

La Poésie des “Vies Minuscules”¹ dans *Kaṇivu*, Recueil de Nouvelles de Vannadasan

Chantal Delamourd

Dans une note de lecture sur *Kaṇivu*,² recueil de nouvelles de Vannadasan paru en 1992, Melanmai Ponnusami s'émerveillait de la capacité de ce nouvelliste tamoul à construire une histoire à partir de presque rien : “*ivvaḷavu nuṭpamāṇa pīracṇaiyaik kūṭa kataiyāka elutamūṭiyumā ? aṭṭeyappā !...*”³ Vannadasan s'efforce en effet de créer une oeuvre d'art à partir d'une intrigue minimale, pour ne pas dire réduite à néant. Il tente de donner du relief à toutes sortes de misères quotidiennes atteignant parfois des pics tragiques à peine suggérés ou évoqués avec une brièveté qui les rend d'autant plus douloureux. Toutefois la douleur est atténuée par des instantanés de bonheur intense. Désireux d'extraire le quotidien de sa gangue de banalité, Vannadasan rend poétiques ces “vies minuscules” des êtres qu'il évoque à partir d'un incident anodin déclencheur d'un afflux de souvenirs heureux, tristes ou nostalgiques, ou encore à partir d'une complicité amicale entre des êtres que tout sépare, ou tout simplement à partir d'un éclair de bonheur dans une existence terne. Le recueil *Kaṇivu* présente l'intérêt de rassembler une galerie de portraits d'hommes ou de femmes humbles, profondément attachants et bouleversants comme ceux du livre de Pierre Michon. C'est pourquoi il me semble pertinent de tenter de définir au moins une des caractéristiques du lyrisme de Vannadasan dans *Kaṇivu* : la poésie de la nature associée aux vies humbles.

La grisaille des vies sans histoires de personnages tout à fait ordinaires ou humbles qui défilent dans *Kaṇivu* se trouve brièvement illuminée par de courts moments de bonheur. L'une des sources de ce bonheur est la présence de la nature. Précisons que dans ces nouvelles, la nature ne constitue nullement un décor agréable, idyllique (du cinéma populaire tamoul ou du studio du photographe) dans lequel se déroulerait une vie digne de l'attention du lecteur. Bien au contraire, le nouvelliste ne retient qu'un élément particulier de la nature, presque anodin mais dont l'importance se révélera au cours du récit. Il peut s'agir d'un arbre typique du paysage tamoul, d'un cours d'eau ou d'une cascade, de la grêle (phénomène très rare), du mouvement d'un animal. Vannadasan esquisse par touches rapides une évocation lyrique de ce qui, dans la nature, capte l'attention des personnages ou déclenche une rêverie, un retour en arrière. En effet, la nouvelle se construit à partir des fonctions attribuées à cette parcelle de nature. Souvent, il s'agit d'un déclencheur du souvenir . Parfois, c'est une métaphore ou le reflet de l'état d'âme d'un narrateur ou d'un

¹ J'emprunte à Pierre Michon le titre de son beau livre édité en 1984 chez Gallimard, l'ouvrage a été couronné la même année par le prix France Culture.

² Sivagangai, Annam. L'auteur y réunit dix-sept nouvelles publiées dans divers hebdomadaires ou mensuels tamouls entre 1990 et 1992, à l'exception de deux parues en 1986 et 1989. La dernière du recueil figurait déjà dans *Maṇuṣā...maṇuṣā...*, Pudukotai, Mira patippakam, 1990, p. 27- 41.

³ *Subhamangala*, octobre 1993, p. 30-31.

personnage principal. Quelquefois, la nature provoque un émerveillement qui permet à un être d'échapper à la réalité monotone. La nature suscite aussi une émotion que l'on cherche à communiquer sans recourir à une formulation explicite qui serait par trop banale.

Dans *Ālaṅkaṭṭi maḷai* ("La grêle", p. 85 à 94), la chute de grêlons sert de prétexte à une évocation par le narrateur d'abord du souvenir de ses premières années de vie conjugale ; vient ensuite celui plus douloureux de la mort (due à une méningite) de sa fille encore écolière et du travail du deuil du couple ; puis, le narrateur se souvient d'une déception d'adolescent le jour où il a découvert la grêle pour la première fois. Des liens se tissent entre les différentes strates du souvenir par le biais de la description de la joie, de l'émerveillement de la cadette, Cempā, face à un phénomène météorologique rare au Tamil Nadu, ainsi que par l'hommage rendu à la force de caractère de l'épouse, Īsvari, qui est toujours restée auprès du narrateur pour l'aider à surmonter les épreuves de la vie. Voici les sensations que procure au narrateur sa première expérience de la grêle:

"Tenant dans mes paumes un ou deux grêlons je levai les yeux vers le ciel. Il s'étendait extraordinairement brouillé. Pour que les minuscules bourgeons poussant sur un grand manguier puissent rester en vie, le soleil voilé organisait un véritable spectacle au-dessus de l'arbre. J'avais l'impression que le ciel brouillé, les bourgeons de mangue défaillants, les cailloux de glace fondant dans mes paumes étaient tour à tour en train de me dire quelque chose.

J'eus envie de partager avec n'importe qui l'instant que je vivais. Alors que je cherchais quelqu'un, après avoir brisé la solitude qui m'étouffait et reçu sur les poignets et les épaules la poussière de ses éclats informes, je ne trouvais personne d'autre que cette Ramaṇi allongée à l'intérieur de la maison." (p. 93)

Ramaṇi, une fonctionnaire qui loue une pièce chez la mère du narrateur adolescent, n'a jamais adressé la parole à celui-ci de sorte qu'il a le sentiment de ne pas exister aux yeux de cette femme qui l'impressionne. Quand il la réveille de sa sieste pour lui montrer les grêlons tout en les lui tendant, elle ne prend pas le cadeau. Le souvenir de cette déception amène cependant le narrateur adulte à conclure l'histoire sur une note optimiste : il constate que sa cadette Cempā a la possibilité de partager la joie de sa découverte avec d'autres enfants du quartier autant qu'avec son père et sa mère. La grêle suscite des personnifications poétiques de la nature et donne l'occasion d'une plongée dans le passé ainsi que d'une réflexion sur soi montrant l'évolution psychologique positive de celui qui se met en scène dans cette nouvelle à la première personne.

La nouvelle *Niccā* ("Natation", p. 18 à 48) est un hommage du narrateur au villageois, propriétaire terrien, qui lui a appris à nager quand il était encore enfant et qui, plus tard, l'a aidé financièrement sans exiger aucune justification. Bien des années après, le narrateur, marié, père de famille, riche, reçoit un coup de téléphone du vieil homme qui loge dans un hôtel de la ville qu'habite le narrateur. Le vieillard lui demande de venir le voir. Le sol de la chambre d'hôtel est jonché de bris de bouteilles d'alcool. L'homme paraît heureux. Peu après, le

narrateur revient se recueillir auprès de la dépouille mortelle du vieil homme. La fin du texte montre le narrateur avec son épouse et ses deux fils devant le bassin où il a été initié à la natation par le villageois. La vie de celui-ci reste un mystère on sait seulement qu'il a été à l'origine des moments de bonheur les plus intenses de l'existence du narrateur comme le soulignent ces phrases poétiques :

"Quand je plongeais et m'enfonçais dans le murmure de l'onde, qui pourtant n'enivrait pas, tout s'illumina jusqu'au fond sablonneux. Dans les rayons du soleil qui descendaient en gerbes de lumière les écailles du poisson scintillaient comme des étoiles et renvoyaient la lumière. Les poissons pareils à des doigts effilés passaient par bancs entiers s'ignorant les uns les autres." (p. 23)

Quand le narrateur va trouver le villageois pour lui demander une aide financière, il attend dans un abri construit au milieu de la cocoteraie où il découvre à sa grande surprise une grande quantité de livres. Le spectacle d'un rat palmiste vient le distraire de ses soucis et l'apaise :

"J'ignorais que Makātēvaṅ Piḷḷai possédait autant de livres. Un tout petit rat palmiste entra par la fenêtre, se dirigea vers les rangées de livre et s'amusa à courir tantôt vers l'une tantôt vers l'autre. C'était divertissant de le voir évoluer de la fenêtre aux rangées de livres et inversement. Il agitait la queue tantôt sur les accoudoirs solides et luisants, tantôt sur les rebords du dossier de la chaise en bois." (p. 26)

Ce qui compte dans la vie de Makātēvaṅ Piḷḷai, c'est l'aide qu'il apporte au narrateur : d'abord il lui a appris à ne pas craindre l'eau, à savourer le bonheur de la plongée et de la natation, ensuite il lui a donné l'argent nécessaire pour démarrer dans la vie tout en lui faisant découvrir que le bonheur se trouve aussi dans la solitude, dans la lecture, dans l'observation de la nature. Même l'alcoolisme de Makātēvaṅ Piḷḷai apparaît comme une source de bonheur et non comme une déchéance. Les lignes de clôture de la nouvelle éclairent la relation entre ces deux personnages : le plus jeune fils du narrateur lui demande de lui apprendre à nager, il lui répond que ce n'est pas son père qui lui a appris cela puis il ajoute à l'intention du lecteur : "J'eus le sentiment qu'il aurait fallu être plus explicite." (p. 28). L'eau déclenche donc les souvenirs du narrateur et l'incite à analyser sa relation avec celui qui a été pour lui un substitut paternel. Cette relation renvoie à celle du maître et du disciple. Ce dernier se contente d'exprimer sa gratitude envers celui qui l'a formé en rappelant les bénéfices qu'il a recueillis grâce à l'enseignement du maître. La nouvelle rend compte de deux "vies minuscules" où il ne se passe rien d'autre qu'une quête du bonheur évoquée par touches poétiques, avec discrétion, par un narrateur rendu sensible à la beauté de la nature grâce à son maître.

Il arrive que la nature fonctionne comme métaphore ou reflète un état d'âme spécifique comme on va le voir maintenant.

Coṅṅa vitamum, kēṭṭa vitamum ("Une façon de dire les choses, une façon de questionner", p. 78 à 84) se construit autour du portrait de deux jeunes femmes anticonformistes qui, vingt-cinq ans auparavant, ont fasciné le narrateur enfant. Sans aucune raison apparente, l'adulte qu'il est devenu se met soudain à penser

à elles. Il associe l'une au figuier des pagodes et l'autre au paysage où se trouve le sanctuaire d'Icakki Amman:

“La maison d'Ampujattakkā se dresse en bas de la route. Là se trouve un immense figuier des pagodes. Peu d'arbres sont aussi beaux que le figuier des pagodes. Il est difficile de dire de manière certaine s'il faut attribuer la beauté à l'arbre ou à ses feuilles. Néanmoins, tous les humains qui se tiennent sous ce bel arbre sont beaux eux aussi. L'endroit où les feuilles de l'arbre sont tombées est magnifique. Qu'il s'agisse de celui qui coupe du bois ou d' Ampujattakkā rentrant avec l'eau tirée de la pompe manuelle du hameau, ces feuilles du figuier confèrent à tout le monde une beauté.” (p. 79)

L'utilisation du présent pour évoquer ce souvenir liant l'arbre et la femme admirée tend à actualiser l'épisode passé qui s'impose à l'adulte avec autant de mystère et de beauté qu'autrefois et contribue à restituer le bonheur passé. Dans l'esprit de l'enfant qu'a été le narrateur l'arbre était doté d'un pouvoir magique de métamorphose positive dans la mesure où la beauté de l'arbre ou de ses feuilles se reflète chez les humains, en particulier sur la superbe Ampujam. Or, d'après les rumeurs, dès le départ au travail de son bel époux, Ampujam reçoit régulièrement la visite d'un amant qu'aucun villageois n'a réussi à identifier ou même à débusquer. Suite à une mutation de son époux, la fascinante jeune femme vient faire ses adieux à la mère du narrateur. Plus personne n'a jamais eu de ses nouvelles.

L'autre jeune femme, Cantirākkā, n'est pas belle, passe ses journées à trancher des oignons en grande quantité pour les porter aux restaurants ou aux particuliers. Elle reçoit chez elle Kaṇakup Piḷḷai et le rencontre aussi dans les rizières à l'extérieur du village. Un jour, elle disparaîtra avec un chauffeur de bus. Le narrateur évoque poétiquement la rencontre amoureuse aux alentours du village. Là encore, le paragraphe est rédigé au présent jusqu'aux deux dernières phrases marquant un retour aux temps du passé, ce qui donne l'impression que vingt-cinq ans plus tard le film se déroule sous les yeux du narrateur avec la même fraîcheur, la même vivacité, la même acuité que par le passé.

“Cantirākkā, après le bain à la rivière, s'avance en croquant un concombre. Son linge essoré et humide repose sur l'épaule. De temps à autre, d'une main elle démêle ses cheveux. Oncle Kaṇakup Piḷḷai arrive en fumant une cigarette. Cantirākkā continue d'avancer tout en bavardant, son visage noir enduit de curcuma se tourne sans cesse sur le côté. Je n'avais jamais vu auparavant sur le visage de Cantirākkā un tel sourire, une telle extase, une telle sérénité. Comme on l'a déjà dit, des deux côtés du sentier s'étendaient les rizières verdoyantes, la chaleur du soleil de midi était intense, dès que je les ai vu arriver, j'ai ressenti une joie. Oncle Kaṇakup Piḷḷai me sourit en m'apercevant, Cantirākkā me sourit. Puis, comme si de rien n'était, ils reprisent leur conversation en continuant à marcher.” (p. 82)

Dans cette brève scène d'idylle, la nature fonctionne comme une métaphore du bonheur des amoureux. La jeune fille sortant de la rivière, le visage illuminé par l'amour, est assimilée aux rizières verdoyantes tandis que son compagnon sexagénaire est identifié au soleil de midi. Le bonheur du narrateur enfant circulant librement à travers la campagne, sur une bicyclette de location, semble se communiquer au couple et réciproquement, la découverte du bonheur de ce couple anticonformiste génère chez l'enfant une joie indicible. La nature colore

les petits bonheurs quotidiens des deux jeunes femmes évoquées ainsi que ceux du narrateur enfant. Aux yeux de ce dernier l'identité entre ces femmes et la nature qui l'émerveille est rendue possible grâce à la beauté et au sentiment de bonheur qu'elles procurent à ceux qui s'attardent à les contempler.

Ailleurs, la nature reflète un état d'âme ou une préoccupation, elle apparaît alors dans les rêves durant le sommeil. Dans trois nouvelles, les protagonistes sont des jeunes filles dans une situation difficile : l'une, sans emploi, accompagne sa mère, menacée de cécité, à l'hôpital où elle subira une intervention chirurgicale (*Āru*, "le cours d'eau", p. 109 à 114); une autre passe la nuit seule dans une chambre d'hôtel louée pour quelques jours, elle ira se faire avorter dans un centre hospitalier, son compagnon doit la rejoindre le lendemain (*Vēril paḷuttu*, "Mûr à la racine", p. 49 à 56) ; la troisième a un emploi, a connu une déception amoureuse et elle vient passer quelques jours en compagnie de sa soeur mariée, mère de famille, dont l'époux est en voyage professionnel (*Kāṭṭu erumaikaḷ, vīttu pacukkaḷ...* "Des buffles sauvages, des vaches domestiques...", p. 147 à 154). Les trois récits présentent une situation individuelle relativement banale dans un quotidien dépourvu d'intérêt. Toutefois, la nature telle qu'elle se manifeste dans les rêves de ces femmes est tantôt effrayante, tantôt source d'un profond bonheur qui éclaire ensuite la réalité terne et frustrante à laquelle se heurte la rêveuse. Voici la conclusion de *Āru* où la nature joue un rôle positif :

"/.../ Ce cours d'eau vu une seule fois à Civacailam revenait régulièrement dans ses rêves ainsi qu'une incantation magique. Le cours d'eau ne débordait ni ne s'asséchait, il courait toujours fluide et régulier. Kuñcu planait au-dessus de ce cours d'eau. A mesure que l'arbre punnai,⁴ l'arbre marutam,⁵ le temple de Civa, la colline lointaine, le ciel brumeux, tout cela s'éloignait, Kuñcu planait au-dessus du cours d'eau.

A l'époque où Kuñcu apprenait à coudre à l'atelier de confection de Pārvati Akkā, elle lui raconta ce rêve, Pārvati Akkā arrêta alors sa machine, vint à elle et lui caressa les cheveux. Après avoir répété ce geste deux fois, elle déclara que c'était un rêve auspiceux. Les yeux de Pārvati semblaient embués. Kuñcu ressentait une gêne à se voir caresser comme un enfant. Qu'elle était belle Pārvati Akkā ! Qu'elle était gentille ! Comment le prétendant d'une telle femme avait-il osé la rejeter ? Pourtant Pārvati Akkā ne s'était pas effondrée. Elle ne s'était pas laissée aller aux transes. Rejetant ces deux solutions elle s'était redressée avec modestie et détermination en prenant seulement quatre machines à coudre pour subvenir à ses besoins avec dignité.

Elle aussi devrait se conduire ainsi. Si l'on se tient debout alors on peut marcher. On peut même s'envoler. Kuñcu était heureuse. Elle éprouvait la vive sensation de se sentir pousser des ailes. Il fallait voler. Il fallait planer au-dessus du cours d'eau qui, en bas, poursuivait sa course.

Le cours d'eau coule à quelque distance de l'hôpital où l'on soigne les yeux. Quand Kuñcu arriva à l'extérieur elle n'aperçut pas le cours d'eau. Le pont Culōcaṇā Mutaliyār était visible.

⁴ *Calophyllum inophyllum*.

⁵ *Terminalia alata*.

Ce que l'on voit toujours en premier c'est le pont.

Voir le pont c'est comme voir le cours d'eau." (p. 113-114)

Cet extrait montre la transfiguration de la vie terne de Kuñcu par la présence du cours d'eau proche de l'hôpital mais surtout par le souvenir du rêve récurrent de l'eau qui coule (associée au sanctuaire de Civa) au-dessus de laquelle plane Kuñcu. Le bonheur intérieur dû à un élément du paysage aide cette jeune femme non seulement à surmonter l'épreuve actuelle mais aussi à garder confiance en l'avenir malgré un horizon désespérément vide et morose. L'évocation lyrique du cours d'eau à travers le discours intérieur de l'héroïne (rapporté au style indirect libre) efface la tristesse ou la morosité des drames quotidiens qui l'accablent. Ce qui domine c'est une surprenante impression de bonheur qui souligne aussi bien l'optimisme que le dynamisme, le désir de liberté de cette jeune célibataire. Voilà pourquoi en dépit de sa "vie minuscule" et plate Kuñcu accède au statut d'héroïne. Sa vie est rendue poétique par son extraordinaire capacité à s'émerveiller devant un élément de la nature, à se créer un univers imaginaire, à se construire sa propre philosophie de l'existence.

Dans une autre nouvelle, Kiṭṭi, l'employée de bureau qui passe la nuit seule dans un hôtel où elle est arrivée après six heures de trajet, aperçoit un jaquier des fenêtres de la chambre, puis, sans transition elle passe de l'état de veille au sommeil. Elle fait un cauchemar centré sur le jaquier. Voici les deux paragraphes consacrés à cet arbre :

"En ouvrant n'importe quelle fenêtre on voyait le jaquier exubérant et noueux qui semblait jeter un coup d'oeil à l'intérieur. Il était bien développé et portait des fruits en abondance. Sa beauté était comparable à celle des jeunes femmes enceintes démêlant leur chevelure après le bain. Kiṭṭi souhaitait ressembler au feuillage de ce jaquier, ressembler à ce jaquier.

Il était déjà plus de trois heures lorsque Kiṭṭi s'éveilla en sursaut à la suite d'un étrange rêve : on aurait cru que les fruits du jaquier arrivés à maturité éclataient et que, ne sachant où se diriger, ils tombaient du haut du ciel tout droit sur son ventre à une vitesse effrayante ; Cōmu donnait des coups de faucille dans l'arbre, fendait le ventre du fruit qui exsudait un suc laiteux, visqueux, poisseux ; il écartelait sans relâche la peau hérissée d'épines ; il abattait d'innombrables quantités de fruits immatures. La chaleur de la lampe qui était restée allumée tard dans la nuit tournoyait autour du lit de Kiṭṭi." (p. 52-53).

Le premier paragraphe se réfère à l'arbre réel. Mais Kiṭṭi perçoit le jaquier comme un symbole de fertilité et exprime un désir secret de laisser se développer en elle le fœtus jusqu'à son terme comme le fruit mûr du jaquier. Or le début de la nouvelle expose sans ambiguïté l'impossibilité pour Kiṭṭi de garder l'enfant car d'une part, elle n'est pas mariée, d'autre part, elle envoie de l'argent à sa famille pour payer les études de ses cadets et soutenir sa mère. Son compagnon Cōmu prend l'initiative d'organiser l'avortement dans un centre suffisamment éloigné de leur lieu de travail pour que les collègues ne se doutent de rien. Le second paragraphe met en scène Cōmu comme un meurtrier qui détruit l'arbre débordant de vie, il ne laisse pas les fruits encore verts arriver à maturité. La violence qui domine ici reflète les angoisses de Kiṭṭi qui rend son compagnon responsable de sa souffrance. En outre, ce paragraphe propose une

explication du titre insolite du récit : *Vēril paḷuttu* signifie littéralement "ce qui a mûri à la racine". En effet, si Kiṭṭi avait mené à terme sa grossesse, l'enfant se serait développé, aurait atteint la maturité comme le fruit mûr du jaquier, il ne lui restait plus alors qu'à tomber naturellement. Mais dans le cas présent, Kiṭṭi est tout au début d'une grossesse, la racine de l'arbre représente alors le fœtus et l'avortement signifie l'expulsion du fœtus comme s'il était déjà mûr. On voit donc que le cauchemar accordant une place centrale à l'arbre contient la clé de la nouvelle et permet une peinture délicate, sensible et lyrique de l'état d'âme, des fantasmes de la jeune femme. L'arbre qui souffre sous les coups de faucille est la métaphore de l'héroïne. On remarque aussi que la pénible réalité de l'avortement n'est jamais évoquée, on la devine à travers des notations allusives, les discours intérieurs de Kiṭṭi, les retours en arrière, la référence au refus de se confier à sa meilleure amie, au prétexte donné pour justifier la demande de congé. La révolte et l'impuissance de la jeune femme ne se manifestent qu'à travers l'image du jaquier saccagé dans le cauchemar alors que le spectacle du jaquier réel emplit de bonheur Kiṭṭi. Est-ce un hasard si le récit s'achève sur cette phrase placée juste après la notation du bonheur qui s'empare de Kiṭṭi ? "Une fois encore Kiṭṭi pensait aux jacquiers" (p.56). La chute de la nouvelle confirme l'identification de la jeune femme non plus au jaquier réel aperçu de la chambre d'hôtel mais à tous les jacquiers symbolisant la fertilité, la luxuriance. En effet, Kiṭṭi espère leur ressembler plus tard. Cet espoir explique la mention du bonheur de Kiṭṭi dans la phrase précédant la citation.

L'avant-dernière nouvelle du recueil (*Kāṭṭu erumaikaḷ...*) débute comme un récit fantastique. Il faut attendre le cinquième paragraphe pour comprendre qu'il s'agit d'un cauchemar de l'héroïne Bālā. La nature est omniprésente dans cette ouverture qui se lit comme un véritable poème en prose :

"Les ténèbres ne s'étaient pas encore dissipées. Sensation de pétrissement au creux de l'estomac. Palpitation du cœur. Une main cherche en vain la couverture rejetée avec frayeur ; couverture et sari retenus par le gros orteil. Expulsion brutale du sein du sommeil. Glissement sans notion d'heure ni de direction à suivre, dans les vallées profondes de la nuit ; quel est ce lieu ? Où est l'abondante cascade transformée en vapeur ? Où s'est perdu cet exploit de l'eau qui tombe en mugissant, qui se rapproche, s'enroule en spirales vaporeuses avant de se dissiper, eau m'invitant à l'ascension, eau tentant de m'engloutir, eau tournoyant inlassablement autour de moi, m'enveloppant, me serrant de près ? Où sont-ils allés ces buffles sauvages d'un noir foncé ?

Où ont-elles reculé ces cornes domptées qui m'avaient pouchassée m'obligeant à courir jusqu'à perdre haleine à travers les pâturages, les jungles de bambous, parmi les rochers arrondis, de monticule en monticule ? Où a-t-il disparu ce buffle isolé qui a essayé de me saisir à la hanche avec ses pattes antérieures dressées au point de faire saillir les génitoires ? Au cœur des touffes denses des feuilles vert tendre des arums caressées par celles d'autres plantes aquatiques, au bord du ruisseau où murmurent les cailloux, est-il en train de flairer la queue de ce veau qui vient à peine de naître ? Où sont les autres buffles ? Sont-ils partis au bureau ?

Comme le feu, l'eau happe-t-elle en toute hâte l'homme pour le tuer ? Est-elle effrayante elle aussi ? Quel est donc ce démon de l'eau qui grandit démesurément, qui s'étire de plus en plus, qui fait craquer l'os ? Où trouver ma place

dans ce vaste océan qui gonfle et s'étend de plus en plus dans l'éparpillement de la vapeur de la source ? Où les lèvres démoniaques de cette cascade m'ont-elles crachée, moi qui suis desséchée, livide, insipide ?..." (p. 147-148)

Le cauchemar constitue une mise en abyme de la vie de Bālā. Bālā s'identifie avec humour au buffle sauvage à la fin de l'histoire. En effet, cette jeune célibataire "crachée" par "les lèvres démoniaques de [la] cascade" a connu une déception amoureuse. Les caresses des feuilles des plantes aquatiques rappellent les moments de bonheur qu'elle a pu vivre en écoutant des cassettes de musique avec celui qu'elle aimait et qui a fini par épouser la femme choisie par sa famille. Cependant, Bālā a un métier, elle gagne sa vie et se sent plus libre et libérée que son aînée. Elle répète que sa soeur est belle, ce qui implique qu'elle-même se croit laide "desséchée, livide, insipide". Le modèle traditionnel de vie conjugale qu'offre sa soeur ("vache domestique") ne séduit guère Bālā qui cherche sa "place dans ce vaste océan" de la vie. La violence de l'eau et du buffle la fascine autant qu'elle l'effraie. Cette violence est aussi celle du quotidien, du monde extérieur (celui du bureau) où elle évolue en affrontant les problèmes en solitaire à l'inverse de sa soeur à l'abri dans son foyer, protégée par un époux, entourée de ses enfants. Néanmoins, la tendresse de Bala pour sa soeur s'exprime de manière spontanée lorsqu'imitant le buffle du rêve, elle entreprend de donner des coups de cornes affectueux à son aînée. Elle savoure alors un grand bonheur, ce qui surprend dans la mesure où le récit du cauchemar placé en ouverture laissait présager une histoire sombre, tragique. Le lyrisme du tableau vivant d'un paysage en mouvement, se métamorphosant sous les yeux du lecteur, l'humour de la question qui achève le troisième paragraphe, le grandissement épique de la cascade assimilée à un démon créent un mélange de tonalités incitant le lecteur à ne pas se laisser gagner par l'angoissante étrangeté de cette scène insolite.

Ces trois exemples de présence de la nature dans les rêves de personnages menant une vie peu exaltante soulignent que la nature est envisagée comme un moyen d'expression lyrique des soucis les plus ordinaires d'individus que l'on croise sans cesse dans la vie de tous les jours et auxquels on ne s'intéresse guère. On y découvre également que la nature est source d'un bonheur soit immédiat, soit à venir.

La narratrice de *Āṛakukal vilāppurattiliruntu muḷaikkiṇṇaṇa* ("Les ailes poussent du côté du flanc" p. 68 à 77) évoque la vie humble de sa servante. Elle montre par touches successives que la pauvre femme a réussi à ne pas se laisser écraser par les épreuves et la misère. La nature surgit rapidement à travers l'énumération des travaux qu'accomplit la servante durant son enfance. Ainsi, des épisodes pénibles ou douloureux se teintent d'une poésie qui laisse percer l'émotion de la narratrice autant que son émerveillement face à la beauté de cette vie humble d'une fillette déjà vouée au service des autres. Voici l'énumération qui occupe la presque totalité d'un paragraphe de la page 74 :

"La surveillance du séchage du piment sur la terrasse de la maison de la dame qui lui donnait de l'eau de riz décantée, dans cet endroit vaste comme l'océan, des pigeons qui, telle une armée, s'abattaient sur les monceaux de piments murs en train de sécher pour les picorer, le gopura de Ellaiyappar qu'elle

apercevait au loin tandis qu'elle chassait les pigeons, l'herbe qui poussait et s'épanouissait parmi les vieilles tuiles disposées dans celles du toit de la maison voisine toute proche, les immenses paniers tressés qui avaient roulé à côté d'elle, les mains qui lui tombaient dessus, le corps, la sueur, le nuage qui poursuivait sa course.”

Dans cette énumération, les brèves mentions de parcelles de nature (piments rouges, comparaison de la terrasse avec l'océan, pigeons, herbe folle, nuage) favorisent en quelque sorte l'évasion de la fillette hors d'une existence sans joie, sans éclat, sans avenir. Ces éléments de la nature apportent une touche de couleur à cette vie monotone qu'ils animent à un moment particulier. Leur choix souligne encore l'aspiration à la liberté de l'enfant, son désir de fuir un travail pénible et ennuyeux qu'elle est obligée d'exécuter pour subsister. La narratrice, rapportant ce que lui raconte de son enfance cette servante adulte, manifeste sa pitié pour la fillette d'autrefois aussi bien que son indignation devant la lourde tâche accomplie en échange d'un peu d'eau de riz. Ses sentiments se révèlent par l'emploi de la comparaison hyperbolique de l'océan pour désigner la terrasse vue par la fillette ; de la répétition hyperbolique visant à donner une idée de la quantité extraordinaire de piments à surveiller et de pigeons à chasser : *mūṭai mūṭaiyāka miḷakāyppalaṁ kāyntapōtu paṭai paṭaiyāka avarraik kotta vanta purākkaḷai*. On constate que dans l'ensemble de l'extrait la référence à la nature sert d'une part, à exprimer le désir d'évasion autant que la rêverie émerveillée de l'enfant ; d'autre part, à manifester l'indignation mais aussi l'admiration de la narratrice qui métamorphose l'humble domestique en héroïne d'épopée par le biais des hyperboles. Tout le reste de la nouvelle confirme la volonté de la narratrice de présenter la “vie minuscule” de sa servante comme une lutte courageuse et digne de susciter l'admiration des lecteurs.

La présence d'éléments de la nature dans la nouvelle-portrait du recueil *Kaṇivu* met l'accent sur l'une des originalités de Vannadasan. L'auteur tente de capter un instant de bonheur éphémère dans une vie que rien ne semble distinguer et de le glisser dans le récit, qui se réduit presque toujours à de petits riens, afin de diffuser chez ses lecteurs un sentiment de bonheur à la fois simple et profond. Des termes appartenant au champ lexical du bonheur comme *kuṣi*, *cantōṣam*, *cirippu*, *urcākam* ponctuent l'ensemble des nouvelles au point de résonner comme des incantations magiques ou des thèmes musicaux. Peu à peu, le lecteur adhère à l'idée que le bonheur existe dans les vies les plus banales, les plus modestes, les plus monotones. Il découvre que le bonheur se mêle imperceptiblement et inextricablement au tissu banal de ces “vies minuscules” par le biais de la poésie de la nature. Sous la plume d'artiste de Vannadasan s'élabore une esthétique des “vies minuscules” que colore un lyrisme raffiné et qui, bien souvent, se transforment en une fascinante épopée des humbles, des obscurs, des sans voix dont le nouvelliste se fait le porte-parole.