Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines

45 | 2014
Épopée et millénarisme : transformations et innovations

Que pense la parole des femmes ? Les enjeux du dialogue dans la version récente d'une tradition épique de l'Inde méridionale

What is at stake in women's speech? The meaning of two dialogues in a recent version of a South Indian oral epic

Claudine Le Blanc

Édition électronique
URL : https://journals.openedition.org/emscat/2405
DOI : 10.4000/emscat.2405
ISSN : 2101-0013

Éditeur
Société des études mongoles et sibériennes

Référence électronique
Claudine Le Blanc, « Que pense la parole des femmes ? Les enjeux du dialogue dans la version récente d'une tradition épique de l'Inde méridionale », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], 45 | 2014, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 13 mars 2026. URL : http://journals.openedition.org/emscat/2405 ; DOI : https://doi.org/10.4000/emscat.2405

Ce document a été généré automatiquement le 13 mars 2026.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

Que pense la parole des femmes ? Les enjeux du dialogue dans la version récente d'une tradition épique de l'Inde méridionale

What is at stake in women's speech? The meaning of two dialogues in a recent version of a South Indian oral epic

Claudine Le Blanc

1 Lors d'un récent colloque qui se proposait d'examiner la pertinence pour l'Inde de la théorie bakhtinienne (*Bakhtin in India : Exploring the Dialogic Potential in Self, Culture and History*, Gandhinagar, Gujarat, août 2013), celle-ci s'est vue opposer par nombre des participants la dimension dialogique de la culture indienne, que l'économiste indien Amartya Sen, prix Nobel en 1998, avait mise en lumière en 2005 dans son essai *The Argumentative Indian. Writings on Indian Culture, History and Identity*. Contestant en outre la conception bakhtinienne de l'épopée, plusieurs communications abordèrent les traditions épiques de l'Inde en repérant dans la pluralité des versions une configuration dialogique où les traditions vernaculaires venaient discuter et contester la tradition savante sanskrite[1].

2 Si cette dimension plurielle de la tradition épique en Inde est fondamentale, il semble cependant qu'il faille aller plus loin pour établir une polyphonie au sens strict, qui n'est pas seulement pluralité de voix comme au théâtre par exemple, « hétérophonie rhétorique » pour reprendre une expression de Bakhtine, mais présence d'une multiplicité de voix textuelles entrant en dialogue, et surtout en contradiction dans un récit, sans qu'il soit entrepris dans la narration de les unifier, le modèle en la matière restant celui du roman dostoïevskien. Il convenait pour cela d'examiner ce qu'il en est au sein d'*un seul* texte, c'est-à-dire, pour la tradition orale, d'une actualisation unique,

en s'inspirant de la théorie du travail épique élaborée par Florence Goyet à partir d'un corpus d'épopées écrites canoniques, dans laquelle l'épopée est conçue comme le lieu d'une mise en conflit de visions du monde radicalement différentes, par l'affrontement entre les personnages, mais aussi par leur délibération et par la mise en parallèle de récits annexes – des procédés qui permettent de faire entendre une voix nouvelle.

3 Le récit épique que j'ai eu l'opportunité d'enregistrer en 1996 dans le Karnataka au sud-ouest de l'Inde se prêtait bien à cette tentative, non seulement parce qu'il constitue la version récente d'une tradition vernaculaire dont on connaît des mentions depuis un siècle, mais aussi parce que cette version récente présente une innovation remarquable sous la forme d'un long dialogue initial entre des époux royaux, auquel fait écho un second dialogue, entre l'épouse et son frère cette fois. L'enjeu de la présente réflexion sera donc d'appréhender le sens et la fonction de l'introduction de ces dialogues : peut-on parler de naissance (ou d'accentuation) de la polyphonie ? Celle-ci offre-t-elle un espace pour une voix nouvelle ?

L'innovation sous forme de dialogue : *la Bataille de Piriyapattana* par Tambûri Mahadêva[2]

4 *PiriyâpaTTaNada kâLaga / La Bataille de Piriyapattana*[3] est un des récits chantés (ce qu'on appelle en kannaDa un *kathe*) à sujet mythologique ou héroïco-historique de la région du Karnataka, au sud-ouest de l'Inde, où il existe par ailleurs une littérature écrite, savante depuis le IX^e^ siècle. Il est délivré par des récitants professionnels appartenant à de très basses castes, qui sont invités à se produire à l'occasion de fêtes religieuses ou de cérémonies familiales (naissance, prise de cordon pour les jeunes garçons des hautes castes, puberté pour les filles, mariage, décès, rites postfunéraires). Relativement populaire dans la région où il est récité, qui se confond avec celle de sa diégèse, ce *kathe* narre l'histoire du roi de Piriyapattana à l'orgueil démesuré, qui se voit défait par le jeune général de la ville rivale, Mysore, assisté par sa déesse tutélaire, CâmuNDi. Le récit se fonde sur des événements historiques du XVII^e^ siècle qui marquèrent l'accession au pouvoir de la dynastie Odeyar de Mysore, ville princière et universitaire qui demeure aujourd'hui une des grandes villes de l'État du Karnataka, dont la capitale actuelle est Bangalore. Selon les versions, plusieurs causes sont invoquées pour justifier le conflit :

- la version d'un barde religieux Nîlagâra recueillie en 1965 (Paramashivaiah 1973a) mobilise un motif que l'on connaît dans de nombreux contes d'Europe et d'Asie. Une fille naît au roi Vîrâja de PiriyâpaTTaNa sous de mauvais augures, il ordonne de l'abandonner mais la reine l'élève en secret ; quand l'enfant a douze ans, sa mère la fait venir au palais en l'absence de son père, mais celui-ci de retour remarque un corsage oublié par la jeune fille et conçoit un violent désir pour celle qui le porte. Un des hommes du roi lui rappelle à ses dépens l'interdit de l'inceste, la reine en désespoir de cause envoie l'enfant chez son frère, le DaLavâyi (général en chef) de Mysore. Le roi furieux adresse au DaLavâyi une lettre de défi, et à partir de là le récit déroule les préparatifs et les différents épisodes de la guerre, jusqu'à la chute de PiriyâpaTTaNa.
- un chant de travail de femmes recueilli en 1973 (Lingayya 1979) débute par la lettre de défi qu'envoie Vîrâja au DaLavâyi de Mysore, qui ne s'est jamais encore battu ; ce dernier relève le défi et là aussi, le récit se consacre dans toute sa suite à l'affrontement guerrier.

- un bref chant narratif d'intouchables édité (Karâkr 1959) évoque aussi la lettre, mais en la présentant comme un effet du « temps de déchéance » qui a frappé le roi Vîrâja et égaré son intelligence. Dans ce chant, le récit se concentre sur le combat final de Vîrâja et sur le changement de maître qui attend la ville de PiriyâpaTTaNa.

5 Dans la version longue de plus de cinq heures qu'en donna en septembre 1996 un récitant du nom de Tambûri Mahadêva, homme de quarante-cinq ans, illettré, s'accompagnant de son luth, *tambûri*, et de deux percussionnistes, les causes de la guerre sont sensiblement différentes. Cet infléchissement se traduit en outre par une modification en profondeur de la matière et de la forme narratives, puisque la guerre n'intervient désormais qu'après une longue première partie dialoguée, où l'*agôn* est de nature domestique, conjugale et familiale.

6 Vîrâja qui se caractérisait dans les versions plus anciennes par une agressivité sans pareille énoncée comme un trait définitoire – il est comparé à un taureau, etc. – et qui incarnait au plus haut degré l'héroïsme guerrier apparaît chez Tambûri Mahadêva comme un homme déchu : il a oublié d'honorer le dieu Shani (Saturne), et est accablé par les conséquences de sa négligence vis-à-vis du dieu du destin, négligence qui semble à la fois la cause et la manifestation de sa déchéance. Ce motif de l'oubli de la *pûjâ* du dieu est fréquent dans les traditions épiques, y compris dans *PiriyâpaTTaNada kâLaga* ; mais il ne prête en général pas à conséquence, ou débouche sur une transgression nouvelle du personnage héroïque (MâgaDi KempêgauDa, par exemple), en une exacerbation de la provocation guerrière : il en va ainsi dans la version du chant de travail d'intouchables. Ici, le motif est à l'origine de l'action qui prend très vite la forme d'un dialogue opposant deux réactions à ce sort malheureux : celle du roi, et celle de son épouse. Vîrâja de retour au palais est pris d'un sommeil agité suscité par Shani et voit en rêve la ruine du royaume, il se réveille et se lamente, mais Niṅgarâjamma, son épouse, lui répond qu'elle-même n'a pas fait ce rêve. Vîrâja tente de détourner le destin qui l'attend par une nouvelle *pûjâ*, mais il oublie de nouveau Shani, qui le maudit une nouvelle fois. De retour auprès de Niṅgarâjamma, il se répand en lamentations. Son épouse lui répond alors que si le royaume est perdu, elle en rapportera un de chez son frère aîné le DaLavâyi de Mysore. Vîrâja l'en dissuade : il n'y a plus personne, dit-il, pour qui est déchu, elle deviendrait une servante dans la maison de son frère. Elle maintient qu'elle doit y aller, il continue sa description de ce qui va se passer. Niṅgarâjamma revient à la charge : son frère est un roi conforme au *dharma*, il lui donnera ce qu'elle demande, et au besoin, elle l'apitoiera en évoquant le petit VîraNNa leur fils. À la mention de VîraNNA, le roi s'exclame qu'il veut tuer l'enfant promis au malheur, mais Niṅgarâjamma réclame d'être tuée la première. Mais comment le roi, qui n'a jamais exercé la moindre violence à son égard, le pourrait-il ? Niṅgarâjamma insiste : elle va réclamer à son frère un fief. Le roi cependant est de nouveau pris de sommeil et son épouse, passant outre les protestations de son fils et les présages divers, se rend chez son frère.

7 À Mysore s'engage un second dialogue qui fait doublement écho au premier, parce que Niṅgarâjamma, conformément à ce qu'elle a annoncé, réclame à son frère une terre, et parce que son frère réagit conformément à ce que Vîrâja avait prévu. Le DaLavâyi commence par plaindre sa sœur, tout en lui expliquant qu'elle n'aurait pas dû se déplacer mais lui écrire, et se déclare prêt à donner de l'argent pour l'aider. Elle rétorque qu'elle n'est pas venue pour de l'argent, mais pour obtenir une terre à Mysore, et précise : elle veut être sur un pied d'égalité avec lui. Fureur du DaLavâyi, mais elle

insiste, il lui répond qu'elle est une fille, qu'elle n'a pas à recevoir, mais à être donnée, et qu'elle a donc été mariée par lui comme il convient. Elle doit partir. Niṅgarâjamma le maudit, il la fait traîner dehors, tout en gardant l'enfant en otage. Son époux l'attend à PiriyâpaTTaNa, elle met en scène sur elle les traces d'une agression, et accuse son frère de l'avoir violée. Vîrâja ne semble pas réagir, elle répète son accusation ; dans une explosion de colère, il annonce qu'il va se venger. C'est alors que s'ouvre le récit de la provocation et de la guerre, celui que narrent les autres versions, mais qui n'occupe ici que la seconde partie de l'épopée.

Une voix nouvelle ?

8 La question qui se pose est de savoir comment apprécier cette nouvelle première partie dialoguée. Lors de mon travail de terrain, j'ai pu noter que *PiriyâpaTTaNada kâLaga* était un récit chanté particulièrement apprécié des femmes qui le réclamaient volontiers lorsqu'à l'issue de l'invocation, le récitant demandait ce qu'il devait raconter ; mais pourquoi ?

9 Remarquons pour commencer la singularisation qui s'effectue au sein du dialogue du personnage féminin, qui n'apparaissait auparavant que pour être livré à la mort de façon anonyme et indifférenciée. Les versions plus anciennes du récit, celle du barde religieux notamment, ne donnaient la parole *aux* femmes de Vîrâja qu'au moment où, la ville étant sur le point de tomber, elles exhortaient leur époux à les tuer. Alors seulement, au seuil de leur mort de femme véridique, elles recevaient un nom et se distinguaient dans le déroulement de la scène de mise à mort et dans les paroles qu'elles prononçaient, même s'il s'agissait d'autant de variations sur le refus de survivre en retournant chez leur père, ainsi dans le chant des femmes :

> « Si, déchues, nous rejoignons notre ville,
> Ô roi, écoutez-nous,
> 'Jetez les ordures de la demeure ! ', nous demandera-t-on.
> On nous demandera de jeter les ordures de la maison,
> Dans la ville de notre père !
> Venez donc [plutôt] frapper nos têtes !
> Si, grandement déchues, nous allons à la porte [de nos pères],
> Ô roi, écoutez-nous,
> 'Balayez la poussière à la porte ! ', nous demandera-t-on.
> On nous demandera de balayer la poussière à la porte,
> Ô roi, écoutez-nous,
> Venez donc frapper nos têtes ! [655]
> Vous, venez frapper nos têtes »,
> Ayant ainsi parlé,
> D'elles-mêmes elles viennent se tenir [devant lui], cheveux noués[4].

10 Chez Tambûri Mahadêva, au contraire, non seulement la femme apparaît de façon massive et individualisée dans le dialogue comme interlocutrice unique du roi – la deuxième épouse n'est mentionnée que lorsque la question de la mort se pose – mais elle tient un discours triplement subversif : d'abord parce qu'elle discourt, tout simplement, tient tête à son époux et finit par transgresser son interdiction, ensuite parce qu'elle refuse de se soumettre au destin et prend l'initiative, enfin parce que les solutions qu'elle propose (réclamer sa part d'héritage, de l'argent, mais surtout une terre, ce qui signifie aussi retourner vivre à Mysore) sont socialement inacceptables, et ne sont acceptées ni par l'époux, ni par le frère.

11 Voix nouvelle donc qui, à la faveur d'un développement dialogique de l'épopée, fait entendre deux choses : une revendication fondée sur le droit, et l'expression de la violence sociale supportée par les femmes. Les deux cependant ne sont pas exactement du même ordre. La première est un écho direct de la réforme de la succession après l'Indépendance, en particulier de la loi de 1956 qui fait des filles les héritières de leurs parents à parts égales avec leurs frères. Le discours à son frère que Niṅgarâjamma anticipe auprès de son époux est à cet égard sans ambiguïté :

> « Ah, avec mon fils je vais aller
> Auprès de mon frère aîné,
> Je lui demanderai la terre qui doit me revenir. » [139]
> « Ah, nous allons vivre sur un pied d'égalité avec toi,
> Ô mon frère,
> Donnez-moi une part de votre royaume !
> Eh, toi, en frère aîné, vis heureux !
> Ô mon frère,
> [Et] moi, en soeur cadette, je vivrai heureuse ! » [272]

12 En revendiquant, par-delà sa part d'héritage, sa part de bonheur, Niṅgarâjamma s'élève contre un ordre social qui fait des femmes des objets d'échange, comme le lui rappellent son époux et son frère. Tandis que le premier martèle qu'elle n'est désormais plus rien dans la maison de ses parents, le second lui répond sans détour que si elle avait été un garçon, on lui aurait donné la moitié du royaume, mais qu'étant fille, c'est elle qui a été donnée – la réplique joue de l'opposition entre le verbe conjugué et le participe :

> Si, enfant mâle en ma compagnie,
> Tu étais née, petite Niṅgarâji,
> Je t'aurais donné la moitié du royaume, la moitié du pays.
> [Mais] comme tu es née enfant femelle avec moi,
> C'est toi que j'ai donnée dans la cérémonie du mariage, n'est-ce pas, petite Niṅgarâji ?
> Tu es une fille mariée, n'est-ce pas ?
> Niṅgarâjamma,
> Tu es [comme] un corps parti au champ de crémation !
> Mère, une femme qui a été donnée, qu'est-elle pour son clan ?
> Ma jeune soeur,
> Une femme qui a été mariée, qu'est-elle pour sa maison ? [290]
> Oui, femme donnée n'est plus rien pour son clan, petite Niṅgarâji,
> Femme mariée est perdue pour sa maison, petite Niṅgarâji.
> Ne me parle plus de 'lieu à moi', de terre,
> Tu es une fille mariée qui est [comme] un corps parti au champ de crémation.
> Les deux ne font qu'un, petite Niṅgarâji. »

13 C'est la relation d'alliance entre les futurs belligérants du récit, notons-le, qui autorise le développement de cette voix nouvelle, portée par la femme de l'un, sœur de l'autre. Mais cette relation avait au départ une raison d'être bien différente : lorsque l'épouse de Vîrâja entreprend de soustraire sa fille au désir incestueux du roi, elle l'envoie chez son frère aîné qui est l'époux prédestiné de la jeune fille, selon le schéma d'alliance traditionnel dans le monde dravidien. La version de Tambûri Mahadêva fait disparaître le personnage de la jeune fille et le père incestueux, pour privilégier, de façon horizontale, les frères et soeurs, et du même coup, le dialogue. Il y a bien là rénovation et invention de la tradition épique face à un monde en mutation. Ce n'est sans doute pas un hasard si, confrontés à la parole de Niṅgarâjamma, les deux hommes ont recours aux proverbes et aux formules gnomiques qui viennent rappeler les règles et les rites

de la cohésion sociale, par exemple, dans la réplique du DaLavâyi citée plus haut, *koTTa heNNu kulake horagu*, « la femme qui a été donnée [devient] étrangère au clan ». Le nombre relativement important des énoncés proverbiaux chez Mahadêva par rapport aux versions plus anciennes est à cet égard remarquable, comme s'il s'agissait de contrebalancer l'ébranlement encore feutré des schèmes collectifs dans l'Inde contemporaine par le renforcement de la fonction normative de la littérature populaire, ancrée dans un imaginaire du stéréotype, des automatismes de langage et de pensée, des évidences partagées.

14 Cependant cet encadrement de la parole nouvelle n'est peut-être pas qu'une affaire de contrepoids. Il n'est pas sûr en effet que les énoncés gnomiques et la parole de Niṅgarâjamma ne participent pas d'une même voix, c'est-à-dire qu'il n'est pas sûr qu'il y ait véritablement polyphonie. La question de la violence invite en effet à nuancer l'effet et la fonction de la parole féminine dans la récitation de Mahadêva. Ce n'est pas simplement parce que l'attitude de Niṅgarâjamma conduit à la catastrophe et qu'elle constitue de ce point de vue un contre-exemple, que l'on peut avancer cela, mais parce qu'elle semble véritablement instituer la déchéance annoncée, en rejoignant de ce point de vue la conception traditionnelle de la femme comme fautrice de guerre.

15 Le motif de l'inceste, disparu chez le père, ressurgit en effet, dans cette version récente, chez le frère, ou plus exactement, dans la calomnie de sa sœur. Il prend place dans un tableau de la violence subie par les femmes, violence dont la dimension sexuelle n'est pas oubliée. C'est pour échapper au viol lors du sac de la ville que les épouses de Vîrâja demandent d'être mises à mort, et non par refus de vivre asservies comme chez le récitant religieux :

> « Ah, si vous partez à la guerre en nous laissant,
> Les hommes de Mysore
> Vont porter la main sur notre corps et nous saccager ! [624]
> Oui, les hommes du pays de Mysore,
> Si vous partez pour la guerre en nous laissant, seigneur,
> Alors, ils vont porter la main sur notre corps et nous outrager, seigneur !
> Oui, tue-nous avant d'aller te battre ! », disaient-elles.

16 La violence sur les femmes est d'abord violence conjugale, que mentionne en creux Vîrâja lorsqu'il rappelle à son épouse récalcitrante qu'il n'a jamais levé la main sur elle : cela signifie que la parole de l'homme contribue aussi à la voix nouvelle, ce qui facilite sans doute celle-ci, mais n'est pas sans entraîner une certaine confusion du propos. Les formules qu'utilise alors Vîrâja sont exactement celles par lesquelles, dans le chant de femmes, il rejetait comme impossible la mise à mort des épouses. Chez Tambûri Mahadêva, il s'écrie :

> « Depuis le temps où je t'ai épousée,
> Mon épouse,
> Pas une seule fois je n'ai ouvert la bouche pour te crier des insultes. [150]
> Depuis notre nuit de noces,
> Mon épouse,
> Pas une seule fois je n'ai levé la main pour te porter un coup.
> Si je dis : 'Je vais te frapper', ma main ne vient pas,
> Mon épouse,
> Si je dis : 'Je vais t'insulter', ma bouche ne suit pas.
> Si je dis : 'Je vais te frapper', ma main ne vient pas,
> Si je dis : 'Je vais t'insulter', ma bouche ne suit pas, Niṅgarâjamma.
> De quelle manière puis-je te frapper à mort ?

> De quelle manière puis-je ouvrir la bouche pour t'insulter, mon épouse ? », a-t-il dit.
> Dans le chant des femmes, Vîrâja disait à ses épouses :
> « Femmes, si vous me dites de frapper, ma main ne suivra pas !
> Ô mes épouses,
> Si vous me dites de crier, ma bouche ne suivra pas ! » [633]

17 Or, face à un époux devenu si uniment bienveillant et pacifique, ce sont les femmes qui viennent donner voix à la nécessité de la violence, et Niṅgarâjamma de ce point de vue est bien celle par qui la guerre arrive, qui pousse son époux à ressaisir sa virilité et à se battre, qui porte l'épique guerrier enfin, si bien qu'on se trouve conduit à interroger la nouveauté et la nature même de « voix nouvelle » de ce qu'elle fait entendre.

18 C'est en effet un schéma ancien que sa parole réinvestit, en même temps qu'elle le dote de combats nouveaux. La récitation de Mahadêva elle-même y fait écho : « Eh soldats ! Pour quelle femme êtes-vous donc partis ? », demande la déesse CâmuNDamma déguisée en soldat, à l'armée du DaLavâyi [520-512]. Les femmes dans l'épopée archaïque indienne sont des personnalités fortes, qui parlent et qui agissent : leur figure stéréotypée d'épouse et de mère reste enracinée dans un substrat mythique où la femme est une figure de la Terre parfaitement ambivalente. Accablée par la guerre, elle est aussi soulagée du poids des hommes par celle-ci, et en est à l'origine, telle Draupadî, Sîtâ (ou Hélène), ou la désire[5]. Gândhârî, rappelle Vyâsa, a souhaité la victoire du *dharma*, c'est-à-dire celle des PâNDava ennemis de son propre fils :

> Pendant dix-huit jours, ton fils désireux de victoire t'a demandé de le bénir pendant qu'il combattait ses ennemis. Alors qu'il te sollicitait ainsi régulièrement par désir de vaincre, tu lui as répondu à chaque fois : « Là où est le *dharma* se trouve la victoire[6]. »

19 Et Romila Thapar rappelle combien la Shakuntalâ du *Mahâbhârata*, contrairement à la Shakuntalâ dramatique, plus tardive, est une femme qui revendique d'être reconnue par son époux qui l'a oubliée, et argumente, lui faisant une leçon de morale et de politique avant de le laisser à sa faiblesse et son égarement (Thapar 2011 [1999], pp. 38-41), telle Ningarâjamma.

20 L'ambivalence qui marque la parole et l'action féminines épiques se trouve en outre accrue par l'ambivalence plus générale qui accompagne l'expression de la plainte ou de la subversion dans une société de tradition orale où les paroles de contestation tendent à être énoncées pour mieux être dévaluées au profit de discours énonçant les véritables valeurs[7]. Or, dans cette perspective, c'est la spécificité d'un travail épique qui se voit mise en péril : on peut ainsi établir une continuité entre la version de Mahadêva et la chanson « ANNa tangi / Le frère aîné et la sœur cadette », chanson kannaDa très populaire qui évoque l'inceste dans la fratrie. Plus remarquable encore, il existe un bref récit chanté intitulé *Liṅgarâjamma*, ou *KoDagina Liṅgarâjamma,* dont une version a été éditée par J. S. Paramashivaiah en 1973 (d'après une version d'un barde religieux réalisée en 1965), qui met en scène un roi anonyme de Piriyapattana, et son épouse Liṅgarâjamma, et où l'on retrouve quasiment mot pour mot les dialogues de *PiriyâpaTTaNada kâLaga* dans la version de Mahadêva. Deux différences toutefois sont à relever : d'abord réticent, le roi se laisse ici convaincre par le désir de son épouse de réclamer à son frère, le riche roi de Mysore, une part de ses richesses, et il lui conseille de demander des terres et la bague royale. La suite est semblable à ce qui est narré par Tambûri, mais le roi de Mysore devine la manigance de sa sœur et part se battre. Cependant, le roi de KoDagu est fait prisonnier avant même que le combat débute. Le frère fait alors arrêter sa sœur, la fait exposer et découper avant d'attacher les

morceaux de son corps au-dessus de la porte, et il déclare à son beau-frère qu'il les gardera, lui et son fils, douze ans en captivité.

21 Pas l'ombre d'un combat donc ni d'un siège, pas de DaLavâyi ; une fin profondément différente, où se joue la vengeance d'un homme manipulé, et non le destin d'un homme accablé par l'histoire, ou les dieux : *Liṅgarâjamma* est d'abord une histoire de famille, un de ces « social narratives », comme les catégorise la terminologie anglo-saxonne, dont le thème principal est le malheur domestique et conjugal, une histoire d'argent et de rivalité familiale, qu'on appelle en kannaDa *lâvaNi*, genre que les observateurs occidentaux ou indigènes en mal de respectabilité ont pu considérer comme quelque peu scandaleux[8]. Sans entrer ici dans l'analyse du sens et de la fonction de cette convergence qui manifeste probablement des stratégies des récitants et de leur communauté, il nous faut noter qu'elle invite à relativiser la spécificité du « travail épique » : n'est-ce pas toute la littérature orale, dans ses transformations, et ses passages génériques, qui est impliquée par la pensée du présent[9] ? On retrouve la polyphonie au sens large que j'évoquais pour commencer : *Liṅgarâjamma* aussi fait entendre une voix nouvelle, celle de la pauvreté non résignée, même si cette voix est davantage étouffée, par un châtiment plus terrible, et une sanction plus explicite.

22 Il est d'ailleurs loisible de penser, en poursuivant l'analyse des dialogues conjugal et germain de *PiriyâpaTTaNada kâLaga*, que la revendication de Niṅgarâjamma a une dimension fantasmatique non négligeable. Comme chez la femme de Putiphar, ou comme chez Phèdre, l'accusation d'inceste n'est-elle pas le voile du désir ? Plus précisément, la revendication de sa part d'héritage selon la loi n'est-elle pas la formulation nouvelle d'une aspiration régressive qui parcourt la littérature orale kannaDa en y faisant résonner le mot de *tavaru*, désignant la maison où résident les parents d'une femme mariée, et véhiculant toute la nostalgie d'un passé refuge, souvent idéalisé par des femmes séparées très jeunes de leur famille[10] ?

En guise de conclusion. Le travail épique : penser une métamorphose nécessaire ou en marche / refléter une complexité / émouvoir par la tension

23 Pourtant, je continue à souscrire à ce que j'écrivais en 2005 dans l'ouvrage que j'ai consacré à la tradition de *La Bataille de Piriyapattana* : « Même si *PiriyâpaTTaNada kâLaga* fait indéniablement écho à la contradiction que le mariage fait peser sur les filles, qui sont, en Inde plus encore qu'ailleurs, celles qui partent, alors même que toutes les autres activités sociales les attachent au foyer, la revendication énoncée par Niṅgarâjamma est à la fois trop absolue, et trop concrète pour ne pas être entendue dans ses accents propres, et nouveaux. » (Le Blanc 2005, p. 193).

24 Il y aurait donc deux nuances à apporter, c'est-à-dire deux pistes de réflexion à engager, pour l'application de la théorie du travail épique aux traditions orales : la première serait d'envisager l'épique dans son interaction avec les autres genres de l'oralité (ainsi qu'avec l'écriture), et d'envisager cette interaction même comme lieu du travail (mais on peut alors se demander si le travail dit épique n'a pas à voir avec le propre de toute la production littéraire qui serait une vaste « épopée dispersée ») ; la seconde, non sans rapport avec la première, serait de revenir sur la définition de ce qu'on peut appeler la pensée dans la représentation épique. Si l'on veut que la pensée

sans concepts ne soit pas simplement le reflet de la complexité ou un phénomène d'adaptation, ne faut-il pas, dans le cas de la tradition orale, donner une place à l'émotion dont Christiane Seydou, à propos de l'épopée africaine, fait la pierre de touche de l'épique (Seydou 1982, pp. 84-98) ? Formulations de fantasme, ou résurgence du mythe sont sans doute aussi à comprendre comme des moyens de l'émotion.

25 Il est très frappant en effet, lorsqu'on écoute *PiriyâpaTTaNada kâLaga*, de constater à quel point les dialogues entre l'époux et l'épouse, entre le frère et la sœur, sont longs et répétitifs, comme le sont les scènes de combat dans les versions plus franchement guerrières : de la même façon que l'idéologie du combat ne se comprend pas complètement déconnectée de l'émotion qu'elle vise à susciter par les effets pathétiques de l'*agôn*, de même, les voix nouvelles des épopées orales sont peut-être d'abord des machines à émouvoir, et par là éventuellement des machines à penser. Quoi que pense la parole des femmes, ce que l'épopée pense de l'émancipation féminine reste problématique[11], et par-delà les questionnements de la notion de « travail épique » que cet enjeu permet de formuler, il conviendrait de se demander, plus radicalement, s'il n'est pas, par excellence, l'impensable de l'épopée.

BIBLIOGRAPHIE

Derive, J.
1989 Le Jeune Menteur et le Vieux Sage. Esquisse d'une « théorie » littéraire chez les Dioula de Kong (Côte d'Ivoire), in *Graines de parole, Puissance du verbe et traditions orales, écrits pour Geneviève Calame-Griaule* (Paris, éditions du CNRS).

Hawley, J. S. & Wulff, D. M. (éd.)
1996 *Devî. Goddesses in India* (Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press).

KarâkR
1959 *PiriyâpaTTaNada kâLaga*, *Jânapada kathanagîtegaLu* (Mysore).

Kittel, F.
1894 *A Kannada-English Dictionary* (Mangalore, Basel Mission Book & Tract Depository).

Le Blanc, C.
2005 *Une littérature en archipel. La tradition orale de* La Bataille de Piriyapattana *au Karnataka, Inde du Sud* (Paris, Champion).

Lingayya, D.
1979 *PiriyâpaTTaNada jagaLa* (Bangalore).

Mahâbhârata
1985-1986 trad. Jean-Michel Péterfalvi (Paris, GF).

Paramashivaiah, J. S.
1973a *PiriyâpaTTaNada kâLaga* (Mysore).
1973b *Liṅgarâjamma* in *Janapada vîra kâvyagaLu* (Mysore).

Ranganna, S. V.
1955 The Folk Literature of Karnatak, *in* R.R. Diwakar (ed.), *Karnataka Darshana* (Bombay).

Rao, V. N.
1994 *A Rāmāyaṇa* of Their Own : Women's Oral Tradition in Telugu, *in* P. Richman (éd.), *Many* Rāmāyaṇas. *The Diversity of a Narrative Tradition in South Asia* (New Delhi, Oxford University Press, 1992 [1991]), pp. 114-136.

Seydou, C.
1982 Comment définir le genre épique ? Un exemple : l'épopée africaine, *Journal of The Anthropological Society of Oxford* XIII(1), pp. 84-98.

Shulman, D. D.
1979 Sītā and Śatakaṇ harāvaṇa in a Tamil Folk Narrative, *Journal of Indian Folkloristics* 2(3/4), pp. 1-26.

Sen, A.
2005 *The Argumentative Indian. Writings on Indian Culture, History and Identity* (London, Penguin Books).

Thapar, R.
2011 [1999] *Śakuntalā. Texts, Readings, Histories* (New York, Columbia University Press).

NOTES

1. Voir le compte rendu par un des organisateurs, Sunthar Visuvalingam, http://www.svabhinava.org/abhinava/BakhtinInIndia/BakhtinInIndiaAbstracts--frame.php (page consultée le 13 janvier 2014).
2. Pour la transcription des termes empruntés aux langues indiennes, les conventions suivantes ont été retenues (sauf pour les noms de lieux ou de dieux donnés dans leur forme d'usage en français) : l'accent circonflexe note une voyelle longue, la majuscule un son rétroflexe, « sh » enfin représente le s palatal.
3. Pour plus de détails voir Le Blanc (2005).
4. Sauf mention contraire, les traductions sont de l'auteur.
5. Sur ce désordre qui advient par les femmes, voir Shulman (1979, pp. 1-26), ainsi que Hawley & Wulff (1996).
6. *Mahâbhârata*, XI, 13, 9-10 (1986, pp. 313-314).
7. Voir Derive (1989).
8. F. Kittel (1894) dans son dictionnaire de référence en donne la définition suivante à l'entrée « LâvaNi » : « A obscene kind of ballad and its rustic tune. »
9. J'avais dans un premier temps analysé l'infléchissement apporté par les deux longs dialogues comme un développement non épique (Le Blanc 2005) ; si l'on choisit, au contraire, d'y voir précisément un exemple de travail épique, celui-ci n'apparaît pas propre à l'épopée.
10. « The familiar Kannada vocable of three sounds, 'ta-va-ru', signifying the closely united and happy family into which one is fortunately born and of which one continues to be a beloved member, wherever one may be, is as translatable as it is ineffable ! » (Ranganna 1955, p. 147).
11. Voir aussi les conclusions de V. Narayana Rao (Richman 1994, pp. 133-134).

RÉSUMÉS

Une version récente de la tradition épique de La Bataille de Piriyapattana, récitée au Karnataka (sud de l'Inde), présente une innovation remarquable : elle s'ouvre par un très long dialogue entre le roi de KoDagu et son épouse. Tandis que le roi se montre accablé par un destin contraire et ne songe plus à défier son beau-frère, la reine développe un discours de revendication vis-à-vis de son propre frère, et exhorte son époux à livrer bataille. Comment comprendre une telle confrontation, qui se substitue à l'agôn guerrier dans toute la première partie du récit chanté ? Et jusqu'à quel point peut-on voir dans ce reflet ambivalent de l'évolution du statut des femmes une tentative pour la penser, selon le modèle proposé par F. Goyet ? On se demandera ainsi dans quelle mesure le dialogue des époux met en œuvre une véritable polyphonie permettant l'émergence d'une voix nouvelle.

In a recent version of the kannada oral epic PiriyâpaTTaNAda kâLaga (*The Battle of Piriyapattana*), there is the remarkable addition: a very long dialogue between the King of KoDagu and his wife Ningarâjamma. In this exchange, the queen develops a claim on her brother's property, and urges her husband to war against him; however, the king appears overcome by his fate and doesn't even think of challenging his brother-in law. How can we understand such a conflict, which comes in lieu of the martial *agôn* in the first part of the epic? Is it possible to analyse this image of the changes in women's status using F. Goyet's model of "epic work"? The aim of the paper is to measure to what extent the new dialogue implies a true polyphony allowing the voicing of novelty.

INDEX

Keywords : India, epic, polyphony, dialogue, epic work, woman, subversion, innovation
Mots-clés : Inde, Karnataka, épopée, polyphonie, dialogue, travail épique, femme, subversion, innovation

AUTEUR

CLAUDINE LE BLANC

IDREF : https://idref.fr/060726482
ORCID : https://orcid.org/0000-0002-6663-9523
VIAF : http://viaf.org/viaf/27280139
ISNI : https://isni.org/isni/0000000061518306
BNF : http://data.bnf.fr/ark:/12148/cb144056546

Claudine Le Blanc est maître de conférences en littérature comparée à l'Université de la Sorbonne nouvelle – Paris 3, membre du Centre d'études et de recherches comparatistes (CERC). Ses travaux portent sur les littératures de l'Inde classique et moderne, les formes de l'oralité littéraire, épique et indienne en particulier, ainsi que sur la réception des littératures indiennes en Europe. Elle est l'auteur d'*Une littérature en archipel. La tradition orale de La Bataille de Piriyapattana au Karnataka, Inde du sud* (Champion, 2005), d'une *Histoire de la littérature de l'Inde*

moderne. Le roman, XIX^e^-XX^e^ siècles (Ellipses, 2006), et de *Qu'est-ce qu'une littérature étrangère ? Naissance de la littérature indienne en France au XIX^e^ siècle* (à paraître).