1

La figue sauvage des champs *unbar* (*figus glomerata*) a la même couleur que la figue de jardin cultivée *anjîr* (*figus carica*). Mais personne ne mange la première qui reste à l'abandon et souille le sol, alors que l'autre s'achète au prix fort:

Les deux figues ont une seule et même apparence
L'*anjîr* vaut très cher, l'*unbar*, qui en mange ? II-1.4c 4

Deux figues d'une seule et même apparence
L'*anjîr* mûrit, l'amas d'*unbar* jonche le sol. II-1.4c 1

D'autres images disent l'évanescence d'une vie marquée pour les départs c'est-à-dire la disparition: la rupture des liens d'affection lors du mariage dans une maison étrangère, les cendres du foyer où une femme consume sa vie, ses longs cheveux qui s'écoulent comme le temps vers la mort:

Père dit: ma fille, cendre du foyer domestique
Partie, s'envolant telle une volée de moineaux. II-2.2b 21

Ma mère a fait croître ma longue longue chevelure
L'instant de ma mort, c'est tout ce que j'emporterai. II-1.4e 3

L'insignifiance marque la condition féminine:

La femme ? Une feuille de jujubier ou d'acacia
J'ai donné naissance à ma fille -peine perdue. II-1.3b 7

L'existence d'une fille, c'est comme un parterre de carottes
Père et mère disent: que gagne-t-on à la mettre au monde ? II-1.3b 9

Un prêtre brahmane, debout devant le dais décoré de guirlandes de fleurs, préside au mariage des jeunes couples et les bénit en répétant solennellement la formule auspiciouse: "Que la Fortune, *mangal* ..." En écho, vient aussitôt à l'esprit des chanteuses la rime appropriée, *vangal*, mot d'usage courant pour désigner en général ce qui est mauvais, avarié, pervers, méchant, en un mot toute l'ordure du monde:

Jour des noces, le Brahmane clame: "Que la Fortune...
-La vie de la pastourelle, ma fille, c'est la pourriture... II-1.3b 4

Un sentiment de faiblesse invétérée anémie l'image de soi:

Grandes chaleurs, je n'endure pas la chaleur
Je ne vois nulle part l'ombre d'aucun arbre. II-1.3c 23

Le malheur, pour moi, ce n'est pas l'affaire d'une journée
Je te dis, femme, c'est l'affaire d'une douzaine d'années. II-1.3c 8

Un vœu de non-existence s'empare de l'être:

Vie de femme! Si j'avais su, je ne serais pas venue
Frère Saravan, je me serais faite basilic³⁹ à ta porte. II-1.3a i 2

Une existence de femme pose aux chanteuses l'énigme de l'indignité qui caractérise leur condition en ce monde, leur *samsâra*::

Que sont ces us et traditions pour la race de femme
L'énigme de ta condition est dressée au-devant toi. II-1.3a ii 1

Parmi les rois⁴⁰, seuls sont heureux ceux de l'enfance
Pas de prévenance chez les parents,
pas de considération chez les beaux-parents. II-1.3a ii 2

L'existence de femme, ne l'accorde point, ô dieu
Sur le chemin, les femmes me couvrent d'insultes. II-1.3a ii 3

Tu ris et tu riras encore, quelle grande illusion que ton rire
Fausse la vie de femme, pour l'homme point de stigmaté. II-1.2a ii 6

Une femme garde toute sa vie la profonde blessure d'avoir été indésirée par ceux qui l'ont mise au monde en n'en voulant point et l'accueillent avec dépit et colère. Qui maudire en retour pour cette malédiction d'une inégalité qui la dégrade aux yeux des hommes ?

L'île embrasée consume jusqu'au bois mouillé
L'arrivée d'une fille est un fléau pour les siens. II-1.1,1

La belle-mère pique une colère car elle espérait un garçon
"Mon gars, je te dis, sois prêt à prendre une autre femme". II-1.1, 18

Le dieu du ciel, c'est lui le potier des races
Il modèle -brûlez ce maudit commerçant ! II-1.1, 13

Plaisir que la venue d'un garçon, un manguier
Une fille est venue au monde, ça me rend folle. II-1.1, 30

Je vins au monde, dans mon existence rien qui vaille
Mère parle: toi, fille, à quoi bon es-tu donc venue ? II-1.1, 31

Autres causes de souffrance: comparée à un homme, une femme est une incapable, c'est un poids mort, sa vie n'en vaut guère la peine, elle n'a rien par elle-même qui commande l'attention, elle survit des restes des autres, c'est une sotte dont abusent à l'aise des corbeaux sans pitié.

Le père parle: le gars, une bourse remplie d'argent
La mère parle: la fille, ça vient au monde pour rien. II-1.2a ii 3

³⁹ En gage de bonheur et de fortune, chaque paysanne entretient et vénère un pied de basilic sacré *ocymum sanctum* dans la cour de sa ferme, au centre d'un petit édifice en forme d'autel domestique.

⁴⁰ L'enfant est affectivement appelé *râja*, roi, au sens de chéri.

Quels trucs une femme trouve à faire dans la vie
Elle n'est pas un homme pour aller s'embaucher. II-1.2a i 2

Les fleurs de *râmîthâ*, le vent les arrache et les disperse
Le jasmin et le champak, l'enfant les cueille et les retient. II-1.2a v 5

Que dire, femme, tu ressembles à une branche de roncier⁴¹
Sans le panache d'un garçon, fille, comment fais-tu la fière ? II-1.1, 29

J'ai planté un manguier, je m'empresse de l'arroser
Je te dis, femme, le bananier croît en sa compagnie. II-1.2a v 1

Une femme sans mari est une non-entité:

Point d'humus pour une terre privée d'eau
Pas de bonheur pour une femme sans mari. II-1.2b 1

Une paysanne est dure à la tâche, elle ne craint point sa peine. Ce qui l'afflige et lui ferait baisser les bras, c'est d'être considérée comme une bête de somme. Raison de plus de maudire ceux qui l'ont mise au monde pour qu'elle trime sans relâche et ne reconnaissent pas la valeur de son labeur. Seul ce que fait l'homme compte et mérite l'attention.

Dans le village le crieur proclame le nom de Râm
La bête de somme coupe l'herbe sur la montagne. II-5.1b 6

L'étoile du berger se lève, le ciel s'empourpre
Qui apprécie au moins le pilage et la mouture ? II-5.2b 11

Travaillons, mais quel est le prix du travail accompli ?
Je te dis, frère, je sens en moi la force d'un homme. II-5.2a 6

Qui -le fou- a imposé la *Lettre*⁴² de femme ?
Chez sa mère et ses beaux-parents,
la mainate besogne en louage. II-5.1b 3

Le travail consume sans rémission comme l'incendie qui dévore même une île de verdure. Ses flammes ont vite fait de brûler le frêle jasmin sauvage, la verte et fraîche noix d'arec et toutes sortes de brindilles même humides.

Le plus pénible est que quelle que soit la quantité des travaux qu'elle abat, personne, pas plus chez sa mère que dans sa belle-famille, ne prête attention à une femme qui s'échine au travail.

L'incendie éclate, l'île humide s'embrase
La fille se tue au travail, nul ne s'en avise. II-5.2b 4

⁴¹ Le *cilâr* est un épineux utilisé par les paysans pour faire des haies entre champs ou entre cultures, mais il est déconsidéré, car les oiseaux ne peuvent se poser sur ses branches bardées d'épines.

⁴² Selon la croyance populaire, les chanteuses conçoivent leur sort comme fixé le cinquième jour après leur naissance par Satvi, divinité qui vient leur imposer sur le front la *Lettre* indélébile qui programme leur existence de façon absolue, cf. **Village au féminin**, op. cit. p. 43-52.

L'épuisement au travail annonce le néant de la mort vers lequel il achemine car il en participe:

Le métier de mon état ⁴³, une tension énorme sur ma vie
L'âme quitte, s'en va, bulle qui crève à la surface de l'eau. II-1.6a 6

Les chanteuses vivent souvent en imagination le moment de leur mort avec le détail des rites qui seront accomplis sur leur dépouille. Dans cet instant de dépouillement définitif, elles prennent encore plus tragiquement conscience que le monde qu'elles quittent était comme leur non-lieu. Il leur semble ne lui avoir jamais appartenu puisqu'aussi bien rien ne leur appartenait, ni maisons ni progéniture.

A qui ces maisons, à qui ces pièces et ces étages
Tu partiras seule, soite que tu es, prends garde. II-1.6a 9

A qui sont ces maisons, à qui sont ces constructions
Les murs du cimetière sont bâtis pour des êtres seuls. II-1.6a 5

A qui ces maisons, à qui ces constructions
En allant au ciel, l'âme y bondit toute seule. II-1.6a 2

A qui les maisons, les filles et les garçons
Hé! En quittant, l'âme s'en va fin seule. II-1.6a 4

Assez de témoignages pour une première leçon essentielle. La dégradation dont des normes socio-culturelles frappent la conscience dominée des paysannes sous le prétexte de l'indignité générique de leur être femme, n'en est point la mort. C'est, indirectement, l'amorce de son ressaisissement. La négativité qui l'abîme ne l'annihile point. La néantisation qui la stigmatise ne l'anéantit point. Car la morsure de l'affliction et l'aiguillon de l'inégalité l'éveillent à son existence de sujet. Celui-ci pointe dans la solitude et l'abandon. La douleur d'exister en est la voix en négatif, étouffée mais non éteinte.

Si l'on s'enquiert de la condition de possibilité de cette expérience en creux, il est clair que la peine de la négativité est à porter au crédit de cette première puissance de l'expérience qu'est la sensibilité⁴⁴. Tous les témoignages ont un corps de femme et une sensibilité de paysanne pour lieu propre de leurs perceptions. Les chanteuses se perçoivent au travers d'images dont le sens se construit dans l'intuition sensible. La blessure de

⁴³ Littéralement, "activité professionnelle du *samsâra*", le devoir propre de l'état de vie terrestre.

⁴⁴ On retrouve ici effectivement divers modes de la sensibilité tels que les analyse Jean-Marc Ferry, dans **Les puissances de l'expérience, Essai sur l'identité contemporaine, t. 1 : le sujet et le verbe**, Cerf, Paris, 1991, p. 31-47, en particulier la mémoire du corps sensible qui élève les sensations à la perception, la communication des sensations entre elles, l'association des images, leurs résonances et cohérences sensibles, la propension à fantasmer sur la base d'images sensibles déconnectées de l'actualité; en tant que connaissance sensible, le sentir est bien ici surtout la faculté de faire connaître la sensation comme sentiment, c'est-à-dire "sensation redoublée dans la subjectivité", car "si la sensation est le milieu sensible sensitif où s'indiquent les choses telles qu'elles *sont*, le sentiment est alors le milieu sensible affectif où s'indiquent les choses telles qu'elles *doivent être*". "Le sentiment est la vérité de la sensation, comme la sensation est la vérité des éléments", p. 42.

l'indignité s'archive dans des représentations sensibles et des situations affectives dont le sentiment, "l'instance de sanction" de la sensibilité, en les interprétant, construit la vérité et révèle la portée. Le sentiment de peine d'exister, en jugeant les données mémorisées dans un corps sensible douloureux, instaure chez l'être souffrant la tension entre la réalité et le désir. Cette tension est le champ d'émergence du sujet sensible.

Ce champ est d'autant plus fécond que le sentiment y déploie sa gamme affective sur un registre qui dépasse de beaucoup les conditions données par les seules sensations. La douleur de la négativité, liée à des situations d'interaction avilissantes, ne dépend que lointainement des sensations. Elle est fonction de normes d'action débilitantes et d'une situation de réflexion -le chant comme impératif d'une parole sur soi- pour lesquelles l'accompagnement de sensations n'est point le facteur décisif. "Les sentiments qui activent de telles situations engendrent plutôt les sensations qu'ils ne sont suscités par elles" puis inscrivent ces situations vécues dans la mémoire sensible⁴⁵. Le sujet sensible s'autonomise en se composant, comme savoir propre, un répertoire indépendant d'images et d'émotions qui sont l'aveu et le support de son désir.

Le souffle de Lakshmi

Les fluctuations d'un sens commun versatile font dériver les sentiments des chanteuses au fil de courants opposés. C'est tantôt, on vient de le voir, la déprime sous l'empire incontournable d'un destin généré pour elles dans le sein maternel comme une fatalité *karma*. Ces représentations débilitantes, conscientes et explicites, empruntées au lexique des discours dominants, articulent pour elles l'énigme qui grève comme un péché d'origine leur race ou espèce de femme *jât*⁴⁶ - nous disons leur être générique - :

Une fille est née prostituée du ventre de sa mère
Le père n'y est pour rien, c'est le sein de sa mère. II-1.5a 3

La fille, sottie espèce, montre sa main au devin
Le dépôt de son destin entre ses deux sourcils. II-1.5b 9

O dieu ! je ne veux pas d'existence de femme
Je te dis femme, c'est un *karma* très difficile. II-1.5c 3

Samsâra, prapamca futile est mon Jeu⁴⁷
J'ai le dieu à la bouche à tout moment. VI-2.10, 2

Les travaux et les jours sont, à vrai dire, tout autant le lieu de la positivité. Dans la totale méconnaissance de ces traditions inhibitrices véhiculées par des discours dominants, de nombreux chants se laissent

⁴⁵ Cf. op. cit. p. 45.

⁴⁶ Ce même mot désigne ce que nous appelons par ailleurs la caste, le groupe endogame.

⁴⁷ Cf. note 53. *Prapamca* : les devoirs et les tâches de son état dans l'existence terrestre, *samsâra*.

simplement emporter par la ferveur de la vie et la joie d'oeuvrer⁴⁸. La force d'agir proclame au contraire à l'évidence la valeur et le sens de l'existence.

Le vécu⁴⁹ de la mouture est particulièrement significatif de cet enthousiasme effervescent. Mille deux cents chants -environ quatre pour cent du Corpus de référence utilisé ici- sont la méditation psalmodiée des chanteuses sur le travail même de la mouture qu'elles sont en train d'accomplir. Liturgie domestique à l'aurore d'un jour nouveau, ils chantent le moulin et la mouture tels qu'elles les vivent dans l'acte même du premier labeur matinal de leur état. Ce travail particulier en assume du coup la valeur de synecdoque des travaux féminins en leur ensemble et par métonymie de la condition féminine en général. Ces chants ressortissent tous à une compréhension de l'intérieur du rapport existentiel que les paysannes entretiennent avec leurs meules et leur farine, et donc par analogie avec "leur métier de paysanne au pays de Mawal", comme elles disent avec fierté. "Le monde du travail dans la vie quotidienne est l'archétype de notre expérience de la réalité. Toutes les autres provinces de signification peuvent être considérées comme leurs modifications", dit pertinemment A. Schütz⁵⁰.

Nous ne soulignerons qu'un seul des traits essentiels qui structurent ces chants de travail, celui qui projette la foi des meunières dans les oeuvres de leurs mains. Les paysannes témoignent trouver l'intégrité de leur être, indivis et total, dans l'identification à un labeur dont la réalisation affirme d'elle-même, à leurs yeux, d'une part la valeur et la fécondité de leur vie et d'autre part l'importance de leur rôle actif au milieu des leurs.

Ce rôle commence avec l'appel du coq, courtier de la vie et de sa fougue, quand il réveille la ruelle. Il crie, le plumage hérissé. Aussitôt, comme en écho, les paysannes s'interpellent à se lever sans fainéanter "Debout ! Lève-toi ! Viens moudre ! ". Puis elles s'exhortent à moudre énergiquement. La farine est gage de Fortune. Quelle joie pour une mère de la voir inonder le giron de sa fille. "Le panier et la mouture sont dans

⁴⁸ Cf. l'importance cruciale de la catégorie d'action et spécifiquement de travail chez A. Schütz, op. cit. p. 105, 109, 110, 113, 132. L'attitude naturelle du sens commun vis à vis du monde intersubjectif de la vie quotidienne n'est pas théorique mais gouvernée par un motif éminemment pragmatique. Le monde est à la fois la scène et l'objet d'actions et d'interactions visant à réaliser des buts définis. De sorte que "seul le moi performant, en particulier le moi travaillant, est pleinement intéressé à la vie et par là pleinement conscient". Il vit dans le présent de ses actions de travail, son attention est exclusivement dirigée vers la réalisation de son projet. Il fait l'expérience de lui-même comme origine des actions en cours et ainsi comme moi indivis et total. Il se réalise comme unité en s'expérimentant lui-même comme auteur de ce travail, comme "je". Cette unité s'effondre avec l'attitude réflexive quand le moi fait retour sur les actes de travail effectués -ou considère en étranger ceux des autres-, en faisant un objet à analyser, remémorer, contempler, interpréter, réapproprier, etc. et cessant donc d'en être le sujet, l'auteur ou l'agent.

⁴⁹ Cf. A. Schütz, op. cit. p. 31-32, 42-44, 49, 250: on entend par ce mot la signification subjective d'une action pour son auteur, nécessairement différente de celle qu'elle prend pour un partenaire, un observateur, un analyste, un théoricien, un interprète. "Seul l'acteur sait "quand son action commence et quand elle finit", c'est-à-dire, pourquoi elle aura été menée". Une compréhension de "ce que moi, l'acteur, je voulais dire par mon action...devrait partir de l'acte observé et construire à partir de là mon en-vue-de sous-jacent, raison pour laquelle j'ai fait" ce qui peut être observé. A moins de renoncer "à tout espoir de saisir la réalité sociale", le chercheur doit interpréter les "modèles d'interaction en termes de structure subjective de signification". Les chants de la meule témoignent directement de telles structures et nous ne cherchons pas à en construire les motifs mais à en reconnaître et comprendre les logiques propres.

⁵⁰ Op. cit. p. 132.

mon destin". "Une femme ne doit jamais se dégoûter de moudre à l'aube".

Premières heures de l'aube, le coq s'ébroue fracassant
Le char de Râm de ma pastourelle démarre vrombissant. II-5.3f i 13

C'est ainsi que le coq médiateur jette son cri pour le village
Tôt le matin, les voisines amies sont debout pour moudre. II-5.3f i 20

La fainéante se met en rogne à la mouture de l'aube
Mais toi, ma fille fortunée, en avant ! à l'ouvrage ! II-5.3f iii 4

Les chanteuses se stimulent mutuellement par le témoignage d'une force pleinement déployée au service d'un devoir d'état essentiel:

Tire la meule ! Fais-la ronfler ! Maintiens le rythme !
Ta nonchalance à l'ouvrage, elle me met en colère ! II-5.3a i 6

Ne sois pas indolente quand tu te mets à tourner la meule
Qu'entre nous deux le char tournoie comme un tourbillon. II-5.3a i 7

Des images auditives et visuelles imprègnent l'effort d'une atmosphère d'ardeur et d'aisance, de fierté partagée et de force sûre:

Tire la meule et qu'elle vrombisse ! Fais-la tourner à toute volée !
Ta mollesse, voyons, ça me coupe les bras, je n'y ai plus l'esprit ! II-5.3a i 19

A quoi bon te contorsionner pour tirer la meule ?
Femme, je te dis, il faut l'entraîner du poignet . II-5.3a i 22

Pour tourner la meule, garde les bras détendus
Ton seigneur crache la farine à gros bouillons. II-5.3a ii 29

Corindon ⁵¹ noir de la mine, mouds! femme, mouds !
Moulin de notre jeunesse, tirez, de toutes nos forces ! II-5.3d 11

J'ai une compagne en or pour tourner la meule
Entre nous deux, le char s'élance, une cataracte! II-5.3a i 1

L'intention de fond qui soulève cette ardeur est le désir de Lakshmi, l'épiphanie de l'abondance, de la plénitude et de la réussite de la vie. Le tournoiement des meules, les paniers débordant de farine, la qualité des galettes de pain, le fourmillement des enfants, le va-et-vient permanent des gens dans la demeure sont du même ordre que l'imposant attelage qui fait et refait sans cesse le tour du champ avec les travailleurs. "Une femme ne doit pas plus se fatiguer de moudre et de piler que les douze boeufs s'arrêter de

⁵¹ Les plus grosses et meilleures meules étaient taillées dans une roche métamorphique appelée corindon, pierre précieuse très dure, alumine cristallisée diversement colorée par des oxydes métalliques (Petit Robert). Thévenot, vers 1666, notait : "Cet émeri se trouve par pierres dans un lieu particulier du Roiaume et s'apelle *corind* en langue télengui ", in Hobson-Johnson, **A Glossary of Colloquial Anglo-Indian Words...**, Munshiram Manoharlal Publishers, Delhi, 1984, p. 259a. Souvent les meunières s'effraient et s'enorgueillissent à la fois de l'énorme masse du moulin de corindon, signe de l'importance et de la continuité dans le temps de leur maisonnée mais aussi preuve de leur force à la mouvoir.

tourner dans le champ". L'épouse fortunée⁵² se sait "la maîtresse du moulin", c'est son "Jeu de toujours"⁵³, sa Fortune de femme. "Les bouses et le reste, c'est mon office". Elle sait qu'elle "pile l'abondance, sans mesure": "je mouds paniers sur paniers, je te dis, ô mon frère, petits et grands mangeront de mon pain". Chacune est "le souffle de Lakshmi", fût-ce dans la plus pauvre des mesures. "Lakshmi, ce nom, ma belle-mère le porte comme un ornement". C'est "le nom dont se pare la maîtresse du moulin".

Logis de pauvre à l'aube, la bru allume la lampe
Voici que ma fille respire le souffle de Lakshmi. II-5.3c i 2

Seigneur moulin, je mets bonne peine à te tirer
A force de tourner, Lakshmi viendra chez moi. II-5.3c i 1

Gamine, mouds fin, tes galettes de pain seront délicieuses
Douze boeufs peinent dans le champ avec quatorze ouvriers. II-5.3c i 20

J'ai accompli la mouture de mes mains d'or
Je te dis, femme, sur un moulin de Fortunées. II-5.3g i 1

Seigneur moulin, je t'ai mis un manche de jasmin
En tirant la meule, une femme oublie sa déprime. II-5.3a i 2

Le char de Râm s'ébranle pour moudre à l'aube
Femme, je te dis, je n'ai jamais ressenti d'ennui. II-5.3f iii 19

Pendant ce temps, Vénus s'est levée. Son éclat matinal fascine. Les chanteuses le sentent fécondant leur travail de son miroitement bénéfique:

A la mouture de l'aube, la farine sort douce et fine
L'étoile du berger se lève, son bonheur est le mien. II-5.3f iv 5

L'étoile du berger s'est levée, telle une coupelle en or
A la mouture de l'aube, je me sens transportée de joie. II-5.3f iv 7

"Assise à la meule, il faut chanter ton bonheur", enjoint à sa compagne une femme comblée par l'astre d'or dont les rayons dissipent les angoisses de la nuit et de la vie:

En m'asseyant au moulin, j'étais tourneboulée
J'ai joint les mains vers Vénus, l'esprit agité. II-5.3k v 66

Tout le bonheur de l'étoile du berger me remplit l'esprit
Assise au moulin, je chante, je ne sens plus le malheur. II-5.3k v 49

En quittant la meule pour les autres tâches, un geste campagnard ponctue la conviction d'avoir accompli une bonne besogne:

⁵² *Sau-bhâginî* : celle qui a la bonne fortune d'être la compagne d'un mari vivant, le seigneur et maître *dhanî* de tous les biens de la maisonnée dont elle est elle-même la maîtresse *dhanîni*,

⁵³ Transcription séculière du concept philosophico-religieux de *lîlâ*, la création du monde comme agir divin incessant, ludique et érotique quand il se réfère aux mythes puraniques de Krishna jouant avec les bergères amoureuses, cf. Friedhelm Hardy, **Viraha-Bhakti**, Oxford University Press, Delhi, 1983, p. 13-17, 494, 538-541.

De bon matin, je suis debout, je tire le manche à grands coups
Je recueille la farine, je me relève,
je lance mon glaviot par la porte arrière. II-5.3c i 13

C'est avec la même ferme conscience de soi et de sa capacité à être à la hauteur, en ce monde *samsâra*, de l'important "métier de son état" que les chanteuses s'adonnent aux autres travaux de leur condition. Elles y trouvent la même gratification et la même raison d'être de leur existence.

J'ai fait faire une montagne de travaux à ma mainate chérie
Ma fille est le clou de girofle parmi les épices pulvérisées. II-5.1a 7

De l'or, chez tes beaux-parents ? Qu'est-ce que ça te donnera ?
A la force de tes membres tu te hâteras au travail sur la montagne. II-5.1a 15

Quand tu fais ton travail, pourquoi retiens-tu tes gestes ?
Ce n'est ni or ni argent qu'il faille peser sur une balance. II-5.1a 9

Des chanteuses ne se conçoivent nullement inférieures ou inégales aux hommes quand il s'agit des travaux des champs:

Je suis partie travailler, j'ai travaillé sans mesurer mes forces
J'ai travaillé sans compter, je sens en moi une mâle vigueur. II-5.1a 18

Mon beau-père, le Patil, a cultivé de la terre sur la montagne
Je pars, moi, aux champs avec beaux-frères et belles-soeurs. II-2.5j 8

Mon mari cultive des terres *inâm*⁵⁴ situées très loin
"Mari, je te dis, on ne perdra rien à aller les travailler. II-2.5j 23

Ces témoignages suffisent amplement pour une deuxième leçon essentielle. Le sens commun construit un monde humain par l'action -le travail- et non par la représentation⁵⁵. "Le monde de la vie" au quotidien ou "le monde vécu"⁵⁶ est celui où le sujet s'affirme en se posant comme volonté capable de mobiliser les énergies dont son être dispose pour réaliser son désir de complétude intra-mondaine.

⁵⁴ Terre *inâm*: donnée gratuitement et à perpétuité aux familles de particuliers prestigieux ou puissants, ou attachée à des temples, en récompense de services rendus ou attendus, comparable à un fief.

⁵⁵ Jean-Marc Ferry rappelle que Cassirer reprenait l'expression de Fichte pour rappeler que la constitution d'une "histoire pragmatique de l'esprit humain" portait "au plus juste l'intuition d'une philosophie de l'esprit qui n'autonomise pas le monde de la représentation par rapport aux logiques de l'action", op. cit. p. 49-50.

⁵⁶ Cf. J.-M. Ferry, op. cit. p. 162-163, 197-198: le "monde vécu" ou "monde de la vie" selon E. Husserl se présente "comme l'espace d'une communication possible entre des êtres capables de parler et d'agir, de rendre compte de leurs actes et de les justifier"; il met en jeu la notion de communication en ajoutant à l'expérience partagée, simple cognition, celle de la reconnaissance réciproque; il est "le monde partagé par tous ceux qui, éprouvant quelque chose, peuvent comprendre ce qu'ils éprouvent, comprenant ce qu'ils éprouvent, peuvent dire ce qu'ils comprennent, et disant ce qu'ils comprennent, peuvent s'entendre sur ce qu'ils disent". Si par ailleurs "Agir" est ce qui est premier pour la constitution d'un monde humain tel que la communication soit rendue possible entre des ressortissants d'une même culture -et au-delà, entre des cultures différentes", p. 51, le "monde vécu" du chant de la mouture est identiquement un agir dont le "vécu" est la révélation du "sens" que les "actrices" lui reconnaissent ensemble, cet espace de communication assurant, dans la reconnaissance mutuelle, la conscience partagée d'une subjectivité fondatrice de ce "monde de la vie" propre et commun.

La condition de possibilité pour la conscience dominée de naître à elle-même comme sujet par cette vigoureuse tension des forces de la vie est qu'elle se garde soigneusement indemne des discours interprétatifs étrangers qui, en la colonisant, la menacent de délitescence. Sa liberté est pratique et sa survie repose sur la mise en oeuvre de ses énergies vitales.

C'est précisément ce dont ont cherché à l'en déposséder des pandits et des swamis représentants de l'orthodoxie brahmane qui, dès le huitième siècle, en s'appuyant sur l'autorité de leurs écrits de lettrés, ont voulu exhausser le "monde vécu" du peuple à des niveaux supérieurs de "réalisation spirituelle". Il invalidaient du coup la substantielle expérience populaire du quotidien et en refusaient la légitimité. C'est ainsi que le "Seigneur moulin", figure de plénitude et de Fortune, devint "le moulin de la mort"⁵⁷ par sa transformation en allégorie des affres de l'existence terrestre qui broie les êtres comme les meules écrasent les grains sans pitié⁵⁸, seul le culte du Seigneur Râm pouvant guérir de la peur qu'inspire la vie, à condition de n'avoir pour celle-ci que totale indifférence.

Il est symptomatique et logique que le labeur des paysannes meunières - "à force de moudre et de piler, la sueur coule sur le corps", "j'ai les reins courbaturés", "j'ai le ventre écrabouillé", "à moudre et à piler, c'est ma vie qui s'assèche", "ma vie s'épuise", "j'ai attrapé des crevasses aux mains", la déprime qui ronge les esprits et la tension qui les inhibe - ne se retrouve même pas à titre de métaphore dans ces discours. Ceux-ci ignorent simplement le corps féminin:

De la sueur, des ampoules et des cloques plein les mains
Que la besogne est dure, tant de travail me déconcerte. II-5.3a i 20

En se mettant dans un rapport passif et spéculatif avec la mouture et le moulin, la réflexion philosophico-religieuse brahmanique ne se mouvait plus que dans l'ordre de la conceptualisation la plus abstraite qu'elle autonomisait absolument à des fins de domination idéologique par répression du vécu de femmes du peuple. Qu'on en juge par ce rare distique connu de quelques meunières qui ne l'ont point composé, car on le leur a appris en le tirant du Corpus de chants faussement attribués à Janabai⁵⁹:

⁵⁷ Cf. n. 14, l'expression est de Mahipati dans le **Triomphe des saints**, à propos de Kabir qu'il réinterprète allégoriquement à des fins de catéchèse idéologique; le poète de Bénarès pleurait seulement sur l'inéluctabilité de la mort à laquelle nul n'échappe, pas plus que le poisson au filet du pêcheur, les fleurs épanouies dans le jardin à la main du jardinier qui les cueille ou les grains aux pierres du moulin: cf. C. Vaudeville, *La controverse autour de Kabir et le témoignage de ses paroles*, in **Littératures médiévales de l'Inde du Nord**, EFEO, vol. CLXV, Paris 1991, p. 11-24.

⁵⁸ Cf. note 14. Autres allégories : la farine est l'Un sans dualité, métaphore d'un état mystique impersonnel à atteindre par rejet du monde empirique multiple; les meules écrasent la dualité, l'égo, l'ignorance, l'attachement sensible, semences du chaos insensé de l'histoire et de la vie en ce monde, le *samsâra*, dense et touffue comme une forêt vierge; le manche est le savoir qui active les meules du connaissant et de la connaissance, ou encore le *karma*, l'inexorable loi des mérites et démérites d'actes commis en des vies antérieures, qui règle les succès, bonheurs et malheurs de la vie présente; seule reste la farine, forme indivise de l'unique Plénitude accomplie, Krishna; les quatre Vedas et leurs écoles autorisées d'interprétation assurent le broyage qui purifie des scories du désir (par intérêt porté aux choses de ce monde) et de l'erreur (par errance hors de la non-dualité et méconnaissance des moyens d'y atteindre).

⁵⁹ Cf. n. 20, 23 et chant n.364 du Corpus de Janabai in **Shrînâmdêva Gâthâ**, op. cit. d'où le

J'ai moulu le *prapamca* en mouture, j'ai mis la vérité à bouillir
 J'ai nourri le moulin de mérites, les péchés se sont déversés
 Viens donc, toi, père Vithal ! II-5.3b i 4
 Jani a posé la mouture au devant de la belle-mère
 Le péché a débordé. Viens père Ithoba ! II-5.3h 8

De tels concepts hétérogènes aux motivations des paysannes brisaient l'unité active et créatrice du corps, du mouvement, du chant, du rythme, de la farine, du désir et de l'être, indivis et total, de la "race des femmes" communiant dans un agir partagé. Ils dédaignaient celui-ci comme obstacle à la connaissance. Ils ne pouvaient en conséquence que tuer à la racine un des ressorts originaires de l'affirmation de soi d'êtres acteurs de leur destin. Ils n'y réussirent toutefois qu'à moitié.

Le bon sens prévalut malgré tout et eut raison des deux obstacles majeurs à l'émancipation de la conscience sujette que sont l'autonomisation de représentations étrangères à l'agir et leur imposition de force. Pour couper le jeu d'instances hégémoniques qui se légitimaient elles-mêmes avec l'autorité d'écrits de leur fabrication, le meilleur atout de l'autonomie des paysannes meunières fut, pendant douze siècles sinon plus, l'oralité de leur lettre.

Un esprit de résistance

Quelques anciennes familles de paysans plus aisés, en certaines zones des cantons de Mulshi et de Velhé, exploitent toujours des terres *inâm* reçues en fief des rois marathes aux dix-septième et dix-huitième siècles. Ces familles, même après la chute de l'Empire Marathe en 1818 et la fin de l'Empire Britannique des Indes en 1947, ont toujours fourni au pays de Mawal ses seigneurs, ses notables, ses propriétaires terriens puis ses élus.

De nombreux chants parlent de ces "seigneurs" *vashâ*, hobereaux hautains imbus de leur pedigree, pour en dénoncer les habitudes féodales. Des familles sans terre, surtout de castes Dhangar *gavlî*⁶⁰ et Mahadev-Koli⁶¹, ou quelques petits paysans de caste Marathe, en louent des lopins de terre à la saison selon des pratiques coutumières de métayage, s'engageant à remettre au seigneur une part des produits du sol, ou du bétail s'il s'agit de droits de pâture. Ils en craignent et en subissent en fait les exactions, comme s'ils étaient ses serfs. Environ cinq cents chants (un et demi pour cent du Corpus) disent cette expérience et les vents de résistance qui soulèvent leurs esprits⁶².

distique est tiré.

⁶⁰ Des éleveurs de bétail, partie sédentarisée sur la chaîné des Sahyadri de l'importante caste Dhangar, traditionnellement des bergers; l'autre partie continue son élevage transhumant de moutons et de chèvres.

⁶¹ Communauté tribale dont plusieurs familles se sont sédentarisées dans la région.

⁶² Cf. *Injustice et résistance dans la poésie berbère-tashelhit*, Abderahman Lakhsassi, in **La Revue du Monde Musulman et de la Méditerranée**, n.51, 1989, p. 111-120: le même esprit de

Lorsqu'elles évoquent le portrait du *vashâ*, les paysannes l'imaginent le plus souvent à l'orée du champ que leur fils a loué. Il vient d'y arriver en coup de vent avec sa troupe de familiers qui s'agitent autour de lui. Il tournoie, excité, empressé. Il met sa grande énergie à le "manger des yeux". Il vient pour le piller sous prétexte de l'inspecter et d'en réclamer sa part. Elles s'offusquent, apeurées, des bonnes manières de leur garçon:

Qu'a le seigneur à se pavaner sur la vie de mon garçon,
Mon enfant, je te dis, c'est le feu qui lui brûle le ventre. XXII-1.1, 3

Mon cher garçon parle gentiment au seigneur
Pourquoi lui cause-t-il, à ce maudit sans pitié. XXII-4.5, 7

Il plastronne. Son allure affiche cette "morgue de Dêshmukh"⁶³ qui consiste à s'imposer en prenant de grands airs. Il impressionne surtout par sa façon de parler. Ses mots sont impérieux, méchants et méprisants. Il fait des manières. Il impose sa personne. Il discourt très vite pour ne point laisser le temps de répondre. Il est malin, il sait embobeler avec des mots ampoulés et affables, pour mieux tyranniser.

En face de lui, les paysannes, dans leurs chants, campent leurs fils, un gars simple et fin, dont les mots sont comme l'eau limpide de la source. "Mon gars est intelligent, il bondira devant toi", disent-elles, toutes à leur rêve d'un renversement des forces. Mais face à l'enflure des propos du maître, "qui saura apprécier le parler de mon garçon ?" Il a pourtant "le mot qui convient" quand celui du seigneur est répressif. Le combat reste inégal. Mais la lutte est ouverte. L'indignation les échauffe:

Le seigneur arrive en se bagarrant avec mon gars
Je te dis, mon enfant, joue donc à la lutte avec lui⁶⁴. XXII-4.3, 1

Le seigneur surveille les champs donnés en métayage. Il cherche à s'approprier les fruits du labeur de métayers qui se tuent au travail pour la survie de leur famille. Il tournicote dans tous les coins. Il s'émerveille intérieurement de la réussite de la récolte, mais n'a qu'une envie, l'emporter, en remplir ses réserves et sa maison, manger tout son saoul sans peiner ni s'abîmer les mains, en faire profiter ses femmes et ses enfants, améliorer son standing, avoir des joues roses et porter des lunettes rouges."Pendant ce temps mon gars s'éreinte à trimer pour rien".

Mon frère enfant peine et pleure dans le champ
Pour ce fainéant gavé, mon gars y laisse la vie. XXII-2.2c 1

résistance à l'injustice sociale qui la frappe dans une société patriarcale conduit une femme poète, dans les années 70, à former sa propre troupe itinérante, libre et indépendante, "pour éviter la folie", en continuité avec une tradition de poésie en langue vernaculaire qui "reste l'expression du devenir populaire, de ses crises, de ses tensions et bien entendu de ses espoirs"; le chant de la meule ne sortit pas ainsi de l'ombre.

⁶³ Le clan dominant des seigneurs et notables de village, fraction supérieure de la caste majoritaire Marathe, des agriculteurs, parmi lesquels le royaume marathe a recruté ses soldats, ses capitaines et ses notables. Les chants nomment deux familles de *vashâ*, les Dêshpandé de caste Brahmane et les Pâsalkar, des Dêshmukh.

⁶⁴ *Kustî*, lutte à main nue, dont les compétitions sont très populaires au Maharashtra.

Le seigneur est un parasite, pour qui le moment crucial est celui du battage de la récolte. Il vient alors en personne sur l'aire suivre avec la plus grande attention la répartition des parts. Des chanteuses enjoignent à leur gars de remettre au seigneur, aussitôt et sans discuter, la part qui lui revient, après avoir été le prévenir, s'il ne s'en est pas aperçu, que les battages sont en cours; il faut éviter malentendu et dispute. Mais le maître, à leurs yeux, entretient d'autres sentiments à leur égard:

La caste des zamindars ne fait point confiance
Ils s'empressent sur l'aire à chacun de nos pas. XXII-2.4a 12

Le maître s'assied, le buste raide, l'oeil perçant, le regard concentré, convoitant les grains qui s'amassent sur l'aire; à moins qu'il ne se tienne debout derrière le garçon qui mesure les parts. Il les compte soigneusement en faisant des noeuds sur une corde. Il exige à profusion, usant de tous les stratagèmes pour emporter et engranger plus que son dû. Parfois il menace et fait pression en parlant fort, ou trompe en apportant son sac qui mesure plus que sa part. Certains maîtres recourent à des manières jugées plus astucieusement hypocrites. Tel laisse ses sandales de côté et vient humblement saluer le gars en train de remplir la mesure. Un autre arrive droit sur lui, le regarde fixement dans les yeux, joint les mains, salue, s'incline et tombe avec respect à ses pieds. D'autres maîtres extorquent de force des services supplémentaires: le gars doit tamiser leurs grains et les transporter chez eux, où sa femme doit le suivre pour les y moudre.

Les meunières dénoncent cette exploitation de la sueur de leur gars, de leur bru et des femmes qu'elles sont. Tous triment jour et nuit pour que le maître, tranquillement assis sur l'aire, s'approprie les fruits de leurs efforts:

Le seigneur vient, tous les jours, sur l'aire à battre
Le labeur de mon gars, ne dis pas "C'est à moi ! " XXII-2.4e i 8

"La vie de ma mère tombe en ruine". Nul maître n'a pitié du pauvre. C'est un fainéant qui en suce la vie:

Le col blanc vit de l'espoir du pauvre
Le seigneur se tient sur l'aire à battre. XXII-2.4e iii 4

La riposte prend diverses formes. C'est d'abord celle d'une intense colère intérieure que les chanteuses jouissent de voir leur gars⁶⁵ déverser sur le maître aux aguets, tout en faisant tourner l'attelage de quatre boeufs qui écrasent les épis sous leurs sabots, ou en mesurant les parts:

Sur l'aire à battre le seigneur est assis -le tigre
Mon gars fait les mesures, il crache sa colère. XXII-2.4f i 3

Sur l'aire à battre est venu le seigneur -la mort
Les fils de travailleurs, ils te donnent ta réponse. XXII-2.4f i 4

⁶⁵ Cf. Philippe Marçais, **Textes arabes de Djidjelli**, Publications de la faculté des lettres d'Alger, XXVI, PUF, 1954, p. 151: même fierté maternelle dans des chants de la mouture en Algérie.

Sur l'aire à battre, le seigneur pérore "Ecoutez !"
Les femmes de travailleurs te donnent ta réponse. XXII-2.4f ii 6

Les paysannes observent le maître tournant en permanence autour de l'aire, ou assis au bord comme à un chien. Elles triomphent de le voir incapable de trouver un mot pour répliquer à leur gars.

Le seigneur est assis sur l'aire de mon enfant -Qui est-il ?
Aux répliques de mon garçon, il ne trouve pas de réponse. XXII-2.4f vi 2

A l'arrogance verbale du seigneur à leur égard répond la contre-attaque de leur assaut de mots. Elles l'invectivent en le traitant de bouc (oisif qui s'engraisse en mangeant la vie des autres), de messenger de la mort, de tigre, de pécheur, de bandit, de vaurien, de malfaisant, de gueule noircie, etc. Elles sont fières de la réplique de leur gars quand il exige plus que la mesure déjà remise: "Est-ce que tu as perdu l'esprit ?" (4f i 7).

Les meunières se laissent aller au sarcasme. Sur l'aire, le maître attire la raillerie quand il marche en relevant le bas de son *dhoti* pour ne pas s'empêtrer, tant il est lourd: "Regardez ! Quelle démarche majestueuse, la sienne ! Quel orgueil !"

Sur l'aire, faut qu'il affiche sa morgue de Désh mukh
Sous son bras, il porte un paquet de linge sale à laver. XXII-2.4f iii 3

Le seigneur est venu sur l'aire -Faut pas que tu restes désœuvré
On va te mettre des oeillères et on fera de toi un boeuf sur l'aire. XXII-2.4f iii 4

En tournant le seigneur en dérision, les chanteuses savourent leur vengeance. La force du verbe leur permet de frapper à leur tour avec cette arme du mépris qu'est la parole, et de se rassurer, avec des mots, en se disant qu'il ne reste plus rien de la morgue Désh mukh maintenant que le seigneur ne marche plus à cheval mais à pied. Un chant observe que si le seigneur ne craint pas d'insulter les hommes et de leur parler haut, il ne se met pas habituellement en colère contre les femmes: les craint-il, comme elles les croiraient, ou n'a-t-il pour elles que condescendance méprisante au point de les laisser dire ce qu'elles veulent sans y prêter attention ?.

Le seigneur gagne l'orée du champ, il vient en dodelinant
Mon gars prend la parole: "La chienne aboie derrière toi !" XXII-4.1, 1

Sa morgue de Désh mukh! Il pose "Ma terre! Ma terre!"
Celle qui partage ta couche te tabasse avec des sandales. XXII-4.1, 5
*Inâmdâr*⁶⁶ que tu es, que ton esprit est mesquin
Tu viens sur l'aire, qui aura de l'égard pour toi ! XXII-2.4f v 3

Il est sur l'aire, les femmes font craquer leurs doigts⁶⁷
Il vient, le seigneur, ce parasite, prendre nos grains. XXII-2.4f ii 1

Les positions s'inversent dans l'imaginaire. Là, le maître doit se rendre

⁶⁶ Celui qui jouit d'une terre *inâm*, terme qui appelle le respect dû à un notable.

⁶⁷ Pratique marquant ici la désapprobation.

et accepter l'humiliation:

Mon gars dit qu'il n'écouterà plus les boniments du seigneur
Mon gars sait lui répliquer: "Viens chez moi faire le fumier !" XXII-4.1, 4

Le seigneur vient à la maison, jette-lui un sac pour s'asseoir
Tu n'es rien aujourd'hui, ne monte pas chez moi à l'intérieur. XXII-4.4, 4

Pourquoi mange-t-il des yeux le travail de mon garçon
Je te dis, frère, laisse tomber ta morgue de Désh mukh. XXII-4.4, 3

Le seigneur est au bord du champ, il capitule
Pourquoi crânes-tu ? Tu es la risée des gens. XXII-4.4, 2

La parole se fait encore malédiction pour appeler le malheur sur le méchant comme châtiment du dieu. Dans l'immédiat, elle menace le maître de représailles physiques sur sa personne. Les chanteuses, pour le frapper, mettent dans la main de leur garçon des sandales, une trique à grelots, un bâton. Certaines le voient s'apprêter à une lutte à main nue où il va l'étriller :

Le seigneur arrive sur l'aire, il fait "Râm ! Râm !"
Arrête tes salamalecs, ta sueur, mon gars te l'essuiera. XXII-2.4f vii 3

D'autres modes de résistance sont plus pratiques. Ils consistent à tromper la surveillance du maître sur l'aire au moment de la répartition des parts. La récolte a été Râmassée à la maison avant que le seigneur ne vienne l'inspecter. Sous ses yeux, le gars réussit à en remplir un sac sans qu'il s'en aperçoive; il profite d'un instant où le maître est allongé pour le berner sur les mesures en un tournemain; il sait habilement tirer profit des diverses sortes de mesures utilisées ou mentir sur les mesures réalisées. Le plus facile est d'emporter chez soi en hâte les propres parts du maître pendant qu'il dort à l'ombre dans un endroit qu'on lui a préparé pour son repos, et de s'indigner avec lui, au réveil, de la disparition mystérieuse de parts dont il s'était pourtant fait un oreiller par précaution.

La moisson se termine par une fête qu'un festin clôture le soir; on tue un chevreau dont la viande est d'abord présentée rituellement en offrande au dieu. Les Désh mukh viennent, évidemment, et chacun craint qu'ils n'y viennent en grand nombre pour s'empiffrer encore aux dépens des membres de la famille. L'astuce consiste à ne cuire d'abord que du riz et ne tuer le chevreau entre soi que très tard, quand ils sont repartis; ou au contraire à hâter le rite de présentation au dieu et commencer le repas très vite pour n'en garder qu'une petite portion pour le seigneur quand les mets s'épuisent; à moins de retarder tant le début de la fête que l'invité devra repartir avant le festin, ou de recouvrir d'un linge l'offrande afin que l'invité ne soit pas attiré par la viande. D'autres imaginent de le berner en l'envoyant loin chercher les noix d'arec du digestif, afin qu'il manque le festin; ou lieux encore de changer la date de ce dernier.

La résistance la plus assurée est celle de la force tranquille du garçon qui impose le respect des usages coutumiers sans plus de tergiversations:

Inâmdar ! Tu tournicotes autour de l'aire
Ta part est prête, prends-la, va-t-en chez toi.

XXII-2.4f iv 2

Un amour-propre spontané inspire une fierté naturelle:

Le seigneur est arrivé à l'orée du champ -Seigneur, tu n'as pas honte!
Mon gars lui réplique: "Ton orgueil d'antan, c'est plus d'aujourd'hui". XXII-4.2,1

Mon garçon parle: "Seigneur, tu es cynique d'esprit
Ne vis pas des autres, impunément, ce sera ta perte".

XXII-4.2, 3

Femme Sîtâ, l'innocence et le martyr

Les chants de la meule ont leur façon fort indépendante de traiter le personnage de Sîtâ⁶⁸. Celui-ci représente le modèle par excellence de l'épouse fidèle "en pensée, en parole, en regard et en acte", dévouée "au prix de sa vie"⁶⁹ et soumise sans mot dire à son époux-dieu⁷⁰. On ne peut imaginer d'abnégation plus absolue de la personne ni de coup plus fatal porté à l'affirmation du sujet. Sîtâ en est le modèle du contraire. Elle n'est que l'ombre portée de son mari Râm, de ses besoins, de ses désirs, en l'occurrence de ses ordres et de ses phobies. Pour la sauvegarde du *dharma*, Râm n'hésite pas, comme le reconnaît son père Dasarath en s'en excusant auprès de Sîtâ, sa bru, "à enfreindre les règles de conduite des hommes bien élevés". Il expulse de chez lui sa femme qu'il sait innocente et enceinte pour lui infliger sans raison un exil solitaire dans la jungle la plus inhospitalière; elle y accouche bientôt de deux jumeaux. "Fuis. Va-t-en où tu veux, mais pas avec moi. Le monde entier t'est permis", lui dit-il sans la moindre émotion.

La société des hommes jette une innocente sans protection ni soutien à

⁶⁸ Cf. **Village au féminin**, op. cit. p. 66-85, sur cette figure mythique et les principaux éléments de sa réappropriation par les meunières; nous évitons de les répéter ici pour nous concentrer sur le travail de création culturelle des chanteuses projetant Sîtâ comme l'idiome de leur identité collective.

⁶⁹ Cf. **The Ramayan of Valmiki** by T.H. Griffith, The Chowkhamba Sanskrit Studies, vol. XXIX, Varanasi, 1963, p. 495-498, 514-521: les citations de ce paragraphe sont prises au livre VI, chants CXVII, CXVIII et CXX de l'épopée du Ramayan selon la version de Valmiki, et au finale propre à la version connue sous le nom de **Uttarakanda**. Celle-ci ajoute à la précédente l'important épisode de l'exil de Sîtâ c'est-à-dire son renvoi par Râm après le retour dans la capitale, Ayodhya. Profitant du désir qu'exprime Sîtâ de visiter les ermitages érigés sur les bords du Gange pour en vénérer leurs saints, Râm la trompe en le lui permettant; il se débarrasse d'elle, en fait, sans que sa droiture soupçonne le stratagème d'un mari qu'elle sait convaincu de sa parfaite fidélité et chasteté; mais Râm ne peut supporter qu'on le brocarde dans la capitale. Il a décidé de ne plus jamais en revoir la face. Il ordonne de l'emmener, sans retour, à l'obéissant et attristé Lakshman qui, une fois arrivé aux ermitages, lui révèle l'ordre de Râm. Sîtâ le laisse repartir avec ce message pour Râm: "Je ne suis pas peinée d'être abandonnée à cause des bobards que les gens racontent, n'ayant rien fait de mal. Le mari est le dieu de l'épouse, il est son seigneur et son guide; elle doit agir comme il lui semble bon, fût-ce au prix de sa vie". Plus tard, selon la même version, Râm invite Sîtâ à revenir, il la reprendra quand elle aura juré de son innocence devant la Grande Assemblée. C'en était trop. Par fierté, elle demande à la déesse Terre de la reprendre en son sein (Sîtâ veut dire le "sillon" où elle fut trouvée). Une seule chanteuse en un seul chant du **Corpus de Mawal** obéit à la même inspiration: Sîtâ refuse de remettre ses enfants à Râm, elle les garde et continue sa vie à part.

⁷⁰ Epoux-dieu, *navar-dev*, prédicat du mari dans le langage courant.

la sauvagerie d'un monde vierge de civilisation humaine, comme si "femme Sîtâ" *Sîtâ bâî* de "l'espèce femme" *bâî jât* n'appartenait pas au genre humain.

Les chanteuses connaissent cette Sîtâ comme une aînée qui, de pays en pays, de maison en maison, leur envoie à toutes en partage, couchés sur une feuille de tamarin, ses propres tourments aussi nombreux que les cheveux de sa tête, pour qu'ils soient les leurs de génération en génération. Ou plutôt parce qu'ils sont déjà les leurs et qu'elle n'est que leur aînée aussi injustement maltraitée qu'elles le sont ou le seront elles-mêmes -dans leur belle-famille où elles rejoignent leur mari une fois mariées.

Non contente d'ailleurs de leur envoyer son message en clair, Sîtâ le leur commente symboliquement en leur faisant parvenir aussi un petit paquet de racines de chiendent *haralî*. C'est une mauvaise herbe particulièrement tenace, elle a beau être complètement déracinée et les racines écrasées avec les feuilles, elle repousse à partir de quelques fibres et se répand aussi envahissante que jamais⁷¹:

Ces racines de chiendent emballées dans un morceau de papier
Mère Sîtâ nous les dépêche, elle les envoie de maison en maison. I-1.22, 6

Mère Kéga, la belle-mère, torture Sîtâ, innombrables martyres
Racines de chiendent pour nous, ses amies, de pays en pays. I-1.22, 7

Le texte et la logique de l'épopée ne concernent pas les meunières. Elles ne connaissent qu'un texte, leur propre quotidien, dont le sort tragique de Sîtâ est si pertinemment topique qu'il en devient la lettre, l'idiome. Femme Sîtâ est l'une d'entre elles, de façon exemplaire. La figure mythique est le support d'un exercice de savoir de soi par investissement symbolique d'épisodes choisis de la figure de Sîtâ, ceux où elles entendent leur destin à livre ouvert. Le reste -ce en quoi elles ne se retrouvent pas- elles ne le connaissent plus puisqu'elles ne s'y reconnaissent point. Sîtâ devient pleinement leur en ce qu'elles la projettent comme le lieu et le milieu de la reconnaissance de leur identité collective en tant que femmes et épouses. Leur drame quotidien acquiert en retour la nécessité d'un destin incontournable comme le sien. Or, ce drame est relationnel c'est-à-dire éminemment personnel. Son tragique est celui d'un sujet qui souffre d'être méconnu par ses plus proches et butte sur l'énigme d'un refus violent de reconnaissance d'identité propre.

Le message sur la feuille de tamarin en dresse la dimension constitutive. L'exil forestier de Sîtâ, son *vanavâs*, est à leurs yeux l'événement significatif par excellence de sa vie parce qu'il est la figure exemplaire de leur *sâsurvâs*, leur séjour obligé et leur martyre dans une belle-famille. Cet événement essentiel de leur existence est comparable à l'exil de Sîtâ du fait de la solitude et de l'abandon qui le caractérisent aussi:

⁷¹ Selon le dictionnaire de Molesworth, le terme est utilisé pour une race, un individu ou une maladie qui, aussi réprimés soient-ils, se remanifestent toujours à nouveau sous une forme ou une autre.

Un veau est attelé au char, Sîtâ quitte pour aller vivre en forêt
Dans une forêt dense, maison des beaux-parents de mère Sîtâ. I-1.7c iii 1

Le veau ou le faon dit l'innocence de l'épouse renvoyée, et la forêt dense l'intensité de sa souffrance intérieure. Dans la jungle épaisse, elles savent qu'il n'y a pas de lumière, que Sîtâ pleure toute seule dans le noir, qu'elle se sent perdue, que nul ne la soutient. Sîtâ vit leur *sâsurvâs*:

C'est les *sâsurvâs* pour Sîtâ, aussi abondant qu'une chevelure
Femme Sîtâ nous l'a partagé en cadeau, de maison en maison. I-1.22, 13

Dans l'immense forêt vierge, Sîtâ pleure esseulée
Jubiers et acacias la consolent de leur compagnie. I-1.10a 2

Elle se fait une tente de son sari pour se reposer à son ombre, un oreiller d'une pierre et un lit d'herbes sèches. Comment trouverait-elle le sommeil dans ces conditions ? Elle se nourrit des fruits sauvages et amères des arbres de la forêt, jamais de fruits goûtés tels que dates, figues, goyaves et citrons. Sa vie s'éteint en forêt. Les chanteuses lui font maudire leur montagne du Konkan:

Femme Sîtâ parle: que le Konkan prenne feu !
Dieu, je n'en veux plus de ces fruits de la forêt. I-1.10c 3

Elle ne sait pas plus qu'elles quand cela commença, puisque, comme elles-mêmes, elle ne pouvait être qu'une gamine quand on la maria:

C'est l'exil en forêt pour Sîtâ -Quand celà arriva-t-il ?
-Que te répondre, elle était impubère à ce moment-là. I-1.10a 4

La frustration d'un amour unique brûle le sang des chanteuses:

Dans l'immense forêt Sîtâ se met à pleurer
Le feu brûle son être pour le bien-être de Râm. I-1.10e 3

L'évocation de Sîtâ enceinte les ravit à un point tel que leur imaginaire brode des rêves d'enchantement autour de chacun des mois de sa grossesse, dans le jardin de Râm, avec ses bananiers, ses raisins, ses figuiers, ses dates, ses grenades, l'odeur de figues, les vertes pousses de cocotiers, des fleurs de jasmins parsemant le lieu de son bain, de grandes quantités de tamarins mûrs. Sîtâ rêve de bains de soleil. Autant d'images de joie de la fécondité et de la prévenance de l'époux:

Sîtâ, enceinte, est prise de vomissements
Râm son époux lui offre des noix d'arec. I-1.11a ix 4

Jusqu'à ce que la dure réalité reprenne ses droits:

Sîtâ est enceinte, c'est son troisième mois
Dans le jardin de Râm, personne à ses côtés. I-1.11a iii 1

Les chants relatifs à la naissance des jumeaux Lâv et Ankush appellent

des sentiments qui sont tantôt d'affection maternelle émerveillée et tantôt de peine du fait des difficiles conditions de l'exil. En réalité, celles-ci sont les conditions mêmes de l'accouchement des femmes les plus pauvres de la montagne des Sahyadri: Sîtâ accouche sous un sari rouge tendu au-dessus d'elle, allongée sur un lit de pierre, puis se rend au ruisseau pour se laver. Elle a aménagé une couche de cailloux et d'herbes sèches sur laquelle elle endort l'enfant de son exil. Elle a cousu un pompon de perles et de coraux à la capuche du bébé. L'imagination poétique des paysannes se donne libre cours autour du mystère de l'enfant dans un berceau qui craque:

Dans une forêt pareille, qui donc fait Zouzou ! Zouzou !
Femme Sîtâ parle: enfant de mon exil, Zou ! Dodo ! Zou ! I-1.12a 8

Pas d'autres habits pour ses enfants que des feuilles d'arbustes
Qu'est-ce qu'on aperçoit, rouge foncé, dans la forêt d'Ashoka ? I-1.12b 12

L'assimilation du sort de Sîtâ à celui des chanteuses de la montagne de Mawal se marque encore par trois autres traits empruntés au paysage: la référence à l'important fort de Rajgad, capitale du héros marathe Shivaji, près duquel Sîtâ a érigé la hutte de son accouchement; la fréquente mention, pour cette hutte, de l'abri provisoire érigé par les paysans de la région, avec des branches d'arbre et de la paille, en forme de plate-forme sur laquelle ils prennent place pendant la journée et dorment la nuit, pour protéger des oiseaux et des maraudeurs les moissons arrivées à maturité ; enfin la capuche multicolore et ornée dont une mère recouvre son petit, précieux trésor d'affection que les femmes se transmettent de mères en filles en chaque famille.

Le drame se noue autour du personnage central qu'est Kaikayi (Kéga, Kékai) la belle-mère haineuse et jalouse, qui a mille façons de martyriser sa jeune bru Sîtâ, c'est-à-dire de lui infliger le *sâsurvâs*. Les brimades qu'elle lui inflige se présentent sous forme de scénettes symboliques.

Pas d'eau pour femme Sîtâ pendant les *sâsurvâs*
Je te dis, femme, elle est hirsute, ébouriffée. I-1.9c i 2

Ca fait douze ans que les chanteuses voient leur compagne Sîtâ aller se laver les cheveux au ruisseau, ou encore y chercher l'eau sans coussin sur la tête pour y poser sa cruche. Pendant ce temps, la belle-mère s'empiffre de riz au lait. Les chanteuses sont des mères qui savent trop bien que leur pastourelle est aussi soumise à de telles brimades intentionnelles par sa belle-mère Kéga.

Le tragique n'est pas cependant dans de telles vexations qui pourraient n'être que mesquinerie et animosité occasionnelles d'une femme d'âge mûr contre une jeune fille, mais dans le profond et intense antagonisme qu'elles manifestent. Les chanteuses savent d'expérience l'ampleur destructrice des dynamiques de la haine meurtrière qui prévalent entre Kaikayi et Sîtâ.

La belle-mère ressent comme une provocation la jeunesse avenante de la jeune fille qui menace de lui ravir l'affection d'un fils qu'elle veut s'attacher sans partage. Elle s'efforce donc d'éloigner Sîtâ de Râm son mari,

de le lui soustraire. Sîtâ est trop attirante à ses yeux pour que Râm ne se rende pas à ses prévenances:

Pour Sîtâ, c'est la vie en forêt, Kékaï, la garce, a fait ça
Elle ne l'a pas laissé jouir d'un compagnon tel que Râm. I-1.9b 2

Sîtâ part, laissant un époux tel que Râm, à cause de Kégai sa belle-mère
Elle a mis en réserve dans le pendoir recouvert des confiseries au sucre. I-1.9b 1

Kaikayi recourt contre Râm à une pratique magique consistant à agiter devant sa personne une lampe faite avec de la bouse en prononçant une malédiction contre-nature: "Râm n'est pas de mon sein !". Il lui faut émasculer son fils et l'inhiber devant sa femme, afin qu'il se refuse à son désir d'échange. Elle a tant peur qu'il prête l'oreille à ses confidences et à ses plaintes, et se laisse attendrir.

Le fils, quant à lui, trompe sa lacheté en prétendant s'absorber dans la lecture de livres pieux au lieu de consacrer son attention aux paroles que sa jeune épouse veut lui adresser. La présence et le regard de sa mère le castrent et l'aveulissent:

Sîtâ, dis-les, tes joies, tes peines ! -Râm lit un livre de piété
Kégai, la belle-mère, était là, elle se tenait debout à la porte. I-1.9c ii 3

Sîtâ, dis-les, tes joies, tes peines ! Râm ne la laissa pas parler
Sîtâ, ses bonheurs, ses malheurs, son coeur est gros à déborder. I-1.9c ii 2

Pour les paysannes frustrées, le comportement de Râm dit à la fois le mépris d'un homme pour des aveux de femme, son refus de se laisser émouvoir à la satisfaction d'une mère castratrice jalousement attentive, sa peur de fils subjugué par une mère possessive pour des secrets d'épouse, son impuissance de velléitaire en fait de relation affective:

Sîtâ raconte *sonsâsurvâs*, Râm se met à lire une page
Kaikayi, la belle-mère, est là, toute oreilles, à la porte. I-1.9c ii 4

C'est le *sâsurvâs* pour Sîtâ, Râm tend l'oreille, à la dérobée
Il pleure à chaudes larmes, qu'il camoufle sous son écharpe. I-1.9b 5

Râm, frustré, en veut à sa mère d'imposer un tel *sâsurvâs* à sa femme et de l'avoir intentionnellement banni, un jour où il n'était pas à la maison, pour le priver de sa présence. Sans Sîtâ dans son lit, ce ne sont que nuits d'insomnie. "Dans une telle jungle, comment Sîtâ tiendra-t-elle seule ?" gémit-il devant sa mère. Voilà douze ans qu'on ne voit plus Sîtâ dans les rues, au temple.

La forêt pour femme Sîtâ -Toi, ma mère, tu as fait ça
En l'absence de femme Sîtâ, ma couche reste déserte. I-1.9a 7

L'exil en forêt pour Sîtâ -C'est toi, ma mère, qui as fait ça
Comment n'as-tu jamais eu la moindre pitié pour ton fils ? I-1.9a 2

Râm éclata en sanglots, il implora: dieu ! dieu !

Kéga, ma mère, sur quels chemins la chercher ?

I-1.9a 11

Les chanteuses font proclamer leur innocence par Râm:

Râm réplique : "Toi, Kékayi, ma mère
Me voici à tes pieds, Sîtâ n'a point fauté".

I-1.9a 19

Les sévices et les vexations visent à épuiser les énergies de la jeune bru pour mieux se l'asservir. Les chanteuses traitent la belle-mère de méchante et de salope *vangâl* qui cherche à mater sa bru en la condamnant à la solitude et à la réclusion. Flairant le stratagème, elle l'enferme quand ses propres parents viennent enquêter sur son sort déguisés en ermites mendians.

Sâsurvâs pour femme Sîtâ derrière deux portes verrouillées
Le père et la mère de Sîtâ sont venus comme deux *Bairâgî*. I-1.9c ii 8

Sîtâ n'a pas d'autre alternative que de se soumettre en silence afin d'éviter que le déshonneur ne retombe sur ses parents. Mais combien de temps tiendra-t-elle, physiquement et moralement ? Le jambul offre son ombre fraîche, à tout le moins. Un jour que l'épuisement lui fait prendre la fuite, la voisine la ramène et la raisonne en s'apitoyant sur un sort auquel elle ne peut échapper: "Amie, femme Sîtâ, reviens. Quel malheur que ta vie ! Est-ce là une existence!" Un seul instant de répit lui est possible: quand sa belle-mère s'absente, elle joint les mains devant le dieu.

La pire des tortures morales est la façon dont la belle-mère s'évertue à saccager la fierté de sa jeune bru. Ne pouvant en supporter la fraîcheur et l'innocence, elle cherche rageusement à la culpabiliser. Pour jeter l'opprobre sur Sîtâ, elle dessine en grand sur le mur un portrait de Râvan⁷² comme preuve publique qu'elle a fauté en se donnant à lui. Pour qu'elle se sente coupable, souillée et déchue, elle veille à ce que personne n'accepte d'eau de sa main, même pas son mari:

La mère de Râm lui dit: ne prends pas d'eau de Sîtâ
Je te dis, mon enfant, Sîtâ, elle a été la reine du yogi.

I-1.9f 3

Kaikayi compare sa bru aux reliefs du repas jetés aux ordures avec les feuilles sur lesquelles le repas fut servi⁷³. Râvan a de même manipulé Sîtâ

⁷² Son ravisseur selon l'épopée, avec qui chacun sait qu'elle n'a eu le moindre rapport que ce soit. Les chants projettent l'enlèvement comme le rapt d'une jeune épouse abusée, enjeu de la rivalité d'hommes qui cherchent à se nuire en se déshonorant par le vol de leurs femmes, celles par qui la honte ruine les familles, car c'est sur elles que retombera le blâme de l'infamie. Les paysannes voient avec frayeur en Râvan tous ceux qui risquent de les violenter en prenant par ruse de vertueuses manières de saint homme *gosâvi*, *yogî* demandant l'hospitalité et la charité, et en conséquence de les faire apparaître comme des libertines que le mari se devra de rejeter pour ne pas être la risée publique.

⁷³ Les restes du repas sont un symbole culturel des plus prégnants non pas de malpropreté et de manque d'hygiène mais de souillure. Ils sont par excellence inauspiceux et socialement dégradants. On ne saurait manger et encore moins servir de restes sans se déconsidérer soi-même et volontairement jeter l'infamie sur son hôte. Le langage courant traite de "feuilles à restes" une femme de vertu légère ou une voisine qu'on veut gravement insulter, un peu au sens du mot "traînée" en français mais en y ajoutant la connotation d'aliment déjà "consommé" par d'autres à loisir et rejeté comme des reliefs souillés et souillants qui traînent et s'offrent à d'autres passants impudiques.

qu'il a rejetée comme un reste après en avoir joui et consommé avec elle une union qui couvre son fils de honte. Kaikayi use de tous les moyens pour faire pression sur Râm -ici par son frère Lakshman- afin qu'il comprenne où elle veut en venir:

Kaikayi parle: "Lakshman ! Comment oses-tu causer avec Râm ?
Il a ramené à la maison une traînée ramassée sur un tas de déchets. I-1.9f 9

En ville, la rumeur publique brocarde Râm. Le blanchisseur Parit profite de l'occasion pour admonester sa femme:

Le Parit parle: "Est-ce que je suis Râm, moi, eh! femme !
Râm a repris une ordure, c'est pas moi qui en ferai autant ! I-1.9f 12

Fût-elle irréprochable, Sîtâ est socialement fautive puisque c'est par elle, fût-ce à son corps défendant, que la honte se répand et frappe Râm, son renom et son pouvoir. Ne convient-il pas qu'elle disparaisse du milieu du peuple et de la présence de Râm voire de la société des hommes ?

A cause des mauvaises langues qui raillent dans la capitale royale
A cause du maudit Râvan, Sîtâ est emmenée pour sa mise à mort. I-1.7h 6

Un jour que Lakshman rentre de la chasse et Kaikayi de voyage, celle-ci excédée de retrouver sa bru se tourne vers Lakshman:

Mère Kéga dit: Lakshman, mon gars, tu seras le fils de mon sein
Tu emmèneras femme Sîtâ, l'épouse de Râm, pour l'assassiner. I-1.9d 2

La belle-mère se réjouit immensément en voyant Sîtâ partir vers la forêt, laissant un bustier vert comme preuve de son départ. Elle se prépare aussitôt un repas au lait et aux galettes de froment fourrées aux pois chiches et au sucre de canne, pour célébrer comme il sied son contentement. Lakshman a l'impudence de l'emmenner pour la tuer.

Sîtâ part vivre en forêt, une chaîne ferme le char
Moi, belle-mère Kéga, je me sens l'esprit libre. I-1.7c i 7

Quand il assassina Sîtâ, il lui tourna le visage face au soleil
"Toi, Lakshman ! Tue ! Tue ! Ta Kaikayi en a fait le serment". I-1.9d 5

Selon les chants, Lakshman rapporte pour preuve du meurtre des cheveux, une jambe, un bras, etc. à la vue desquels la belle-mère exulte. Selon un chant, c'est la tête, sous un linge, qu'il relève, en la présentant à la belle-mère, qui se penche pour être bien rassurée et rassérénée. Elle invite alors Lakshman à banqueter et se réjouir avec elle.

Lakshman a tué femme Sîtâ, la preuve ses yeux rapportés
A terre, Râm, son époux, il se tord dans les convulsions. I-1.7g 12

Un leitmotiv parcourt tous ces épisodes, celui de l'innocence de la victime. Les supplications des chanteuses, ses soeurs dans le même destin, ne peuvent détourner de dessus leur tête l'inéluctable injustice. Celles de Sîtâ

furent déjà aussi vaines: "Beau-frère ! Ne me tue pas !"

Relâche-la ! Relâche-la ! Râvan, nous t'en adjurons
Pour l'épouse de Râm, femme Sîtâ, point de justice.

I-1.6d v 4

Le plus étonnant est que la victime dise calmement et fermement sa rectitude, et dénonce l'intention meurtrière de Lakshman son bourreau. "Avoue la malice de ton coeur...Dis maintenant le fond de ta pensée..." Elle n'arrive pas à lui faire avouer sa malignité. Il n'en ment que plus effrontément, aveu indirect de sa mauvaise conscience, tant le gênent les questions répétées de Sîtâ, que reprennent les chanteuses en écho:

Il exécute femme Sîtâ, la tête tournée en direction du soleil
Beau-frère Lakshman, quelle injustice avait-elle commise ?

I-1.8e 7

A l'aube d'une autre identité

Ces derniers témoignages de paysannes s'efforçant de penser leur sort sans guru interposé, révèlent les voies de l'autonomie que la conscience sujette inaugure lorsqu'elle se fie aux seules ressources partagées d'un bon sens commun. Trois styles cognitifs caractérisent celui-ci.

Premièrement, la connaissance de soi articule ici ses perceptions en recourant essentiellement aux logiques d'un mode d'intelligence symbolique⁷⁴. Les meunières n'objectivent presque jamais leurs représentations en termes conceptuels abstraits. Leurs formes symboliques⁷⁵ sont elles-mêmes variées mais toujours enracinées dans l'intuition sensible, le corps laborieux et ses sens, surtout la vue. Elles se déploient en recourant aux atouts qu'offrent trois registres cognitifs principaux, l'intuition, l'imagination et l'affectivité.

L'intuition s'institue d'emblée, sans la médiation d'arguments ni de discours raisonnés, en instance de jugements de valeur immédiats et définitifs. L'imagination renverse des barrières et ignore des contraintes incontournables. Elle substitue un espace de liberté onirique à l'absence de liberté pratique, par compensation imaginaire. Son échappée n'est point

⁷⁴ Notre propos n'est pas de développer, dans la lignée de P. Ricoeur ou R. Barthes, une étude systématique des processus métaphoriques propres à la forme poétique de l'*ovî* et particulièrement à l'usage remarquable qu'en fait la tradition des chants de la meule. Une telle étude mérite d'être faite de façon méthodique. Quelques exemples du surplus sémantique que véhicule la poésie suffisent ici à notre propos en ce qu'ils témoignent de la capacité de connaissance autonome de cette tradition, de ses sources, de ses formes et de son mode d'opération symbolique par création de sens nouveau avec des données du lexique propre, des idiomes socio-culturels dominants, du contexte géographique, des systèmes et des rapports de parenté, de la vie laborieuse et familiale quotidienne, etc.

⁷⁵ Cf. Ernst Cassirer, **The Philosophy of Symbolic Forms**, vol. 1, Yale University Press, New Haven, 1953, p. 78: "Each authentic function of the human spirit...embodies an original, formative power... Each of these functions creates its own symbolic forms which, if not similar to the intellectual symbols, enjoy equal rank as products of the human spirit. None of these forms can be reduced to, or derived from, the others; each of them designates a particular approach, in which and through which it constitutes its own aspect of "reality". They are ...different...roads by which the spirit proceeds towards its objectivization, i.e., its self-revelation".

action de transformation historique. Une volonté trop faible pour prendre ses libertés réelles engrange pourtant des semences d'utopies et se les proclame ouvertement à l'aube en rêvant ensemble tout haut. L'affectivité blessée et le désir frustré génèrent de l'énergie latente qui s'exhale en soupirs de ressentiment, profère des lamentations, fomentent la contestation, suggèrent des refus, porte à dénoncer, donne l'audace de questionner, insinue de pertinentes répliques. La peine d'exister enseigne bien.

Deux exemples d'appréhension symbolique particulièrement topiques rappelleront les démarches de nombreux témoignages antérieurs.

Sîtâ part en exil, avec son baluchon de hardes, dans un chariot dont on entend tinter la cloche qui pend à l'arrière. Elle arbore son point rouge d'épouse au front. Les chanteuses visualisent ainsi l'injustice qui les laisse perplexes et offusquées: la femme que son mari bannit est un exemple de dévouement. N'a-t-elle pas laissé pour Râm comme rafraîchissements des confiseries au sucre, des dattes sèches, de la noix de coco pour son déjeuner. Elle part, gardant toute sa tendresse pour Râm, observent les compagnes qui l'escortent, à qui elle prend soin de rappeler que Râm est vite sensible à la faim. En affichant son *kumku* à la face de la population, Sîtâ proclame publiquement son innocence face à celui qui se débarrasse d'elle sans raison. Du même coup, elle expose, avec son excellence, la veulerie de celui dont le devoir est de la défendre contre ses calomniateurs. Mais il la renvoie avec dédain, ne se levant dans l'assemblée qu'il préside que pour l'éconduire. Selon d'autres, il ne s'est même pas levé pour la voir partir. Dans le contexte d'un éthos patriarcal répressif, la scène est subtilement dénonciatrice. Sîtâ part sans mot dire, totalement soumise, mais non sans dignité ni conscience d'un mystère d'iniquité dont femme Sîtâ fait les frais:

Sîtâ part vivre en forêt, le front rempli de *kumku*
Râm observe, mais à distance, l'excellence de Sîtâ. I-1.7b 1

Sîtâ part vers son exil forestier, elle a serré son sari à la taille
Elle a posé sa boîte de *kumku* sur le lit, à l'attention de Râm. I-1.7b 4

Sîtâ part vers son exil forestier, son char fait halte au portail
Râm s'est levé dans l'assemblée, du pied gauche, il l'éjecte. I-1.7c ii 6

La symbolisation peut prendre la forme de jeux de rôle. Au lieu d'idées, du théâtre. C'est la vie rejouée en pensée. Les chanteuses sont des dramaturges pour qui l'existence est un drame de volontés affrontées où elles sont le jeu des autres, innocentes abusées. En exemple, la saynète du rapt par le *gosâvi* qui vient demander la charité. Il argue qu'il ne peut l'accepter à la distance d'un jet d'arc, Sîtâ doit donc porter ses pas de son côté pour verser les céréales en aumône dans son bissac:

Elle prit le van, le remplit puis partit donner son aumône
L'épouse de Râm, femme Sîtâ, fait l'aumône avec le van. I-1.6d iv 3

Le *gosâvi* mendigot ne prend pas d'offrandes servies dans le van
L'épouse de Râm, femme Sîtâ, fait l'aumône du creux de la main. ... 4

Le <i>gosâvi</i> mendigot ne prend pas d'offrandes du creux de la main L'épouse de Râm, femme Sîtâ, fait l'offrande du pan de son sari.	... 5
Le pêcheur Râvan parle -Pas de charité avec le pan du sari ! Oh ! Mère Sîtâ ! verse l'aumône avec tes nattes de cheveux.	... 6
Sîtâ versa l'aumône -Verse avec les nattes de tes cheveux Epouse de Râm, femme Sîtâ, descends sur le seuil en bas.	... 7
"Sîtâ ! Aie pitié ! Mère ! Porte tes pas au dehors, à la barre d'appui" Le pêcheur Râvan l'attrapa par les nattes et la fourra dans son bissac.	... 8

Un deuxième processus cognitif caractérise le rapport que la conscience dominée entretient avec les idiomes des discours dominants. La réappropriation du personnage de Sîtâ est ici significative. La forme symbolique reçue n'est ni rejetée ni purement réitérée comme un stéréotype dogmatique univoque et inentamé. Elle n'est point non plus contestée. Sîtâ reste bien leur référence en fait de loyauté de l'épouse à un mari-dieu. Elles déplorent même qu'elle ait moins d'émules de nos jours:

Femme Sîtâ passa douze ans dans la forêt
Les femmes ont la tête dure, de nos jours. I-1.21a 7

Femme Sita passa douze ans dans la forêt
Les femmes insultent le mari de nos jours. I-1.21a 8

Sîtâ est reçue comme l'idiome courant de la parfaite fidélité, mais la portée en est transfigurée par la reprise qu'elles en font au service d'un propos dont la visée sémantique est autre. Elles la réinvestissent et la surdéterminent à leur goût. Quand elle ne peut servir de véhicule de la reconnaissance de soi, elle tend à être ignorée, marginalisée, traitée succinctement ou à la légère (c'est le cas pour la découverte de Sîtâ dans le sillon; l'ordalie de Sîtâ au retour de Lanka ne figure jamais). Les données réinvesties le sont sélectivement en fonction de leur pertinence à porter une vision propre qui cherche son vecteur.

On n'a pas, à proprement parler, de version populaire de la tradition ni sa réinterprétation, fût-elle libre et subjective. On n'a pas un autre Ramayan parmi beaucoup d'autres⁷⁶. On a quelque chose d'autre: un acte autonome de production de sens utilisant l'idiome connu comme support d'un discours sur soi et non pas sur Sîtâ ou Râm. Qualifions ce réinvestissement sémantique comme un processus de sur-détermination d'un premier fonds

⁷⁶ Cf. **Many Râmâyanas. The Diversity of a Narrative Tradition in South Asia**, edited by Paula Richman, Oxford University Press, Delhi, 1992. Ces belles études traitent des sources de la créativité et de la diversité, en divers contextes, des récits qui re-prennent le texte de l'épopée pour la redire et la re-raconter, ou s'en servent pour accuser, justifier, méditer, débattre, etc. Le but est de faire la lumière sur les logiques qui commandent ces récits et de révéler, à l'intérieur même de la tradition du Ramayan, des *wider patterns*, p. 14. Notre approche est sensiblement la même, à cette différence près que la tradition féminine du chant de la meule nous oblige à souligner qu'il ne s'agit plus ici de re-dire, fût-ce très subjectivement, la Sîtâ du Ramayan, mais **soi-même** par la truchement d'un idiome. C'est la discontinuité des traditions, l'épique et la féminine, qui est épistémologiquement la différence significative, le non-lieu ou l'interstice précisément où la conscience sujette insère la griffe décisive de son autonomie.

de sens donné, dans la mesure où celui-ci se prête à ce traitement. Cette surimposition d'une autre couche de sens n'efface pas le fonds originaire de l'idiome ni, généralement, ne le contredit de front.

Il peut s'agir, selon les cas, d'un recouvrement par des connotations légèrement différentes ou au contraire d'une complète distortion de sens. Ainsi dans l'épopée, Kaikayi est la mère de Bharat, un fils qu'elle veut farouchement voir régner à la place de Râm; elle n'a rien à voir avec Sîtâ, ses ambitions sont purement politiques. Les chanteuses ne visionnent point non plus l'exil de Râm avec Lakshman et Sîtâ comme une tragédie politique mais comme une lune de miel romantique: Râm dévalise les magasins pour lui offrir des ornements et Lakshman balaie les pistes de la forêt sous ses pas pour que les épines ne lui blessent pas les pieds. Ce ne sont point là des quiproquo par ignorance crasse de la vraie version de l'épopée⁷⁷. Car les paysannes ne veulent parler que d'elles-mêmes. D'autres fois, c'est par la transformation imaginaire de la portée de l'idiome employé, comme on a vu avec l'exil de Sîtâ devenu le modèle de leur séjour chez des beaux-parents; parfois encore, c'est par un glissement de sens qui accentue une dérive sémantique fondée dans l'idiome, comme lorsque le ravisseur prend le déguisement d'un mendiant, ce qui les conduit à reconstruire tout l'épisode à leur porte, où elles l'y rejouent selon leur expérience .

Cette production de savoir de soi par réappropriation sémantique a deux conséquences. Premièrement, le support reçoit le statut d'un miroir réfléchissant, il n'est plus le seul objet de référence décisif. Le premier signifié des discours idéologiques et des récits mythiques est devenu le signifiant d'un autre signifié qui est l'expérience des chanteuses. Ce décrochement sémantique est frappant dans les chants sur la grossesse et l'accouchement de Sîtâ en forêt. Le mariage de Sîtâ garde difficilement sa majesté princière pour ressembler à celui d'une paysanne de Mawal. Sa vie au palais ressemble par contre à une bande dessinée de magazine féminin montrant l'idylle d'un couple idéalement assorti dans une villa princière, au milieu d'une végétation paradisiaque, avec des miroirs reflétant leur beauté d'amoureux. Aucun souci d'état. Pour isoler le lieu du bain de Sîtâ, Râm plante un écran de bananiers qu'arroseront les eaux de ses ablutions; il va tirer l'eau au puits avec les boeufs qui en ramènent la grande outre en cuir. Les meunière se donnent des visions de princesse.

Dans le jardin de Râm, verte gloriète de jasmins
Râm se baigne, Sîtâ trace des *rangolî* à la main⁷⁸. I-1.5a i 3

Des anneaux en or massif aux bras de femme Sîtâ
Laissez tomber la lumière sur le chariot de Râm ! I-1.5a ii 6

Deuxième conséquence: la connaissance de soi par le détour de

⁷⁷ C'est ainsi qu'A. Bhagwat ne connaissant qu'un seul distique relatif au meurtre de Sîtâ par Lakshman, le cite comme une anomalie bizarre de femmes ignares chantant n'importe quoi, in **Maharashtra Sahitya Patrika**, op. cit. cf. note 10.

⁷⁸ Décorations auspicieuses et festives faites avec des poudres colorées aux motifs géométriques ou floraux, devant les seuils de porte, des lieux ou des personnages vénérés.

l'idéologie et du mythe s'avère un travail d'auto-reconnaissance spéculaire. Les chanteuses n'accèdent pas à leur expérience directement mais par l'intermédiaire du miroir de la tradition. Le sujet s'appréhende dans et par l'idiome interposé. C'est dans l'injustice qui frappe l'innocente et obéissante Femme Sîtâ, parangon du Malheur d'être Femme, que les paysannes vivent comme une fatalité inéluctable leur impuissance et leur soumission d'épouses brimées. Cette structure cognitive est caractéristique du procès de connaissance de soi de la conscience dominée. L'ampleur de la dépendance du miroir peut servir à mesurer son état de subordination. Car le détour par la médiation du miroir établit le processus cognitif à l'intérieur des limites du miroir.

La médiation spéculaire, jalonnement contraignant, est presque un piège. Le moyen terme prescrit nécessairement la dynamique de sa propre structure logique. Il a, de plus, l'autorité d'un modèle normatif. Deux empires que le réinvestissement sémantique ne conteste point. L'espace d'innovation reste étroit, les chemins en sont sinon tracés du moins jalonnés. Les démarches d'approfondissement de l'expérience propre progressent au long de parcours déjà suggérés par le miroir, fût-ce en s'en écartant notoirement. Les fugues de l'imagination n'en suppriment point les repères ni n'en changent les paramètres. Les accès sentimentaux n'en arrachent point les jalons. Sîtâ emmenée pour être mise à mort expose la malice de son bourreau, mais elle se rend à son destin et le fait partager à ses soeurs du monde entier. Victime perspicace et interloquée, la ferme conscience de son innocence la rassure et l'assure mais ne la sauve point, pas plus que ses soeurs scandalisées.

La troisième caractéristique du sens commun comme procès de connaissance est la limitation de ses moyens d'opération et l'immédiateté de sa portée. Il n'appréhende l'universel que dans le concret de symboles et ne construit ceux-ci que dans l'intuition sensible. Il n'a par ailleurs à sa disposition qu'un répertoire restreint d'idiomes. Ceux que fournit le patrimoine culturel traditionnel s'ajoutent aux objets naturels, aux événements domestiques, aux pratiques familiales et aux normes sociales. Malgré leur variété, ces éléments offrent un univers de signes limité au seul horizon de l'expérience immédiate.

Une première conséquence en est la polyvalence des moyens d'expression symbolique au nombre trop restreint pour une profusion de sens qui les excède. Râm le mari est tantôt un amoureux qui pleure l'absence de son épouse, tantôt un prince arrogant dépourvu de sentiment, tantôt un mari inhibé, tantôt un époux en colère contre une mère possessive... Il en va ainsi de nombreux autres moyens termes à l'usage tout autant polysémique.

Cet éclatement symbolique du répertoire d'idiomes disponibles est significatif du mode de connaissance du sens commun par réinvestissement sémantique. Il n'implique pas de contradiction ni d'erreur au sein de la conscience vis à vis de l'objet symbolique dont l'univocité initiale se dilapide. Cette multiplicité tient à deux simples raisons. D'une part, les chanteuses n'obéissent qu'au désir urgent de projeter leur subjectivité, mais, d'autre part,

à court de signes pour des expériences variées, les mêmes idiomes se trouvent investis de projections de sens divers et contrastés. Ce traitement libre de l'idiome qui explose, démarche caractéristique d'une logique symbolique, renvoie en fin de compte, pour la servir, à l'autonomie que s'arroge le sujet vis à vis des sens déjà fixés dans les idiomes institués, puisqu'il les reconstruit à sa guise.

La seconde limitation du sens commun est son immédiateté. Il se meut dans un temps et un espace qui sont toujours ceux du présent de la conscience. Seule une élaboration ultérieure peut en relier les perceptions et les affects à des objets de savoir social plus distants dans le temps et plus éloignés dans l'espace, c'est-à-dire à une totalité plus large et plus complexe. Pour être comprises, les données du sens interne immédiat de la subjectivité doivent être référées à l'horizon objectif et externe de leur engendrement. Prendre la mesure de son état de subordination consisterait pour la conscience sujette à en découvrir les fondements en remontant analytiquement des éléments qui la constituent dans l'instant à l'origine des processus qui les engendrent structurellement à distance. Cet exercice n'est pas d'emblée, tant s'en faut, à sa portée. La domination dont elle est l'objet se marque et se maintient précisément par son enfermement dans l'immédiateté de l'intuition et de la sensibilité. C'est en cela qu'elle reste une conscience contrainte. Nombreux et complexes sont les mécanismes de cet enfermement, les uns internes à la conscience elle-même qui se réprime et s'inhibe elle-même, les autres retreuchés dans l'environnement externe qui l'opprime et se l'asservit. Notre affaire ici n'est point leur analyse, mais la façon dont la conscience se débat pour s'en dégager, en tâtonnant.