

EVA WILDEN

USAGE DE LA POLYSÉMIE: *UḸURAI* ET *ŚLEṢA* DANS LA POÉSIE TAMOULE CLASSIQUE

À l'instar de la plupart des traditions poétiques, celle de langue tamoule recourt à la technique littéraire du double sens (skt. *śleṣa*), que l'on peut définir comme une exploitation de la polysémie à des fins poétiques. Le(s) concept(s) des théoriciens tardifs sont largement fondés sur un discours qui provient de la tradition de référence du sanskrit, qui dépasse les frontières régionales, et dans le domaine de la pratique, on trouve plusieurs formes, qui vont jusqu'au véritable poème à double trame narrative, tel que ceux sur lesquels les travaux de Y. Bronner et de S. Brocquet¹ ont récemment attiré l'attention. Le mot *cilētai*, pour skt. *śleṣa*, «double sens», est attesté pour la première fois dans une énumération de figures de style que propose la grammaire tamoule bouddhiste du XI^e siècle intitulée *Vīracōḷiyam*, dans son *Alaṅkārappaṭalam* (*sūtra* 154), «Section traitant de l'ornementation poétique» (< skt. *alaṅkāra-*), adaptation du *Kāvyaḍarśa* de Daṇḍin, dans le sillage de laquelle on trouve des traités dont le titre contient la désignation sanskrite de cette discipline, tels que le *Taṅṭiyalaṅkāram* et le *Māraṅalaṅkāram*.

La tradition tamoule ancienne possède un modèle qui lui est propre sous le titre *uḸurrai* («insertion» depuis A.K. Ramanujan 1967), qui s'applique essentiellement à la littérature classique ancienne du *Caṅkam*. Les discussions les plus anciennes se trouvent dans deux passages de la plus ancienne grammaire qui nous soit parvenue, le *Tolkāppiyam* (*TP*). Malheureusement, il semble que l'une et l'autre soient des additions au texte et s'avèrent par conséquent difficiles à dater : le premier passage est hors contexte, annexé, en même temps que plusieurs autres sujets, à la première section du *TP*, l'*Akat-tiṇaiyiyal*, tandis que le second se trouve à la fin de la 5^e section, *Poruḷiyal*, qui rassemble les questions diverses relatives aux parties anciennes de la théorie

¹ Tandis que Brocquet 2010 étudie en détail un exemple de narration double de la tradition sanskrite, Bronner 2010 comporte des appendices dressant la liste des poèmes à *śleṣa* dans les deux traditions, sanskrite et telugu.

poétique². Il n'est cependant pas difficile de trouver des exemples, dont beaucoup font l'objet de discussions dans les commentaires de poétologie, dans les anthologies du *Caṅkam*. Un exemple suffira à illustrer ce concept³:

Kuruntokai 38

கான் மஞ்சை யறையின் முட்டை
வெயிலாடு முசுவின் குருளை யுருட்டுங்
குன்ற நாடன் கேண்மை யென்று
நன்றுமன் வாழி தோழி யுண்க
ணீரோ டோராங்குத் தணப்ப
வுள்ளா தகறல் வல்லு வோர்க்கே.

kānam maññai arai iṅ muṭṭai
veyil āṭu mucuviṅ kuruḷai uruṭṭum
kunram nātaṅ keṅmai enrum
naṅru-maṅ vāḷi iōḷi uṅ kaṅ
nīrōḷ' or āṅku taṅappa
uḷḷātu akaraḷ valluvōrkkē.

«L'intimité avec l'homme venu des montagnes,
où le petit du langur jouant à la lumière du soleil,
roule l'œuf qu'une paonne a déposé sur un rocher,
[est] toujours bonne, certainement, ô mon amie,
– pour ceux qui sont capables de partir sans se rappeler
à quel moment [il] s'en va, comme quelqu'un qui a de l'eau dans [mes] yeux emplis de
collyre.»⁴

Un poème à insertion caractéristique comporte deux parties, une partie thématique qui traite d'un sujet amoureux et une partie figurative qui décrit une scène de la nature, la seconde étant, dans la plupart des cas, insérée dans la première par le moyen d'une proposition subordonnée *peyareccam* (référant à un pays dans lequel ou à une époque au cours de laquelle se produit quelque-

² Trois *sūtra*, vers la fin de l'*Akattiṅaiyiyal*, 49–51 selon le découpage du texte que propose le plus ancien commentateur, Ḥampūraṅar, traitent de deux types de comparaison (*uvamam* < skt. *upamā*), l'une d'entre elles étant l'*uḷḷurai* et l'autre l'*ēnai*, c'est-à-dire l'« autre » (ou « les autres »?), ce qui confère à la première le statut de catégorie principale. D'un point de vue étymologique, le mot est un composé du nom *uḷ* (« à l'intérieur ») et d'un nom verbal *urai*, et remonte à une forme transitive-causative du verbe *uru-tal*, c'est-à-dire *uru-ttal*, « enchâsser ». Le *Poruḷiyal*, ensuite, au *sūtra* 238, n'énumère pas moins de cinq types d'*uḷḷurai*, après avoir déjà traité, aux *sūtra* 225–227, d'un autre type encore de comparaison polyvalente appelée *iraicci* (d'étymologie obscure). Là même où l'on attendrait une discussion portant sur ce sujet, c'est-à-dire dans la section sur la comparaison elle-même (*Uvamaiyiyal* = TP chapitre 7), l'*uḷḷurai* ne fait l'objet d'aucune mention.

³ Pour une étude et une description plus détaillées des différents types de comparaison que l'on trouve dans la poésie classique ancienne, voir Wilden 2006: 293 sqq.

⁴ Les traductions littérales sont de l'auteur.

chose). La tâche du lecteur cultivé consiste alors à trouver l'articulation entre les deux, laquelle est codifiée sous une forme qu'on peut appeler un code symbolique (Wilden 2006 : 317 sqq.). Ici, il s'agit d'une scène de séparation et la jeune fille malheureuse en amour fait une remarque empreinte d'un amer sarcasme à sa confidente, à propos de la capacité qu'ont les mâles à oublier et à s'occuper d'autres tâches, tandis que le rôle de la femelle l'oblige à rester derrière et à supporter la solitude. Ses craintes concernant le retour incertain de son amant sont exprimées dans une insertion où le partenaire mâle est dépeint comme négligent et indigne de confiance, un jeune singe jouant avec quelque-chose de précieux qu'il pourrait briser, quoique probablement sans aucune intention mauvaise – en l'occurrence l'œuf de paon qui représente le cœur de la jeune fille. Bien qu'on ait affaire, de toute évidence, à des couches de signification multiples, à savoir une scène de la nature qui n'est pas sans rapport avec la vie amoureuse d'un couple en ce qu'elle condense la part de «non-dit» des émotions de l'un des amants, nous sommes loin du concept sanskrit de *śleṣa*, dans lequel la même série de mots peut être déchiffrée deux fois, ou la même série de sons découpée en mots différents.

Plus proche du *śleṣa* est l'exemple qui suit, provenant de la même anthologie. Dans ce cas, on trouve, au niveau le plus ancien de la tradition exégétique elle-même, une indication selon laquelle telle était bien la lecture traditionnelle du texte. En effet, un des problèmes que pose de manière générale l'ambiguïté est évidemment qu'il s'agit d'un fait relevant de la langue poétique en tant que telle, fait qui n'est nullement toujours intentionnel. C'est un problème que le lecteur moderne partage avec les auditeurs ou avec les lecteurs originels, ainsi que les commentateurs des siècles intermédiaires⁵. D'ailleurs, un poème du *Caṅkam* nous parvient accompagné d'une phrase le plus souvent brève qui précise l'énonciateur, l'auditeur et le thème poétique du poème, appelée traditionnellement *kilavi* («énoncé [poétique]»), semblable à celles que l'on connaît dans la tradition prākrite, par exemple dans la *Sattasāi*. Bien que la tradition manuscrite d'aujourd'hui, qui ne remonte pas au-delà d'approximativement 300 ans, révèle des variations considérables en matière de formulation, témoignant ainsi de divergences entre poéticiens ou copistes concernant la bonne interprétation, des échos provenant des traités anciens indiquent que ces phrases ont probablement été, de bonne heure, un trait spécifique de la transmission du corpus poétique lui-même⁶. Quelques-uns des *kilavi* récents sont plus longs et plus explicites, et celui qui suit est un des rares exemples qui signalent une ambiguïté volontaire de la part du poète. Le mot tamoul employé ici est une locution adverbiale qui revêt la forme d'un instrumental, *vāyppāṭṭān*, «par insinuation».

⁵ Pour un bref exposé du problème en ce qui concerne la tradition sanskrite et prākrite, voir Kölver 1999.

⁶ Pour une discussion portant sur le développement du thème poétique et l'histoire des *kilavi*, voir Takahashi 1995, Wilden 2006 : 158 sqq.

Kuruntokai 141

Kiḷavi: *il-cerikkappaṭṭ'-uḷi iravukkuri vantoḷukun talaimakarṅku varum ētam aṅcip pakarṅkuri nērn̄ta vāyppāṭṭān̄ atuvum maruttuc ciraippuramākat tōḷikkut talaimakaḷ colliyat̄u*

« Prononcé par ELLE à l'intention de sa confidente, tandis qu'[il] se trouvait derrière la haie, refusant cette [rencontre nocturne], en des mots qui insinuent l'acceptation d'une rencontre de jour, redoutant un danger imminent pour LUI, qui continue à venir à des rencontres nocturnes, alors qu'elle est confinée dans la maison ».

Le *topos* en lui-même est bien connu. La nuit, les montagnes de la poésie tamoule ancienne avaient tendance à être infestées d'éléphants, de tigres, de serpents et d'autres dangers menaçant la sécurité d'un amant contraint de la traverser pour rejoindre la jeune-fille qu'il aimait. Aussi la jeune-fille a-t-elle peur pour lui, et qui plus est, dans ce cas, une mère soupçonneuse l'a confinée à la maison. C'est pourquoi elle suggère une autre possibilité, s'adressant officiellement à sa confidente, mais en réalité dans le but que son amant l'entende :

வளைவாய்ச் சிறுகிளி விளைதினைக் கமலியர்
செல்கென் றோளே யன்னை யெனநீ
சொல்லி நெவனாந் தோழி கொல்லை
நெடுங்கை வன்மான் கடும்பகை யுழந்த
குறுங்கை யிரும்புலிக் கோள்வ லேற்றை
பைங்கட் செந்நாய் படுபதம் பார்க்கு
மாரிரு ணடுநாள் வருதி
சார னாட வாரலோ வெனவே.

vaḷai vāy ciṅu kiḷi viḷai tinai kaṭṭiyar
celk(a) enrōḷē annai ena nī
collin evan̄ am̄ tōḷi kollai
neṅum kai val mān̄ kaṭum pakai uḷanta
kuṅum kai irum puli kōḷ val ēṅrai
paḷm̄ kaṅ cem-nāy paṭu patam pārkkum
ār' iruḷ naṭu-nāḷ varuti
cāral nāṭa vāralō enavē.

« Qu'arriverait-il si tu disais, mon amie :

'Mère a dit: va chasser loin du millet en train de mûrir les petits perroquets à bec recourbé
[et]

'ne viens pas, homme de la pente

– tu viendrais à minuit, en de difficiles ténèbres,

là où le chien rouge aux yeux verts cherche le cadavre

du mâle du tigre aux courtes pattes, puissant tueur,

qui supporta l'hostilité du puissant éléphant aux longues pattes dans la clairière' ? »

D'une part, elle rapporte, apparemment comme une chose qui n'entretient aucune relation avec la scène décrite, une tâche que sa mère lui a confiée : elle doit protéger le millet qui est presque mûr contre les oiseaux qui grouillent

dans le champ – occasion classique pour une rencontre de jour. Il y a cependant une part d’ambiguïté dans la formulation qu’elle emploie pour décrire la nuit, *naṭu-nāḷ varuti*. Le composé *naṭu-nāḷ* est formé de deux noms signifiant « milieu » et « journée ». En fonction du contexte, le milieu de la journée peut correspondre soit à minuit, soit à midi. Et le verbe *varuti* revêt une double valeur : par une de ses valeurs il se rapproche de ce que nous appellerions un conditionnel, dans une affirmation qui concerne une action qui n’a pas encore eu lieu, tandis que par son autre valeur, il se rapproche d’un impératif. Ainsi, *naṭu-nāḷ varuti* peut se lire soit comme une proposition hypothétique, « tu viendrais à minuit (conformément à ton projet) », ou comme une injonction, « viens à midi ! », c’est-à-dire à l’heure à laquelle la jeune fille garde le champ de millet.

On ne saura jamais avec certitude si la *kiḷavi* réfère simplement à la mention du champ de millet ou si elle souligne un possible double sens du groupe verbal principal. On voit clairement, pendant plusieurs siècles, se côtoyer plusieurs types d’ambiguïté, bien que le véritable *uḷḷurai*, du moins en tant que constante poétique, semble disparaître en même temps que le corpus classique ancien. Il existe des formes mêlées qui peuvent suggérer une transition d’un concept à l’autre, de l’*uḷḷurai* au *śleṣa*. On trouve un exemple curieux dans la première strophe d’un texte dévotionnel, le *Tirukkōvaiyār* du IX^e siècle, attribué au saint śivaïte Māṇikkavācakar et faisant partie du canon śivaïte (dans le 8^e livre, à côté du *Tiruvācakam*). Ce texte est célèbre à la fois comme poème érotique et comme poème dévotionnel. En fait, il innove par sa manière de combiner dans chaque strophe une référence à un couple poétique et au dieu :

Tirukkōvaiyār 1

1. காட்சி

திருவளர் தாமரை சீர்வளர் காவிக ளீசர்தில்லைக்
குருவளர் பூங்குமிழ் கோங்குபைங் காந்தள்கொட் டோங்குதெய்வ
மருவளர் மாலையொர் வல்லியி னொல்கி யனநடைவாய்ந்
துருவளர் காமன்றன் வென்றிக் கொடிபோன் றொளிர்கின்றதே.

மதிவாணுதல் வளர்வஞ்சியைக் கதிர்வேலவன் கண்ணுற்றது.

1. *kāṭci*

tiru vaḷar tāmarai, cīr vaḷar kāvikaḷ, īcar tillai
kuru vaḷar pūm kumiḷ, kōṅku, paṇṇi kāntaḷ koṇṭu, oṅku teyva
maru vaḷar mālai, or valliyiṇ olki, aṇam naṭai vāyntu,
uru vaḷar kāmaṇ taṇ venri koṭi pōṇru oḷirkinratē.

matī vāḷ-nutaḷ vaḷar vañciyaik katir vēḷavan kaṇṇurratu.

« 1. Vue

Brillant lotus rouge, radieux nymphéas bleu, Gmelina aux fleurs étincelantes
provenant du Tillai du seigneur, Bombax frais, lis rouge du Malabar,

- une longue guirlande

Divinement parfumée, tendre comme une liane, surpassant la démarche du cygne,
Resplendit comme l'étendard victorieux du dieu magnifique du désir. »

« Lui à la lance éclatante contemple la jeune femme au front de brillante lune. »

Ici, le lecteur non initié se trouve complètement noyé, et c'est une chance que nous disposions d'un commentaire ancien qui nous aide à démêler le message complet, fondé sur une extension de la série conventionnelle d'emblèmes floraux désignant les différentes parties du corps féminin. Déjà, le bref résumé du contenu de la strophe, appelé *koḷḷu* dans cette tradition, livre le sujet, le point de départ inévitable d'un poème appartenant au genre du *kōvai*, à savoir le fait qu'un jeune homme aperçoit une jeune femme. Ainsi savons-nous à quoi nous attendre, et de fait il est facile de reconnaître ici plusieurs métaphores standard, telles que le visage de lotus et les yeux de nymphéas. On peut aussi trouver la comparaison des seins avec le *kōṅku*, de même que celle des doigts avec la *Gloriosa superba*, mais pour ce qui est de celle du *kumil* et du nez, son élucidation repose entièrement sur le commentaire, le nez ne faisant pas partie des traits qui retiennent l'attention sur le visage d'une femme. D'ailleurs, il est dit que le *kumil* provient lui aussi de Tillai, Chidambaran, le lieu sacré de Śiva, ce qui remplit la seconde condition imposée par un poème appartenant au genre du *Kōvai*, qui consiste à référer dans chaque strophe au protecteur, qui est ici un dieu et non un être humain. Le commentateur, Pērācīriyar, explique alors en détail l'ensemble de la guirlande qui, à travers les regards émerveillés du jeune homme, semble déambuler :

	<i>tāmarai</i> « lotus rouge » ~ visage
	<i>kāvikaḷ</i> « nymphéas bleu » ~ yeux
<i>mālai</i> « guirlande » ~ jeune fille	<i>kumil</i> « Gmelina » ~ nez
	<i>kōṅku</i> « Bombax » ~ seins
	<i>kāṅṅal</i> « Gloriosa du Malabar » ~ doigts

Faut-il décrire cette technique poétique comme un *śleṣa* ? Il est vrai que six mots exactement, dans le poème, instaurent une relation terme à terme entre leurs deux référents : d'une part, une guirlande mêlant différentes fleurs, d'autre part, une jeune fille et ses attributs physiques. Cependant, chacune de ces relations, prise séparément, ressemble davantage à une métaphore, voire, pour une part d'entre elles, à une métaphore standard, et dans son ensemble le schéma qui préside à l'équation entre une jeune fille et une plante renvoie au code symbolique de la poésie du *Caṅkam*, de même que les associations avec des émotions sont, elles-aussi, d'anciennes associations : cette guirlande divinement parfumée est destinée au plaisir non seulement des abeilles, mais aussi d'un amant humain. Le programme est mis en place, qui préfigure les étapes ultérieures d'une relation qui est sur le point de se développer. Il s'agit encore, bien plutôt, d'un phénomène qui se situe en marge de la polysémie poétique.

Néanmoins, même si on se réfère au type de *double sens* appelé *śleṣa* dans la tradition sanskrite, on trouve, à date ancienne, dans les textes poétiques tamouls, des exemples sans équivoque. Les trois strophes suivantes proviennent de textes dépourvus de commentaires, les deux premières parce qu'elles ont leur place en marge d'autres textes – ce qu'on pourrait appeler « des strophes satellites » du corpus classique – et la dernière, parce qu'elle est tardive, que sa transmission s'est réduite à un filet très mince et que si elle a jamais eu un commentaire, celui-ci est perdu. L'avantage de ce type de strophe réside dans le fait qu'il oblige le lecteur, d'entrée de jeu, à un examen très attentif et à une argumentation minutieuse, traits caractéristiques qui, d'une part, conduisent à soupçonner un *śleṣa*, et qui, d'autre part, constituent la finalité poétique que l'on cherche à atteindre en dotant une strophe d'un double sens.

La première est une strophe d'invocation (*kaṭavuḷ vāḷttu*, contrepartie tamoule du sanskrit *maṅgalam*) d'une des anthologies du corpus du *Caṅkam*, l'*Aiṅkuruṅūru*. Il pourrait remonter à la fin du VI^e ou au début du VII^e siècles, à une époque au cours de laquelle la poésie dévotionnelle a commencé à jouer un rôle dans la littérature tamoule, mais avant les grandes divisions sectaires et leurs œuvres exclusives. Les invocations de la partie ancienne du corpus forment une série de cinq attribuée au même auteur, Pāratampāṭiya Peruntēvaṅār, et sont des louanges adressées à différentes divinités, en l'occurrence Śiva, Viṣṇu et Murukan⁷. Dans le cas suivant, la finalité poétique est de louer deux dieux en même temps :

Aiṅkuruṅūru, *kaṭavuḷ vāḷttu*

நீல மேனி வாலிழை பாகத்
தொருவ னிருதா ணிழனகீழ்
மூவகை யுலகு முகிழ்த்தன முறையே

nīla mēṇi vāl-iḷai pākatt'
oruvaṅ iru tāḷ niḷal-kīḷ
mū vakai ulaku mukilṭtana muraiyē.

« Viṣṇu :
À l'ombre des deux pieds de l'Un
Au corps bleu [et] dont une partie [du corps est occupée par celle] aux purs joyaux,
Le monde se déploya en trois parties, l'une après l'autre.

Śiva :
À l'ombre des deux pieds de l'Un
À la gorge bleue et dont une des parties [est constituée de celle aux] purs joyaux comme
une de ses parties,
Le monde se déploya en trois parties, l'une après l'autre. »

⁷ Pour une analyse détaillée de l'ensemble de la série, voir Wilden, 2014, chapitre III.1.2.

Le *śleṣa* repose ici sur l'ambiguïté de deux mots seulement, au vers 1 du poème (vers 2 de la traduction). La technique poétique employée pour amener le lecteur à soupçonner la possibilité d'une double résolution réside dans le fait que les deux lectures sont en fait quelque peu maladroitement. Dans le cas de Viṣṇu, c'est-à-dire en fait Kṛṣṇa au corps bleu, c'est la fin de la ligne qui gêne un peu : *pākattu*, cas oblique de *pākam*, est d'abord un mot signifiant « côté » ou « part » (< skt. *bhāga*-). Ici, il faut le prendre comme référant à la poitrine sur laquelle se trouve la déesse Śrī, alors que ce mot est souvent utilisé dans la description d'*Ardhanarīśvara*, Śiva dont la personne est en partie une femme. Dans le cas de Śiva, dont la déesse Umā est une des deux moitiés, c'est le début, *nīla mēni*, qui interdit une lecture naturelle, car il faut comprendre *mēni* comme signifiant « gorge » (bleuie par le poison cosmique que le dieu a avalé), alors que son sens usuel est « corps », et que le corps bleu est associé à Kṛṣṇa⁸.

L'exemple suivant est la strophe du colophon du *Kārnārpātu*, l'une des *Dix-huit Anthologies de Poèmes Classiques (Patinēṅkīlkkanaṅaku)* qui font suite au corpus du *Caṅkam*. Le but principal d'une telle strophe (dont on ne trouve pas dix-huit exemples, mais seulement un petit nombre) est de préserver le nom du poète. Cependant, nous sommes confrontés ici à une strophe aux visées multiples, annonçant à la fois l'auteur, le contenu du poème et la divinité dont il fait l'éloge (éloge économique qui plus est, car aucune invocation n'a été transmise pour cette anthologie) :

Kārnārpātu, colophon stanza

முல்லைக் கொடிமகிழ் மொய்குழலா ருண்மகிழ்
மெல்லப் புணர்பொழியு மின்னெழிற்கார் தொல்லைநூல்
வல்லா ருளமகிழ்த் தீந்தமிழை வாழ்க்குமே
சொல்லாய்ந்த கூத்தர்கார் சூழ்ந்து.

*mullaik koṭi maḱiḷa moy kuḷalār uḷ maḱiḷa
mellap puṅal poḷiyum miṅṅ' eḷil kār tollai nūl
vallār uḷam maḱiḷat tin tamīlai vāḷkkumē
col āynta kūttar kār cūḷntu.*

⁹«¹Afin que le cœur de celui qui a une flûte se réjouisse, délicieusement recouvert de lianes de jasmin,¹

Avec le livre ancien sur les gracieuses nuées qui émettent des éclairs, d'où s'écoulent de doux flots,

²De sorte que les cœurs de ceux qui portent des tresses délicieusement recouvertes de lianes de jasmin se réjouissent,²

⁸ Il n'est peut-être pas hors de propos de signaler qu'ici, bien qu'aucun commentaire ancien ne nous ait été transmis, j'ai eu la chance de bénéficier de l'explication orale d'un pandit traditionnel. C'est mon défunt et regretté professeur Gopal Iyer qui, pour la première fois, et avec une satisfaction amusée, m'a révélé les deux lectures possibles.

⁹ Les chiffres 1 et 2 en exposant encadrent les deux significations de la strophe.

Afin que les cœurs de ceux qui [en] sont maîtres se réjouissent, il a béni le doux tamoul, Kūttar qui choisit des mots embrassant la saison des pluies.»

Il est assez facile d'appréhender la substance de la strophe, qui s'avère conventionnelle. En composant le *Kārnārpātu* (c'est-à-dire le livre ancien sur les gracieux nuages qui émettent des éclairs, *kār*), l'auteur, Kūttar, a béni la tradition littéraire tamoule d'une autre œuvre encore, à la grande joie de ceux qui possèdent assez d'érudition pour la comprendre. Ici, le double sens repose sur l'interprétation d'un seul terme, qui se trouve dans le premier vers du poème. Il faut analyser *kuḷalār* comme un nom pronominal honorifique pluriel du nom *kuḷal*, qui peut signifier soit « tresse » soit « flûte ». En fonction de l'interprétation que l'on choisit, le premier vers doit se lire comme une proposition subordonnée soit au second vers, soit au prédicat principal du vers 3. Les femmes, avec leurs cheveux conventionnellement tressés qui sont recouverts du jasmin de saison, se réjouissent sous les flots de pluie qu'apportent les nuages de la saison des pluies, parce que le début des pluies annonce le retour de leurs maris ou de leurs bien-aimés partis au loin : le sujet du poème est la saison des pluies, c'est-à-dire la réunion imminente des amants qui ont subi une longue séparation. Celui à la flûte, c'est-à-dire Kṛṣṇa, portant le jasmin d'un amant, pour sa part, se réjouit d'entendre un poème tamoul bien composé, comme le fait chacun des dieux du pays tamoul. Quel plus doux service à une divinité que de lui offrir une guirlande, qu'elle soit tressée de fleurs ou de mots ?

Le dernier exemple est à dessein d'un type similaire, bien qu'il provienne d'une origine différente. Il appartient au premier chant d'un texte du XVI^e siècle, qui n'a survécu que partiellement, le *Cuntarapāṇṭiyam* d'Anātāri. C'est un des nombreux textes centrés sur Madurai et évoquant les soixante-quatre exploits de Śiva (*viḷaiyāṭal* en tamoul, *līlā* en sanskrit) qui sont en relation avec la généalogie de la dynastie de Pāṇṭiya, dans la tradition du *Tiruvīlaiyāṭarpurāṇam*¹⁰. Le premier chant loue les beautés de la capitale des Pāṇṭiya et de son fleuve, la Vaikai, et pourrait être désigné comme le prélude aux péripéties proprement dites. Le programme poétique de l'œuvre est inscrit, par le biais d'un *śleṣa* qui s'étend à la totalité du passage, dans sa partie introductive¹¹ :

¹⁰ Selon l'éditeur (Chandrasekharan 1955 : ii), un seul manuscrit peut être localisé à la Government Oriental Manuscript Library, qu'on suppose être une copie sur papier d'un manuscrit sur feuilles de palmier provenant de l'Académie tamoule de Madurai. L'auteur, Anātāri, faisait partie de la cour Nayak de Madurai et avait pour patron un ministre du roi Kaccikiruṭṭiṇappa Vīrappa Nāyakkāṇ (1572–1595). Cependant, selon Zvelebil 1994 : 39, le poème aurait été composé pour un patron antérieur, Ciṅkarāyaṇ de Kuṅṅrattūr, en 1563–1564.

¹¹ Une question qui se pose immédiatement consisterait à se demander si c'est la seule strophe de ce type dans le chant, ou s'il y en a davantage. J'ai eu connaissance de cette strophe particulière alors que je recherchais des références à l'académie littéraire, le *Caṅkam*, dans la littérature tardive.

Cuntarapāṇṭiyam 1.20

அறனுரை தழுவியே டணைவுற் றைந்திணை
 துறைமறீஇச் சங்கமே துழ்ந்து வெற்பிழிந்
 துறையணி படைத்தர னுவப்ப மேவலி
 னிறையனார் பொருளெனப் பகர்ந்த தென்பவே.

araṇ urai taluvi ēṭ' aṇai urr' ain-tiṇai
turai marī caṅkamē cūlntu verp' ilint'
urai aṇi paṭaitt' araṇ uvappa mēvalin
iraiyaṇār poruḷ eṇa pakarntat' eṇpavē.

«Embrassant les mots de Dharma, ayant des fleurs sur [ses] rives, adjoignant des *ghats* à cinq
 [Types de] paysage, parsemée de coquillages, descendue de la montagne,
 Créant un décor pour sa demeure afin que Hara se réjouisse, lorsqu'elle l'atteint,
 Elle [la Vaikai] est appelée, dit-on, 'la richesse du Seigneur' »

En surface, cette strophe se lit comme un éloge plutôt conventionnel d'un grand fleuve qui, à son tour, est un attribut habituel de la cité de Madurai. L'unique élément qui appelle un commentaire est le tout début : pour un fleuve, embrasser les mots de Dharma signifie très vraisemblablement qu'il accomplit sa mission cosmique en fournissant continuellement de l'eau à la cité. Cependant, le lecteur est surpris par le fait qu'un bon nombre d'attributs de ce fleuve ne sont pas employés dans leur sens premier. C'est ainsi qu'il est amené à prendre conscience d'un possible message additionnel. Il est remarquable que beaucoup de mots employés dans la description possèdent un sens technique dans le domaine de la poétique. Le sens premier de *ēṭu* est bien-sûr «feuille de palmier» (le terme principal pour désigner un manuscrit) et non «fleur», et *caṅkam* peut être une «conque» (< skt. *śaṅkha-*), mais aussi la célèbre «Académie» littéraire de Madurai (< skt. *saṅgha-* «congrégation»). *Ain-tiṇai* constitue, au premier chef, la désignation des cinq régions de l'Akam, la poésie amoureuse, qui, dans leur développement ultérieur, ont formé l'ensemble des cinq paysages qui doivent être décrits dans un royaume digne de ce nom, lui permettant, au moins symboliquement, d'embrasser la totalité du monde. En ce qui concerne *turai*, c'est un mot courant pour «ghat» ou «port», mais dans la langue du XVI^e siècle, c'est aussi le terme qui désigne une situation de discours dans un poème Akam (ce qui était appelé *kīlavi* dans la tradition ancienne). *Poruḷ*, enfin, c'est non seulement la «richesse», mais aussi un «sens» et un «ingrédient poétique», et, en tant que tel, ce mot est employé dans le titre d'un célèbre traité de poétique écrit par le seigneur Śiva lui-même et octroyé au roi Pāṇṭiya. Ces considérations véhiculent une seconde signification possible :

«Embrassant les mots de Dharma, ayant comme support des feuilles de palmier, associant les cinq régions [poétiques]
 Et les situations, embrassant l'Académie elle-même, descendu de la montagne,

Créant un décor pour sa demeure, afin que Hara se réjouisse, parce qu'il [lui] est attaché, Il [le poème] est, dit-on, appelé 'richesse poétique d'Iraiyānār' ».

On aboutit alors à une seconde strophe, syntaxiquement identique mais complètement différente quant à son contenu, et comportant, peut-on présumer, un changement de sujet, lequel, quoi qu'il en soit, demeure elliptique. Ce nouveau sujet, je suggère qu'il s'agit du poème lui-même, le *Cuntarapāṇṭiyam*, qui évoque le seigneur Śiva et lui est dédié : il embrasse Dharma parce que, de même que toute bonne poésie provenant de l'académie śivaïte réformée, il traite des actions du Seigneur. Il est écrit sur des feuilles de palmier. Les descriptions qu'il fait de paysages sont conformes aux conventions de l'*ain-tiṇai* et il fait une place aux situations de discours conventionnelles. Il contient l'histoire de l'Académie, une partie traditionnelle qui n'occupe pas moins de cinq chapitres dans les histoires *Tiruvīlaiyāṭal*, bien qu'elle n'ait malheureusement pas été préservée dans ce qui nous est parvenu du *Cuntarapāṇṭiyam*¹². Il n'a pas été possible de trouver une explication pour l'expression « descendu(e) de la montagne », qui s'avère parfaitement naturelle s'agissant d'un fleuve, mais pas d'un poème, et aucune autre lecture ne paraît envisageable. Être un ornement de Madurai, ensuite, est quelque-chose qui fonctionne aussi bien pour un poème que pour un fleuve et il est parfaitement plausible que Śiva se réjouisse également de l'un et de l'autre. La fin est particulièrement sophistiquée en ceci qu'elle comporte un *śleṣa* dans le *śleṣa* : le poème est un morceau de matière poétique (*poruḷ*) qui, tout à la fois, concerne le Seigneur et lui appartient (*iraiyaṇār* comme génitif non marqué, subjectif ou objectif), mais réfère également au nom même du traité de poétique que Śiva a composé pour le roi Pāṇṭiya, proclamant ainsi l'obédience théorique du poète. Le même nom a été employé par deux célèbres prédécesseurs, Kallāṭaṇār dans le *Kallāṭam* et Nampi dans le premier *Tiruvīlaiyāṭarpurāṇam*, et ce fait peut difficilement être une coïncidence¹³. Aṇātāri veut lui-même prendre place dans la lignée de Kallāṭaṇār et de Nampi, auteurs acclamés des deux plus anciennes versions connues des légendes de Madurai, ce qui représente un programme poétique très ambitieux.

Pour résumer, ce bref survol de la polysémie exploitée à des fins poétiques dans la tradition poétique tamoule a pris comme point de départ la forme tamoule particulière de double sens qu'on pourrait caractériser de la manière la

¹² Pour un examen détaillé du matériau narratif de Madurai relatif à l'Académie, voir Wilden, 2014, chapitre III.4.4.

¹³ Le titre complet de ce traité originellement appelé *Kaḷaviyal* est aujourd'hui *Iraiyānār Akapporuḷ*, pour lequel on peut suivre l'évolution à travers diverses références théoriques et littéraires. Le *Kallāṭam* le nomme dans une de ses sections servant de préface, le *Vēḷaṇ Vaṇakkam* (l. 53 : *iraiyōṇ poruḷ*), le *Tiruvīlaiyāṭarpurāṇam* est encore plus explicite (15.19.4 : *poruḷatikāram piṇṅkir' iraiyaṇār poruḷ eṇavē*, « Ce qui resplendit comme le *Poruḷatikāram* (~ chapitre sur la poétique) est appelé *Iraiyānār Poruḷ* »). C'est le traité qui, d'après les légendes de Madurai, a été donné par Śiva au roi Pāṇṭiya afin d'éviter toute dispute ultérieure, parmi les poètes, sur ce qu'est la bonne poésie.

plus féconde dans les termes suivants : encodage d'un second message par le biais d'un code symbolique dont les éléments sont conventionnels et familiers au lecteur expérimenté. D'autres exemples semblent correspondre de façon plus ou moins étroite au concept sanskrit de *śleṣa*, appelé *cilēṭai* en tamoul. Nous avons relevé le recours à la polysémie lexicale, y compris un cas de recours non seulement à des homophones proprement tamouls, mais aussi à des emprunts à l'indo-aryen qui deviennent ambigus une fois transcrits au moyen de l'alphabet tamoul, plus simple (qui ignore aussi bien les consonnes sonores que les aspirées). La polyvalence morpho-syntaxique et l'ambiguïté référentielle se rencontrent également, jusqu'à constituer cette forme pleinement développée de double sens qui aboutit à un véritable poème double. À ce propos, il vaudrait certainement la peine d'examiner de plus près non seulement les productions tardives, longtemps laissées de côté, de la traduction érudite tamoule décrite récemment par Ebeling (2010), mais aussi les poèmes qui font un usage systématique du *cilēṭai* dont aucun, à ma connaissance, n'a encore été traduit.

Références bibliographiques

Littérature primaire

- Aiṅkurunūru mūlamum paḷaiyavuraiyum*. Ed. by U.Vē. Cāminātaiyar, Vaijayanti Accukkūṭam, Ceṅṅapaṭṭaṅam 1903 (2^e ed. Kaṇeṣa Accukkūṭam, Ceṅṅapaṭṭaṅam 1920; various reprints by UVSL).
- Cuntarapāṇṭiyam* of Aṅatāri. Ed. by T. Chandradekharan. Madras: GOML, 1955.
- Kuruntokai. Critical Edition and Annotated Translation + Glossary and Statistics: Ed. E. Wilden, 3 volumes, EFEO/Tamilmann Patippakam, Critical Texts of Caṅkam Literature 2.1-2.3, Ceṅṅai 2010.*
- Paṭiṅṅaiḷkkaṅakku Paṭiṅṅaiḷkkaṅakku*. Es. Rājam (eds.), Ceṅṅai, 1959.
- Tirukkōvaiyār paḷaiya uraiyuṭaṅ*. Ed. by T. Chandrasekharan. Tañcāvūr: Madras Government Oriental Series No. XL, 1962.

Littérature secondaire

- BROCQUET, Sylvain. *La geste de Rāma: poème à double sens de Sandhyākaranandin (Introduction, texte, traduction, analyse)*. IFP/EFEO, Collection Indologie 110, Pondichéry, 2010.
- BRONNER, Yigal. *Extreme Poetry. The South Asian Movement of Simultaneous Narration*. New York: Columbia University Press, 2010.
- EBELING, Sasha. *Colonizing the Realm of Words. The Transformation of Tamil Literature in Nineteenth-Century South India*. Sunny Press, State University of New York, 2010.
- KOELVER, Bernhard. Ambiguities, Polysemy, and Identifications. In *Flowers, nature, semiotics. Kāvya and Sangam. Pandanus* 1998. Ed. Jaroslav VACEK; Blanka. KNOTKOVÁ-ČAPKOVÁ. Prague: Signeta, 1999, 81–102.
- RAMANUJAN, Attipat Krishnaswami. The Interior Landscape. In *The Interior Landscape – Love Poems from a Classical Tamil Anthology*. Indiana University Press, 1967. [rep. OUP 1994, 1995]

- TAKAHASHI, Takanobu. *Tamil Love Poetry and Poetics*. Leiden: E. J. Brill, 1995.
- WILDEN, Eva. *Literary Techniques in Old Tamil Caṅkam Poetry: The Kuṟuntokai*. Beiträge zur Kenntnis südasiatischer Sprachen und Literaturen 15, Harrassowitz, Wiesbaden, 2006.
- WILDEN, Eva. *Manuscript, Print and Memory: Relics of the Caṅkam in Tamilnadu*. *Studies in Manuscript Cultures* 3. Berlin: De Gruyter, 2014.
- ZVELEBIL, Kamil Veith. *Lexicon of Tamil Literature*. Leiden, New York, Köln: E. J. Brill, Handbuch der Orientalistik, Band 9, 1994.

Abstract and key words

As most poetic traditions do, Tamil employs the literary technique of *double entendre* (Skt. *śleṣa*) which can be described as a poetic exploitation of polysemy. The later theoreticians' concept(s) are largely based on discourses from the over-regional reference tradition of Sanskrit, and in the practical domain we find many forms, up to the veritable poems with double narrative thread as recently brought to notice by Y. Bronner. The earlier Tamil tradition has a model of its own under the heading of *uḷḷurai* ("inset" since A.K. Ramanujan) which predominantly pertains to the earlier classical literature of the *Caṅkam*. Apart from literary theories and their application, however, polysemy is a fact of poetic language interpreters both pre-modern (the commentators) and modern (readers and scholars) had and have to deal with, and very often they do not know whether a double meaning was intended by the author or not. This paper does not only proceed from the great literary works, but also from a number of paratextual stanzas which are found in the wake of such works – invocations, prefatory verses, colophon stanzas – where it is possible to argue that understanding more than one meaning can serve a poetic end: praising not one but two deities, describing at the same time the content of the poem and dedicating it to a god, making a playful meta-poetic statement. A number of examples will be discussed in order to explore the purposes of such double meanings as well as the diagnostic features that lead the reader to suspect them in the first place.

Tamil poetry; double entendre; *uḷḷurai*; *śleṣa*; *caṅkam*

Eva Wilden
ÉFÉO/CSMC Hamburg
wilden.eva@gmail.com

