

La poésie antique du Sangam est-elle vraiment une poésie du paysage ? Littérature tamoule classique et vision contemporaine du paysage

Frédéric Landy, Evelyne Gauché et Gopinath Sricandane

Volume 22, numéro 3, décembre 2022

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1101296ar>

DOI : <https://doi.org/10.4000/vertigo.36784>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal
Éditions en environnement VertigO

ISSN

1492-8442 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Landy, F., Gauché, E. & Sricandane, G. (2022). La poésie antique du Sangam est-elle vraiment une poésie du paysage ? Littérature tamoule classique et vision contemporaine du paysage. *VertigO*, 22(3), 1-25.
<https://doi.org/10.4000/vertigo.36784>

Résumé de l'article

La poésie tamoule dite du Sangam, vieille de deux millénaires, est souvent qualifiée de « poésie du paysage ». Elle pourrait être ainsi comparée à la poésie chinoise du *shanshui*, qui lui est un peu postérieure (4^{ème} siècle après J.C.). Dans quelle mesure les poètes indiens de l'époque portaient-ils une réelle attention au paysage ? Se pourrait-il que cette littérature puisse relever, selon l'expression d'Augustin Berque (2016), d'une véritable « pensée du paysage » ? De fait, les émotions et tout un paysage intérieur s'y reflètent. En particulier, un mot souvent employé par les commentateurs médiévaux ultérieurs pour classer les poèmes est couramment traduit par « paysage » ou *landscape*. Pourtant ce terme, *tinai*, est très rare dans les oeuvres mêmes. L'article décrit les *avatars* successifs qu'ont connus cette poésie et la notion de *tinai* dans la mémoire tamoule et la société contemporaine. De nos jours, une lecture régionaliste, souvent très politique, a contribué à fossiliser les poèmes sous cette étiquette de littérature du paysage.



La poésie antique du Sangam est-elle vraiment une poésie du paysage ? Littérature tamoule classique et vision contemporaine du paysage

Frédéric Landy, Evelyne Gauché et Gopinath Sricandane

Palai - L'amie, découvrant l'intention [de l'héroïne, qui est de fuir avec le héros], vient parler à celui-ci.

Chaque fois que vous lui demandiez de vous accompagner
elle y réfléchissait avec son cœur plein d'amour, et maintenant
voici qu'elle accepte, me soulageant du fardeau
qui tourmentait mon esprit.

Dans la nature sauvage où des gens du nord ignorants
bombent le torse avec leurs chiens féroces sur de rudes champs de bataille,
un grand tigre traîne un cerf jusqu'à une colline jonchée de pierres noires,
le dévore entièrement et abandonne la carcasse. Sur le chemin,
des étrangers sont heureux de découvrir les restes de viande qui sèchent.
Ils la mêlent avec des graines de bambou mûr en guise de riz,
y ajoutent du petit lait qu'ils ont obtenu d'un vacher du village, cuisent,
et mangent les graines d'un blanc pur ajoutées de suif fondu, sur de larges feuilles
prises aux tecks à tronc tacheté. Dans un petit village de montagne
traversé d'un étroit sentier où l'on marche avec précaution de peur que le sol ne se
dérobe,

des enfants aux fins cheveux nourrissent un boeuf qui a été abandonné
après avoir glissé dans la pente, gravement blessé.

Ils font tomber avec leurs arcs les fleurs blanches, creuses et à la petite ouverture
d'un arbre *iruppai* aux belles pousses, et font fuir un daim.

Le soir, mon amie dont les cheveux sont tressés de deux nattes sera là-bas ta
compagne

Puis au matin, elle s'en ira avec toi dans une forêt
où les fleurs à la douce fragrance, humides et fraîches, tombent sur un vaste versant
Le rendant aussi plein d'odeurs qu'une maison célébrant un mariage.

Poème 107 de l'*Akananuru*¹

Introduction

Les passagers embarquant à l'aéroport de Chennai (ex-Madras) peuvent remarquer dans l'un des couloirs cinq vastes paysages peints sur les murs, depuis une plage sableuse nommée *neytal* sur la fresque, à une montagne boisée, *kurinji*. Ils symbolisent cinq milieux emblématiques de l'État du Tamil Nadu, en Inde du sud, dont Chennai est la capitale ; ils reflètent surtout la permanence d'une poésie antique qui constitue encore aujourd'hui un élément de l'identité tamoule : la littérature dite du Sangam², qui inclut des poèmes d'environ 2000 ans, et qui est souvent qualifiée de « poésie du paysage ». Les éléments paysagers sont en effet nombreux dans le corpus, alors même que l'ancienneté de cette littérature la rend contemporaine, voire plus précoce que son pendant chinois, la poésie du *shanshui*. Littéralement poésie « des montagnes et des eaux », celle-ci fait référence au mouvement poétique influencé par le style de peinture du *shanshui*, dite « peinture de paysage », notion apparue au 4^{ème} siècle. Or, si la poésie du *shanshui*, et plus encore son art pictural, sont relativement connus dans le monde entier et ont donné lieu à une importante recherche (Escande, 2005 ; Berque, 2009), le Sangam est passablement négligé, faisant l'objet de traductions complètes en anglais seulement depuis peu, et rarissimes en français³. N'est-il pas temps de rendre justice à cette poésie, en éclairant les façons dont le paysage pouvait être appréhendé en Inde du sud il y a deux millénaires ? Notre questionnement est le suivant : pourquoi cette antique poésie du Sangam est-elle couramment qualifiée aujourd'hui de « poésie du paysage » ? Dans quelle mesure les poètes portaient-ils une réelle attention au paysage ? En d'autres termes, s'agit-il d'une simple poésie lyrique exprimant des sentiments sur le thème de la nature comme chez les poètes latins ou grecs tels Virgile⁴ ? Ou bien se pourrait-il qu'elle puisse relever, selon l'expression d'A. Berque (2018), d'une véritable « pensée du paysage » ? « Une pensée (au sujet) du paysage, c'est une pensée qui se donne le paysage pour objet. Pour qu'une telle chose existe, il faut être capable de se représenter le paysage, c'est-à-dire notamment de le représenter par un mot qui permette d'en faire un objet de pensée » (Berque, 2018, p.14).

À l'origine de ce texte, deux géographes français, l'un spécialiste de l'Inde, l'autre du paysage, et deux chercheurs tamouls, l'un en littérature classique et l'autre photographe. Il s'est agi d'articuler, par les lectures et les discussions, deux champs disciplinaires dont les concepts de base et les méthodologies différaient pourtant grandement. Un point d'ancrage : le mot de paysage. La première partie de cet article présente la poésie du Sangam, en soulignant la manière dont il y est fait référence au paysage : nous verrons que si la dimension esthétique est peu présente (Varadajan, 1957), les émotions et tout un paysage intérieur s'y reflètent. Si le poète se trouve *inspiré* par la nature, il l'utilise afin de décrire des sentiments humains de façon symbolique, rarement afin de peindre la nature pour elle-même, contrairement à ce qui est couramment affirmé dans le discours tamoul contemporain, et encore moins pour chanter la beauté de paysages dans leur dimension visuelle. Les limites du concept de paysage appliqué au Sangam, en tant qu'objet de cette poésie, sont donc évidentes : il ne s'agit pas d'une poésie descriptive de la nature, et encore moins du paysage puisque la notion n'existait guère à cette époque en Inde, mais simplement d'une poésie lyrique qui s'inspire de la nature pour exprimer et exalter des sentiments. Pourquoi cependant ce corpus est-il célébré comme une littérature du paysage ? Parce que, en particulier,

un mot souvent employé par les commentateurs médiévaux postérieurs pour classifier les poèmes est couramment traduit par paysage (ou *landscape* en anglais). Pourtant ce terme, *tinai*, est très rare dans les œuvres mêmes. Comme le développe notre deuxième partie questionnant le lien entre *tinai* et paysage, ce sont ces commentateurs qui ont renversé la perspective et ont mis le paysage au premier plan en l'associant de façon rigide à un type de sentiment. Dans un troisième temps, enfin, nous terminons en mettant en perspective la culture du Sangam avec les « civilisations paysagères » et « non paysagères » telles que définies par A. Berque (1995), pour finir sur les avatars successifs qu'ont connus cette poésie et la notion de *tinai* dans la mémoire tamoule et la société contemporaine. Une lecture régionaliste, souvent très politique, a contribué à fossiliser les poèmes sous cette étiquette, les consacrant comme un « *'inscape' screen of the Tamil mind* » (Shulman, 2016, p. 53).

Le paysage dans la poésie du Sangam, un réalisme symbolique ?

La poésie dite du Sangam (« confluent, réunion », ici « académie »⁵) est parvenue jusqu'à nous sous la forme de 2 391 poèmes de taille variable (de 4 à 782 vers), composés, dit-on, par 473 auteurs. Leur date est mal connue. La légende affirme que certains poèmes remontent à plus de 6000 ans. Plus vraisemblablement, la période de composition s'étendrait du premier siècle av. J.-C. au 4^{ème} ou 5^{ème} siècle (Wilden, 2002b)⁶. Sans aucun respect pour la chronologie de leur composition, ils ont été regroupés à partir du 7^{ème} siècle en deux ensembles, les Huit Anthologies (*Eṭṭuttokai*) et les Dix Chants (*Pattuppaṭṭu*). Les premiers commentateurs font ensuite la distinction entre poèmes lyriques « intérieurs » (*agam/akam*, les poèmes d'amour) et poèmes héroïques « extérieurs » (*puram*), même si, comme le note Kailasapathy (1968), la distinction n'est pas toujours aussi nette dans certaines œuvres. Malgré leur nom, ces poèmes « extérieurs » ne parlent guère de paysage, chantant plutôt la gloire des princes et de leurs royaumes, de plus, ils sont peu nombreux. C'est plutôt dans les poèmes lyriques que transparaissent des éléments paysagers, témoignant ainsi d'un lien fort, symbolique, entre nature et sentiments humains (Thani Nayagam, 1997). Le poème cité en exergue se rapportait ainsi à des villages en lisière de forêt pour traduire les promesses de l'amour.

Ces poèmes contiennent peu des clichés comparatifs qui fleuriront par la suite dans une littérature plus conventionnelle inspirée du sanskrit, comme le visage de la femme couramment associé à une fleur de lotus. Des formulations originales peuvent se rencontrer, notamment quand, à l'inverse, ce sont des éléments naturels qui sont comparés au corps humain : les fleurs de la montagne fleurissent comme des yeux, les nuages noirs de pluie descendent comme les tresses de la bien-aimée, et *cetera* (Vadarajan, 1957, p.324). Il reste que le lien le plus commun demeure l'association de sentiments à des éléments de paysage, par la projection des émotions humaines sur la nature. Celle-ci n'est que rarement décrite pour elle-même, mais plutôt à travers le miroir de la subjectivité humaine. Comme l'explique Varadarajan (1957, p.404), « the poets never express a feeling for the beauties of nature independent of man. Landscape painting is of value only so far as it helps to make the dominant interest clearer, to illumine what might be called the landscape of the heart ». La nature serait donc comme un miroir de l'âme.

Certes, les détails de la vie quotidienne de villageois il y a deux mille ans, insérés dans leur environnement naturel ou cultivé, fournissent aux historiens contemporains de précieuses informations sur la vie rurale, comme le ferait « une miniature indienne » (Hart, 2015, voir le poème en exergue). Les comportements des animaux (comme les jeux d'un éléphant), la description précise d'une fleur ou d'un arbre, le goût d'un fruit, frappent souvent par leur précision (Varadarajan, 1957). Il reste qu'en matière de paysages, le symbolisme l'emporte souvent sur le réalisme. Plus exactement, comme l'écrit Shulman (2016, p.53), le paysage « évoque » un sentiment plutôt qu'il ne le « symbolise » vraiment.

Comme dans bien d'autres poésies lyriques, il s'agit d'un paysage surtout focalisé sur certains composants choisis – une fleur, un animal, une activité humaine –, plus rarement d'un panorama complet. Il est vrai que cette poésie n'est pas complétée par une culture picturale qui, à la même époque, aurait pu représenter de véritables paysages. C'est une différence majeure avec le *shanshui* chinois qui, à partir du milieu du 4^{ème} siècle, conjugue poésie et peinture – cette dernière tendant forcément à présenter une vision plus holiste. La peinture de paysage devint populaire dès le 5^{ème} siècle (Tuan, 1974). Le terme même de *shanshui* inclut un milieu générique, puisqu'il signifie littéralement « montagne-eau », une composante essentielle des paysages de la Chine, élément emblématique de l'esthétique et de la spiritualité chinoises (Berque 1995 ; Escande, 2005 ; Gauché, 2020).

Une autre différence est qu'en Chine, le poète ou le peintre ne peuvent atteindre une complète compréhension du paysage qu'après avoir pratiqué la méditation, voire l'ascétisme : ces conditions seules permettent la fusion du sujet et de l'objet (Chen, 1983). Le poète du Sangam, lui, a une quête moins spirituelle. Mais les deux poésies ont un résultat semblable, avec tout à la fois « intériorisation du paysage » et « objectivation de l'émotion » (Chen, 1983, p.103). Le Sangam a-t-il influencé le *shanshui*, qui lui est légèrement postérieur ? La société tamoule du 3^{ème} siècle était alors florissante, avec des relations économiques et culturelles qui dépassaient de loin le sous-continent indien, et l'on sait que les interpénétrations avec les mondes sanskrit et européen furent importantes (Gros, 1983, 2009). Mais à notre connaissance aucune recherche n'a porté sur les relations entre Sangam et monde chinois. Par ailleurs, d'après A. Berque (1995), le processus d'apparition « du paysage » en Chine est endogène : il est apparu « à un certain moment de l'histoire et dans une certaine culture » (Berque, 2013). Sous la dynastie des Jin, dans un contexte où le confucianisme, qui exalte la règle sociale, connut une relative éclipse devant le taoïsme, qui exalte au contraire la nature, les élites chinoises, fuyant l'instabilité et l'insécurité du Nord de la Chine, se réfugièrent au sud du Yangzi où elles découvrirent des paysages pittoresques et « ouvri[ren]t les yeux sur un monde nouveau » ; le mot *shanshui*, employé jusque-là par les hydrauliciens pour désigner « les eaux de la montagne », les torrents à maîtriser, fut alors repris par ces lettrés mandarins dans la poésie, où il prit une connotation esthétique et le sens de « paysage » (Berque, 2013).

Les trois composantes du *tinai*

Le Sangam est aussi une littérature récupérée, nous devrions dire deux fois retrouvée, à date médiévale et à l'époque moderne, par une population qui, aujourd'hui encore, s'y accroche avec une ferveur existentielle un peu comme à un mythe des origines ou de l'âge d'or. (Gros, 1983, p.78.)

Si le Sangam est aujourd'hui couramment décrit comme une « littérature du paysage », c'est parce que lui est associé un terme, *tinai*, que l'on traduit depuis le 20^{ème} siècle par *landscape*⁷. Ironie du sort, nous allons voir que ce terme n'existe pas sauf exception dans les poèmes. Son histoire illustre bien une particularité de la littérature indienne, qu'elle soit artistique ou théorique, qui exista aussi en Europe mais a disparu avec la Modernité : une succession de commentaires, publiés à propos de l'œuvre originelle, qui finit par éventuellement déformer le sens premier de celle-ci – qu'on se souvienne des moqueries d'un Rabelais à ce sujet. Dans le cas du Sangam, on compte en effet au moins six couches de savoirs :

- les compilations (« anthologies »), par lesquelles les poèmes nous sont parvenus, établies, selon les chercheurs, entre le 6^{ème} et 11^{ème} siècles (Zvelebil, 1973 ; Marr, 1985 ; Wilden, 2014) ;
- les « grammaires », qui contiennent souvent des arts poétiques : le *Tolkāppiyam* (littéralement « le vieux livre ») remonte seulement au 4 ou 5^{ème} siècle⁸. Beaucoup d'autres suivront au fil des siècles ;
- les commentaires sur les poèmes, datés avant tout des 13 et 14^{èmes} siècles ;
- les colophons (*kilavi*), chapeaux introductifs faits d'une phrase qui résume le thème du poème – mais pas toujours à propos ! Leur datation est inconnue ;
- ajoutons les textes écrits à l'occasion de la redécouverte de cette poésie par les lettrés, à partir du 19^{ème} siècle lors de la « *Modern Tamil Renaissance* ». Ils ont ajouté une nouvelle lecture en réintroduisant la notion de *tinai* dans la sphère académique puis dans la sphère socio-culturelle, voire politique comme on le verra ;
- le tout à propos d'un corpus originel qui n'a d'unité que construite : sa rédaction, commencée à partir sans doute de chants composés et transmis oralement par des bardes et ménestrels s'adressant à un public de cour (Kailasapathy, 1968), s'étend sur plusieurs siècles, à travers des sociétés diverses géographiquement et historiquement. Et ce n'est qu'en 1940 que S. Vaiyapuri Pillai a nommé cet ensemble « littérature du Sangam ».

C'est le traité du *Tolkāppiyam*, donc vers les 4-5^{ème} siècles, qui a introduit le terme *tinai* pour classer et interpréter les poèmes – sans jamais le définir. Le mot, qui n'existe plus en tamoul contemporain, signifiait à l'origine « la terre », mais aussi la communauté qui vivait dessus, le clan, et même la catégorie (le genre ou la classe, en grammaire), voire l'émotion (Sivathamby, 1998 ; Selvamony, 2004). Il apparaît dans quelques poèmes comme signifiant « terre », « zone », *tract* en anglais (Chelliah, 1946), mais le *Tolkāppiyam* l'utilise ensuite dans un sens qui a été traduit en français par « situation » (Gros, 1983), ou en anglais par *setting* (Wilden, 2002), *category* (Shulman, 2016), voire dans la langue populaire actuelle par *region*. Selon ce traité, le *tinai* est composé de trois éléments : *mudal*, *karu* et *uri* (Hart, 1973).

1. *Mudal* correspond au type de milieu géographique – avec une dimension temporelle en plus : on en compte cinq, par altitude décroissante, qui correspondent approximativement à un transect des montagnes des Ghats jusqu'à la mer. *Mullai* est la forêt, *kurinshi* est l'ensemble des collines et montagnes, *marutam* les terres cultivées, *neytal* le littoral sableux, tandis que *palai* est souvent traduit par « désert » (en fait, toute friche ou jachère : le monde du sauvage ou de l'aride). Ces cinq milieux sont présents dans les poèmes à travers six saisons (*perumpolutu*) dans l'année, et autant de périodes (*cirupolutu*) dans la journée. À une époque tardive a été associée une divinité à chacun (respectivement Tirumal/Vishnu, Murugan, Indra, Varuna et Korravai).

Cas remarquable : la construction de l'anthologie *Akananuru*, faite en fonction de ces cinq *mudal*. Les poèmes à numéro impair y sont tous classés *palai* (milieu aride) ; tous

les poèmes au numéro multiple de 10 sont *neytal* (littoral) ; les deuxième et huitième poèmes de chaque dizaine (numéros 8, 12, 18, 22, 28, et *cetera*) appartiennent au *kurinshi* (montagne) ; les poèmes à numéro se terminant par 4 sont dans le *mullai* (forêts pastorales) ; ceux se terminant par 6 sont dans le *marutam* (champs).

2. *Karu* inclut tous les éléments vivants et non vivants présents dans ces milieux, naturels ou produits par l'homme. Selon le *Tolkappiyam*, cela regroupe aussi bien Dieu que la faune, la flore, ou les instruments de musique et les diverses professions.

3. *Uri*, enfin, regroupe les sentiments humains, au nombre de cinq : l'union, la séparation, la courte attente, l'attente longue associée à de la tristesse, et la dispute.

Idéalement, chaque poème contient toutes ces trois composantes, puisqu'il correspond à un ou plusieurs types de *mudal*, de *karu* et d'*uri*. Ainsi, selon le *Tolkappiyam*, le poème suivant se compose pour le *karu* d'arbres (bambou, jacquier), d'animaux (éléphants) et de reptiles (cobras), pour le *mudal* d'un relief (les collines) ; quant au sentiment humain *uri*, il est celui lié à la séparation. L'amie de "l'héroïne" tente de la persuader de rejoindre son amant et de fuir avec lui pour une vie nouvelle.

Les gens de cette ville ne cessent de répandre des rumeurs sur nous.
Viens, toi qui es un modèle de chasteté,
et vois comment leur discours arrogant n'est que mensonge,
et qu'il est vrai que ton amant va venir.
Viens, marche lentement, en pliant ton corps avec grâce,
fais très attention quand tes adorables petits pieds rouges et frêles touchent la terre.
Sur la colline touffue de bambous et jacquiers,
dans le ciel, les nuages sont aussi noirs que tes cheveux
et se répandent comme un troupeau d'éléphants,
obscurcissant les rayons du soleil brillant,
tonnant de leurs voix cruelles
et brisant les capuchons des cobras
en faisant tomber des torrents de pluie et de grêle.

Akananuru, 323⁹

Le *Tolkappiyam* n'avait pas associé strictement entre eux *mudal*, *karu* and *uri*. Ce furent les commentateurs suivants, discutant les poèmes ou le *Tolkappiyam* même, qui lièrent des milieux spécifiques aux sentiments humains¹⁰. La combinaison des trois composantes se mit alors à dessiner une "carte du Tendre¹¹ tamoule" (Gros, 2016, p.7), avec la définition des cinq *tinai* tels qu'on les connaît aujourd'hui, associant un sentiment *uri* à chaque type de *mudal* et de *karu*, de façon relativement rigide. Dans les représentations tamoules contemporaines, il y a souvent confusion entre *mudal* et *tinai*, ce dernier ayant au fil des siècles renforcé sa définition paysagère, pour finir par s'identifier presque au *mudal* ; mais à l'origine *tinai* n'est qu'une catégorie où les sentiments humains *uri* comptent autant que le milieu. D'une façon générale, le sentiment amoureux décline avec l'altitude :

Kurinshi – Dans un paysage montagneux, le sujet est en général la rencontre secrète de jeunes amants. L'heure associée est le cœur de la nuit, et la saison froide.

Mullai – Dans un paysage boisé, une femme (souvent mariée) attend le retour de son amant. C'est le soir, et la saison des pluies.

Marutam – Dans un paysage cultivé, un couple souvent doté d'un fils : l'homme commence à fréquenter des filles de mauvaise vie, ce qui entraîne des disputes. La

scène a lieu à l'aurore, mais peut se tenir à d'autres périodes de la journée. Il n'y a pas de saison spécifique.

Neytal – Sur une plage ; souvent le sujet du poème est la séparation. La femme attend son amant parti depuis très longtemps et pense qu'il l'a oubliée. On se trouve encore à l'aube, sans saison spécifique.

Pālai – Dans un paysage abandonné, en friche voire désertique, habité par des bêtes sauvages et des bandits, l'homme marié s'en va chercher fortune. L'heure associée est le milieu de journée, et la saison est l'été, avant la saison des pluies.

Le *tinai*, un paysage ?

Une telle grille ne correspond pourtant que peu à la réalité des poèmes. Il suffit de relire ceux cités plus haut pour voir qu'aucun ne correspond exactement à une telle typologie, alors même qu'elle est devenue relativement populaire et que c'est elle qui se trouve citée dans tous les manuels universitaires indiens¹². Ainsi, tous les poèmes traitant des longues séparations sont classés dans le *tinai neytaal* (qui correspond théoriquement au littoral sableux), même si la scène se passe dans des champs ou en forêt. Il y a donc un décalage entre les *tinai* théorisés par les commentateurs ou compilateurs et le contenu réel des poèmes. Faut-il accuser une vision trop structuraliste focalisée sur les *tinai*, de la part des chercheurs et du public contemporain comme de la part des commentateurs obsédés par la mise en lumière de la logique de la poétique et de la langue tamoule (Wilden, 2013) ? Pour l'*Akananuru*, « just how tricky a business was, is betrayed by the proportion of tinai within the anthology: no less than every second poem is palai, which simply means that the desert region had become a portmanteau category for all the poems that refuted simple classification » (Wilden, 2013, p.320). Seuls les recueils tardifs comme l'*Ainkurunuru* (« Cinq cents poèmes courts », datant des 2^{ème}, 3^{ème} ou 4^{ème} siècles) auront des poèmes composés en fonction du *tinai* – encore est-ce souvent à l'échelle de la strophe plutôt que du poème. Le rôle des commentateurs et des grammairiens apparaît donc essentiel, eux qui travaillaient autant sur le *Tolkappiyam* que sur les poèmes eux-mêmes, par souci de valoriser l'ancienneté de la langue – sans doute aussi pour mieux la comprendre, tant les poèmes étaient déjà devenus peu compréhensibles après plusieurs siècles d'évolution.

Une exception de taille : le cas de certains poèmes des *Dix chants*. Certes, on n'y trouve pas plus qu'ailleurs les cinq *tinai*s dotés systématiquement de leurs trois composantes. Mais une grande place est laissée à des descriptions paysagères dans quelques poèmes héroïques, de type extérieur : non dans une vision lyrique, mais parce qu'il s'agit de poésie consacrée aux louanges du prince (Kailasapathy, 1968), et qui va donc décrire la richesse et l'ampleur du royaume en insistant sur la diversité de ses milieux. Ainsi du *Porunarattrupadai* (Guide pour les bardes guerriers) : « Quatre diverses et plaisantes régions se trouvent ainsi dans un seul royaume » (vers 272). « Quatre » *tinai*, car il manque dans le poème le cinquième, le désert *palai* « ...as there was no desert land in the Chola country », explique de façon plus ou moins convaincante J. V. Chelliah (1946, p.57). Ainsi du *Perumpanattrupadai* (Guide pour les bardes au grand luth), où sont cités les *tinai* en lien avec des paysages mais aussi de la musique – et sans sentiments : le poète montre la diversité des milieux à traverser avant d'atteindre la splendide capitale de Kanchi(puram) ; on lit des descriptions du *palai* aride et de ses chasseurs, puis du

kurinji, puis des éleveurs du *mullai*, puis des pêcheurs du *neytal*, qu'ont précédées les laboureurs du *marutam* : ceux-ci « aplanissent du pied leurs champs vastes, argileux, retournés par des bœufs qui agitent leurs cornes boueuses, arrachent les herbes *korai*, détruisent les trous des crabes aux pattes fourchues qui ressemblent aux tenailles utilisées par les forgerons et leurs puissants soufflets » (vers 238-244 - notre traduction d'après la version anglaise de J. V. Chelliah, 1946, p.119). Dans certains poèmes post-Sangam, ce procédé va même devenir un *topos* : on décrit d'abord des milieux ruraux, puis la ville où culmine la richesse du prince, enfin son grand temple (Wilden, communication personnelle, février 2021). Ce sont dans ces quelques œuvres qu'on trouve des paysages au sens moderne du mot, avec un réalisme et une précision – sans dimension esthétique – qui cette fois ne sont pas limités par le souci de décrire des sentiments intérieurs comme dans les poèmes intérieurs. Il est dommage que les chercheurs et le public se soient focalisés sur ces derniers, au détriment relatif des paysages pourtant souvent détaillés que livrent ces poèmes extérieurs¹³.

On l'a dit, les anthologies ont été construites selon les critères de classification du *Tolkappiyam*, mais le contenu des œuvres – et c'est heureux pour leur qualité littéraire – est en réalité beaucoup plus labile et ambigu. La grande majorité des poètes semble avoir ignoré la classification en cinq *tinai*, qui fut reprise par la succession des commentateurs au cours des siècles sans que ceux-ci osent reconnaître le fait que de nombreux poèmes entraient fort mal dans les catégories qu'on leur avait réservées, à la manière de ces commentateurs de l'Europe pré-moderne qui ne se hasardaient pas à critiquer Aristote ou Galien. Les *tinai* ne sont pas d'ailleurs sans rappeler la grille de lecture de la « roue de Virgile », qui fait associer à un style un milieu – le champ, le pâturage, la ville –, un type de personnage, une espèce d'arbre, et un animal : ce modèle aurait été établi par Jean de Garlande au 13^{ème} siècle à partir du commentaire des trois œuvres majeures de Virgile par un grammairien, Aelius Donatus, qui vivait au 4^{ème} siècle¹⁴, donc presque à la même époque que les auteurs du *Tolkappiyam*. Hypothèse audacieuse : se pourrait-il que ce fût un indice de plus des échanges entre monde romain et monde indien, symbolisés par les restes d'amphores trouvés sur les ruines du port d'Arikamedu près de Pondichéry ? Selon Strabon, à l'époque d'Auguste 120 navires reliaient chaque année la Méditerranée et l'Inde, et les échanges entre les deux mondes ont eu des impacts qui dépassèrent les aspects commerciaux. Le *Purananuru* (*Quatre cents poèmes puram*) cite les navires grecs (poème 56, vers 18 à 21), et nombre d'astronomes indiens utilisent des termes grecs sans doute passés par l'Égypte romaine (Sartre, 2021). Quoi qu'il en soit, comme l'écrit Wilden (2004, p.179) « the goal [of today's scholars] will not be to deconstruct tradition, but rather to take it for what it is: a long process of reinterpretation, re-interpretation and mis-interpretation, a struggle towards the integration of disparate concepts, a reconciliation of varying interests, a concession to the change of tastes ».

Pourquoi apparaît, à partir du *Tolkappiyam*, cette classification en situations, voire en paysages ? Nous ne pouvons bien sûr nous livrer qu'à des hypothèses. Non seulement il est impossible de connaître les différentes représentations sociales des milieux et des paysages existant dans les mentalités de l'époque, mais il demeure tout aussi ardu d'obtenir simplement des savoirs précis sur la matérialité des paysages et des sociétés agraires. Notre hypothèse est toutefois que cette classification a posteriori en *tinai*-s, ce changement de regard poussant à une typologie de plus en plus stricte des milieux et des sentiments, correspond à un changement social : les commentaires sur la poésie du Sangam reflèteraient un nouveau regard sur les paysages, commandé par de profondes

transformations agraires – en plus, peut-être, d'influences réciproques avec l'aire culturelle latine.

Les sources sur l'histoire agraire sont rares. Elles se limitent à des inscriptions, gravées dans la pierre (sur les temples notamment) et sur des plaques de cuivre, ceci alors même que le Tamil Nadu possède sans doute la plus grande richesse de l'Inde en la matière. Les inscriptions se trouvent particulièrement rares pendant l'époque du Sangam, c'est-à-dire avant la dynastie des Chola (qui débute au 9^{ème} siècle, centrée originellement sur le delta de la Kaveri) : on en compte une centaine, datées d'avant 500, et 900 entre 500 et 900 (Subbarayalu, 2012). Celles sur le roc de Pulangurichi, qui dateraient de vers 500, donnent toutefois de précieux indices sur le système de taxes et sur le faire-valoir indirect existant pour les terres ou les villages donnés aux temples ou à des Brahmanes ; elles distinguent déjà terres en agriculture pluviale et terres irriguées. L'époque est celle de hameaux rares et dispersés – on est dans l'âge du fer mais les outils agricoles métalliques sont très rares (Veluthat, 2009). Le *marutam* apparaît sans doute très vite comme le *tinai* doté des enjeux les plus importants : les poèmes héroïques vont chanter la gloire des héros-guerriers qui pratiquent des raids pour conquérir des terres à riz.

La fin du Sangam correspond à un triple tournant, socio-économique, politique et culturel. On trouve de plus en plus d'inscriptions portant sur des dons de terres et se rapportant à l'agriculture : expansion des surfaces cultivées, multiplication des impôts, fin de l'économie de subsistance et de l'élevage extensif au profit de la production de surplus et de la riziculture irriguée¹⁵. Veluthat (2009, p.7) explique en ce sens que « the undifferentiated tribes of an earlier period were transformed into peasants organized in a hierarchical manner ». Les « 'casteization' and peasantization of tribes » (Veluthat, 2009, p.14) vont de pair avec le développement d'un système fiscal qui culminera à compter du 10^{ème} siècle dans un « extensive land survey and detailed recording of land rights for revenue purpose » (Subbarayalu, 2012, p.240). Autour de l'an 1000, on compte parfois 20 types de terres dans un village, classées selon la possibilité d'irriguer et le type de sol. C'est ce qui nous pousse à imaginer que davantage d'attention a alors été donné aux paysages, afin d'améliorer les registres fonciers et les systèmes de taxation en fonction des qualités de sols et de terroirs.

Un processus de différenciation sociale multiplia alors les grands propriétaires fonciers et les sans-terres, au long d'une chronologie complexe qui vit la croissance et le déclin du féodalisme, sans parler des cas particuliers des villages donnés aux Brahmanes ou aux temples. Le pouvoir Chola accroît son emprise, via une administration plus puissante. Au 11^{ème} siècle, des villages divisés en quartiers se multiplient : agriculteurs, artisans, malafoutiers, esclaves ou *paraiya* se partagent l'espace - les véritables ségrégations se font au 12 et 13^{ème} siècles (Subbarayalu, 2012, p.148).

Les changements sont enfin religieux : aux temps du Sangam, « the classical traditions of the Hindu-Vedic religion » (Veluthat, 2009, p.5) ne dominaient pas encore le pays. Ce n'est qu'ensuite que sont arrivés les grands temples et les propriétés brahmaniques. Comme l'explique Veluthat (2009, p.6), « serving as an agency for easier and more efficient extraction of surplus from the peasants in the agrarian economy, the temple helped in the extension of agriculture in the tribal areas and the consolidation of the landlord domination. In the course of such extension, it accelerated the process of the disintegration of tribal society and its reorganization in a caste society in which the

temple served as an integrating factor [...] ». Un indice de plus que l'attention portée aux paysages a pu avoir un fondement très fiscal.

Résumons : un *tinai* est composé d'un milieu, d'êtres vivants ou non vivants, et de sentiments humains. Peut-on le traduire alors par « paysage », ainsi que cela a été fait à partir du 20^{ème} siècle ? Dans sa définition la plus simple, un paysage géographique est une portion d'espace qu'on contemple ; c'est la physionomie d'un espace perçu par les humains (Dérioz, 2012 ; Gauché, 2015). Nous pensons que le *tinai* peut difficilement lui correspondre, et ce pour trois raisons.

1. Certains poèmes ne sont composés que d'*uri*, de la composante émotionnelle, sans aucune évocation du paysage : la douleur de la séparation, la joie d'une rencontre peuvent être chantés sans allusion à un environnement spécifique. Dans l'anthologie *Kuruntokai*, 10 % des poèmes ne font aucune allusion à l'environnement (Wilden, 2002).
2. Même pour les poèmes donnant une grande importance au *mudal*, à l'environnement, une telle traduction est problématique. La typologie des *tinai* est en effet fondée sur des métonymies, une plante ou un animal étant emblématique de chacun d'entre eux : le paysage tend donc parfois à se réduire à cette seule espèce, d'autant plus que les noms des *tinai* ne sont autres que ceux des plantes dont elles sont le symbole. Ainsi, le *tinai* de la montagne est appelé *kurinji*, une fleur mauve (la strobilanthe) qui ne fleurit que tous les dix ou douze ans et a donné son nom au massif des Nilgiri (« collines bleues »). Souvent l'espèce symbole n'est pas explicitement mentionnée dans le poème, mais alors l'auteur choisit un des composants remarquables du milieu pour en faire un élément iconique¹⁶.
3. Corollaire : les milieux décrits dans le Sangam ne peuvent jamais être précisément localisés dans la géographie de l'Inde du sud. Les poèmes « intérieurs » ne citent guère de localisation, ni une montagne, rarement une ville ou un port. Où sont ces collines, dans les Javadi Hills ou dans les Ghats occidentaux ? Et ces rivages, sont-ils à l'est ou à l'ouest de l'isthme de Rameshwaram ? Impossible à dire, en raison du symbolisme de ces descriptions.

Pour autant, les paysages de Patinir, un des premiers peintres de paysage européens, tout comme ceux des *Bucoliques* de Virgile ou de Sappho (Le Meur, 1990), n'étaient-ils pas symboliques eux aussi ? Dans la poésie lyrique, pour reprendre l'expression du diariste H.F. Amiel (1931), « chaque paysage est un état d'âme »¹⁷. On peut ainsi appliquer à la poésie ce que dit le réalisateur Werner Herzog à propos de ses films : « Un vrai paysage n'est pas juste une représentation d'un désert ou d'une forêt. Il montre un état de conscience intérieur, littéralement des paysages intérieurs, et c'est l'âme humaine que l'on voit à travers les paysages présentés dans mes films » (Herzog, dans Cronin, 2002, p.136).

Un tel symbolisme (un environnement représenté par une fleur et associé à un sentiment humain de façon métonymique) apparaît encore moins surprenant dans la culture indienne. En effet, pour reprendre la typologie de Descola (2005) des quatre grandes représentations du monde, ou ontologies, l'Inde se trouve dominée par une vision analogiste, caractérisée par l'association d'éléments souvent très différents (un sol, une couleur, un type de temps, un animal, une planète, et *cetera*). La géomancie et l'astrologie y demeurent donc très populaires, tout autant que les médecines ayurvédique et siddha qui donnent une grande importance aux interactions entre le corps humain et son environnement minéral ou vivant (Zimmermann, 1982). La poésie du Sangam est loin du naturalisme de la Modernité occidentale qui tend à opposer humains et non-humains, culture et nature. Le contexte analogiste est favorable à une vision non matérielle du paysage que l'on peut trouver dans les poèmes. Dès lors, la notion de nature dans sa globalité est absente de ceux-ci, puisqu'ils portent sur « the

marriage of man and Nature. These two subjects are interwoven as warp and woof in the fine tapestry of ancient Tamil poetry » (Varadarajan, 1957, p.8).

Toutefois, là où l'analogisme associe strictement différents types d'éléments (par exemple, une fleur à une émotion ou à une maladie), dans la poésie du Sangam un environnement (*mudal*) ne correspond pas à un seul sentiment (*uri*), quoi qu'en dise la grille théorique des *tinai*-s (Prakash, 2016) : alors que *kurinji*, la montagne, est dit idéal pour l'idylle secrète des jeunes amants, beaucoup de poèmes dans cet environnement parlent de tristesse et de séparation (par exemple *Akananuru* 323, cité plus haut). De même, les cinq types de milieu du *mudal* sont loin d'avoir des frontières rigides dans les poèmes, et comme dans la vie réelle, ils se superposent : collines et forêts, forêts et terres cultivées. Ce que les géographes appelleraient peut-être des mosaïques paysagères est nommé *tinai mayakkam* (confluence) par le *Tolkappiyam*. Cette expression peut aussi correspondre aux situations où une émotion apparaît dans un *tinai* qui ne lui est pas normalement assigné, c'est le cas, là encore, d'*Akananuru* 323.

La poésie romantique européenne sera moins codée, dotée de moins de conventions. Le Sangam, lui, est rempli d'attendus. Mais de nombreuses exceptions existent aussi, et ces fluidités ont deux avantages. Elles empêchent tout d'abord des conventions trop strictes, engendrant une poésie froide et artificielle : « La psychologie des sentiments a le pas sur les termes du code » (Gros, 2016, p.16). Elles fournissent ensuite au *tinai* une profondeur et un jeu qui, en lui faisant perdre de son réalisme et de sa matérialité objective, lui permettent d'accentuer sa dimension sensible. On se rapproche alors de l'acception selon laquelle le paysage est caractérisé par deux dimensions, le matériel des choses et l'idéal des représentations (Berque, 2018, p.70). Cette dualité se trouve pleinement dans la notion de *tinai*, parce que celle-ci est composée des trois éléments, *mudal*, *uri* et *karu*.

Ainsi, *mudal* représente sans conteste un type de paysage dans sa matérialité : c'est le milieu naturel considéré dans sa globalité, défini qui plus est au fil des saisons et des heures. Mais la faune et la flore, y compris d'origine humaine, se trouve dans *karu*, qui inclut aussi des éléments (la musique, les types ethniques et professionnels) qui peuvent nous faire entrer dans une dimension moins matérielle de la définition de « paysage ». Chasseurs et récolteurs de miel sauvage sont les habitants du paysage de montagne, tandis que nomades et maraudeurs sont ceux de l'aridité. Quant au troisième élément du *tinai*, l'*uri*, il nous introduit dans le domaine du « paysage intérieur » (Ramanujan, 1967), avec une dimension sensible qui est celle de la définition des anthropologues et des géographes culturalistes occidentaux.

Voilà un nouveau pont avec l'art chinois du *shanshui* : « Tandis que l'homme devient l'intérieur du paysage, celui-ci devient le paysage intérieur de l'homme. Tout tableau chinois, relevant d'une peinture non naturaliste mais spiritualiste, est à contempler comme un paysage de l'âme » (Cheng, 2008, p.80). Bien plus tard, une semblable correspondance entre les paysages et les hommes sera redécouverte notamment par les poètes symbolistes ou romantiques européens, depuis le Rousseau des *Rêveries* jusqu'à Wordsworth¹⁸, Paul Verlaine¹⁹ ou Anna de Noailles²⁰. A cet égard, les paysages du Sangam sont caractérisés par une hypertrophie de la dimension idéale aux dépens de la dimension matérielle ; comme dans la poésie lyrique en général, il s'agit avant tout de paysages sentimentaux.

Le Sangam dans la culture indienne du paysage

Berque (1995) n'évoque pas l'Inde dans sa liste des « sociétés à paysage ». La Chine du *shanshui* eut précocement une « pensée du paysage », l'Europe plus tardivement, à partir du 15^{ème} siècle²¹ (Berque, 2018). La poésie du Sangam ne permet-elle pourtant pas d'ajouter l'Inde tamoule à la liste ? Certes, la définition de Berque d'une « pensée du paysage » est très exigeante – et ce de plus en plus au fil de ses œuvres. Il liste six critères pour qu'une société soit ainsi qualifiée (Berque, 2018, p.50) : « 1. Une littérature (orale ou écrite) chantant la beauté des lieux [...]; 2. des jardins d'agrément ; 3. une architecture aménagée pour jouir d'une belle vue ; 4. des peintures représentant l'environnement ; 5. un ou des mots pour dire 'paysage' ; 6. une réflexion explicite sur 'le paysage' ». On peut reprendre chacun de ces critères, un par un, à propos du Sangam.

Selon le premier critère de Berque, la littérature doit « chanter la beauté des lieux » (2018, p.50). Mais ceux chantés par les poèmes du Sangam n'ont, sauf exception, pas de dimension esthétique, contrairement au *shanshui*. La forêt d'altitude est synonyme de joie et de prospérité, mais non de beauté. Le désert respire la tristesse et la pauvreté, non la laideur. On est donc fort loin de la compréhension occidentale du paysage, où la dimension esthétique est essentielle (Roger, 1991 ; Berque, 1995). Voilà presque un paradoxe, étant donné la part essentielle des sentiments dans le *tinai* : on aurait pu attendre que l'idée de beauté soit très présente. Mais ces sentiments sont tournés vers l'intérieur : ils correspondent aux émotions du poète ou des personnages, et sont définis par la situation personnelle des hommes, non par le type d'environnement qui les entoure.

Notons en revanche qu'à la même époque, la poésie sanskrite, elle, peut exhiber une esthétique des paysages : les lianes de la forêt, métaphore amoureuse dans la pièce de théâtre *Shakuntala* ou la description de l'Himalaya dans le *Kumarasambhava*, tous deux de Kalidas (5^{ème} siècle ?), la montagne dans le *Shishupala Vadha* (7^e siècle ?)²², et *cetera* (David, communication personnelle, février 2021)²³.

Selon les deuxième et troisième critères de Berque, même si les connaissances archéologiques sont encore très limitées en Inde, il est probable que la construction d'une « architecture pour jouir d'une belle vue » (Berque, 2018, p.50) n'apparaîtra vraiment qu'avec l'époque moghole. Ainsi, au 16^{ème} siècle, Babur fera construire de vastes parcs en fonction des panoramas à contempler, et y inclura belvédères et pavillons (Constans, 2009). Mais le *Manimekalai* (6^e siècle ?) se passe en partie dans un jardin d'agrément²⁴, tandis que de son côté la littérature courtoise sanskrite présente souvent des jardins où le roi rencontre ses belles épouses²⁵.

En revanche, selon le quatrième critère, les « peintures représentant l'environnement » (Berque, 2018, p.50) sont bien représentées par les fameuses miniatures mogholes (dont les inspirations sont autant européennes que chinoises). Les fresques des grottes d'Ajanta et Ellora sont beaucoup plus anciennes (6^{ème}- 7^{ème} siècles) mais représentent au mieux quelques animaux ou des motifs floraux, plutôt que des paysages. En ce qui concerne le Tamil Nadu, la fresque sur le plafond de la grotte de Sittannaval (8^{ème} – 9^{ème} siècles) représente des moines près d'une mare remplie de lotus, peuplée de nombreux animaux (singes, cygnes, bovins et éléphants). Mais ce cas apparaît unique, et le paysage lacustre illustré dans cette grotte jain ne correspond à aucun des cinq *tinai* – sauf peut-être à *marutam* ? En matière de sculpture, on trouve en revanche des formes

subtiles d'intégration dans le paysage : à Mahabalipuram (7^{ème} siècle), le bas-relief montrant Krishna portant le mont Govardhana a été sculpté sous une saillie rocheuse qui donne l'impression au visiteur que le dieu porte effectivement toute la colline sous laquelle se trouve le bas-relief. Quant à la fameuse pénitence d'Arjuna, elle avait sans doute au-dessus d'elle un petit bassin qui faisait couler de l'eau sur ce bas-relief peuplé de créatures mythiques mais aussi de daims, singes ou éléphants.

Selon les cinquième et sixième critères de Becque, les mots pour dire « paysage » sont tout aussi rares, et encore plus les réflexions explicites sur cette notion. Si le tamoul ancien *tinai* ne correspond que très imparfaitement au terme, le sanskrit, autre langue classique, n'était pas mieux pourvu. Zimmermann (1982) traduit *cara* par « milieu de vie », mais la notion correspond à une approche très médicale centrée sur les rapports entre environnement et métabolisme humain : « pour l'Ayurveda, comme plus généralement dans la vision indienne classique, ces catégories de pays concernent la circulation des humeurs, la digestibilité, bref le ventre plutôt que les yeux. Aussi bien la notion de *cara* n'a-t-elle pas évolué vers une esthétique paysagère » (Berque, 1994, p. 18). Aujourd'hui, le mot « paysage » existe-t-il dans les langues indiennes contemporaines ? On peut le trouver dans les dictionnaires anglais-hindi, à l'entrée *landscape* ou à *scenery*, mais force est de constater que cela correspond souvent à des traductions forcées, avec soit des termes dotés d'un sens très général (par exemple *chitra*, qui veut dire « peinture » en sanskrit et « image » en hindi), soit des mots complexes tenant parfois du néologisme (*bhadrishia*, littéralement « image de la terre »). Il n'est pas inintéressant de noter dans ce dernier cas qu'on utilise alors un vocabulaire usité notamment dans le cinéma (au sens de « scène »). En ce qui concerne le tamoul contemporain, l'anglais *landscape* ou *scenery* est couramment utilisé par les personnes un tant soit peu scolarisées. Par ailleurs, le sens de (*nila*)*katshi* tend davantage vers *scenery* (un beau panorama) que vers *landscape*. Sa racine est la même que celle de « vision »²⁶. Et comme l'hindi *bhadrishia*, il est associé au cinéma : *katshi* peut signifier une scène de film, et même une séance de cinéma.

Simple remarques lexicographiques ? Pas seulement. Le projet AQAPA (2015-2019) À *Qui Appartient le Paysage en Asie ?*, qui comparait cinq terrains d'altitude en Inde, au Népal, en Chine, au Laos et au Vietnam (Gauché et al., 2019), a pu montrer qu'il existait encore aujourd'hui de profondes différences dans les discours des villageois. En Chine (Guizhou), les personnes interrogées connaissant le mandarin pouvaient utiliser plusieurs mots signifiant « paysage » pour qualifier la physionomie de leur territoire, y compris dans sa dimension esthétique (*shanshui*). En Inde (Uttarakhand), la dimension esthétique était au contraire presque totalement absente. Interrogés pour savoir s'ils aimaient regarder leurs champs, étagés sur de vertigineux versants, les villageois avaient des réponses très utilitaristes : « Oui, parce que je vais avoir de la nourriture grâce à eux. Et la forêt ? Oui, parce que j'y trouve mon bois de chauffage » (Gauché et al., à paraître). Les villageois du Guizhou pouvaient eux aussi partager une telle conception, mais de façon complémentaire au sentiment esthétique²⁷. On n'est pas loin de l'expression de Cézanne sur « l'inconscient utilitaire » de ces paysans de la Sainte Victoire, incapables de voir le paysage et ses couleurs (cité par Berque, 2018, p.64). Parfois les sens étaient présents dans les réponses des villageois indiens (citant la fraîcheur de la température en montagne, la mollesse au pied des alpages herbeux...) mais jamais celui de la vue (sauf pour apprécier l'architecture des maisons anciennes). Comme l'écrit Bouillier (1987, p.45) à propos du Népal voisin : « Le critère de beauté n'est pas alors dissociable de celui d'utilité. [...] Il est impossible de supposer qu'un

désert ou un sol latéritique puisse être beau ». De même que les paysages décrits par Rama dans le *Raghuvamśa* de Kalidas, on l'a vu, n'apparaissent « beaux » au lecteur que parce qu'ils sont féconds.

La période qui suit le Sangam a souvent été qualifiée à tort d'« âges obscurs » (Gillet, 2014), alors qu'elle demeure une époque de fortes mutations culturelles. *Kalittokai* et *Paripatal*, des recueils du Sangam tardif (6^{ème} siècle ?), continuent d'utiliser les cinq *tinai* (au point que ceux-ci correspondent aux cinq parties du *Kalittokai*, écrites chacune par des auteurs différents). Mais l'importance du contenu religieux du *Paripāṭal* annonce la naissance d'un nouveau courant dédié à la dévotion : la *bhakti*. Selon le découpage chronologique proposé par Zvelebil (1973), au 7^{ème} siècle va commencer l'âge de la littérature dévotionnelle. Le terme même de *tinai* n'est plus utilisé dans la littérature de la *bhakti*, mais, outre certaines conventions rhétoriques, demeure l'importance donnée à la description des sentiments : on n'adore plus une femme ou un homme, seulement la divinité (ou le prince, en l'associant à cette divinité). Dieu a pris la place de l'aimé, et le fidèle joue le rôle de l'amante. Les liens entre humains et nature se transforment en liens humains-divinité. Wilden (2013) a analysé, dans le long poème *Tiruvaymoli* (9^e siècle), la difficile adaptation des *tinai* à la *bhakti* : le poète n'a pas la tâche facile. Ainsi, dans le *tinai* aride *palai*, traditionnellement consacré à la déploration du départ de l'amant, désormais le disciple ne peut décemment accuser Dieu d'absence. Dans le *tinai* forestier *mullai*, l'attente de l'amant est transformée en attente de la bergère pour Krishna le bouvier demi-dieu – dans un paysage de pâture boisée évidemment. Sans parler de l'utilisation du *tinai mayakkam* (confluence), qui permet comme on l'a vu la confusion des paysages et des sentiments.

Les *tinai* finirent par perdre leurs paysages. L'environnement du *mudal* se limita à l'espace du temple, et les éléments vivants ou non vivants du *karu* demeurèrent cantonnés dans cet espace (prêtres, fidèles, et *cetera*). Douleur, joie ou crainte ne sont plus des sentiments profanes, ils attachent à la divinité. Le *tinai*, qui chantait l'amour humain, est désormais consacré à l'amour de Dieu.

La poésie du Sangam tomba dans l'oubli pendant l'essentiel du 2^{ème} millénaire (Zvelebil, 1992), du moins chez les élites ; elle était trop profane, jugée même parfois immorale pour les valeurs dominantes. Sa redécouverte, tout au moins celle de la culture imprimée, date de la fin du 19^{ème} siècle, lors de la « Renaissance tamoule ». Et ce fut dans la seconde moitié du 20^{ème} siècle que le *tinai* retrouva sa place, non seulement dans le champ littéraire mais aussi dans le discours culturel, dans les controverses portant sur l'identité « dravidienne » (méridionale) face au monde « aryen » du nord, sur la place du tamoul face au sanskrit (Gros, 1983), et dans le mouvement tamoul anti-brahmanique laïc voire athée : celui-ci pouvait dès lors arguer de l'ancienneté d'une littérature régionale décrivant des modes de vie paysans, le plus souvent sans allusion religieuse. L'utilisation politique du Sangam aboutit en 2004 à la reconnaissance du tamoul comme seconde langue classique de l'Inde (après le sanskrit). Et les cinq *tinai* apparaissent alors parfaitement comme l'incarnation de l'étagement des paysages du Tamil Nadu, de la mer à la montagne, symboles iconiques du territoire d'un État dont les frontières actuelles, qui sont des frontières linguistiques, ne datent que de 1956.

Figure 1. Tolkappiyar, l'auteur mythique du *Tolkappiyam*, représenté devant une carte du Tamil Nadu.

தொல்காப்பியர் காலம் தவறு-1



Voir le site internet [en ligne] URL : <https://tamilandvedas.com>

La littérature du Sangam est devenue une composante importante de l'identité tamoule contemporaine. Cela ne veut pas dire pour autant qu'au-delà de son nom, elle soit bien connue et pratiquée. Le problème ne relève pas seulement du niveau d'éducation d'une population qui, en 2011, comptait encore 20 % d'analphabètes au Tamil Nadu. Assez paradoxalement, les poèmes dans leur lyrisme sont inconnus, tandis que le concept théorique de *tinai* a survécu, bien que dans une forme très abâtardie. La méconnaissance des poèmes n'est pas étonnante : un Tamoul diplômé peut ne comprendre que 5% de leur contenu, vu l'évolution de la langue tamoule en deux mille ans. C'est plutôt la survie de la classification des *tinai* qui peut surprendre, étant donné les rares traductions en tamoul contemporain. Certains poèmes sont appris par cœur à l'école, mais on préfère faire réciter aux élèves le *Tirukkural*, un texte sans doute légèrement postérieur, jugé de plus haute valeur morale que ces poèmes d'amour.

Un Tamoul ayant terminé le collège connaîtra le terme *tinai*, et souvent les *Aintiṇai* (« cinq *Tiṇai* »). Leur réalité lui sera cependant étrangère. Les programmes scolaires mais aussi l'essentiel de la communauté académique, adepte de psittacisme, ne colportent qu'une version composée de stéréotypes, tous à la gloire d'une géographie ou d'un passé tamouls plus ou moins fantasmés. Dans les encyclopédies populaires comme dans les films, les musées ou les temples, on ne décline qu'une version simplifiée, pour ne pas dire déroutante, des cinq *tinai*, plus ou moins réduits aux seuls *mudal*. Dans l'aéroport de Chennai évoqué en introduction de cet article, la fresque du *marutam* (l'espace cultivé) représente de vertes rizières, mais les paysans qui y travaillent portent des chapeaux coniques typiques d'Asie du sud-est et non du Tamil Nadu. Et dans le temple de Manakula Vinayagar à Pondichéry, la peinture du « désert » (*palai*) montre un éléphant, animal pourtant peu adapté à ce milieu.

Figure 2. Le *tinai* forestier *mullai* : femme barattant le lait, élevage, et récolteurs de miel sauvage dans les arbres.



Sangam Art Gallery, Madurai. Photo : C. Rigal, 2019.

Figure 3. Le *tinai* aride *palai*, représenté dans le hall d'entrée de la Fondation DHAN, à Madurai



Photo F. Landy, 2019.

Si les résultats du programme AQAPA montrent une plus grande appréciation esthétique des paysages chez les paysans chinois héritiers du *shanshui* que chez les Indiens (Gauché et al., 2019), on pourrait se demander quels sont les héritages de poèmes antiques dans la conception du paysage au Tamil Nadu contemporain. Nous n'avons malheureusement pas pu faire d'enquêtes à ce sujet, mais l'on peut décrire les cinq *tinai* tels qu'ils sont conçus aujourd'hui dans la culture régionale dominante.

Kurinji représente les collines et montagnes du Tamil Nadu, cadre du rapprochement (métaphorique et physique) du jeune couple qui, dans bien des films, va chanter et danser au milieu des plantations de thé ou de teck – des végétations monospécifiques inconnues avant la colonisation britannique. Fort rares sont les films réalistes à cet égard, comme le récent *Merku Thodarchi Malai* (2018)²⁸ qui décrit la vie des ouvriers agricoles des plantations de cardamome des Ghats occidentaux. Notons par ailleurs que les scènes d'amour dans des montagnes verdoyantes, voire sous la mousson, n'ont rien de spécifique au cinéma tamoul et se trouvent aussi dans les œuvres de Bollywood ; le Sangam a-t-il influencé jusqu'aux scénarios de Bombay ?²⁹

Mullai (figure 2) est caractérisé par une forêt dense aux grands arbres, oubliant les végétations plus buissonnantes et les herbages qui peuvent exister en réalité dans ce milieu. De même *marutam*, l'espace cultivé, ne montre que des rizières irriguées, négligeant les terres d'agriculture pluviale. Ces paysages stéréotypés ne reflètent pas la diversité des milieux réels, par exemple la possibilité de poches d'agriculture paysanne (*marutam*) dans les montagnes (*kurinji*), alors que le *Tolkappiyam* avait forgé, on l'a dit, le terme de *tinaimayakkam* pour décrire les possibles mosaïques de milieux. Le littoral de *neytal* a perdu ses salins, lagunes et mangroves, mais gagné des bateaux et un aspect balnéaire qui n'est plus aussi hostile. *Palai*, qui pouvait correspondre à de simples terres en jachère pendant la saison sèche, est souvent devenu un véritable désert avec des dunes de sable (figure 3) – mais il peut aussi qualifier les espaces stérilisés par les cendres rejetées par une centrale thermique (on parlera alors de « terre aride », *varanda bhumi*).

Cette corruption des *tinai* originels tend à renforcer leur composante paysagère et esthétique en diluant les éléments sentimentaux. Du fait de leur popularisation – et peut-être d'une certaine occidentalisation – ils ont tendance alors à se rapprocher des paysages de plus en plus stéréotypés et marchandisés de ce même Occident, dont l'évolution a connu d'une certaine façon un mouvement inverse : l'essor de la publicité dans les pays industrialisés tend à renforcer l'identification d'un paysage avec une émotion, dans une perspective très analogiste dont on peut faire remonter les origines au romantisme – une identification qui s'est développée en parallèle aux travaux de géographes ou d'anthropologues mettant à jour la dimension idéale des représentations des paysages. En Europe, la photographie d'une plage avec une mer et un ciel bleus est censée suffire à créer un sentiment de rêve. Mieux, exactement comme dans la poésie du Sangam, ce n'est plus un paysage dans sa totalité mais un seul de ses composants qui devient emblématique : ainsi du cocotier, dont le seul dessin est synonyme de vacances et de détente pour une majorité de Français, comme en témoigne le logo du voyageur FRAM³⁰. Les évolutions contemporaines des deux aires culturelles font que le paysage occidental tend à se rapprocher du *tinai*, quand celui-ci fait de son côté le chemin en sens inverse.

Deux autres trajectoires contemporaines de l'héritage du Sangam sont à noter. La première est artistique : une partie de la poésie tamoule a continué de chanter nature

et paysages – même si d'autres influences comme celle de la poésie anglaise du 19^{ème} siècle ne doivent pas être négligées : ainsi du poète nationaliste Subramania Bharati (1882-1921), célèbre pour avoir exploré les liens entre nature, humains et Dieu. Le Sangam a aussi aiguisé la curiosité des chercheurs, d'Inde du sud et d'ailleurs, en littérature mais aussi en archéologie pour chercher à associer des sites de fouilles aux cinq milieux des *tinai* (Ganesh, 2009). Les études en tamoul classique bénéficièrent d'une nouvelle dynamique. Volontairement ou non, ces recherches nourrirent les débats politiques, en premier lieu la contestation de la domination des études sanskrites et de l'aire culturelle de l'Inde du nord³¹. Dès lors, la seconde trajectoire du Sangam est clairement politique. Des mouvements cherchent à recréer des sociétés locales autonomes, démocratiques et vivant en harmonie avec leur *tinai* (Selvamony, 2004). Un historien comme P.T. Srinivasa Iyengar (1989, cité par Selvamony, 2004) a même cru voir dans les cinq *tinai* la succession historique de cinq stades de l'évolution humaine : chasse (*kurinji*) nomadisme (*palai*), pastoralisme (*mullai*), pêche (*neytal*) et agriculture (*marutam*), de même que Sivathamby (1998). Srinivasa Iyengar en déduit que c'est l'Inde du sud qui a exporté sa culture dans le reste du monde. Plus sérieusement, des fouilles sur le site de Keezhadi, près de Madurai, ont montré des restes de ville datés du 2^{ème} siècle avant JC, que certains n'hésitent pas à considérer comme un héritage de la civilisation de l'Indus tout en l'associant à la société du Sangam³².

Sur un autre plan, des mouvements de gauche ou féministes tentent de briser la vieille distinction binaire entre la poésie lyrique du genre *agam* et le *puram*, extérieur, associé à la société des princes du temps. Poètes contemporains et chercheurs prônent une vision plus sociale et politique des sentiments, comme le montrent par exemple les entretiens avec des autrices publiés dans l'ouvrage intitulé *Lifescapes* (Srilata et Rangarajan, 2019). Le titre du livre n'est-il pas lui-même une nouvelle traduction possible de *tinai* ? Une critique (Sriram, 2019) écrit :

« As the poet Perundevi asks: "What do you mean when you say *agam*/*puram*? We are living in times in which distinctions like inner and outer spaces bleed into each other and exist in a confused, intermingled state." Her question impels the authors to coin the portmanteau word "agampuram", which conveys both an alternative space "that holds paradoxes and contradictions" and the matrix of subaltern concerns, gender and ecopolitics in Tamil women's writing today.[...] Poets such as Sakthi Jothi, Sakthi Arulanandam, Malathi Maithri and Sukirtharani articulate a powerful earthy ecofeminist politics, an "udalarasiyal" (body politics) that equates the "agam" of blocked creativity with the "puram" of the degraded environment ».

Conclusion

Même si la littérature du Sangam ne témoigne peut-être pas d'une véritable « pensée du paysage » au sens d'A. Berque, elle reflète assurément une forte « sensibilité paysagère ». Dans les poèmes, les éléments de paysages ruraux sont très présents, souvent décrits de façon fine et réaliste, que ce soit pour la faune, la flore, le biotope ou l'agriculture. Mais rarement le paysage apparaît en tant que tel : il est représenté couramment par un élément symbolique, voire emblématique (à l'instar d'une fleur) plus que dans sa globalité. Surtout, les paysages sont aussi intérieurs, en ce qu'ils reflètent un sentiment humain. Une émotion est toujours associée à un paysage. Ceci a donné lieu, par les premiers commentateurs des poèmes, à la construction d'un art

poétique liant de façon assez rigide et systématique un paysage et un sentiment au sein des *tinai*.

Point de « pensée du paysage » chez les poètes du Sangam – mais leurs commentateurs, en forgeant, à partir du 4^{ème} ou 5^{ème} siècle, la notion de *tinai*, s'en rapprochèrent beaucoup. On aurait alors avec eux (et avec la poésie sanskrite contemporaine) une étape historique importante située entre la Chine du *sanshui* et l'Europe du 15^{ème} siècle. Cette culture tamoule pourrait au moins être qualifiée de « proto-paysagère », pour reprendre encore une fois la terminologie d'A. Berque (1995) qui donne ce nom aux cultures ne vérifiant que quelques-uns de ses critères.

Le paradoxe est que si désormais le contenu des poèmes, inaccessible linguistiquement aux tamoulophones d'aujourd'hui, est largement oublié, le classement en 5 *tinai*, qui est pour l'essentiel une création par des commentateurs postérieure aux poètes, connaît toujours une certaine popularité. Celle-ci est prolongée par les bucoliques scènes d'amour au cinéma ou par les représentations de paysages schématiques dans des lieux publics. Une lecture nationaliste a contribué à placer ce corpus sous l'étiquette du paysage, ce qui n'est pas sans lien avec le sort de la poésie du *shanshui* chinois, avec celui de tous les paysages instrumentalisés au nom de la nation (Walter, 2004). Le tournant, en Europe, fut autour de 1750. Dans le pays tamoul, il a lieu presque deux siècles plus tard. Le paysage n'est plus le paysage esthétique des poètes et des peintres, il devient paysage identitaire investi par le politique, associant une nature et un peuple.

Nos remerciements vont avant tout à V. Prakash (IFP), qui a initié ce texte, aux évaluateurs pour leurs très utiles commentaires, ainsi qu'à nos premiers relecteurs, Valérie Gillet et Hugo David (EFEO).

BIBLIOGRAPHIE

Amiel, H.F., 1931, *Fragments d'un journal intime*, Paris, Stock, 2 vol.

Aquien, M., 1993, *Dictionnaire de poésie*, LGF, 340 p.

Berque, A., 1995, *Les raisons du paysage : de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 192 p.

Berque, A., 1994, *Cinq propositions pour une théorie du paysage*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 130 p.

Berque, A., 2018, *La pensée paysagère*, Éditions éoliennes, 3^{ème} édition, 128 p.

Bouillier, V., 1987, Rāmro-Narāmro : La perception du paysage chez les Indo-Népalais des collines du Népal central, *Études rurales*, 107-108, pp.43-53.

Chelliah, J.V., 1946, *Pattupattu. Ten tamil idylls* [traduction et commentaires], Tamil University reprint 1985, Thanjavur, 414 p.

Chen, C., 1983, Émotion et paysage : subjectivité et extériorité au sein de l'expérience poétique de la Chine, *Extrême-Orient, Extrême-Occident*, 3, pp. 89-112,

- Cheng, F., 2008, *Cinq méditations sur la beauté*, Albin Michel, 160 p.
- Constans, M., 2009, Islam et paysage au XVII^e siècle. Représentations du paysage et modèles d'aménagement dans le *Baburnama*, *Projets de paysage*, [en ligne] URL : http://www.projetsdepaysage.fr/fr/islam_et_paysage_a_u_xvii_e_siecle_
- Descola, P., 2005, *Par-delà nature et culture*, Gallimard.
- Dupont, V., F. Landy dir., 2010, *Circulation et territoire dans le monde indien*, coll. Purusartha, EHESS.
- Escande, Y., 2005, *Montagnes et eaux : la culture du shanshui*, Editions Hermann, 291 p.
- Ganesh, K.N., 2009, Lived Spaces in History: A Study in Human Geography in the Context of *Cankam* Texts, *Studies in History*, 25, 2, pp.151-195.
- Ganapathy-Doré, G., 2016, *Comme la pluie qui tombe sur la terre rouge. Poèmes tamouls de l'époque Sangam*, Toulouse, Erés, 82 p.
- Gauché, E., 2020, Mise en scène paysagère, représentations et pensée du paysage dans trois villages shui touristifiés du sud Guizhou (Chine), *Via*, 17, [en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/viatourism/5191>
- Gauché, E., S. Déry, P. Dério, O. Ducourtieux, M.A. Germaine, F. Landy, M. Loireau et L. Verdelli, 2019, Culture du paysage, gouvernance territoriale et mise en tourisme dans des montagnes rurales de l'Asie méridionale (Népal, Inde, Chine, Laos, Vietnam), *Développement durable et territoires*, 10, 2, [en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/developpementdurable/14449>
- Gauché, E., S. Déry, P. Dério, O. Ducourtieux, M.A. Germaine et F. Landy dir., à paraître, *À qui appartiennent les paysages en Asie ? La mise en tourisme des hautes terres en Asie méridionale : dynamiques sociales et patrimonialisation des paysages dans les campagnes à minorités ethniques*, Presses Universitaires François Rabelais.
- GÉNÉTIOT, A., Rhétorique et poésie lyrique, *Dix-septième siècle*, 2007, vol. 236, 3, pp. 521-548. Gillet, V., 2014, The Dark Period: Myth or reality? *The Indian Economic and Social History Review*, 51, 3, pp. 283-302.
- Gros, F., 1968, *Le Paripāṭal*, Pondichéry, Institut Français d'Indologie, 319 p.
- Gros, F., 1983, La littérature du *Cankam* et son public, *Purusartha*, 7, EHESS, pp. 77-107.
- Gros, F., M. P. Boseman, M. Kannan et J. Clare, 2009, *Deep rivers : selected writings on Tamil literature*, Institut Français de Pondichéry, 520 p.
- Gros, F., 2016, Autour du « Livre de l'Amour ». Colloque international "Thirukkural, éthique et représentations : La Vertu, la Fortune et l'Amour », Université de La Réunion, Saint Denis, La Réunion, INALCO, pp. 11-19.
- Hart, G.L., 2015, *The Four Hundred Songs of Love. An Anthology of Poems from Classical Tamil. The Akanāṅṅūru*, Institut Français de Pondichéry, 485 p.
- Kailasapathy, K., 1968, *Tamil heroic poetry*, Oxford University Press, 282 p.
- Le Meur, N., 1998, Paysage et poésie dans la lyrique grecque, in *Paysages et milieux naturels dans la littérature antique*, De Boccard, pp. 19-38.
- Marr, J. R., 1985, *The Eight Anthologies: a study in early Tamil literature*, Madras: Institute of Asian studies, 550 p.
- Peretz, H., 2012, *The Phenomenon of Landscape*, dans *Magnum Landscape*, Phaidon, pp. 178-181.
- Prakash V., 2016, *Tinai: Unarvum porulum*, Chennai: Parisal Putthaga Nilayam.

- Rajeswari, T., 2019, *The Perunkurīnci (Kurīncippāṭṭu). A critical edition of the text, with the commentary of Nacciṅārkkīṇiyar*. Collection Indologie, 142, EFEO-IFP, 364 p.
- Ramanujan, A. K., 1967, *The interior landscape: love poems from a classical Tamil anthology*, Indiana University Press, 125 p.
- Roger A., 1991, Le paysage occidental. Rétrospective et prospective, *Le Débat*, 65, pp.14-28.
- Saminatha Iyer, U.V., 2019, *The story of my life*, translated by K.S. Subramanian, New Delhi, Sahitya Akademi, 280 p.
- Sartre, M., 2021, *Le bateau de Palmyre. Quand les mondes anciens se rencontraient - VIe siècle av. J.-C./ VIe siècle ap. J.-C.*, Tallandier, 336 p.
- Selvamony, N., 2004, *Tiṅai studies*, [en ligne] URL : <http://www.angelfire.com/nd/nirmaldasan/ts.html>
- Sgard, A., 2010, Le paysage dans l'action publique : du patrimoine au bien commun, *Développement durable et territoires*, 1, 2, [en ligne] URL : <http://journals.openedition.org/developpementdurable/8565>
- Shulman, D., 2001, First Grammarian, First Poet. A South Indian Vision of Cultural Origins, *Indian Economic and Social History Review*, pp. 353-373.
- Shulman, D., 2016, *Tamil. A biography*, Penguin, 416 p.
- Sivathamby, K., 1998, *Studies in ancient Tamil society*, New Century Book House, 129 p.
- Srilata, K. et Swarnalatha R. dir., 2019, *Lifescapes: Interviews with Contemporary Women Writers from Tamil Nadu*, Women Unlimited, 210 p.
- Sriram, A.G., 2019, Mapping herstories, *Frontline*, 30 août, [en ligne] URL : <https://frontline.thehindu.com/books/article29062219.ece>
- Subbarayalu, Y., 2012, *South India under the Cholas*, Oxford University Press, 272 p.
- Takahashi, T., 2013, Is clearing or plowing equal to killing? Tamil culture and the spread of Jainism in Tamilnadu, dans W. Cox, V. Vergiani dir., *Bilingual discourse and cross-cultural fertilization: Sanskrit and Tamil in medieval India*, Institut Français de Pondichéry-EFEO, pp. 53-67.
- Thani Nayagam, X.S., 1997, *Landscape and poetry: A study of nature in classical Tamil poetry*, International Institute of Tamil Studies, 151 p.
- Tuan, Y.-F., 1974, *Topophilia, A study of environmental perception, attitudes and values*, Columbia University Press, New York, 260 p.
- Varadarajan, M., 1957, *The treatment of nature in Cankam literature*, Madurai, South India Saiva Siddhanta Works Publ. Society, 452 p.
- Veluthat, K., 2009, *The early medieval in South India*, Oxford University Press, 372 p.
- Walter, F., 2004, *Les figures paysagères de la nation : Territoire et paysage en Europe, 16e-20e siècle*, Editions de l'EHESS, 528 p.
- Wilden, E., 2002, Anthropomorphic Nature: The Symbolic Code of Akam Poetry, dans J. Vacek, H. Preinhaelterová (ed.), *Pandanus 2002: Nature in Indian Arts and Literature*, Prague, pp. 165-186.
- Wilden, E., 2002b, Towards an Internal Chronology of Old Tamil Cankam Literature Or How to Trace the Laws of a Poetic Universe, *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens/Vienna Journal of South Asian Studies*, 46, pp.105-134

Wilden, E., 2004, On the condensation and extension of knowledge: The *sutra* style in the *Tolkappiyam Porulatikaram*, in J.L. Chevillard, E. Wilden dir., *South-Indian horizons. Felicitation volume for François Gros*, IFP-EFEO, pp.177-206.

Wilden, E., 2009, Canonisation of classical Tamil texts in the mirror of the poetological commentaries, in *Between preservation and recreation: Tamil traditions of commentary*, IFP-EFEO, pp. 145-166.

Wilden, E., 2013, Nammalvar as a master of *tinaimayakkam*. Transposition techniques in the *akam* songs of the *Tiruvaymoli*, in V. Gillet dir., *Mapping the chronology of Bhakti: Milestones, stepping stones and stumbling stones*, Pondichéry, EFEO-IFP, pp.317-334.

Wilden, E., 2014, *Manuscript, Print and Memory: Relics of the Cankam in Tamilnadu*, De Gruyter, 445 p.

Zimmermann, F., 1982, *La jungle et le fumet des viandes*, Gallimard-Le Seuil, 256 p.

Zvelebil, K.V., 1992, *Companion studies to the history of Tamil literature*, New York, Brill, 291 p.

Zvelebil, K.V., 1973, *The smile of Murugan: Tamil literature of South India*, Leiden, Brill, 378 p.

NOTES

1. Traduction des auteurs, d'après la version anglaise de Hart (2015).
2. L'orthographe académique pour transcrire le tamoul écrit *caṅkam*, en utilisant des signes diacritiques. Par facilité pour le lecteur non spécialiste, nous préférons transcrire le nom – ainsi que les autres termes tamouls de l'article – selon la phonétique française – et avec une majuscule selon l'habitude des indianistes.
3. Le recueil du Sangam tardif *Paripatal* fut traduit par Gros (1968). Les quelques extraits de poèmes traduits en français par Ganapathy-Doré (2016) ont été sélectionnés de façon à les faire ressembler à des *haiku*-s japonais.
4. La poésie lyrique vise avant tout à exprimer des sentiments et des émotions ; elle utilise souvent le « je » et la Nature (Aquié, 1993).
5. Trois « académies » successives largement légendaires auraient produit les poèmes, la première il y a 7000 ans dans une ville qui fut ensuite engloutie par la mer. La seconde aurait connu le même sort. Même la dernière, qui aurait été constituée à Madurai par la dynastie Pandya (6^{ème} siècle av. J.C-1345), n'est pas attestée par tous les historiens (Shulman, 2016).
6. D'une façon générale, la chronologie de l'origine des poèmes et de leurs compilations demeure extrêmement imprécise, même en combinant philologie et archéologie. Wilden (2002b) critique l'audacieuse théorie de Herman Tiekens selon laquelle les poèmes n'ont pas d'origine orale et ne datent que de la fin du premier millénaire. De plus, certaines œuvres tardives sont classées comme Sangam par certains, et non par d'autres.
7. La première traduction de *tinai* par *landscape* revient sans doute à Thani Nayagam (1997, 1^{ère} édition : 1963), et le terme a été popularisé par Ramanujan (1967).
8. Cet ouvrage composite, composé sans doute sur plusieurs décennies, est « la conscience linguistique et poétique » du Sangam (Gros, 1983, p.82). Ses deux premiers livres sont consacrés à la phonologie, l'étymologie, la syntaxe, tandis que le troisième relie cette grammaire à la littérature en distinguant notamment les deux genres *agam* et *puram*, en plus de traiter de dramaturgie ou de prosodie.
9. Traduction des auteurs d'après Hart, 2015
10. Ainsi du commentaire *Iraiyānar Akapporul* de Nakkirar (5-8^{èmes} siècles), ou de l'œuvre d'Ilampuranar (11^{ème} siècle).

11. Carte d'un pays imaginaire symbolisant les différentes étapes de la vie amoureuse, inspirée de *Clélie* de Madeleine de Scudéry (1654). Précisons pour être complets que cinq *tinai* ont aussi été définis pour la poésie héroïque « extérieure » *puram*, où ils correspondent respectivement à la prise de bétail, la victoire, l'invasion, la bataille rangée et au siège (Kailaspathy, 1968, tableau p. 188).
12. Considérons par exemple le tableau (et la carte, si caricaturale) disponibles sur le site internet Wikipedia [en ligne] URL : https://en.wikipedia.org/wiki/Sangam_landscape
13. Notons aussi que dans les poèmes *agam*, pour nommer le héros, on lui attache souvent un territoire caractérisé par des éléments de paysage. Par exemple, dans *Kuruntokai* 18 : « Ô homme du pays aux pentes couvertes de jacquiers » (communication personnelle d'un évaluateur).
14. Pour plus d'information, voir le site internet *fabula.org* [en ligne] URL : <https://www.fabula.org/compagnon/genre5.php>
15. Déjà dans *Paṭṭiṇappālai*, un poème sans doute assez tardif des *Dix Chants*, il est conté que *Karikālan*, un roi Chola, « cleared the forest, made it a field, dug tanks, and made it to increase income » (cité par Takahashi, 2013).
16. Des photos de fleurs telles qu'elles existent aujourd'hui au Tamil Nadu, avec leur nom latin, sont reproduites dans le recueil *Perunkurinshi* édité par T. Rajeswari (2020), pour tenter de les faire correspondre aux fleurs citées dans les poèmes – sans trop prendre en compte les changements écologiques depuis deux millénaires. Pour certaines fleurs comme celle nommée *tamarai*, la tâche est facile ; il s'agit du lotus *Nelumbo nucifera*. Pour d'autres, elle est beaucoup plus ardue.
17. « Même le poème descriptif, apparemment gratuit, a un effet pathétique, puisqu'il veut donner à voir, à imaginer, à jouir, conformément à une esthétique de la merveille. Lié à l'admiration religieuse ou libertine, le poème conduit à une action de grâces ou à l'envie de cueillir la fleur. Mais dans tous les cas, il vise à produire une émotion », écrit Génétiot (2007) à propos de la poésie lyrique du 17^{ème} siècle français.
18. "I wandered lonely as a cloud/That floats on high o'er vales and hills..." (*Poems*, 1807).
19. « Votre âme est un paysage choisi... » (*Clair de lune*, 1869).
20. « L'automne a lentement mouillé les paysages ;
Son humide tristesse en mon cœur s'insinue.
La nature, pourtant, ne peut me sembler nue.
Puisque en elle, au lointain, respire ton visage ». (*Poèmes de l'amour*, 1924).
21. La première occurrence du mot est en néerlandais (*lantscap*), en 1462 (Luginbühl, 2012).
22. « Inspired poets have not exaggerated in describing its striking loftiness and beauty" (4,10).
23. De Kalidas, notons aussi la centaine de vers dans le *Meghadūta* qui décrit une sorte de vue aérienne de l'Inde, ainsi que le chant 13 du *Raghuvamśa*, où Rama décrit à sa femme Sita le paysage qui défile durant leur vol de retour de Lanka. Par ex. « Ce rapide véhicule nous a vite transporté vers ce littoral bordé d'aréquiers penchés sous le poids de leurs fruits, où les bancs de sable sont jonchés de perles échappées d'huitres fendues" (13-17). (Communication d'un évaluateur).
24. « In the middle of that garden, there is a beautiful, sound-proof crystal pavillon. People in there can only be seen, not heard. Inside it there is a lotus pedestal of the Buddha, set with rubies. (...) The creepers, shrubs, ferns and palms were also as beautiful as they were numerous" (chap. 4 et 5).
25. Le premier chapitre du *Kama Sutra* (3^e s. ?) décrit de façon très botanique mais peu esthétique le jardin potager que doit entretenir l'épouse fidèle en l'absence de son mari, voir le site internet [en ligne] URL : https://www.gardensvisit.com/history_theory/garden_landscape_design_articles/west_asia/kama_sutra_gardens

26. Dans sa biographie écrite en tamoul au cours des années 1930, le chercheur U.V. Saminatha Iyer (2019, p.9) évoque un roi de Thanjavur qui savourait la beauté du « paysage naturel » (*iyarkaik katshi*).

27. Un point commun entre les deux groupes était aussi l'importance de la dimension identitaire : le village et son environnement, c'est un lieu qu'on aime, où souvent l'on est né.

28. Pour plus d'informations voir le site internet [en ligne] URL : <https://www.imdb.com/title/tt7794052/>

29. Rappelons que certaines années Chennai (Kollywood) produit plus de films que Bombay (Bollywood).

30. Pour plus d'informations, voir le site internet du voyageur FRAM [en ligne] URL : <https://www.fram.fr/>

31. Les influences réciproques entre tamoul et sanskrit sont alors souvent sous-estimées, voire niées par les militants comme par certains chercheurs. Qu'on songe pourtant au nom même de Sangam, qui est sanskrit. (Gros, 1983).

32. "The excavations ran into a political storm when the Centre [gouvernement fédéral, dominé par les nationalistes hindous] briefly suspended the digs in 2017 and transferred the officer leading the project. Tamil political parties accused the Centre of trying to subvert the study as the site showed evidence of a civilisation that was independent of the Vedic civilisation ». Pour plus d'informations, voir le site internet [en ligne] URL : <https://scroll.in/article/937484/who-were-the-sangam-tamils-next-round-of-keezhadi-excavations-could-provide-crucial-evidence>

RÉSUMÉS

La poésie tamoule dite du Sangam, vieille de deux millénaires, est souvent qualifiée de « poésie du paysage ». Elle pourrait être ainsi comparée à la poésie chinoise du *shanshui*, qui lui est un peu postérieure (4^{ème} siècle après J.C.). Dans quelle mesure les poètes indiens de l'époque portaient-ils une réelle attention au paysage ? Se pourrait-il que cette littérature puisse relever, selon l'expression d'Augustin Berque (2016), d'une véritable « pensée du paysage » ? De fait, les émotions et tout un paysage intérieur s'y reflètent. En particulier, un mot souvent employé par les commentateurs médiévaux ultérieurs pour classer les poèmes est couramment traduit par « paysage » ou *landscape*. Pourtant ce terme, *tinai*, est très rare dans les œuvres mêmes. L'article décrit les *avatars* successifs qu'ont connus cette poésie et la notion de *tinai* dans la mémoire tamoule et la société contemporaine. De nos jours, une lecture régionaliste, souvent très politique, a contribué à fossiliser les poèmes sous cette étiquette de littérature du paysage.

The Tamil "Sangam" poetry, which is two millennia old, is often described as "landscape poetry". It could be compared to the Chinese *shanshui* poetry, which is slightly later (4th century AD). To what extent did the Indian poets of that time pay real attention to the landscape? Could it be that this literature is, according to the expression of A. Berque (2016), a real "thought of landscape"? Indeed, emotions and a whole "inner landscape" are reflected in it. In particular, a word often used by later medieval commentators to classify the poems is commonly translated as "landscape". Yet this term, *tinai*, is very rare in the works themselves. The article describes the successive avatars of this poetry and the notion of *tinai* in Tamil memory and contemporary society. Nowadays, a regionalist reading, often very political, has contributed to fossilize the poems under this label of landscape literature.

INDEX

Mots-clés : poésie, paysage, Sangam, régionalisme, Inde, Tamil Nadu

Keywords : Sangam, landscape, poetry, regionalism, India, Tamil Nadu

AUTEURS

FRÉDÉRIC LANDY

Université Paris-Nanterre / LAVUE, Nanterre, France, chercheur associé IFP et CESA, adresse courriel : landy.frederic@parisnanterre.fr

EVELYNE GAUCHÉ

Université de Tours /CITERES, Tours, France, adresse courriel : evelyne.gauche2@gmail.com

GOPINATH SRICANDANE

Institut Français de Pondichéry, PB 33, Pondichery 605001, Inde, adresse courriel : gopinath.s@ifpindia.org