

Métamorphoses de Sītā et Kaṇṇaki : du parangon de chasteté au sujet du désir selon cinq poétesses féministes tamoules contemporaines

Metamorphosis of Sītā and Kaṇṇaki: From Paramount of Chastity to Woman's Assertion of Her Sensuality through the Feminist Poems of Five Contemporary Tamil Women Writers

Chantal Delamourd

🔗 <https://publications-prairial.fr/agastya/index.php?id=189>

Référence électronique

Chantal Delamourd, « Métamorphoses de Sītā et Kaṇṇaki : du parangon de chasteté au sujet du désir selon cinq poétesses féministes tamoules contemporaines », *Agastya* [En ligne], 1 | 2025, mis en ligne le 02 juin 2025, consulté le 02 juin 2025. URL : <https://publications-prairial.fr/agastya/index.php?id=189>

Droits d'auteur

CC BY-SA 4.0

Métamorphoses de Sītā et Kaṇṇaki : du parangon de chasteté au sujet du désir selon cinq poétesses féministes tamoules contemporaines

*Metamorphosis of Sītā and Kaṇṇaki: From Paramount of Chastity to Woman's
Assertion of Her Sensuality through the Feminist Poems of Five Contemporary
Tamil Women Writers*

Chantal Delamourd

Introduction

- ¹ Les sept poèmes tamouls de Ku. Umātēvi (née en 1983), d'Umā Śakti (née en 1974), de Kuṭṭi Rēvati (née en 1974), de Cukirtarāṇi (née en 1973), de Civakāmi (née en 1957) présentés sont tirés d'un corpus de vingt-deux poèmes tamouls contemporains¹. Ils figurent dans des recueils parus entre 2006 et 2019, après une première publication dans divers magazines populaires ou littéraires. Certains sont diffusés en ligne à destination d'un large public. Les cinq autrices féministes se réfèrent explicitement ou implicitement à Sītā (Cītai en tamoul) et Kaṇṇaki, célèbres héroïnes de la littérature tamoule médiévale, la première du *Kamparāmāyaṇam*² la seconde du *Cilappatikāram*³. Elles incarnent la vertu de la chaste épouse. Le premier texte, de Ku. Umātēvi précise, dans la deuxième strophe, les noms de chacune ; le suivant, d'Umā Śakti nomme Cītai seule ; dans les troisième et quatrième, Kuṭṭi Rēvati énonce le nom de Kaṇṇaki ; les deux suivants, de Cukirtarāṇi et Umā Śakti mettent en scène Cītai sans la nommer ; il en va de même pour le dernier, de Civakāmi, évoquant Kaṇṇaki. Toutefois, même lorsque leur nom n'apparaît pas, des références à leur histoire permettent leur identification. La présence de ces personnages féminins dans des poèmes du début du

xxi^e siècle, alors que Cītai et Kaṇṇaki incarnent des valeurs patriarcales, ne manque pas de surprendre. Comment des féministes s’y réfèrent-elles ou se les approprient-elles afin d’exprimer les interrogations et les aspirations de la femme tamoule d’aujourd’hui ?

- 2 Ces poèmes en vers libres ne sont pas ponctués⁴, à l’exception de deux d’entre eux⁵. Le premier du corpus se compose de trois strophes de huit, quatre et cinq vers ; le dernier de deux strophes de huit puis treize vers ; dans les autres, les vers se suivent. J’ai essayé de les traduire en tenant compte le plus possible de la disposition des vers et de la syntaxe tamoule⁶. Dans l’analyse, les citations en translittération du tamoul (suivant le système de translittération du *Tamil Lexicon*, 1982, p. lxviii) précéderont ou suivront ma traduction. La numérotation des vers correspond au texte tamoul.
- 3 Cet article s’adresse prioritairement à un public ayant une connaissance suffisante de la langue tamoule pour pouvoir lire sans aide grammaticale et lexicale les textes du corpus. Cependant les débutants pourront lire la traduction et l’étude des aspects littéraires et culturels de ces quelques poésies féministes d’aujourd’hui.

Textes

Ku. Umātēvi

தசதிசை எரித்துச் சிரிக்கும் சித்திரம் *Tacaticai erittuc cirikkum cittiram*⁷

- 1 எப்போதாவது நிகழ்ந்து விடுகிறது
eppōtāvatu nikaḷntu viṭukiratu

தகர்ப்பும் உடைப்புமான விளிம்புத் தருணங்கள்
takarppum uṭaippumāṇa viḷimput taruṇaṅkaḷ

முகங்களை மட்டுமே உள்வாங்கி அலையும்
mukaṅkaḷai maṭṭumē uḷvāṅki alaiyum

வனவிலங்கு மாதிரி வாழ்ந்து மடிய
vaṇavilaṅku mātiri vāḷntu maṭiya

- 5 நீர்வார் கண்பூத்து
nīrvār kaṇpūttu

விருப்புற்றுக் கைப்பற்றுகையில்
viruppurruk kaipparrukaīyil

அம்மாவின் தயவென எதிர்கொள்கிறேன்
ammāviṇ tayaveṇa etirkoḷkīrēṇ

பிரயோசனமற்று நசநசக்கும் பற்றுதலை
pirayōcaṇamaru nacanacakkum parrutalai

நீருருட்டி வார்த்த வரட்டியோ...
nīruruṭṭi vārtta varatṭiyō...

10 சேவித்தணையப் புனைந்த
cēvittaṇaiyap punainta

கோழைக் கண்ணகியின்
kōḷaik kaṇṇakiyīṇ

சீதையின் நளாயினியின் வழியினளல்ல
cītaiyīṇ nāḷāyiniyīṇ valiyiṇaḷalla

சூழ்ச்சிசெய் கிராதகனைக் கன்மலையேற்றித்
cūḷccicey kirātakaṇaik kaṇmalaiyēṇṇit

தற்கொல்லியை முற்கொன்றவள் கொடி புரிந்து
tarkolliyai murkonṇavaḷ koṭi purintu

15 இறக்கை முறிக்காது விட்டு விலகி
irakkai murikkātu viṭṭu vilaki

தம் போக்கில் திரிய விடும்
tam pōkkil tiriya viṭum

எம் சிறு தும்பியை
em ciṟu tumpiyai

Portrait de celle qui rit après l'embrasement des dix points de l'horizon

1 Parfois se présentent

Des opportunités aux bords ébréchés et fissurés

Les personnes qui errent courbant la tête seule

Ainsi qu'un animal sauvage

5 Et dont le regard est brouillé par les larmes

Se laissent vivre et mourir

En étreignant la main ardemment désirée

J'attends comme une faveur

L'étreinte suave sans motif d'une maman

10 Façonner de la bouse de vache humide en galettes combustibles...

Ou accepter de servir humblement en fidèle épouse

Suivant la voie

Des pusillanimes Kaṇṇaki

Cītai Naḷāyiṇi cela m'est impossible

15 Du sommet du roc il faut espionner l'homme cruel

Le suicidé elle l'a tué avant en dénouant la liane

Pour en libérer notre petite libellule

Sans rogner ses ailes

La laissant voler ensuite où bon lui semble

Umā Śakti (1)

மாயமான்கள் *Māyamāṇkaḷ*⁸

1 மாயவெளியில் அலைந்து திரியும்
māyaveḷiyil alaintu tiriyaum

மானொன்று கேட்டது
māṇonru kēṭṭatu

« சீதை வேண்டும், பிடித்துத் தா »
« cītai vēṇṭum, piṭittut tā »

ஆண் மானின்
āṇ māṇiṇ

5 மறுப்பிற்கும் அது செவி சாயக்கவில்லை...
maṇuppiṛkum atu cevi cāykkavillai...

எழிலே உருவமாக சீதையின் அழகு அந்த
eḷilē uruvamāka cītaiyiṇ aḷaku anta

புள்ளி மானின் உள்ளத்தை நிறைத்தது ...
pulli māṇiṇ uḷḷattai nīraitattu...

தன்னையே முறைக்கும் மானின் மேல்
taṇṇaiyē muraikkum māṇiṇ mēl

சீதையும் பிரியம் சிறிது வைத்துவிட்டாள்
cītaiyum piriyam ciritu vaittuviṭṭāḷ

10 வசீகரங்களை தனதாக்கிக்கொள்ள
vacīkaraṅkaḷai tanatākkikkolḷa

முடிவெடுத்த கணத்தில் இழந்தாள்
muṭiveṭutta kaṇattil iḷantāḷ

தன்னிலை ஒன்றினை...
taṇṇilai onṇinai...

விழிப்புற்ற மான் ஓடி ஒளிந்தது...
vilippurra māṇ ṓṭi oḷintatu...

தேடிப் போன ராமன்
tēṭip pōṇa rāmaṇ

15 பின் திரும்பவில்லை இதுவரை...
piṇ tirumpavillai ituvarai...

Antilopes magiques

1 En un lieu enchanté errait

Une antilope agitée qui réclamait

« Il me faut Cītai, attrape-la et donne-la moi »

De son mâle

5 Elle ne voulait entendre aucune des objections...

La belle apparence de Cītai incarnation de la Beauté

Comblait le cœur de cette antilope tachetée...

L'antilope qui n'avait d'yeux que pour elle

Éveilla en Cītai une pointe de désir

10 À l'instant où Cītai décida de s'emparer des enchantements

Elle perdit tout son charme

Lucide et perspicace...

L'antilope s'enfuit et se cacha...

Rāmaṇ parti à sa recherche

15 N'est pas encore revenu...

Kuṭṭi Rēvati (1)

அரசர்களின் இரவுகள் *Aracarkaḷiṇ iravuka!*⁹

1 அவசர அவசரமாய் வெயிலை மென்று தின்னும்
avacara avacaramāy veyilai menru tinnum

நகரத்தின் அதிகாலையில்
nakarattiṇ atikālaiyil

அரசர்களின் செங்கோலை வளைக்கும்
aracarkaḷiṇ ceṅkōlai vaḷaikkum

தீயாயிற்று கற்பு
tīyāyirru karpu

5 வெயிலையும் பெண்களின் கண்ணீரையும்
veyilaiyum peṇkaḷiṇ kaṇṇīraiyaum

மென்று தின்னும் நகரில்
menru tinnum nakaril

செத்துப் போன கண்ணகியின் பாதையைத்
cettup pōṇa kaṇṇakiyiṇ pāṭaiyait

தூக்கி அலையும் பெண்களின் பிட்டங்களைச்
tūkki alaiyum peṇkaḷiṇ piṭṭaṅkaḷaic

செங்கோல் பயமுறுத்தும்
ceṅkōl payamuruttum

10 பெண்கள் விளைவிக்கும் சொற்களை
peṇkaḷ viḷaivikkum coṛkaḷai

அறுவடை செய்யும் பணி அரசர்களுடையது
aruvaṭai ceyyum paṇi aracarkaḷuṭaiyatu

என்பதால் செங்கோல் இரத்தச் சிவப்பேறும்
eṇpatāl ceṅkōl irattac civappērum

ஓர் இரவின் மழையில்
ōr iraviṇ maḷaiyil

முளைத்த காளான்குடையில்
muḷaitta kālāṅkuṭaiyil

- 15 இவர்களின் அரசவை விரியும்
ivarkaḷiṇ aracavai viriyum

கண்ணகியின் கற்பு நகரை எரித்ததும் பொய்
kaṇṇakiyiṇ karpu nakarai erittatum poy

நடிகைகளின் அசைவுகளைக் கனவு காணும்
naṭikaikaḷiṇ acaivukaḷaik kaṇavu kāṇum

அரசர்களின் இரவுகள் மட்டும்
aracarkaḷiṇ iravukaḷ maṭṭum

பலூன்களைப் போல மிதந்து
palūṇkaḷaip pōla mitantu

- 20 வானில் மறைகின்றன
vāṇil maraikinraṇa

எவ்விதத் தடயமுமின்றி
evvitat taṭayamuminri

Les Nuits des rois

- 1 Quand pointe l'aube sur la cité

Pressée de dévorer à belles dents le soleil

La chasteté est l'incendie

Qui fait ployer le sceptre des rois

- 5 Dans la cité qui dévore à belles dents

Le soleil et les larmes des femmes

Le sceptre des rois fait trembler

Les dos des femmes qui portent en la ballottant

La civière de la défunte Kaṇṇaki

- 10 La moisson des mots que sèment les femmes

Incombe aux rois

C'est pourquoi le sceptre se teinte de rouge sang

Sous le dais royal champignon surgi de la pluie nocturne

Se déploiera l'assemblée des rois

15 La chasteté de Kaṇṇaki ayant consumé la cité

Seules les nuits des rois qui rêvent

Aux mouvements d'actrices imaginaires

Flottent dans le ciel

Ainsi que des ballons puis disparaissent

20 Sans avoir heurté le moindre obstacle

Kuṭṭi Rēvati (2)

தாமரை மலர் நீட்டம் *Tāmarai malar nīṭṭam*¹⁰

1 தடாகத்தில் கண்ணகி தன்னுடல்
taṭākattil kaṇṇaki taṇṇuṭal

ஒரு செந்தாமரையாகித் தவிக்கக் கண்டாள்
oru centāmaraiyākit tavikkak kaṇṭāḷ

காமத்தின் நீர் மட்டம் உயர உயர
kāmattiṇ nīr maṭṭam uyara uyara

ஒற்றைக்காலில் நின்ற தன் தாமரையின்
orraikkālil niṇṇa taṇ tāmaraiyiṇ

5 தவ வேளையும் உயரக்கண்டாள்
tava vēlaiyum uyarakkaṇṭāḷ

சேற்றின் வேகாத மண்ணில் நின்று தவித்த
cēṇṇiṇ vēkāta maṇṇil niṇṇu tavitta

தன் தாளாத இலை உடலை
taṇ tāḷāta ilai uṭalai

அந்நீரில் விரித்து சூரியன் பரவக் கொடுத்தாள்
annīril virittu cūriyaṇ paravak koṭuttāḷ

சூரியனோ அவளைக் காணாமல் கடக்கிறது
cūriyaṇō avalaik kāṇāmal kaṭakkiratu

10 தணலாய்த் தகித்தது உள்ளும் புறமும்
taṇalāyt takittatu uḷḷum puramum

நீர்த்தடாகம் அவளைச் சுற்றிப்
nīrttaṭākam avalaic currip

பெருகிக் கொண்டே இருந்தது
perukik koṇṭē iruntatu

இலையுடல் நோவும் கனத்த மலராகத்
ilaiyuṭal nōvum kaṇatta malarākat

தான் இருப்பதை அவள் விரும்பாமலும் இல்லை
tāṇ iruppatai avaḷ virumpāmalum illai

15 சுற்றிப் பறக்கும் தேனீக்களுக்குத்
currip parakkum tēṇikkaḷukkut

தேன் கொடுக்க விரியும் தன் முகத்தை
tēṇ koṭukka viriyum taṇ mukattai

முத்தமிட்டு முத்தமிட்டுச் சிரிக்கின்றன தேனீக்கள்
muttamiṭṭu muttamiṭṭuc cirikkiṇṇaṇa tēṇikkaḷ

தடாகம் தரை தங்காமல் கரை தாண்டித் தளும்ப
taṭākam tarai taṅkāmal karai tāṇṭit taḷumpa

மலருடன் வாடும் முன் அவளைக் கொய்யச் சொல்கிறாள்
malaruṭaṇ vāṭum muṇ avalaik koyyac colkiṇṇāḷ

20 இல்லை, தடாகத்தைக் கடந்து போகும் சூரியனை
illai, taṭākattaik kaṭantu pōkum cūriyaṇai

வெப்பத்துடன் விழுங்குவேன் எனக்கூவுகிறாள்
veppattuṭaṇ viḷuṅkuvēṇ eṇakkūvukirāḷ

விடிகாலைப் பொழுதுகளில்
viṭikālaip polutukaḷil

Épanouissement de la fleur de lotus

1 Kaṇṇaki regardait s'épuiser dans l'étang

Son corps métamorphosé en lotus rouge

Au fur et à mesure que montait le niveau du désir

Elle voyait croître aussi l'exercice ascétique

5 De son lotus debout sur une seule jambe

Dans le fond frais de la vase son corps-feuille épuisé

Qu'elle ne pouvait soutenir

Elle l'étendit sur l'eau afin de laisser le soleil s'y diffuser

- Mais la dédaignant le soleil poursuit sa course
- 10 Brûlant ardemment l'intérieur et l'extérieur
- L'eau de l'étang l'encerclait
- Et montait de plus en plus
- Elle ne put s'empêcher de se désirer en
- Ce corps-feuille douloureux d'une lourde fleur
- 15 Son visage s'ouvrit en offrande de miel
- Aux abeilles voletant tout autour
- Les abeilles riaient la couvrant sans cesse d'innombrables baisers
- Tandis que l'étang incapable de rester à sa place s'agite et déborde sur la rive
- Elle demande de la cueillir avec sa fleur avant qu'elle se flétrisse
- 20 Elle crie à chaque aube
- Non, je vais avaler avec sa chaleur ce soleil
- Qui passe si dédaigneusement par-dessus l'étang

Cukirtarāṇi

பதினான்கு அம்புகள் *Patiṇāṇku ampukā!*¹¹

- 1 பச்சைக் கள்ளியின் பழநிறத்தில்
paccāi kaḷḷiyiṇ paḷanirattil

கனன்று எரிகிறது தீ
kaṇṇaru erikiratu tī

அடர்வனத்தின் மர்மப் புன்னகை
aṭarvaṇattiṇ marmap puṇṇakai

பெருங்காற்றாய்ச் சூழ்ந்து நிற்க
peruṅkāṇṇāy cūḷntu nirkā

- 5 மிகுந்த குலவைச் சத்தங்களும்
mikunta kulavaic cattanṇaḷum

துந்துபிகளின் பேரொலியும்
tuntupikaḷiṇ pēroliyum

நீராவியைப் போல பரவி மிதக்கின்றன
nīrāviyaip pōla paravi mitakkinraṇa

கடல் சூழ்ந்த நிலத்திலிருந்து
kaṭal cūlnta nilattiliruntu

மீட்டுக் கொணர்ந்த என்னை
mīṭṭuk koṇarnta eṇṇai

10 நெருப்பின் விளிம்பில் நிறுத்துகிறார்கள்
neruppiṇ viḷimpil niruttukirārkaḷ

பூக்களால் அலங்கரிக்கப்பட்ட சிவிகையும்
pūkkalāl alaṅkarikkappaṭṭa civikaiyum

மென்மையாக்கப்பட்ட பாதக் குறடுகளும்
meṇmaiyaṅkappaṭṭa pātak kuṟaḍukaḷum

எனக்காகக் காத்திருக்கின்றன
eṇakkākak kāttirukkinraṇa

தீயிலிறங்கிக் கரையேறச் சொல்லும்
tīyilirāṅkik karaiyērac collum

15 வில்லேந்திய அவனிடம்
villēntiya avaṇiṭam

என்னைச் சிறையிட்டவனோடு
eṇṇai ciraṇiṭṭavaṇōḍu

செம்மரக் கட்டிலில் சயனித்ததை
cemmarak kaṭṭilil cayaṇittatai

இதழ் பிரித்து விளம்புகின்றேன்
itaḷ pirittu viḷampukinrēṇ

காப்புடைத்த என் யோனியிலிருந்து
kāppuṭaitta eṇ yōṇiyiliruntu

20 வெளியேறுகின்றன பதினான்கு அம்புகளும்
veḷiyērukinraṇa paṭiṇāṅku ampukaḷum

பெருந்தீயை அணைக்கப் போதுமான
peruntīyai aṇaikkap pōtumāṇa

ஒரு குவளை இரத்தமும்
oru kuvaḷai irattamum

Quatorze flèches

- 1 De la couleur du fruit de la verte euphorbe
 Chauffe et brûle le feu
 Mystérieux sourire de l'épaisse forêt
 Debout malgré le vent violent qui tourbillonne autour
- 5 Avec des ululements amplifiés
 Et les tambours grondent
 Leur bruit se répand et flotte comme de la vapeur
 De l'île en haute mer
 J'ai été délivrée et ramenée
- 10 Ils m'ont arrêtée au bord du brasier
 La litière ornée de fleurs
 Et les sandales de bois que l'on a bien polies m'attendent
 Je desserre les lèvres et proclame
 Face à celui-là qui a tendu l'arc divin
- 15 Et m'ordonne de plonger dans le feu puis d'en sortir
 Que j'ai couché dans un lit en bois de santal rouge
 Avec celui qui m'a retenue captive
 De ma vulve qui a brisé l'interdit
 Pointent vers l'extérieur quatorze flèches
- 20 Ainsi qu'un vase plein de sang à ras bords
 C'est assez pour éteindre l'immense brasier

Umā Śakti (2)

முதல் திறப்பு *Mutal tirappu*¹²

¹ உலகின் அழகான ஆணொருவன்
ulakiṇ alakāṇa āṇoruvaṇ

அவளின் நிலத்தினுள்
avaḷiṇṇ nilattiṇuḷ

அனுமதியின்றி தங்கிவிட்டான்
aṇuṁmatiyiṇṇi taṅkiviṭṭāṇ

அதன் பின்னான
ataṇ piṇṇāṇa

5 இரவுகள் சொன்ன கதைகளில்
iravukaḷ coṇṇa kataikaḷil

உயிர் வதை காதல் வளர்த்தான்
uyir vatai kātal vaḷarttāṇ

காற்றின் ஈரப்பத நாட்களில்
kāṟṟiṇṇ īrappata nāṭkaḷil

நெருக்கமடைகிறான்
nerukkamaṭaikirāṇ

உடல்வெளியின் மென்காடுகளை
uṭalveḷiyiṇṇ meṇkāḍukaḷai

10 நுண்மையாய் கிளர்த்தி மொட்டுக்கள் திறக்க
nuṇṁmaiāy kiḷartti moṭṭukkaḷ tiṟakka

விரல்களை வண்ணத்துப்பூச்சிகளாக்கினான்
viralaḷai vaṇṇattuppūccikaḷākkiṇāṇ

தேவதையின் தேவதையென புகழ்தலில்
tēvataiyiṇṇ tēvataiyēṇa puḷaḷtalil

ஈரநிலமென அவள் உடல் திறக்க
īraṇilameṇa avaḷ uṭal tiṟakka

மரணத்தையொத்த காமமறிந்து
marañattaiyotta kāmamariṇtu

15 உயிரை மீட்டெடுத்து
uyirai mīṭṭeṭuttu

இளைப்பாறி ஆதியிடத்தில்
īḷaiṇpāri ātiyiṭattil

மீண்டும் மீண்டும் புதைந்து மலர்ந்தான்
mīṇṇuṁ mīṇṇuṁ putaintu malarntāṇ

Première ouverture

1 Un bel homme de la contrée

S'installe sans autorisation

Dans sa terre à elle

Puis au cours des nuits successives

5 Il a exposé dans ses récits

La vie le tourment l'amour

Les jours de vent humide

Il obtient qu'elle le tienne serré contre elle

Il excite les douces forêts visibles du corps

10 Avec délicatesse pour ouvrir les bourgeons

De ses doigts devenus papillons

Par l'effet de l'éloge tu es déesse des déesses

Elle ouvre son corps comparable à une terre humide

Il a connu l'orgasme si proche de la mort

15 Revenu à la vie

Après une pause il s'épanouit

S'enfouissant encore et encore là où tout commence

Civakāmi

சுவர்கள் *Cuvarka!*¹³

1 இடையே
iṭaiyē

அப்பெருஞ்சுவர் எழுப்பப்பட்டதும்
apperuñcuvar eḷuppappaṭṭatum

கடலில் வீழ்ந்தாள்
kaṭalil vīḷntā!

கரைத்துக்கொண்டாள்
karaittukkoṇṭāḷ

5 அவர்களின்
avarkaḷiṇ

படிக்கட்டு உலகங்களில்லை அவள்
paṭikkaṭṭu ulakaṇkaḷillai avaḷ

எங்கும்
eṅkum

காணப்படாது கேட்கப்படாதிருக்கிறாள்
kāṇappaṭātu kēṭkappaṭātirukkiriḷ

மறந்ததும் மறக்கப்பட்டதும்
maṇantatum maṇakkappaṭṭatum

10 உண்மையானப்பின்
uṇmaiyaṇappiṇ

ஒரு காலைச் சூரியனில்
oru kālaic cūriyaṇil

வருத்தங்களின் ஆடைகளற்று
varuttaṅkaḷiṇ āṭaikaḷarru

குரோதங்கள் பருவத்தின் பருக்களென
kurōtaṅkaḷ paruvattiṇ parukkaḷeṇa

மாயமாய் மறைந்துவிட
māyamāy maṇaintuviṭa

15 அலையின் களிநடனத்தில்
alaiyiṇ kaḷinaṭaṇattil

வாத சலங்கைகள் அறுந்து வீழ
vāta calaṅkaikaḷ aṇuntu vīḷa

நீதியின் முத்துப்பரல் தெறிக்க
nītiyiṇ muttupparal terikka

அஞ்ஞான பேதம் துளைக்காத
aṇṇāṇa pētam tuḷaikkāta

இரும்புத்தோல் கவசத்துடன்
irumputtōl kavacattuṭaṇ

20 சுவர் பிளக்கும்
cuvar piḷakkum

விதையாகி வருகிறாள்
vitaiyāki varukirāḷ

Murs

1 À cause de

L'édification de ce grand mur

Elle s'est jetée dans la mer

Elle s'y est dissoute

5 Leur monde

En escaliers n'est pas le sien

En nul lieu

On ne la voit ni ne l'entend

Quand ce qu'on a oublié et voulu oublier

10 Est devenu vérité

Dans le soleil matinal

Sans les oripeaux des chagrins

Les colères semblables aux éruptions d'acné

Disparaissant comme par enchantement

15 Dans la danse joyeuse de la mer

Les grelots controversés brisés tombent

Les grains de perles de la justice s'éparpillent

Alors revêtue d'une cotte de maille

Que la haine aveugle ne peut transpercer

20 Elle avance sous la forme d'une semence

Qui fendra le mur

Analyse

Introduction

- 4 Dans la littérature classique comme dans la société tamoule patriarcale, Cītai et Kaṇṇaki symbolisent l'épouse vertueuse, au service du maître de maison. Toutes deux possèdent un pouvoir sur le feu grâce à leur chasteté (*karpu* en tamoul¹⁴) : la première sort intacte du brasier dans lequel elle entre afin de prouver sa vertu ; la seconde embrase la cité de Madurai pour venger la mort de son époux injustement accusé du vol de l'anneau de cheville (*cilampu*) de la reine. Des poètes progressistes tamouls du xx^e siècle ont parfois choisi ces deux figures traditionnelles pour inciter leur lectorat à contester la notion de *karpu*, à reconnaître les droits de la femme dans la société tamoule moderne. Au début du xxi^e siècle, des poétesses féministes construisent une approche originale des personnages de Cītai et de Kaṇṇaki. Comment la métamorphose de ces figures féminines s'opère-t-elle dans ces sept poèmes contemporains ?
- 5 Les deux héroïnes sont présentées dans le corpus par des références à la beauté physique associée à leur nom ou à leur vertu conjugale, mais aussi par l'évocation directe ou indirecte de la vulve, source de vie et de fascination. En outre, les analogies entre le corps séduisant et la flore ou la faune donnent lieu à des variations poétiques sur le désir spécifique de la femme en tant que sujet et non plus objet du désir masculin. Enfin et surtout, ces deux héroïnes incarnent la parole poétique à conquérir.

Éloge de la beauté et libération du carcan de l'épouse idéale

- 6 Les seuls noms de Cītai et Kaṇṇaki évoquent la perfection physique au féminin captant tous les regards. Au vers 6 de *Māyamāṇkaḷ*, Umā Śakti insiste sur « la belle apparence » (*eḷilē uruvamāka cītaiyiṇ aḷaku*) de Cītai, « incarnation de la Beauté ». Le suffixe emphatique *-ē* de *eḷilē* (« beauté, jeunesse ») laisse imaginer l'exceptionnelle beauté de cette femme. Dans *Mutal tirappu*, son autre poème, Umā Śakti met en scène une jeune fille anonyme que certaines caractéristiques conduisent à identifier à Cītai¹⁵. Celui qui la courtise la loue en une hyperbole flatteuse : « déesse des déesses » (*tēvataiyiṇ tēvataiyēṇa*). Kuṭṭi Rēvati, dans les deux premiers vers de *Tāmarai malar nīṭṭam*, donne à voir le corps de Kaṇṇaki sous la forme d'un lotus rouge (*centāmaraiyākit*), symbole de la beauté physique. En effet l'épithète *cem* qualifie aussi ce qui est beau, parfait, c'est ce que l'on a plaisir à admirer : [...] *kaṇṇaki taṇṇuṭal / oru centāmaraiyākit* [...] *kaṇṭāl* « [...] Kaṇṇaki regardait [...] / Son corps métamorphosé en lotus rouge » ; or dans le *Cilappatikāram* la beauté de Kaṇṇaki est semblable à celle de Lakṣmī, déesse parèdre de Viṣṇu, « sur un lotus rouge ». Les rubis, (*cemmaṇi*) dans l'anneau de cheville de Kaṇṇaki, sont des pierres précieuses dignes de sa beauté parfaite. Le corps d'une beauté incomparable manifeste la beauté morale centrée sur la chasteté conjugale (*karpu*), vertu inébranlable de l'épouse parfaite.
- 7 En effet, la société patriarcale attend de Cītai et de Kaṇṇaki soumission et fidélité inconditionnelles à leur époux : Ku. Umātēvi constate, à la strophe deux de *Tacaticai erittuc cirikkum cittiram*, que leur unique fonction consiste en l'acceptation « de servir humblement en fidèle épouse » (*cēvittaṇaiyaṇ puṇainta*). Or ce joug patriarcal est inacceptable selon la locutrice¹⁶, qui manifeste son rejet d'une part, en dévalorisant les deux parangons de la vertu conjugale par l'épithète *kōḷaik* (« pusillanimes »),

d'autre part, en plaçant une négation en position forte à la fin de la strophe deux : *valiyiṇaḷalla*¹⁷. La strophe suivante énonce une mise en garde contre toutes les contraintes exercées sur les épouses afin de les obliger à perpétuer la tradition. La pire crainte d'une épouse est que son infidélité cause le suicide du conjoint¹⁸, car les femmes appréhendent le veuvage comme la malédiction suprême. La poétesse incite à la vigilance par l'emploi de l'impératif *cūlccicey* au début de cette strophe finale ; ensuite, elle déroule les étapes de la libération de la libellule, symbole des aspirations féministes. En effet, le passage de *murkonṇavaḷ* (« elle l'a tué avant »), à la troisième personne du féminin singulier *-avaḷ*, à *em*, possessif de la première personne du pluriel, rappelle que toutes les femmes sont concernées, donc elles ne doivent pas hésiter à contester, à rejeter l'exemple antique de ces deux figures littéraires.

- 8 Kuṭṭi Rēvati, dans *Aracarkaḷiṇ iravukaḷ*, personnifie la vertu essentielle de Kaṇṇaki en lui attribuant le pouvoir de métamorphoser la veuve de Kōvalaṇ en déesse justicière qui incendie la cité de Madurai : *kaṇṇakiyiṇ kaṇṇu nakarai erittatum* (« La chasteté de Kaṇṇaki ayant consumé la cité ») ; cependant, les derniers vers laissent entrevoir l'inefficacité, l'inutilité du châtement. Cela signifie que la notion de *kaṇṇu* a perdu sa force et sa pertinence, comme le prouvent ces rois inconsistants, indifférents aux souffrances de Kaṇṇaki et de la population de Madurai ; ils se réfugient dans des illusions et des rêves, ce que la clôture du poème souligne avec force en établissant une analogie grotesque entre les nuits de ces rois et des ballons (v. 18-21).
- 9 La princesse Cītai suit son époux Rāmaṇ dans son exil en forêt. Malgré des conditions de vie éprouvantes, elle conserve sa beauté qui séduit l'asura Rāvaṇaṇ, le pousse à la capturer puis à la courtoiser avec assiduité, en vain. Après l'avoir délivrée, Rāmaṇ consent à ce qu'elle subisse l'épreuve du feu afin de prouver à son peuple qu'elle est restée chaste durant sa longue captivité dans le palais de Rāvaṇaṇ. Vers la fin de *Patiṇāṇku ampukaḷ*, Cukirtarāṇi donne la parole à Cītai qui, après avoir décrit la préparation du bûcher, s'adresse à Rāmaṇ : « Face à celui-là qui a tendu l'arc divin / Et m'ordonne de plonger dans le feu puis d'en sortir » (*tīyilīraṇkik karaiyērac collum / villēṇtiya avaṇiṭam*) : la princesse semble accepter l'épreuve en épouse vertueuse, sûre de sortir victorieuse et belle du feu, mais les vers suivants contredisent cette soumission.
- 10 Ces exemples mettent en lumière, par des procédés stylistiques variés, l'inanité du carcan patriarcal de l'épouse idéale, sa contestation et son rejet.
- 11 Cukirtarāṇi et Umā Śakti donnent à voir la vulve, synecdoque du corps de Cītai, comme un symbole de transgression et une expression des aspirations des femmes.

Valorisation de la vulve et du désir féminin

- 12 Dans *Patiṇāṇku ampukaḷ*, Cītai valorise son organe sexuel, d'une part, en le désignant par le substantif littéraire « *yōṇi* » (emprunté au sanskrit), d'autre part, en le personnifiant par l'attribution du rôle d'entité active incarnant le pouvoir de transgression : *kāppuṭaitta eṇ yōṇiyiliruntu* (« De ma vulve qui a brisé l'interdit »). Le locatif *yōṇiyiliruntu* en fin de vers crée une attente en cohérence avec la révélation de l'infidélité de Cītai¹⁹ : elle se prépare certainement à avouer qu'elle accouchera de l'enfant de Rāvaṇaṇ, donc elle doit accepter la répudiation. Or, les trois vers conclusifs exposent sa déclaration inattendue, fantastique, épique, d'une implacable ironie. Certes, les « quatorze flèches », figurant dès le titre, renvoient à celles de Rāmaṇ tuant chacun des quatorze

chefs de l'armée adverse, mais le discours vengeur de Cītai tend à humilier le héros épique en suggérant que les flèches surgies de la vulve le visent. La suite confère au sang menstruel une puissance cosmique, destructrice du feu purificateur préparé pour consumer l'épouse indigne et impudique car, en se vantant publiquement de n'avoir pas sauvegardé sa chasteté, elle détruit l'ordre social. Cukirtarāṇi laisse imaginer un combat épique : à la vulve hérissée de flèches magiques devront faire face ceux qui ont dressé le bûcher, font mugir de puissants tambours mais apparaissent ridicules et démunis devant l'héroïne. Le sang déversé sur « l'immense brasier » atteint une dimension cosmique élevant au rang de déesse celle qui, après avoir refusé d'incarner la vertu, a réussi à transformer sa condition de captive en source de plaisir.

- 13 Umā Śakti décrit, aux vers 9 à 17 de *Mutal tirappu*, l'union sexuelle de Cītai²⁰ avec Rāmaṇ²¹. La vulve est évoquée, au vers 13, par la synecdoque *avaḷ uṭal* (« son corps »), précédée de l'analogie *īraṇilameṇa* (« comparable à une terre humide²² »), métamorphosant Cītai en terre fertile, prête à accueillir la semence. Puis, la périphrase finale de l'origine du monde et de la vie *ātiyiṭattil* (« là où tout commence ») glorifie le pouvoir sacré de cette vulve patiemment conquise par « un bel homme » digne de la belle propriétaire d'un champ (ou d'un territoire). La succession de ces tropes variés exalte la beauté et l'omnipotence de l'organe féminin, inépuisable source de désir sexuel et de volupté (*kāmam*²³ au v. 14). Umā Śakti met ici en scène une femme en apparence victime d'un conquérant qui s'installe chez elle. Or si dès le début l'épithète admirative *alakāṇa* (« beau ») manifeste la perception féminine du charme masculin, la belle ne cède aux instances du conquérant qu'après les longs et patients efforts de séduction déployés par celui qu'elle désire secrètement. La comédie de l'amoureux transi (pas seulement à cause de la froidure des « jours de vent humide », mais aussi de la résistance de l'aimée), le discours amoureux hyperbolique, les caresses délicates des « doigts devenus papillons » dévoilent les aspirations de l'amante. Le récit poétique de la conquête de cette femme anonyme, figure de Cītai amoureuse de Rāmaṇ au premier regard dans l'épopée, pourrait se lire comme un code de bonne conduite dans les relations amoureuses, code valable pour les deux partenaires²⁴. Le passage du sens concret de *nilam* (v. 2) au sens métaphorique de « terre humide » (v. 13) indique l'évolution de la relation entre les amants et invite à considérer que la femme, quelle que soit sa condition sociale (princesse ou paysanne), n'est ni un objet à acquérir pour le seul bénéfice et la seule jouissance d'un maître, ni l'incarnation de la notion de *karpu*, c'est fondamentalement un être qui aspire à l'attention, à la tendresse, aux caresses, à l'amour et au plaisir sexuel tout autant qu'un homme. C'est aussi ce que revendique la locutrice de *Tacaticai erittuc cirikkum cittiram* à la fin des première et dernière strophes.
- 14 Les deux poétesses, à partir d'une mise en scène surprenante, voire scandaleuse, de la figure de Cītai, chantent le corps féminin, la sensualité revendiquée de la femme, la relation amoureuse à laquelle elle aspire. Elles se situent aussi dans la tradition poétique du *Caṅkam*²⁵ (ou dans celle du *Kāmatupāl* « le Livre de l'amour », troisième volet du *Tirukkuraḷ* de Tiruvalluvar²⁶), où le désir sexuel de l'aimée en l'absence de son amant s'expose au même titre que la douleur de la séparation. Comme dans les poèmes du *Caṅkam*, diverses images végétales et animales contribuent à une approche poétique du désir féminin dans les textes du corpus.

Images végétales et animales du désir féminin

- 15 Ku. Umātēvi achève *Tacaticai erittuc cirikkum cittiram* par le substantif à l'accusatif *tumpiyai*, attirant l'attention sur une fragile libellule, prisonnière d'une liane, dans l'attente d'une délivrance, à l'instar de Cītai et Kaṇṇaki enfermées dans leur *karpu*. La libellule, objet d'une délicate opération de sauvetage peinte dans les vers précédents, devient alors la métaphore non seulement du désir de libération de la fidélité conjugale de celle qui dénoue la liane, mais aussi de son désir d'une relation amoureuse harmonieuse qu'énoncent les trois derniers vers de la première strophe. La libération puis l'envol final de la libellule éclairent le titre du texte : le rire qui éclate aux « dix points de l'horizon » est celui de la libératrice des épouses confinées dans leur foyer, contraintes durant toute leur existence à courber « la tête seule / Ainsi qu'un animal sauvage » (*mukaṇkaḷai maṭṭumē ulvāṇki [...] / vaṇavilaṇku mātiri [...]*, v. 3-4). Ce rire, triomphal et cosmique, se moque de la dissimulation résignée des épouses caractérisées comme « pusillanimes », parce qu'elles étouffent leurs désirs envers d'autres hommes que leur époux. Les femmes sont donc invitées à suivre l'exemple de la libellule plutôt que celui de Cītai et Kaṇṇaki.
- 16 À la différence des épouses respectueuses de la loi du *karpu* en toutes circonstances, la Cītai de *Māyamāṇkaḷ* se laisse séduire par le regard énamouré de l'antilope magique dans la forêt, « un lieu enchanté » (*māyaveḷiyil*). L'antilope magique est une illusion, tandis que l'héroïne de l'épopée est valorisée par son nom, au début du vers 3, en tant que belle femme désirée, ensuite au début du vers 9, en tant que sujet désirant. Umā Śakti atténue l'amour de Cītai, *piriyam*, par *ciritu* (« un petit peu »), par référence à la pudeur attendue de l'épouse vertueuse ; or dans les derniers vers, la fuite de l'antilope, puis de Rāmaṇ, révèlent leur incapacité à reconnaître autant qu'à accepter l'expression du désir sexuel féminin. Par ailleurs, l'antilope éprise est une femelle, elle rejette les conseils de prudence de son mâle, elle se complaît dans son désir inassouvi, idéalise la femme convoitée, « incarnation de la Beauté ». Cependant l'illusion de l'épouse vertueuse inaccessible, donc désirable, s'évanouit dès lors que Cītai à son tour manifeste son désir. La fable oppose Cītai, figure de celle qui transgresse le modèle de l'épouse idéale, dans la mesure où elle exprime ouvertement son désir de se laisser courtiser par un autre que Rāmaṇ, à l'épouse conformiste que représente l'antilope magique, satisfaite de ses rêves ainsi que de son époux compréhensif auquel elle ordonne d'enlever Cītai. La personnification de l'antilope magique vise à dénigrer l'épouse capricieuse, incapable d'aller jusqu'à l'accomplissement de son rêve de possession de l'être convoité. Toutefois, la transgression de Cītai aboutit à la solitude, qu'elle doit avoir le courage de supporter.
- 17 Kuṭṭi Rēvati déploie, dans *tāmarai malar nīṭṭam*, le tableau de la métamorphose de Kaṇṇaki en lotus épris du soleil insensible à ses charmes. L'intensité du désir est soulignée, d'abord, par la répétition du verbe *uyara* à la rime du vers 3 ; ensuite, par l'exposition au soleil du « corps-feuille » de Kaṇṇaki (v. 8) ; enfin, par la douleur de la frustration (v. 10) atteignant son paroxysme dans le cri final (v. 20-22). La personnification du lotus en ascète « debout sur une seule jambe » rappelle les souffrances endurées par l'épouse que Kōvalaṇ abandonne pour vivre chez son amante, la danseuse Mātavi. La sensualité de la femme métamorphosée en lotus se perçoit dans la ronde des abeilles avides de miel autour de la fleur, image déjà présente dans des poèmes du *Caṇkam*. Le visage de Kaṇṇaki s'offre lascivement aux baisers, aux rires

personnifiant les abeilles. La poétesse féministe reprend un motif littéraire traditionnel (l'abeille symbolisant l'homme et la fleur, la femme) mais elle le détourne pour mettre en lumière le rôle actif de la femme en quête du plaisir. Par ailleurs, en se laissant aimer par les abeilles, Kaṇṇaki agit en amoureuse blessée s'efforçant de rendre jaloux le soleil. Ce comportement ne correspond guère à celui de l'héroïne du *Cilappatikāram* qui ne proteste pas lorsque Kōvalaṇ dilapide sa fortune au profit de la courtisane. L'image du « corps-feuille » (v. 7 et 13) épuisé, douloureux, suggère davantage l'ardeur du désir féminin que la langueur de l'épouse confinée dans son foyer. La menace finale d'avaler le soleil brûlant insiste sur l'exaspération et la frustration de l'amoureuse dédaignée. Kuṭṭi Rēvati glorifie la puissance du désir féminin en filant une magnifique et sensuelle métaphore florale.

- 18 Les images végétales et animales associées à Cītai et Kaṇṇaki valorisent le portrait de la femme libérée des carcans de la pudeur et de la vertu conjugale, elles glorifient le désir charnel féminin. Les poétesses ont également recours aux tropes pour exposer le désir des femmes de s'approprier la parole, pas seulement pour dénoncer les injustices subies, mais surtout pour montrer en quoi Cītai et Kaṇṇaki sont sources de poésie.

Désir de conquête de la parole poétique

- 19 Civakāmi évoque le désir de justice autant que de vengeance de Kaṇṇaki²⁷, ainsi que son pouvoir de destruction, en métamorphosant la vertueuse épouse d'abord en guerrière invincible avec sa « cotte de maille », puis, au dernier vers, en « semence » (*vitaiyāki*), symbole de la puissance du discours qui tue le roi injuste ainsi que tous ceux qui imposent aux femmes le respect de principes d'un autre âge ; « le grand mur » (début du vers 2, *apperuñcuvar*), métaphore de l'injustice du roi et de celle de tous les oppresseurs, est l'obstacle que démolira la semence. Quant à Kuṭṭi Rēvati, elle s'appuie, dans *Aracarkaḷiṇ iravukaḷ*, sur la métaphore de la semence afin d'évoquer la force du discours contre toutes les injustices lors du combat que mènent Kaṇṇaki et ses compagnes : *peṇkaḷ viḷaivikkum coṇkaḷai / aruvaṭai ceyyum paṇi aracarkaḷuṭaiyatu* (« La moisson des mots que sèment les femmes / Incombe aux rois »)²⁸. Kaṇṇaki, dans *tāmarai malar niṭṭam*, et Cītai, dans *Patiṇāṇku ampukaḷ*, imposent dans la sphère publique leur voix retentissante : à la fin de chaque texte, l'une pousse un cri menaçant à l'adresse du soleil, figure du pouvoir masculin sourd aux revendications des femmes, l'autre provoque Rāmaṇ et son public masculin en proclamant fièrement sa transgression ; le verbe *viḷampukinrēṇ* indique un ton de voix particulièrement élevé, car Cītai s'adresse à une importante assemblée masculine, dans un environnement hyperboliquement bruyant à cause du crépitement de « l'immense brasier », des « ululements » du « vent violent », des grondements puissants des tambours. Par ailleurs, les quatorze flèches qu'émet la vulve pourraient se lire comme une image poétique de l'écriture et des discours féministes visant à abolir la norme patriarcale.
- 20 Cītai et Kaṇṇaki sont les figures de la poétesse féministe dans *Patiṇāṇku ampukaḷ* et *Tāmarai malar niṭṭam*. Dès l'ouverture du premier poème, Cītai s'empare de la parole, joue avec les couleurs afin d'introduire l'analogie étrange entre, d'un côté, l'euphorbe²⁹ et la forêt qui renvoient à un environnement hostile, et, de l'autre, le fruit et le feu, rouges tous les deux, annonceurs du sang déversé sur le brasier pour l'étouffer (v. 21-22). L'analogie née des couleurs amène la personnification insolite de la forêt au vers 3. Le brasier transformé en « sourire » de la forêt paraît moins effrayant ;

n'adresse-t-il pas un signe de complicité à l'épouse prête pour l'ordalie, avec l'intention de la rassurer ? Puis Cītai présente le vent en des termes qui évoquent un éléphant en rut ou bien un animal sauvage dévastateur. Elle compare le bruit des tambours à de la vapeur, désigne son lieu de captivité (Laṅkā) par la périphrase « l'île en haute mer » (v. 8). Au lieu de manifester de l'angoisse face à l'épreuve proche, Cītai prend plaisir à déployer ses talents poétiques en vue de créer une atmosphère propice au déroulement d'un mystère sacré : la naissance d'une poétesse féministe. Cītai représente alors la voix de Cukirtarāṇi, elle appelle les femmes à se faire plaisir en se livrant à des créations verbales tout en exprimant haut et fort leurs aspirations et leur volonté de se libérer de toutes les oppressions subies depuis des générations.

- 21 Dans *Tāmarai malar nīṭṭam*, véritable démonstration de virtuosité verbale, Kuṭṭi Rēvati élève une scène ordinaire de la femme au bain au rang de joute épique entre Kaṇṇaki et le soleil. La rêverie de Kaṇṇaki naît du reflet de son corps renvoyé par l'eau de l'étang aux lotus. La magie du regard féminin et de la parole poétique métamorphose ce reflet en lotus. La métaphore de la crue du désir crée la vision d'un déluge cosmique. La personnification du lotus en ascète, engagé dans un exercice dont le bénéfice serait d'attirer l'attention et les faveurs du dieu soleil, se déroule le long de deux vers comme pour rappeler la nécessité de la persévérance dans l'ascèse. Kaṇṇaki déploie sur l'eau un « corps-feuille » consumé par le désir des caresses du soleil. À la fin du vers 7, le comparé *uṭalai* (« corps », à l'accusatif) est détaché du comparant *ilai*, la baigneuse observe la métamorphose en cours du corps, elle semble fascinée par sa souplesse, sa grâce, elle se livre à une danse de séduction. En revanche, à l'ouverture du vers 13, les deux termes de la comparaison se soudent en un néologisme surréaliste éminemment poétique, *ilaiyuṭal* ; cette création verbale signale la fin du processus de métamorphose et le début d'une nouvelle étape de la conquête amoureuse. Kaṇṇaki joue ensuite sur le sens propre et le sens figuré de la brûlure solaire pour montrer la violence de la passion, puis elle entreprend une tentative de séduction différente. La scène de dépit amoureux, concentrée en trois vers, est originale, et surtout très poétique, avec le joyeux ballet des abeilles amoureuses. Finalement, désespérée par l'échec de ses inventions, Kaṇṇaki se saisit de la parole, clame sa menace. Le poème peut se lire comme une métaphore de la création poétique, Kaṇṇaki devient une figure de la poétesse puisant dans la nature et la littérature des images dotées d'une puissance de transfiguration de la réalité. Comme Kaṇṇaki, la poétesse amoureuse des mots les choisit et les organise au prix d'une ascèse épuisante en vue de la création d'un univers poétique original. Il lui arrive aussi de crier son désespoir lorsque les mots lui résistent. Pourtant, de même que Kaṇṇaki connaît un moment d'amour, de plaisir, avec les abeilles qu'attire son miel, de même la poétesse se console lorsqu'elle réussit à jouer avec les mots et les images pour composer ses poèmes.

Conclusion

- 22 Les sept poèmes du corpus déconstruisent les figures de Cītai et Kaṇṇaki, modèles traditionnels de la vertu conjugale, afin de proposer une approche féministe de ces héroïnes de la littérature médiévale tamoule. L'éloge de la beauté physique incite les femmes à prendre plaisir à la contemplation de leur corps, à exposer leurs désirs. Cītai et Kaṇṇaki incarnent la femme qui a la force de revendiquer désir et plaisir hors de la relation conjugale. Les analogies insolites entre les deux héroïnes et certains éléments de la flore ou de la faune valorisent la femme source de la création poétique moderne.

Cītai et Kaṇṇaki jouent avec les mots, les images littéraires qu'elles dotent de sens multiples et surprenants, offrant ainsi une vision poétique originale du monde. Elles deviennent alors des figures de la poétesse et de la poésie d'aujourd'hui.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

CIVAKĀMI. (2012). *Payanarṛa kaṇṇīr* [« Larmes inutiles »]. Uyirmai Pathippagam.

CUKIRTARĀNI. (2022). *Cukirtarāṇi kavitaikaḷ* (1996-2016), Kālacuvatu patippakam. [*Patiṇāṇku ampukaḷ*, « Quatorze flèches », publié aussi en ligne sur le site <<https://keetru.com>> en janvier 2007].

GANAPATHY-DORÉ, Geetha (trad.). (2016). *Poèmes tamouls de l'époque Sangam, Comme la pluie qui tombe sur la terre rouge*. Éditions Érès.

KAMPAṆ. *Kampa Rāmāyaṇam* (Full text with commentary) *kamparāmāyaṇam mūlamum uraiyum [mūḷuvatum]*. [Disponible en ligne sur le site de Tamil Virtual University <www.tamilvu.org>].

KU. UMĀTĒVI. (2006). *Ticaikaḷaip parukiyaḷ* [« Celle qui a absorbé les points cardinaux »]. Panikkudam Pathippagam (Publishers of Feminist Literature).

KUṬṬI RĒVATI. (2019). *Kuṭṭi Rēvati kavitaikaḷ, tokuti oṇṇu*. Ezutthu Prachuram.

ILAṆKŌVAṬIKAL. (éd. 1972). *Cilappatikāram mūlamum uraiyum, tiru Pō Vē cōmacuntaraṇār iyaṛriya viḷakkavuraiyuṭaṇ* [« Roman de l'anneau, texte intégral et explication, avec des commentaires par Pō. Vē. Cōmacuntaraṇār »], The South India Saiva Siddhanbta works Publishing Society. [Traduction française : DANÉLOU, Alain & DESIKAN, R. S. (1961). *Le Roman de l'anneau*. Gallimard].

MALATHI MAITHRI, SALMA, KUTTI REVATHI & SUKIRTHARANI. (2012). *Wild Girls Wicked Words* (L. Holmström, trad.). Kalachuvadu Publications.

MALATHI MAITHRI, SALMA, KUTTI REVATHI & SUKIRTHARANI. (2015). *Wild Words: Four Tamil Poets* (L. Holmström, trad.). Harper Perennial India.

MURUKAṆ, Perumā. (2010). *Mātorupākaṇ*. Kālacuvatu patippakam. [Traduction anglaise :

VASUDEVAN, Aniruddhan. (2013). *One Part Woman*. Penguin Books India ; traduction française :

IBANEZ, Leticia. (2025). *Femme pour moitié*. Gallimard].

TIRUVAḷḷUVAR. *Kāmatupāl*. [Traduction française : GROS, François. (1992). *Le Livre de l'amour*. Gallimard].

UMĀ ṢAKTI. (2009). *Vēṭkaiyiṇ nīraṁ* [« Couleur du désir »]. Uyirmai Pathippagam.

Études

- BARI, Rachel. (2017). Beyond Words: Contemporary Women Poets from Tamil Nadu. *Kuvempu University Journals of Language and Literature*, 1(1), 1-15. <kuvempu.ac.in/php/Journal/disp_lang_lit.php>.
- BOUILLIER, Véronique & TARABOUT, Gilles (dir.). (2002). *Images du corps dans le monde hindou*. CNRS Éditions.
- CASSIN, Barbara. (2022). *Ce que peuvent les mots*. Bouquins.
- DELAMOURD, Chantal. (2024). Sītā et Kaṇṇaki, figures de la modernité littéraire dans les poèmes des féministes tamoules contemporaines. *Bulletin d'études indiennes*, 36, 499-540.
- FROIDEVAUX-METTERIE, Camille. (2021). *Un corps à soi*. Seuil.
- GEORGE, Anna. (2021). Kannaki and the Changing Concepts of Femininity. *Literary Druid*, 3(1), 25-33. <10.5281/zenodo.5203130>.
- GROS, François. (1983). La Littérature du Sangam et son public. Dans M.-C. Porcher (dir.), *Inde et Littératures* (p. 77-107). Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales. <<https://doi.org/10.4000/books.editionsehess.48584>>.
- KAMOUN, Josée. (2024). *Dictionnaire amoureux de la traduction*. Plon.
- MALAMOUD, Charles. (2005). *Féminité de la parole. Études sur l'Inde ancienne*. Albin Michel.
- MESCHONNIC, Henri. (1989). *La Rime et la vie*. Verdier.
- MESCHONNIC, Henri. (1999). *Poétique du traduire*. Verdier.
- RANGARAJAN, Swarnalatha & SRILATA, K. (2019). *Lifescapes: Interview with Contemporary Women Writers from Tamil Nadu*. Women Unlimited.
- SAMOYAU, Tiphaine. (2020). *Traduction et violence*. Seuil.
- SCHULER, Barbara. (2009). *Of Death and Birth: Icakkiamman, a Tamil Goddess, in Ritual and Story*. Harrassowitz Verlag.
- SELVAM, A. & PANDIA RAJAMMAL, P. (2014). Feminism in Indian English and Tamil literature. *Research Journal of English Language and Literature*, 2(1), 345-351. <www.rjelal.com/vol2.1.2014/345-351.pdf>.
- THARU, Susie & LALITA, K. (dir.). (1991). *Women Writing in India 600 B.C. to the Present*, vol. I : 600 B.C. to the Early 20th Century. The Feminist Press at The City University of New York.
- VARSHA, K. (2018). The Mother-Goddess Kannaki in South India. *International Journal of Pure and Applied Mathematics*, 119(12), 2667-2674.
- VENKATESWARAN, Pramila. (2021). Contemporary Tamil Dalit Feminist Poetics. *Journal of Contemporary Poetics*, 5(2), 9-34.
- VINAYAKASELVI, M. Angkayarkan. (2021). Feminist Green Writings of Contemporary Tamil Women Writers: A Study. *Journal of Language and Linguistic Studies*, 17(2), 1389-1398. <www.jlls.org/index.php/jlls/article/download/4805/1573>.
- VAN WOERKENS, Martine. (2010). *Nous ne sommes pas des fleurs. Deux siècles de combats féministes en Inde*. Albin Michel.

Outils linguistiques

MOUSSET, Louis Marie & DUPUIS, Louis Savinien. (1981). *Dictionnaire Tamoul-Français* (2^e éd. révisée). Asian Educational Services.

UNIVERSITY OF MADRAS. (1924-1936). *Tamil Lexicon*. University of Madras.

NOTES

1. Ces vingt-deux textes ont servi à la rédaction de mon article dans le volume d'hommage à Marie-Claude Porcher (Delamourd, 2024, p. 499-540).
2. Kampan (1180-1250).
3. Voir bibliographie sur ces deux œuvres littéraires.
4. L'absence de ponctuation est normale chez les poètes tamouls du *Caṅkam* puis de la période médiévale. Avec l'arrivée de l'imprimerie, au XIX^e siècle, l'usage de la ponctuation se généralise. Cuppiramaṇiya Pāratīyār (1882-1921), poète révolutionnaire, initiateur de la poésie tamoule moderne, utilise abondamment toute la gamme des signes de ponctuation pour exprimer des émotions vives. La suppression de la ponctuation dans les textes du corpus manifeste le choix du retour à un modèle poétique antique.
5. *Māyamāṇkaḷ, Tāmarai malar nīṭṭam*.
6. Dans la traduction du premier : 19 vers au lieu de 17 en tamoul ; dans celle du troisième : 20 au lieu de 21 dans l'original ; dans celle du cinquième : 21 au lieu de 22 du texte tamoul.
7. Ku. Umātēvi (2006, p. 24).
8. Umā Śakti (2009, p. 51).
9. Kuṭṭi Rēvati (2019, p. 371).
10. Kuṭṭi Rēvati (2019, p. 457).
11. Cukirtarāṇi (2022).
12. Umā Śakti (2009, p. 32).
13. Cīvākāmi (2012, p. 54).
14. Ce terme définit précisément la fidélité conjugale de l'épouse. L'épouse chaste et vertueuse est aussi nommée *pativratāi*, calque du sanskrit *pativrata* (*Tamil Lexicon*, vol. IV, partie I).
15. Elle est propriétaire de sa terre (v. 2), son corps est assimilé à la terre humide (v. 13). Dans l'épopée, Cītai est fille de la terre car elle est sortie du sillon tracé dans le champ par le roi Caṇakaṇ [Janaka] en vue de délimiter l'aire sacrificielle où se déroulera le rituel pour obtenir une descendance. Elle se laisse conquérir par le prince Rāmaṇ qui, pour obtenir sa main, réussit à tendre l'arc de Civa.
16. Cette locutrice pourrait être « celle qui rit après l'embrasement des dix point de l'horizon » : elle fait voler en éclats la notion de *karpu* et revendique la libération sexuelle des femmes dans les trois derniers vers.
17. Littéralement : « je ne suis pas de celles qui suivent cette voie ». Au début de la strophe 2 la référence à l'humble travail domestique de la femme ordinaire suggère que les héroïnes de l'épopée n'ont pas un statut différent.
18. C'est ce que raconte Perumāḷ Murukaṇ (né en 1966) dans son roman *Mātorupākaṇ* (Murukaṇ, 2010 ; trad. anglaise, 2013 ; trad. française, 2025). Durant la période coloniale, dans un village situé au sud du Tamiḷ Nāṭu, un couple de paysans aisés désire ardemment un enfant. Au bout de 12 ans d'infertilité, l'épouse se résigne, en désespoir de cause, à s'unir à un inconnu, une nuit, lors d'une fête religieuse. Le mari désespéré prépare la corde pour se pendre dans les dernières lignes du roman. La traduction anglaise a provoqué la fureur de certains hindouistes fondamentalistes ; ils ont accusé l'auteur d'offense religieuse, l'ont menacé de mort, si bien qu'il a fini par annoncer

sur les réseaux sociaux son suicide littéraire. Cependant, Perumāḷ Murukaṇ a publié, fin 2014, chez le même éditeur, deux romans où il imagine deux suites différentes à *Mātorupākaṇ*.

19. V. 16-17 *eṇṇai ciraṇiṭṭavanōṭu / cemmaṇak kaṭṭilil cayanittatai* : « Que j'ai couché dans un lit en bois de santal rouge / Avec celui qui m'a retenue captive ».

20. Désignée par le pronom personnel féminin *avaḷ* (« elle »), au génitif à l'attaque du v. 2, puis au nominatif au v. 13.

21. Désigné par *aḷakāṇa āṇoruvaṇ*, « un bel homme » v. 1, puis par le marqueur de troisième personne au masculin singulier *-āṇ* des formes verbales, énumérant les étapes successives de l'entreprise de séduction, à la clausule des vers 3, 6, 8, 11 et 17.

22. *nilam* signifie aussi « champ », « cultivé » ou « bon à cultiver » (Mousset & Dupuis, 1981). Ce terme figure à la fin du v. 2 pour désigner le champ ou le terrain appartenant à la femme anonyme, figure de Cītai, puis au début du v. 13 dans la comparaison renvoyant à la vulve.

23. Du sanskrit *kāma* ; voici les différents sens dans le *Tamil Lexicon*, vol. II : « 1. Desire. 2. Happiness in love, one of four kinds of *puruṣārttam*. 3. Sexual pleasure. 4. Venereal secretion. 5. Object of desire. »

24. C'est pourquoi je traduis tous les verbes au passé dans le texte tamoul par le présent (sauf au début des cinquième et quatorzième vers de ma traduction).

25. Ganapathy-Doré (2016) ; Gros (1983, p. 77-107).

26. Tiruvalluvar, *Le Livre de l'amour*, traduit du tamoul, présenté et annoté par François Gros (Tiruvalluvar, Gros (trad.), 1992).

27. Identifiable par la référence à son anneau de cheville qu'elle brise devant le roi, puis « les grains de perles » de l'anneau de la reine (v. 16-17), preuves de l'erreur judiciaire du roi qui a condamné à mort Kōvalaṇ accusé du vol de l'anneau de la reine.

28. Au cours d'un entretien accordé à Vani Viswanathan le 5 août 2012 (publié en ligne par Spark Editors), Kuṭṭi Rēvati déclare : « *Writing definitely helps any woman because language is a very strong tool for the fight against this oppressive society. [...] I maintain that language is the one tool that can liberate women's bodies.* »

29. Dans la région du Tirunelveli, l'*euphorbia tiroucalli* en zone semi-aride est associée à la déesse de village Nīli/Icakki, parfois identifiée à Kaṇṇaki en tant que déesse justicière. Nīli/Icakki tire vengeance de son assassin, un amant brahmane, dans une vie antérieure où elle était courtisane. Elle saisit un tronçon d'euphorbe, le métamorphose en nourrisson, puis s'en sert pour assouvir sa soif de justice (Schuler, 2009).

RÉSUMÉS

Dans cet article, j'essaie d'examiner comment cinq poétesses tamoules contemporaines renouvèlent la représentation traditionnelle de Cītai et Kaṇṇaki, modèles de l'épouse vertueuse respectant la loi de *kaṛpu* (chasteté conjugale de l'épouse). Dans les sept poèmes observés, Civakāmi, Cukirtarāṇi, Kuṭṭi Rēvati, Ku. Umātēvi, Umā Śakti font exploser ce carcan patriarcal en jouant sur divers procédés narratifs et stylistiques afin d'inviter les femmes tamoules à s'en libérer. Les poétesses glorifient le corps de ces figures littéraires incarnant la beauté physique, elles incitent ainsi les femmes à prêter attention à leur propre corps aussi bien qu'à leurs désirs charnels. Dans deux poèmes, la vulve, synecdoque du corps de Cītai, devient symbole de transgression et expression des aspirations féminines. La flore et la faune associées à Cītai et

Kaṇṇaki contribuent à l'éloge du désir et du plaisir dans une relation autre que conjugale, cependant ces images révèlent aussi un ardent désir de maîtrise de la parole, tant pour dénoncer différentes manifestations d'injustice envers les femmes, que pour donner naissance à un discours poétique original.

In this paper, I try to show how five contemporary Tamil women poets renew the traditional perception of Cītai and Kaṇṇaki as paramount of the ideal wife, respectful of the law of *karpu*. Through seven poems, Cīvakāmi, Cukirtarāṇi, Kuṭṭi Rēvati, Ku. Umātēvi, Umā Śakti, playing with different narrative and poetic devices, reject the patriarchal concept of the ideal spouse, in order to push Tamil women towards liberation. These feminist poets praise the beauty of both literary characters in order to stir up Tamil women to pay attention to their own body and desires. In two poems, the vulva, as a Cītai's body synecdoche, turns to be a symbol of transgression as well as the expression of what women aspire to. Flora and fauna in association with Cītai and Kaṇṇaki are used to glorify not only lust, but also to express a deep ambition to master speech, aiming to refuse iniquities towards women and to create a new poetic expression.

INDEX

Mots-clés : chasteté féminine, désir, volupté, beauté, transgression, féminisme, Sītā, Kaṇṇaki, poésie, littérature tamoule

Keywords : woman chastity, desire, lust, beauty, transgression, feminism, Sītā, Kaṇṇaki, poetry, Tamil literature

AUTEUR

Chantal Delamourd

GREI, EA 2120

chan.del[at]wanadoo.fr

IDREF : <https://www.idref.fr/070239541>

ISNI : <http://www.isni.org/0000000356734700>