Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses

Résumé des conférences et travaux

120 | 2013

Annuaire de l'EPHE, section des Sciences religieuses (2011-2012)

Religions de l'Inde

Hymnes védiques dialogués

Silvia D'Intino

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/asr/1149>

DOI : 10.4000/asr.1149

ISSN : 1969-6329

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2013

Pagination : 27-31

ISSN : 0183-7478

Référence électronique

Silvia D'Intino, « Hymnes védiques dialogués », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [En ligne], 120 | 2013, mis en ligne le 27 juin 2013, consulté le 08 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/asr/1149> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/asr.1149>

Tous droits réservés : EPHE

Hymnes védiques dialogués

Le sacrifice est l'horizon privilégié de la littérature védique, mais aussi son obsession centrale. Déjà dans les hymnes de la *Ṛksamhitā*, ce qu'avec Charles Malamoud nous appelons la « scène sacrificielle¹ » apparaît comme un *leitmotiv* et un sous-texte constant ; le sacrifice y est exalté à la fois en tant que force cosmogonique et normative, et cette « scène » a valeur de paradigme. Le *ṛṣi*, le poète-voyant à qui l'on attribue la composition de l'hymne, apparaît parfois comme le témoin de cette scène, qu'il commente à la première personne. Il dit « j'ai vu (*āpaśyam, dadṛśe...*) » ; plus souvent, il cherche à savoir : « je ne sais pas, qui sait en vérité (*nā jānāmi, kó addhā veda...*) ». Parfois, il laisse la parole à tel ou tel personnage, divin ou humain, et le discours direct fait alors irruption dans la « narration ». Il arrive aussi que le poète quitte la posture du « narrateur », qu'il s'efface derrière des locuteurs qui prennent la parole à tour de rôle. Ce sont proprement les hymnes dialogués.

L'importance de ces compositions a été relevée depuis longtemps. Sur la base des données textuelles, le jeune Sylvain Lévi formula l'hypothèse, dans son *Théâtre indien* (1890), que les hymnes dialogués étaient à l'origine du théâtre indien. « Il est impossible, observait Lévi, de lire la plupart de ces hymnes sans s'imaginer une sorte de spectacle dramatique². » Cette hypothèse n'a pas eu long cours, comme le remarque Louis Renou dans la préface à la réimpression du *Théâtre indien* (1963)³ ; cependant, en l'absence de preuves historiques d'une telle filiation, d'autres indianistes du passé, après Sylvain Lévi, l'ont défendue, notamment Leopold von Schroeder (1908)⁴ ; parallèlement, la thèse de la « ballade » – l'hypothèse que l'hymne dialogué était à l'origine un morceau lyrique extrait d'une narration (*ākhyāna*) perdue (Hermann Oldenberg)⁵, ou bien indépendant de ce cadre (Karl

1. CH. MALAMOU, *La danse des pierres. Études sur la scène sacrificielle dans l'Inde ancienne*, Paris 2005.

2. S. LÉVI, *Le théâtre indien*, Paris 1963² (1890¹), p. 307.

3. Louis Renou demeurerait également très critique à l'égard de l'hypothèse de Sylvain Lévi : « Il se peut en effet qu'on doive y [dans les hymnes dialogués] reconnaître l'esquisse de figurations dramatisées, mais il est improbable qu'il soient les sources du théâtre classique : le dialogue n'y est qu'une forme modifiée de la narration ». L. RENOU, Introduction à S. LÉVI, *Le théâtre indien*, Paris 1963², p. XIV-XV. Position similaire chez G.-J. PINAULT, « Vierges sages du Veda », dans C. CHOJNACKI (dir.), *Les âges de la vie dans le monde indien*, Lyon-Paris 2001, p. 95-129 (p. 102-103).

4. L. VON SCHROEDER, *Mysterium und Mimus im Rgveda*, Leipzig 1908.

5. H. OLDENBERG, « Das altindische Ākhyāna, mit besonderer Rücksicht auf das Suparnākhyāna », *Zeitschrift der deutschen morgenländische Gesellschaft* 37 (1883), p. 54-86 [repris dans *Kleine Schriften*, Wiesbaden 1967, vol. 1, p. 441-473] ; « Ākhyāna-Hymnen im Rgveda », *Zeitschrift der deutschen*

Friedrich Geldner)⁶ – refermait la porte entre deux genres (narration vs drame) que nous savons aujourd’hui fortement traversés par des correspondances, des réécritures et des ré-inventions mutuelles. Lyne Bansat-Boudon observe que le théâtre indien n’a pas seulement puisé aux motifs des hymnes dialogués, il en a même tiré, au moins une fois, l’ébauche d’un de ses mythes d’origine⁷.

Que nous apprennent les sources indiennes à propos des hymnes dialogués ? Le dialogue (*saṁvāda*) se trouve traditionnellement répertorié sous la rubrique de l’« éloge » (*stuti*). Déjà Yāska (v^e siècle AEC), dans son *Nirukta* – vaste inventaire « étymologique » que l’on doit regarder comme la première exégèse des hymnes – établit une distinction entre deux types de *mantra*, et deux grands « genres » de la poésie védique : l’« éloge » (*stuti*) et la « prière » (*āśīs*) (Nir. VII 3). Cette distinction se trouve dans le chapitre concernant les divinités (*daivatakāṇḍa*). Puisque tout hymne est défini par trois paradigmes, le ṛṣi, la divinité (*devatā*), et le mètre (*chandas*) dans lequel il est composé, comment reconnaître la divinité (*devatā*) ? On la reconnaît, dit Yāska, par l’adresse qui caractérise le *mantra* ou l’hymne entier (*sūkta*), adresse qui peut être directe – le texte dit « explicite » (*pratyakṣa*) – ou indirecte (*parokṣa*), différence marquée respectivement par l’emploi de la deuxième ou de la troisième personne grammaticale. Il y a aussi une troisième forme de l’adresse, l’adresse au « soi » (*adhyātmika*), notamment dans le cas de l’*ātmastuti*, l’auto-éloge de la divinité, exprimé à la première personne. L’*ātmastuti* tend au monologue : que l’on pense à l’hymne X 125, où la Parole, Vāc, décrit son action cosmogonique et ses pouvoirs ; ou encore à ṚS X 119, où le dieu Indra, sous l’effet du *soma*, la boisson qui est aussi la matière sacrificielle par excellence, fait l’éloge de lui-même ; on pourrait penser que le poète *se prend* alors pour Indra, et que l’*ātmastuti* reflète ainsi une forme d’« exaltation » du poète. Cela est contraire à toute théorie ancienne du *mantra*. Il nous semble plutôt que l’*ātmastuti*, par cette délégation de la parole à la divinité, soit le premier genre proprement dramatique à l’intérieur du corpus des hymnes.

La distinction entre « éloge » et « prière » se retrouve, avec d’autres nuances, dans la *Bṛhaddevatā* (BD I 7 – repris dans BD I 47), où l’on trouve également une première définition :

*stutis tu nāmnā rūpeṇa karmaṇā bāndhavana ca / svargāyurdhanaputrādyair
arthair āśīs tu kathyate /*

morgenländische Gesellschaft 39 (1885), p. 52-90 [repris dans *Kleine Schriften*, Wiesbaden 1967, vol. 1, p. 474-512].

6. K. F. GELDNER, « Die indische Balladendichtung » dans *Festgabe der Universität Marburg*, 52 (1913), p. 106. Cf. aussi, les commentaires du même auteur aux hymnes dialogués dans sa traduction de la *Ṛksaṁhitā*. K. F. GELDNER, *Der Rig-Veda aus dem Sanskrit ins Deutsche übersetzt und mit einem laufenden Kommentar versehen*, Cambridge, Mass. 1951, 3 vol.

7. C’est le cas du dialogue entre Purūravas et Urvaśī (ṚS X 95), protagonistes, plus tard, du drame célèbre de Kālidāsa *Vikramorvaśī*. Mais déjà dans le *Nāṭyśāstra*, traité fondamental de la théorie du théâtre indienne, ce dialogue est au centre d’un mythe d’origine du théâtre ; voir L. BANSAT-BOUDON, « Rite et scène dans l’Inde ancienne : l’enseignement du *Nāṭyśāstra* », *Annuaire EPHE-SR* 103 (1994), p. 126 ; et ID., « Naissance du théâtre. Récit d’un mythe d’origine », *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris 2004, p. 63- 88.

L'éloge (*stuti*) est exprimé au moyen du nom, de la forme, de l'action et de la relation (avec la divinité), alors que la prière (*āśīs*) (est exprimée) au moyen d'objets tels que le ciel, une longue vie, la richesse, et des fils⁸.

La *stuti* couvre le plus vaste spectre de l'expression hymnique, y compris le simple constat (BD I 8-9)⁹ ; comme l'*āśīs*, elle implique, au fond, une demande, et il y bien des cas où « éloge » et « prière » apparaissent mêlés. C'est le modèle de la prière, cependant, dans le dialogue idéal qui informe ces poèmes, qui règle le partage entre le « tu » (*tvām*) de l'adresse à la divinité, et le « je »/« nous » (*ahám/vayám*) du poète/de son clan qui l'invoque ; ou encore le « je » de la divinité qui, répondant au « tu » de la prière qui lui est formellement ou implicitement adressée, prend la parole à la première personne. Une fois de plus, le « je » ne renvoie pas alors au poète, ni directement à son intériorité, mais à une autre « personne », un « je » transcendant, qui entre sans doute en ligne de compte dans l'émergence de la notion de « soi » (*ātman*), mais qui atteste ici d'une épiphanie divine¹⁰ et permet d'apprécier le ton dramatique de ces compositions. Ce trait est d'autant plus remarquable qu'il garde mémoire, même lorsqu'il ne l'évoque pas explicitement, du contexte rituel de son origine : plus que de tel ou tel rite particulier, de la « scène sacrificielle » évoquée plus haut.

L'hymne dialogué RS X 135, que nous avons regardé de près, à la lumière des commentaires anciens (Veṅkatamādhava, Sāyaṇa) et contemporains, est celui auquel Louis Renou, dans son anthologie *Hymnes spéculatifs du Vēda* (1956), donne le titre « L'enfant à la voiture », et dans l'*Anthologie sanskrite* (1947) était intitulé « Yama et l'enfant ». Le contexte est celui d'un rituel funéraire : on voit un garçon qui voudrait rejoindre son père, qui vient de mourir, dans un paradis à peine esquissé, le royaume de Yama. S'agit-il d'un garçon qui vient, lui aussi, de mourir¹¹ ? L'hymne nous apprend que pour ce voyage le garçon a utilisé un chariot « sans roues » (*acakrām*), « construit par la pensée » (*rathām ... mānasā kṛṇoh*) – l'archétype du « chariot mental (du désir) » (*manoratha*) – image vers laquelle converge l'hymne entier : métaphore du sacrifice, ainsi que le bateau qui lui est

8. BD I 7, notre traduction.

9. *stuvantaṃ veda sarvo 'yam arthayaty eṣa mām iti / stautīty arthaṃ bruvantaṃ ca sārthaṃ mām eṣa paśyati // stuvadbhir vā bruvadbhir vā mantreṣv arthānudarśibhiḥ / bhavaty ubhayam evoktaṃ ubhayaṃ hy arthaḥ samam //* « Every one of us (*sarvo 'yam*) recognizes one who praises, (thinking) 'this man wants something from me', and (he also recognizes) one who states an object, (thinking) 'he praises, (that is) he regards me as one having (those) objects (to bestow). / But whether the seers who discern the truth either praise or state (an object), they express both ; for both are in reality the same. » BD I 9-10. Trad. A. A. MACDONELL, *The Bṛhad-Devatā, attributed to Śaunaka*, Cambridge, Mass. 1904, vol. 2, p. 2-3.

10. Sur l'épiphanie divine dans les hymnes, cf. S. JAMISON, *The Rig-Veda between Two Worlds / Le Ṛgveda entre deux mondes*, Paris 2007, p. 70 sq.

11. Cette hypothèse demeure très incertaine. Cf. L. RENOU *Hymnes spéculatifs du Vēda*, p. 255-256 ; W. DONIGER, *The RigVeda. An Anthology*, New Delhi 1981, p. 55. Sāyaṇa voit même dans cet hymne une première version de l'histoire de Naciketas et de son voyage au royaume des morts – mythe développé dans le *Taittirīya-Brāhmaṇa* (3.11.8.1) et dans la *Katha-upaniṣad* – un « anachronisme », selon Geldner. K.F. GELDNER, *Der Rig-Veda aus dem Sanskrit ins Deutsche übersetzt*, Cambridge, Mass. 1951, vol. 3, p. 367.

associé. La structure du *sūkta* comporte un *omphalos*¹² : une série de questions qui occupent le centre idéal de l'hymne et qui demeurent ici sans réponse : « Qui a engendré le garçon, qui a fait tourner le char ? [...] ». C'est le *brahman*, ou l'« énigme », au sens que lui donne, dans ce contexte, Louis Renou : l'énigme qui tranche avec le scénario attendu et transfigure les personnages. Il ouvre ici, en même temps, à une réflexion sur la mort et à un métadiscours sur l'art poétique, la poésie étant précisément cette traversée entre un monde et l'autre.

Les deux dernières séances ont été consacrées à la grammaire védique. Nous avons présenté les particularités des systèmes du nom et du verbe védiques par rapport au sanskrit classique, notamment en relation avec l'accent et ses implications phonologiques et sémantiques.

Références bibliographiques

- A. A. MACDONELL, *The Br̥had-Devatā, attributed to Śaunaka. A Summary of the Deities and Myths of the Rig-Veda*. Critically Edited [...] Translated into English, Cambridge, Mass. 1904, 2 vol.
- L. BANSAT-BOUDON, « Rite et scène dans l'Inde ancienne : l'enseignement du *Nāṭyśāstra* », *Annuaire EPHE-SR* 103 (1994), p. 126.
- « Naissance du théâtre. Récit d'un mythe d'origine », dans *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, Paris 2004, p. 63- 88.
- W. DONIGER, *The RigVeda. An Anthology*, New Delhi 1981.
- K. F. GELDNER, « Die indische Balladendichtung », *Festgabe der Universität Marburg* 52 (1913), p. 106.
- *Der Rig-Veda aus dem Sanskrit ins Deutsche übersetzt und mit einem laufenden Kommentar versehen*, Cambridge, Mass. 1951, 3 vol.
- S. JAMISON, *The Rig-Veda between Two Worlds / Le Ṛgveda entre deux mondes*, Paris 2007.
- S. LÉVI, *Le théâtre indien*, Paris 1963² (1890¹).
- L. VON SCHROEDER, *Mysterium und Mimus im Ṛgveda*, Leipzig 1908.
- A. A. MACDONELL (éd., trad.), *The Br̥haddevata*, vol. II, p. 2-3
- Ch. MALAMOU, *La danse des pierres. Études sur la scène sacrificielle dans l'Inde ancienne*, Paris 2005.
- H. OLDENBERG, « Das altindische Ākhyāna, mit besonderer Rücksicht auf das Suparnākhyāna », *Zeitschrift der deutschen morgenländische Gesellschaft* 37 (1883), p. 54-86 [repris dans *Kleine Schriften*, Wiesbaden 1967, vol. 1, p. 441-473].

12. « This is the technique of embedding the principal enigma (or its solution), sometimes accompanied by an epiphany of the god addressed, in more or less the exact center of the hymn, sometimes surrounded by symmetrical sets of boundary verses » S. JAMISON, *The Rig-Veda between Two Worlds*, Paris 2007, p. 80. Dans le cas de RS X 135, l'*omphalos* occupe les strophes 5 et 6, sur les sept qui composent l'hymne, et vient à la suite de l'échange dialogué entre père et fils qui occupe les quatre premières strophes.

- « Âkhyâna-Hymnen im Rigveda », *Zeitschrift der deutschen morgenländische Gesellschaft* 39 (1885), p. 52-90 [repris dans *Kleine Schriften*, Wiesbaden 1967, vol. 1, p. 474-512].
- G.-J. PINAULT, « Vierges sages du Veda », dans C. CHOJNACKI (dir.), *Les âges de la vie dans le monde indien. Actes des journées d'étude de Lyon (22-23 juin 2000)*, Lyon-Paris 2001, p. 95-129.
- L. RENOU, « Les recherches sur le théâtre indien depuis 1890 », [= introd. à] S. LÉVI, *Le théâtre indien*, Paris 1963².
- *Anthologie sanskrite. Textes de l'Inde ancienne traduits du sanskrit*, Paris 1947.
- *Hymnes spéculatifs du Véda*, Paris 1954.
- L. SARUP, (éd., trad.), *The Nighaṇṭu and the Nirukta. The Oldest Indian Treatise on Etymology, Philology, and Semantics*, Delhi 1920-1927, 4 vol.