

L'ANCIENNETÉ DU SĀMAVEDA DANS LE RITUEL : DE LA CANTILLATION VERS LE CHANT

JESSICA BOURDOUX
UNIVERSITÉ DE LIÈGE

Résumé

Malgré les nombreuses descriptions dont les chants du Sāmaveda ont fait l'objet, leur contextualisation au sein du rituel reste à décrire. Ils sont d'autant plus importants en ce qu'ils ne constituent jamais une unité isolée, mais sont coordonnés avec les vers récités du Ṛgveda. Pourtant, si le chant et la récitation sont nettement distingués, leur relation est plus difficile à définir lorsqu'elle est étudiée dans le contexte sacré du pressurage matinal de l'Agniṣṭoma, car ce dernier n'utilise que deux notes de musique, contrairement aux deux autres pressurages qui sollicitent l'ensemble de la gamme heptatonique. Bien que les textes exégétiques védiques soient peu explicites et que les études musicologiques plus récentes portent sur les religions abrahamiques, la confrontation de ces ressources permet de suggérer que ce premier pressurage est bien plus archaïque que ce que la tradition a indiqué jusqu'à nos jours.

Mots-clés : Cantillation, Agniṣṭoma, Sāmaveda, Ṛgveda, musique, chant védique, comparatisme

Abstract

Despite the numerous descriptions of the Sāmaveda songs, their contextualization within the ritual remains to be described. They are more important in that they never constitute an isolated unit, but are coordinated with the recited verses of the Ṛgveda. However, if singing and reciting are clearly distinguished, their relationship is more difficult to define when studied in the sacred context of the morning pressing of the Agniṣṭoma, as it uses only two musical notes, unlike the other two pressings which use the entire heptatonic scale. Although Vedic exegetical texts are not very explicit, and the most recent musicological studies focus on Abrahamic religions, a comparison of these resources suggests that this first pressing is much more archaic than what tradition has indicated up to this day.

Key words: Cantillation, Agniṣṭoma, Sāmaveda, Ṛgveda, music, Vedic chant, comparatism

INTRODUCTION

La musique est l'un des arts qui attire le plus la curiosité, tant auprès des spécialistes que des profanes. Pourtant peu se risquent à en comprendre les subtilités, bien qu'elle tienne une position prépondérante dans toute civilisation, depuis les prémices de l'Antiquité jusqu'à nos jours. En Inde, elle est d'une importance telle qu'elle se manifeste au cœur de la communauté védique, surtout de ses rituels publics¹, mais elle ne reçoit pas l'attention

dont elle est digne, en partie en raison de la prolifération des notations mélodiques dans les manuscrits qui la métamorphosent en une langue indéchiffrable. D'autres difficultés entravent sa caractérisation, telles que la multiplication des expressions pour désigner les réalisations d'une hymne sacrée. En sanskrit, par exemple, les poètes recourraient à diverses racines verbales, comme *ARC-* « réciter », *GĀ-* « chanter », *BRŪ-* « dire », *VAC-* « parler », *ŚAMS-* « prononcer solennellement », etc.² Ceci démontre, d'une part, que l'érudition occidentale se

¹ La tradition oppose les grands rites publics aux rites privés domestiques. Les premiers sont décrits dans la littérature śrauta : c'est le cas, par exemple, de l'Agniṣṭoma, qui nécessite l'intervention d'un certain nombre de prêtres et d'assistants et la préparation d'un matériel abondant. D'autre part, la littérature gṛhya se charge de retracer les rites domestiques, organisés durant les événements importants de la vie, tels que le mariage et les funérailles, au sein desquels la musique tient également une place éminente. Voir HILLEBRANDT 1897 : 20-24 ; KEITH 1925 : 313-316, 358-359 ; KANE 1941 : 979-980 ; GONDA 1975 : 37 ; KAUFMANN 1981 : 24-25 ; NIJENHUIS 1996 ; SEN 2001 : 11, 13-14.

² Les traducteurs peinent à rendre ces quelques termes génériques. H. G. Grassmann et le dictionnaire étymologique de M. Mayrhofer s'accordent sur les sens suivants : *ARC-* « singen », *GĀ-* « singen, ertönen », *BRŪ-* « sagen », *VAC-* « sprechen, rufen », *ŚAMS-* « feierlich aussprechen, preisen, verkünden » (GRASSMANN 1873 : 110, 393, 918, 1191, 1365 ; MAYRHOFFER 1992 : 114, 482 ; MAYRHOFFER 1996 : 235, 489, 599). Nous nous référons plutôt à l'analyse plus précise de B. Schlerath : *ARC-* « rezitieren », *GĀ(Y)-* « singen », *BRŪ-* « sagen », *VAC-* « sprachen », *ŚAMS-* « preisen » (SCHLERATH 1985 : 192-193).

perd à définir avec certitude le vocabulaire technique adopté pour traduire ces notions et, d'autre part, qu'elle ne comprend plus ces textes antérieurs, ni leurs spécificités. Cela est d'autant plus vrai lorsqu'elle s'intéresse aux rituels védiques.

La musique cérémonielle védique est empreinte de rythmes et de variations mélodiques tout à fait exceptionnels, mais sa singularité première réside dans sa longue tradition. Les premiers signes de son existence se trouvent dans les textes archaïques des Vedas, les textes sacrés réunissant le savoir de la communauté védique, et plus précisément dans le Sāmaveda, la collection des textes chantés. De nature religieuse et sacrée, la musique est réservée aux rituels de soma, se caractérisant par le triple pressurage du soma, une plante sacrée réputée pour ses effets psychotropes et curatifs³, le sacrifice d'un caprin et l'association de louanges chantées (*stotrā-*) avec des louanges récitées (*śastrā-*)⁴. Les stances récitées proviennent de la collection du Ṛgveda, le plus ancien corpus littéraire indien. C'est à partir de ce dernier que les textes chantés du Sāmaveda sont adaptés, modifiés selon les besoins des chanteurs et selon la mélodie qui accompagne le texte. Leur filiation dépasse cette simple réinterprétation avec l'élaboration de la gamme mélodique védique de sept tons, ces notes étant développées depuis les trois hauteurs accentuelles du Ṛgveda.

En dépit de son apparence incontestable, ce postulat est confronté à certains obstacles lorsqu'il est correctement recontextualisé. Le cas le plus simple est celui de la cérémonie rituelle de l'Agniṣṭoma, formé de trois pressurages de soma se déroulant respectivement le matin, le midi et le soir. Alors que les deux derniers utilisent l'ensemble du panel de tonalités, celui du matin se restreint à deux tons. Se pose dès lors la question de savoir ce qui distingue les notes du chant sāmavédique des hauteurs accentuelles de la récitation ṛgvédique (d'abord au nombre de deux, puis de trois) et, subséquentement, en quoi le premier pressurage est original. Après une esquisse du cadre textuel védique, plus précisément du Sāmaveda, nous nous mettrons en quête de réponse, d'abord dans les textes métaliturgiques védiques (les brāhmaṇas), puis dans la description de la terminologie rituelle assignée aux modes d'expression des textes sacrés, concernant principalement les religions du Livre.

³ Sa connaissance ne nous est parvenue que sous la forme de brèves références et d'épithètes mythiques, laissant libre cours au foisonnement des hypothèses sur sa nature biologique. Parmi les publications plus récentes, voir WASSON 1969 ; STAAL 2001 ; HOUBEN 2003 ; HELLWIG 2010 : 460-461 ; CLARK 2017.

⁴ Par exemple, dans le sacrifice de l'Agniṣṭoma, l'archétype du rite de type soma, cette association est répétée douze fois sur la journée, avec cinq louanges de chaque dans le pressurage du matin, cinq dans celui de midi et deux dans celui du soir. Voir HILLEBRANDT 1897 : 124-134 ; OLDENBERG 1903 : 392-394 ; CALAND, HENRY 1906 : VII, XII-XIII ; KEITH 1925 : 313-316, 326-332 ; KANE 1941 : 1133-1162 ; KAUFMANN 1981 : 10-11 ; MINKOWSKI 1991 : 66-68.

LE SĀMAVEDA ET SON UTILISATION DANS LA LITURGIE

La plupart des hymnes du Sāmaveda sont extraites du huitième livre du Ṛgveda, à l'exception de quelques hymnes plus tardives qui sont propres à la collection des chants⁵. Cette collection se compose de quatre livres répartis en deux catégories : les ārcikas (les hymnes directement reprises du Ṛgveda) et les gānas (les strophes avec les notations mélodiques)⁶. La relation entre les deux corpus a fait l'objet de nombreuses discussions, depuis H. Oldenberg, selon lequel « der Ṛgveda ist zugleich der älteste Sāmaveda⁷ », jusqu'à J. Spector et son article « Chant and cantillation », où elle écrit que le Sāmaveda « alters and expands words of the Ṛgveda to make them suitable for chanting. The original text is often distorted and meaningless words and syllables inserted⁸ ». Malgré leur exactitude, ces affirmations demeurent réductrices au regard de l'importance et de la complexité des textes chantés, qui ne doivent pas être perçus comme de simples perversions d'un ancien texte sacré plus important. Néanmoins, elles illustrent parfaitement à quel point il est malaisé de décrire avec précision les chants religieux de l'Inde antique.

Le Sāmaveda est énigmatique, et ce, déjà par son nom : *sāmavedā-* est un composé nominal combinant les termes *sāman-* et *vēda-*. Alors que le deuxième membre est facilement compréhensible (*vēda-*, dérivé de *VID-* « connaître, savoir », se traduit par « la connaissance, le savoir »), le premier, *sāman-*, est bien plus délicat. Il est hérité de l'indo-européen commun : voir le vieil-islandais *seiðr-* « magie⁹ », le grec homérique οἶμη- « chanson, poème¹⁰ » et le hittite *išhamāi-* « chanson, mélodie¹¹ ». En sanskrit, il peut avoir plusieurs acceptions¹² : celle de « possession, acquisition », issue de *SAV-* « gagner »,

⁵ BARTH 1914 : 366-367 ; FOX STRANGWAYS 1914 : 246, 249 ; HOOGT 1929 : 21 ; GONDA 1975 : 313-314 ; KAUFMANN 1981 : 12, 14 ; ROWELL 1992 : 58 ; NIJENHUIS 1996 ; PROFERES 2010 : 28-32.

⁶ Pour le détail de l'arrangement et de la datation, voir OLDENBERG 1884 : 439, 467-468 ; CALAND 1907 : 3 ; FOX STRANGWAYS 1914 : 250 ; HOOGT 1929 : 23-24 ; RENOU 1947 : 4 ; GONDA 1975 : 313-318 ; HOWARD 1977 : 8-9 ; KAUFMANN 1981 : 15 ; PERINU 1982 : 17 ; NIJENHUIS 1996 ; PROFERES 2010 : 32.

⁷ OLDENBERG 1884 : 440-441.

⁸ SPECTOR 1986-1987 : 15.

⁹ Originellement, ce mot polysémique pouvait référer indifféremment à la magie et au chant. Le mot en vieil-islandais s'est ensuite spécialisé dans le premier sens, alors que les autres langues ont seulement conservé le second (OSTHOFF 1899 : 158-160 ; GÜNTERT 1919 : 201-202).

¹⁰ OSTHOFF 1899 : 161-162 ; WACKERNAGEL, DEBRUNNER 1954 : 766 ; BADER 1990 : 36 ; BEEKES 2010 : 1057.

¹¹ PUHVEL 1984 : 395 ; BADER 1990 : 4, 35 ; MAYRHOFER 1996 : 724 ; KLOEKHORST 2008 : 391, 393.

¹² Voir GRASSMANN 1873 : 1508 ; WACKERNAGEL, DEBRUNNER 1954 : 390 ; MONIER-WILLIAMS, CAPPELLER 1964 : 1205.

mais qui est contestée¹³, celle de « bonne parole, vérité » et celle de « chant, mélodie ». Pour la dernière, J. Gonda argumente que c'est la coordination des mots et de la musique qui octroie aux louanges chantées ce pouvoir créateur et magique¹⁴. Une autre ambiguïté doit être soulignée : *sāman*- peut désigner soit la mélodie seule, soit le texte associé à cette dernière¹⁵ (c'est le cas dans le composé *sāmavedā*). Lorsque le texte doit être mis en mélodie, les chantres le transforment en allongeant certaines voyelles et en y insérant des syllabes ou des mots : ces additions se nomment *stobha*-¹⁶. Tenant entre autres une valeur d'appogiature et de remplissage métrique, elles permettent de faire correspondre au mieux le texte à la mélodie, rendant le texte ṛgvédique méconnaissable et incompréhensible. Ceci aurait pour but, selon les poètes védiques, de s'adresser aux dieux, particulièrement friands de ce qui n'est pas explicite, mais surtout d'éviter que les démons ne comprennent les stances et ne fassent obstacle à leur efficacité dans le rituel¹⁷.

La connaissance et la prise en considération de la musique indienne deviennent plus sérieuses grâce à la thèse doctorale de E. Felber intitulée *Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit* (1912). Il y retrace l'évolution du chant védique, qui serait le résultat d'une complexification de la récitation, elle-même issue de la simple parole monotone. S. Lévi suggère le même développement dans son étude sur le chant bouddhique :

L'accent prolongé tend, en effet, à devenir une note par le seul fait que la voix reste pendant un certain temps à une hauteur définie ; dans une langue où normalement les différentes syllabes du mot sont prononcées à des hauteurs différentes, le seul fait de prolonger les syllabes suffit pour donner à l'auditeur l'impression d'une récitation musicale. Et l'accent védique était essentiellement un accent de hauteur ; il ne joue aucun rôle dans la versification qui repose uniquement sur des alternances de syllabes longues et de syllabes brèves¹⁸.

D'autres védicistes spécialisés en musicologie, tels que R. Simon, A. H. Fox Strangways, J. M. van der Hoogt et B. Faddegon, soutiennent cette corrélation entre les hauteurs de la récitation et celles du chant¹⁹. L'hypothèse est plausible, car, dans les anciennes civilisations, il était impensable de formuler des chants et de la poésie sans parole : toutes ces méthodes énonciatives se fondent sur une même base langagière²⁰. Toutefois, elle n'est en rien propre au védique, comme C. Sachs est parvenu à le démontrer dans son étude comparative *The Rise of Music in the Ancient World, East and West* (1943). Il va même plus loin en ajoutant à cette progression des tonalités deux autres propositions de réponse qui reposent plutôt sur une origine naturelle et biologique, imitant les cris et le comportement des animaux²¹.

D'après E. Felber, trois degrés sont nécessaires à l'élaboration de la gamme musicale. Celle-ci s'amorce sur le simple langage monotone, exprimé sur le *pracaya*, la note primitive, pour atteindre la récitation²², attestée dans le Ṛgveda, qui distingue trois hauteurs accentuelles : d'abord deux avec l'*udātta* (la hauteur supérieure) et l'*anudātta* (la hauteur inférieure), puis un troisième avec l'ajout du *svarita* en position intermédiaire²³. Le troisième degré se concentre sur l'extension graduelle de ces hauteurs vers les sept tons de la gamme mélodique du Sāmaveda, indiqués dans les *gānas* par des chiffres allant de 1 à 7, conformément aux conventions des écoles septentrionales²⁴. Dès lors, la limite entre les deux méthodes d'énonciation est assez ténue. R. Perinu précise que la musique indienne esquisse une montée ou une descente depuis une note de référence, plutôt que des tons fixes²⁵. Ce mouvement est typique de la musique modale, qui organise sa gamme autour d'une tonique : la musique occidentale assigne la note finale à ce rôle ; pour ce qui est de la musique védique, nous supposons qu'il s'agit de la note 1, la plus aiguë. Différents intervalles se dessinent alors et, de là, naît une hiérarchie entre les notes dites

¹³ Pour le raisonnement des partisans de cette étymologie, voir GRASSMANN 1873 : 1508 ; RENOU 1937 : 52 ; WENNERBERG 1981 : 218 ; les contestataires sont W. Porzig, qui n'admet cette valeur que dans la strate récente du Ṛgveda (PORZIG 1924 : 254, n. 1), J. Wackernagel, A. Debrunner (WACKERNAGEL, DEBRUNNER 1954 : 762) et M. Mayrhofer (MAYRHOFFER 1996 : 724).

¹⁴ GONDA 1975 : 315-316, n. 18.

¹⁵ OSTHOFF 1899 : 160 ; CALAND, HENRY 1906 : XII ; RENOU 1954 : 163.

¹⁶ Il est dérivé de la racine *STUBH*- « exulter de joie, s'exclamer, prier » (MONIER-WILLIAMS, CAPPELLER 1964 : 1259 ; MAYRHOFFER 1996 : 761-762). A.-M. Quillet définit le *stobha* comme une « onomatopée d'une culture primitive animiste et ritualiste. Ce qu'il faut alors comprendre par onomatopée est le son/mot issu d'une pensée hors concept mental d'où son classement dans les incohérences de sens par des mots prononcés au hasard » (QUILLET 2015 : 64-65). Voir CALAND 1907 : 3 ; FOX STRANGWAYS 1914 : 255 ; HOOGT 1929 : 1-8 ; FADDEGON 1951 : 15 ; RENOU 1954 : 169 ; GONDA 1975 : 316 ; ROWELL 1992 : 60 ; NIJENHUIS 1996 ; SEN 2001 : 121.

¹⁷ FADDEGON 1951 : 15 ; ROWELL 1992 : 60.

¹⁸ LÉVI 1915 : 446-447.

¹⁹ FELBER 1912 : 9 ; SIMON 1913 : 308 ; FOX STRANGWAYS 1914 : 191, 246 ; HOOGT 1929 : 41-42 ; FADDEGON 1951 : 15-18.

²⁰ SACHS 1943 : 30-31 ; voir STEPHAN 1998.

²¹ SACHS 1943 : 19-20.

²² FELBER 1912 : 12-13.

²³ FELBER 1912 : 49 ; PERINU 1982 : 16. C. Sachs explique que la récitation elle-même aurait subi une complexification, où le système archaïque de deux tons s'est étendu à trois, ce dernier étant attesté dès Pāṇini, un grammairien indien du IV^e siècle avant notre ère (SACHS 1943 : 158).

²⁴ Cette notation chiffrée est adoptée par l'école Kauthuma. Il existe d'autres écoles, notamment Rāṇyānīya et Jaiminīya. Cette dernière, plus conservatrice, se singularise le plus par son système de notation, se servant de syllabes plutôt que de chiffres, et par l'organisation de ses hymnes. Voir FELBER 1912 : 53 ; SIMON 1913 : 309, 322, 345 ; HOOGT 1929 : 33 ; RENOU 1947 : 88-97 ; GONDA 1975 : 318-320 ; HOWARD 1977 : 10-14 ; NIJENHUIS 1996 ; PROFERES 2010 : 32 ; QUILLET 2015 : 88.

²⁵ PERINU 1982 : 16.

structurelles et celles dites secondaires, qui apparaissent, elles aussi, dans la musique védique²⁶ : les notes principales sont nommées *prakṛti*- (« forme naturelle, modèle ») et sont notées au-dessus des syllabes ; les notes secondaires sont *vikṛti*- (« altération (d'une condition ou d'un vers) ») et sont insérées dans le texte.

Par conséquent, l'accent purement grammatical devient une gamme musicale élaborée, sans que l'un supplée l'autre. En effet, même lors de la cérémonie rituelle, la récitation et le chant restent intrinsèquement liés, comme c'est le cas dans l'Agniṣṭoma, qui requiert simultanément les trois manières d'énoncer une parole sacrée, chacune constituant la spécialisation d'un corpus de texte et d'un prêtre : la parole monotone est employée par l'*adhvaryu*- « le coordinateur cérémoniel²⁷ », prêtre spécialiste du Yajurveda, la récitation par le *hōtr*- « l'invocateur²⁸ » connaissant le R̥gveda et le chant par l'*udgātṛ*- « le chanter », qui connaît le Sāmaveda²⁹.

LA DISTINCTION DU CHANT ET DE LA RÉCITATION DANS L'AGNIṢṬOMA

Si la généalogie du Sāmaveda est admise, il est fort hasardeux de s'avancer davantage, car sa séparation du R̥gveda a été progressive, et même nécessaire d'un point de vue liturgique. D'abord, l'ancienneté du Sāmaveda,

bien qu'indéniable, n'est pas certaine, ce dont témoigne le comparatisme indo-iranien, puisque la cérémonie iranienne de la Liturgie Longue³⁰ comporte une structure globale similaire à celle de l'Agniṣṭoma avec le pressurage d'une plante sacrée, le sacrifice d'un animal et l'association de deux types de louanges, l'une devant être chantée et l'autre récitée. Cette Liturgie Longue est un complexe cérémoniel avestique articulant différentes unités rituelles plus petites : le Yasna (« sacrifice »), le Visperad (« toutes les périodes ») et le Vidēvdād (« prescription pour tenir les démons éloignés »), auxquels sont assignés des textes liturgiques particuliers, dont les plus anciens sont les Gāṇās, les chants sacrés, et le Yasna Haptaṅhāiti, le texte en prose des « sept chapitres ». La Liturgie Longue met en scène le prêtre du zaotar qui, après avoir bu le haoma³¹, répète les chants pendant que la libation est offerte³². Pour ce qui est de l'Agniṣṭoma, il voit offrir au feu des libations et, après que le *hoṭṛ* en boive, les prêtres chantent les stotras, puis récitent les śastras. Se dégagent deux différences majeures relatives aux hymnes chantées et au prêtre qui les interprète. Déjà, il n'existe pas de corpus chanté de la même teneur que le Sāmaveda du côté iranien, mais des Gāṇās, d'anciens chants sacrés avestiques³³. Leur contenu et leur usage dans le rituel divergent de ceux des chants védiques : les strophes chantées du Sāmaveda sont répétées dans les louanges récitées qui suivent, tandis que les Gāṇās forment un corpus à part entière. D'autre part, ni la fonction de l'*udgātṛ*, ni son nom n'est hérité : il existe dans la communauté iranienne un chanteur nommé staotar (dérivé de *STU*-, une racine héritée : cf. *infra*), dont l'importance est loin d'égaliser celle du prêtre védique. Il reste évident que la scission du chant et de la récitation s'est faite à époque ancienne, puisque la distinction des deux méthodes d'énonciation et des deux corpus est attestée par deux cérémonies archaïques, l'une indienne et l'autre iranienne.

Cette scission est non seulement ancienne, mais aussi consciente, d'une part, parce que l'Agniṣṭoma se structure par la succession d'une louange chantée par une louange récitée, structure qui est réitérée douze fois au cours de la journée et, d'autre part, parce que la plupart des vers chantés sont répétés dans la première partie de la louange récitée. Les trois pressurages de l'Agniṣṭoma

²⁶ DANIELOU 1966 : 16 ; VIRET 1986 : 165-170 ; CŒURDEVEY 1998 : 4-5.

²⁷ Selon C. Sen, l'*adhvaryu* est « the priest who performs an *adhvara* [...] He is the central figure of the sacrifice so far as the manual operations are concerned » (SEN 2001 : 36), *adhvara* désignant le déroulement du rituel dans sa globalité, comprenant tous les actes d'adoration et d'offrande (GRASSMANN 1873 : 48) ; voir également la traduction de L. Renou par « cursus-rituel » (RENOU 1959 : 83).

²⁸ Étymologiquement, le nom du *hoṭṛ* signifie « celui qui verse (une libation) », et c'est secondairement qu'il désigne « celui qui énonce son invocation », même si, à l'aube de son existence, il cumulait les fonctions de laudateur des dieux et de verseur des libations, les deux s'étant déjà scindées durant l'indo-iranien commun (OLDENBERG 1903 : 329 ; RENOU 1954 : 175-176 ; MAYRHOFER 1996 : 821 ; PANAINO 2022 : 10). Voir TICHY 1995 : 35, et la bibliographie proposée par A. Panaino dans son étude du collège sacerdotal avestique (PANAINO 2022 : 9, n. 2). Cette hypothèse est loin d'être strictement occidentale, en ce que le texte védique de l'Aitareya Brāhmaṇa mentionne une idée similaire en AB I, 2 : *tad āhur yad anyo juhoty atha yo 'nu cāha yajati ca kasmāt taṃ hotety ācakṣata iti yad vāva sa tatra yathābhājanam devatā amum āvahāmum āvahety āvāhayati, tad eva hotur hoṭṛtvam*, « Ils dirent "puisqu'un autre verse (la libation), alors celui qui dit (les hymnes invocatrices) et qui honore (avec un sacrifice), pourquoi l'appelle-t-on *hoṭṛ* ?" En ce qu'il y (honore les) divinités selon la répartition (des devoirs sacerdotaux), (disant) "apporte (l'offrande) là-bas, apporte-la là-bas", alors il conduit, celui qui est le *hoṭṛ* du *hoṭṛ* ».

²⁹ OLDENBERG 1884 : 440-441 ; HILLEBRANDT 1897 : 12-13 ; CALAND, HENRY 1906 : XII-XIV ; FELBER 1912 : 15, 71-72 ; SIMON 1913 : 308 ; GONDA 1975 : 314, 323 ; KAUFMANN 1981 : 12 ; ROWELL 1992 : 58 ; PROFERES 2010 : 27.

³⁰ Parmi les dernières grandes études sur la Liturgie Longue, voir TREMBLAY (publié à titre posthume par SWENNEN 2016), CANTERA 2016 et CANTERA 2020.

³¹ Les termes avestiques *zaotar*- (le prêtre libateur) et *haoma*- (la plante sacrée destinée à être pressurée durant la cérémonie rituelle) correspondent aux mots védiques *hoṭṛ*- (le prêtre invocateur) et *soma*-.

³² HAUG 1863 : 60-62.

³³ Voir la présentation générale proposée par W. Malandra (MALANDRA 2001).

sont précédés d'une louange chantée purificatoire (également accompagnée d'une louange récitée) : le premier est introduit par le *bahiṣpavamānastotra*, le deuxième par le *mādhyandinapavamānastotra* et le troisième par l'*ārbhavapavamānastotra*. Le pressurage du matin est constitué de quatre *ājyastotras* : le premier est suivi du *praūgaśastra* et chacun des trois autres par un *ājyaśastra*. Le schéma se poursuit avec le pressurage du midi, lors duquel les quatre *pr̥sthastotras* sont associés aux *niṣkevalyaśastras* ; le pressurage du soir est composé de l'*agniṣtomasāman* et de l'*āgnimārutaśastra*³⁴. Les *śastras* se divisent en cinq parties : 1) le *stotriyāṭṛca*, le « tercet (dont les vers) correspondent aux vers du stotra » ; 2) l'*anurūpaṭṛca*, le « tercet conforme au précédent » qui concorde avec la partie précédente selon le mètre et la divinité ; 3) l'*ukthamukha*, le « début de la parole solennelle », donc la partie principale du *śastra* ; 4) le *paryāsa*, « conclusion, fin », comprenant les vers de clôture ; 5) le *paridhānīya*, la « stance de clauseule³⁵ ». Plusieurs louanges échappent à cette organisation : les louanges purificatoires, le *praūgaśastra* et le dernier *śastra*. Le *praūgaśastra*, par exemple, revêt une forme très spécifique en ce qu'il est composé de sept tercets qui ne correspondent pas à la division prescrite. Chaque tercet loue une divinité ou un groupe de divinités (*Vāyu*, *Indra-Vāyu*, *Mitra-Varuṇa*, *Aśvins*, *Indra*, *Viśvedevas* et *Sarasvatī*), ce qui constitue une autre particularité, car la récitation des stances chantées devrait naturellement impliquer le renvoi à la même divinité, dans le cas présent, *Agni*. L'ordre des invocations qui résulte de l'addition du stotra et du *śastra* est loin d'être aléatoire, en ce qu'il s'ouvre sur la divinité du feu sacré, *Agni*, réputée pour sa capacité à organiser les échanges entre le monde terrestre et le monde céleste grâce à ses flammes et sa fumée, et qu'il se clôt sur *Sarasvatī*, divinité des eaux qui possède également cette capacité de communication entre les deux mondes³⁶ : ainsi, le premier *ājyastotra* et le *praūgaśastra* se combinent afin de représenter une même unité. En somme, le rituel de l'*Agniṣtoma* organise ses louanges de telle manière que les louanges chantées et les louanges récitées, soit se suivent et se répondent (ce qui est le cas de la plupart des louanges), soit soient complémentaires (à l'instar du premier *ājyastotra* et du *praūgaśastra*).

LES CHANTS DU PREMIER PRESSURAGE : CAS PARTICULIER

Malgré l'apparence hétérogène de l'*Agniṣtoma*, les chants semblent tous cohérents et uniformes. Chaque *ājyastotra* est divisé en cinq parties (*pārvaṇ-*), cinq phrases mélodiques qui doivent être chantées en une seule respiration. Elles sont délimitées par des *daṇḍas* (figurés dans la restitution du stotra par < | >), qui indiquent une prise de respiration (*virāma-*)³⁷. Chacune de ces parties est chantée soit par le chanteur principal, l'*udgāṭṛ*, soit par l'un de ses assistants, le *prastotṛ* ou le *pratiharṭṛ*, à l'exception de la dernière où les trois s'orchestrent et chantent à l'unisson : 1) le *prastāva*, le prélude, est chanté par le *prastotṛ* ; 2) l'*udgītha*, la partie principale, par l'*udgāṭṛ* ; 3) le *pratihāra*, l'appendice contenant les syllabes *hum ā*, par le *pratiharṭṛ* ; 4) l'*upadrava*, composé de quelques syllabes, par l'*udgāṭṛ* ; 5) le *nidhana*, la coda, par les trois chanteurs³⁸. Les notes doivent être chantées en legato dans un ordre de hauteur décroissant : ainsi, dans le texte reproduit plus bas, la note 1 est la plus aiguë et la 2 la plus grave. Pour comprendre les mouvements mélodiques, il faut encore signaler deux symboles : le < r > (nommé *repha-*) allonge la note de musique qui précède sur une ou plusieurs syllabe(s) et le < 2 > (nommé *preṅkha-*) duplique la longueur de la syllabe³⁹.

Ce que les théoriciens manquent de souligner, c'est l'originalité mélodique de ce premier pressurage : les cinq louanges chantées, louange purificatoire comprise, n'emploient que deux notes de musique principales. À des fins d'illustrations, le texte chanté est reproduit à l'aide des manuscrits translittérés par W. Caland et V. Henry, texte qu'ils exposent et traduisent dans les deux volumes de leur *Agniṣtoma : description complète de la forme normale du sacrifice de Soma dans le culte védique* (1906-1907). Nous ajoutons à cette présentation une translittération du texte du *Ṛgveda* depuis l'édition canonique de F. M. Müller pour améliorer la lisibilité du texte sanskrit.

³⁴ KANE 1941 : 1182. Pour le détail des louanges, voir les deux volumes de l'*Agniṣtoma* de W. Caland et V. Henry (CALAND, HENRY 1906-1907).

³⁵ CALAND, HENRY 1906 : 244 ; KANE 1941 : 1186 ; MINKOWSKI 1991 : 90.

³⁶ MACDONELL 1897 : 86, 90, 92 ; OLDENBERG 1903 : 92-100, 107-108 ; OBERLIES 2012 : 114-115, 175-176.

³⁷ FOX STRANGWAYS 1914 : 276 ; FADDEGON 1951 : 14 ; HOWARD 1977 : 10 ; NIJENHUIS 1996.

³⁸ CALAND, HENRY 1907 : 461 ; FOX STRANGWAYS 1914 : 253-254 ; PERINU 1982 : 17 ; HOWARD 1977 : 17-18 ; NIJENHUIS 1996.

³⁹ CALAND, HENRY 1907 : 463 ; HOOGT 1929 : 44 ; HOWARD 1977 : 30, n. 4, 40, 64.

Le bahiṣpavamānastotra, selon RV IX, 11, 1-3, RV IX, 64, 28-30 et RV IX, 66, 10-12 :

RV IX, 11, 1-3 :

úpāsmāi gāyatā naraḥ pávamānāyéndave | abhí devāṁ íyakṣate || 1 ||
abhí te mádhunā páyó 'tharvāṇo aśíśrayuḥ | devāṁ devāya devayú || 2 ||
sá naḥ pavasva śaṁ gáve śaṁ jánāya śaṁ árvate | śaṁ rājann óṣadhībhyah || 3 ||

RV IX, 64, 28-30 :

dávidyutatyā rucā pariṣtóbhantya kṛpā | sómāḥ śukrá gāvāsiraḥ || 28 ||
hinvánō hetṛbhir yatā ā vājaṁ vājy ákramīt | sīdanto vanúṣo yathā || 29 ||
ṛdhák soma svastāye saṁjagmānō diváḥ kavíḥ | pávasva sūryo dṛśé || 30 ||

RV IX, 66, 10-12 :

pávamānasya te kave vājin sárgā asṛkṣata | árvanto ná śravasyávaḥ || 10 ||
áchā kóṣam madhuścútam ásrgraṁ vāre avyāye | ávāvaśanta dhītāyaḥ || 11 ||
áchā samudráṁ índavō 'staṁ gāvo ná dhenávaḥ | ágmann ṛtasya yónim ā || 12 ||

SV II, 1, 1, 1-3 :

1 r r r r 1 1r r r 1 r r 2 1 1 2r 111
upāsmāi gāyatā narom | om pā2vā2mānāyendāvā2 abhi devāṁ iyā 1212 | (hum ā 2) | kṣāto | sā 345 t ||
 1 r r 1 r r 1 r r 2 1 1 2r 111
abhi te madhunā payom | om ā2tharvāṇo aśi śra de2yur vaṁ devā yadā 1212 | hum ā 2 | vāyo | sā 345 m ||
 1 1 1 2 1 2 1 2 1 1
sa naḥ pavasva śaṁ gavom | om śā2ṁ jā2nā2ya śaṁ arvātāyi | śaṁ rājā 1 no 2 śādhā 1212 | hum ā 2 | bhāyo |
 2r 111
suvā 345 ḥ ||
 1 r 1 r 1 r 1 r 1 2 1 1 2r 111
davidyutatyā rucom | om pāriṣtóbha2ntā yā kṛpā 2 somāḥ śukrá 2 gavā 1212 | hum ā 2 | śāyiro | idā 345 ||
 1 r r r 1 r r 2 r 1 r 2 2 1 1 2r 111
hinvánō hetṛbhir hitom | om ā vājaṁ vājy akramī 1212 t sīdanto vā 1212 nuṣā 1212 | hum ā 2 | yātho | vā 345 k ||
 1 r 1 2 1 2r 1 2 1 2 r 2 1 1 2r 111
ṛdhak somaḥ suvastayom | om saṁ jāgmāno dāyivā kāvāyi pavasva sūriyā 1212 | hum ā 2 | dṛśo | ā 345 ||
 1 r r 1 r 1 r 1 1 1 2r 111
pavamānasya te kavom | om vājint sargā asṛkṣātā 2 arvanto na śravā 1212 | hum ā 2 | syāvo | ā 345 ||
 1 r r 1 r r 2 1r 2 1 1 2r 111
acchā koṣaṁ madhuścutom | om asṛgraṁ vāre avyāyā2yi avāvaśanta dhā 1212 | hum ā 2 | tāyo | ā 345 ||
 1 r 1 r r 1 2 1 1 2r 111
acchā samudram indavom | om āstaṁ gāvo na dhenāvā2ḥ agmann ṛtasya yo 1212 | hum ā 2 | nāyimo | ā 345 ||

Le premier ājyastotra, selon RV VI, 16, 10-12 :

ágna ā yāhi vītāye grṇānō havyádātaye | ní hótā satsi barhīṣi || 10 ||
tām tvā samídbhir aṅgiro ghṛténa vardhayāmasi | brhác chocā yaviṣṭhya || 11 ||
sá naḥ prthú śravāyyam áchā deva vivāsasi | brhád agne suvīryam || 12 ||

SV II, 1, 1, 4 :

1 r r r 1 r r r 1 r r 1 2 1 1 2r 111
agna āyāhi vītayom | om gārṇāno havyadātā yā2yi nāyi hotā sā2tsāyi bā 1212 | hum ā 2 | rhāyīṣo | ā 345 ||
 1 r 1 r r 2 1 r r 2 1 1 2r 111
tām tvā samídbhir aṅgirom | om ghārtena vardhayāmasi 2 brhacchocā yavā 1212 | hum ā 2 | ṣṭhāyo | ā 345 ||
 1 r 1 r r r 2 1 r 2 1 1 2r 111
sa naḥ prthúśravāyīyom | om ācchā deva vivāsāsi 2 brhad agne suvā 1212 | hum ā 2 | rāyo | ā 345 ||

Le deuxième ājyastotra, selon RV III, 62, 16-18 :

ā no mitrāvaruṇā ghṛtaír gavyūtim ukṣatam | mādhvā rājāṃsi sukratū || 16 ||
uruśāṃsā namovṛdhā mahnā dākṣasya rājathāḥ | drāghīṣṭhābhiḥ śucivratā || 17 ||
grṇānā jamādaginā yonāv ṛtasya sīdatam | pātām sōmam ṛtāvṛdhā || 18 ||

SV II, 1, 1, 5 :

1r r r 1 r r 2 1r r 2 1 1 2 111
ā no mitrāvaruṇom | om ghṛtaír gavyūtim ukṣātā2m madhvā rājāṃsi sū 1212 | hum ā 2 | krāto | ā 345 ||
1 r r 1 r 1 2r 1 r 2 1 1 1 111
uruśāṃsā namovṛdhom | om mahnā dakṣasya rājāthā 2 drāghīṣṭhābhiḥ śucā 1212 | hum ā 2 | vrāto | ā 345 ||
1 r r 1 r r r 1 r 2 1 1 2 111
grṇānā jamādaginom | om yonāv ṛtasya sīdatā2m pātām sōmam ṛtā 1212 | hum ā 2 | vārdho | ā 345 ||

Le troisième ājyastotra, selon RV VIII, 17, 1-3 :

ā yāhi suṣumā hī ta iṇdra sōmam pībā imām | édām barhīḥ sado māma || 1 ||
ā tvā brahmayūjā hārī vāhatām iṇdra keśinā | úpa brāhmāṇi naḥ śṛṇu || 2 ||
brahmāṇas tvā vayām yujā somapām iṇdra somīnaḥ | sutāvanto havāmahe || 3 ||

SV II, 1, 1, 6 :

1r r r 1 r r 1 1 2r 111
āyāhi suṣumā hī tom | om ā yindra sōmam pībā āyimā2m edam barhīḥ sādā 1212 | hum ā 2 | māmō | ā 345 ||
1r r r 1 r r 2 1 r 1 1 2r 111
ā tvā brahmayujā harom | om vāhatām iṇdra keśāyinā 2 upa brāhmāṇi nā 1212 | hum ā 2 | śārṇo | ā 345 ||
1 r r r 1 r r 1r r 2 1 1 2r 111
brahmāṇas tvā yujā vayom | om somapām iṇdra somāyinā2h sutāvanto havā 1212 | hum ā 2 | māho | ā 345 ||

Le quatrième ājyastotra, selon RV III, 12, 1-3 :

iṇdrāgnī ā gataṃ sutām gīrbhūr nābho vāreṇyam | asyā pātām dhiyēṣitā || 1 ||
iṇdrāgnī jaritūḥ sácā yajñó jigāti cétanaḥ | ayā pātām imām sutām || 2 ||
iṇdram agnīm kavicchādā yajñāsya jūtyā vṛṇe | tā sōmasyehā tṛṇpatām || 3 ||

SV II, 1, 1, 7 :

1 r r r 1 r r 2 1 r 2 1 1 2r 111
iṇdrāgnī āgataṃ sutom | om gāyirbhūr nabho vāreṇiya2m asya pātām dhiyā 1212 | hum ā 2 | śāyito | ā 345 ||
1 r r 1 r r r 2 1r r 2 1 1 2r 111
iṇdrāgnī jaritūḥ sacom | om yājñó jigāti cetanā 2 ayā pātām imā 1212 | hum ā 2 | suto | ā 345 ||
1 1 r r 2r 1r r 2 1 1 2r 111
iṇdram agnīm kavicchadom | om yājñāsya jūtyā vārṇā2yi tā sōmasyeha tā 1212 | hum ā 2 | rpāto | ā 345 ||

De cette présentation résultent plusieurs constatations. D'abord, les chants du premier pressurage sont mélodiquement similaires : la note la plus aiguë commence chaque strophe ; l'udgītha se termine par la séquence secondaire < 1212 > ; le nidhana se clôture par la séquence secondaire < 345 >, couplée à la séquence primaire < 2r 111 >. Une exception à cette dernière remarque est le deuxième ājyastotra, qui remplace < 2r > par l'une des deux notes principales. L'arrangement musical des

autres strophes reste sujet à une variation significative, notamment en ce qui concerne le bahiṣpavamānastotra : cette variation tiendrait surtout au fait qu'il soit une louange introductive. D'aucuns observeraient aisément que les chants de ce premier pressurage s'accordent sur les deux notes principales, qui sont celles que nous devons prendre en compte, puisque les notes secondaires servent principalement à indiquer des mouvements intermédiaires au sein même de la mélodie.

En outre, il convient de différencier les chants du premier pressurage de ceux des deux autres pressurages. Ces derniers sont bien plus complexes, et ce, d'abord d'un point de vue organisationnel, car la louange chantée subit diverses techniques de répétition et est arrangée de telle manière que des deux stances initiales, il en résulte trois⁴⁰. Ensuite, les chants se démarquent d'un point de vue musical par la multiplication des modifications mélodiques qui permettent au texte de s'harmoniser avec la mélodie. Un troisième argument concerne les notes de musique elles-mêmes, car celles-ci excèdent les deux notes du premier pressurage, aboutissant à 5 dans les pressurages et à 7 dans la louange introductive du pressurage du soir⁴¹. Se pose alors la question de la caractérisation de ces deux hauteurs tonales dans ce premier pressurage et, surtout, celle de la dissociation des deux hauteurs chantées des hauteurs accentuelles, plus précisément de l'*udātta* et de l'*anudātta* : conséquemment, le *svārīta* se place en position intermédiaire, après l'établissement des deux premières hauteurs, *ipso facto* plus anciennes. Il incombe à tout bon anthropologue de prendre en considération l'idéologie de l'époque, qui a la chance d'être assignée dans les *brāhmaṇas*, les textes commentariaux en prose védiques expliquant la raison d'être du sacrifice. Bien que ces textes fondent leurs propos sur la mythologie, ces derniers apparaissant ainsi quelque peu anecdotiques et peu fiables, leur doctrine ne doit pas être mise à l'écart. Notre raisonnement s'appliquera à étudier les passages textuels qui se concentrent sur les différents pressurages et leurs éventuels traits distinctifs, puis abordera la question de la terminologie technique : comment le chant cérémoniel est-il chanté ?

LES TROIS PRESSURAGES SELON LES TEXTES MÉTALITURGIQUES VÉDIQUES

D'innombrables passages *brāhmaṇiques* évoquent les différents pressurages avec l'unique intention de les énumérer : ils sont au moins d'accord sur le fait qu'il y en a trois. Aussi périlleuse soit notre quête d'informations dans ces textes exégétiques, il n'est pas rare de noter certaines mentions à la généalogie de ces pressurages, cette dernière étant racontée par les mythes, conformément à la norme intrinsèque de ces textes. Deux extraits sont particulièrement intéressants : le premier est tiré de l'*Aitareya Brāhmaṇa* (appartenant à la même école que le *R̥gveda* et se consacrant à la présentation de ses stances récitées) en AB III, 27⁴² et le second du *Jaiminīya Brāhmaṇa*

(appartenant à l'école du *Sāmaveda* et se focalisant sur ses chants) en JB I, 156⁴³.

AB III, 27 :

sā yad dakṣiṇena padā samagr̥bhñāt, tat prātaḥsavanam abhavat. tad gāyatrī svam āyatanam akuruta, tasmāt tat sam̐ddhatamaṃ manyante sarveṣāṃ savanānām. agriyo mukhyo bhavati, śreṣṭhatām āsnute ya evaṃ vedātha yat savyena padā samagr̥bhñāt, tan mādhyandināṃ savanam abhavat. tad visraṇsata, tad visrastaṃ nānvāpnot pūrvam savanaṃ. te devāḥ prājijñāsanta tasmiṃs triṣṭubhaṃ chandasām adadhur indraṃ devatānām, tena tat samāvadviryam abhavat [... a]tha yan mukhena samagr̥bhñāt tat tṛtīyasavanam abhavat tasya patantī rasam adhaya, tat dhītarasaṃ nānvāpnot pūrve savane. te devāḥ prājijñāsanta, tat paśuṣv apaśyaṃs. tad yad āśīram avanayanty, ājyena paśunā caranti, tena tat samāvadviryam abhavat pūrvābhyāṃ savanābhyāṃ [...] ||

Ce qu'elle attrapa avec son pied droit, c'est ce qui devint le pressurage du matin ; la *Gāyatrī* en fit sa propre demeure. De cette manière, on considère (ce pressurage) comme le plus abouti, et il devient alors le début, le premier des pressurages. Celui qui sait cela atteint l'excellence. Ensuite, ce qu'elle attrapa avec son pied gauche, c'est ce qui devint le pressurage du midi. (Ce dernier) est tombé et, étant tombé, il n'atteignit pas (la puissance du) pressurage précédent. Les dieux cherchèrent à (en) connaître (la raison). Alors, ils établirent la *Triṣṭubh* depuis les mètres, et Indra depuis les divinités. Par cela, (le pressurage du midi) devint tout aussi fort. [...] Ensuite, ce qu'elle attrapa avec la bouche, c'est ce qui devint le troisième pressurage. En volant, elle saisit son suc et, le suc étant saisi, il n'atteignit pas (la puissance des) deux pressurages précédents. Les dieux cherchèrent à (en) connaître (la raison). Ils l'ont aperçue dans le bétail. En ce qu'ils ont incorporé (le suc) dans la mixture (du soma et du lait) et qu'ils l'apportent avec le beurre et le bétail, c'est alors que (ce troisième pressurage) devint aussi fort que les deux pressurages précédents.

JB I, 156 :

dve vāvedam agre savane āstām | dvābhyāṃ vāvedam savanābhyāṃ devā agre vyajayanta | tām vijītya yathāloka āsīnān indra etyābravīt trīṇi chandāṃsi trayaḥ prāṇāpānavyānās traya ime lokās trir deveṣv ity āhur | eta imāni trīṇi savanāni karavāmeti | [...] dhītam iva vai tṛtīyasavanam | [...] || rakṣohā viśvacarṣaṇir abhi yonim ayohate iti pūrvayor evaiṣa savanayor abhisamkramaḥ | tāsu gāyatram uktabrāhmaṇam ||

Au commencement, il y avait dans ce monde-ci deux pressurages. D'abord, les dieux remportèrent la victoire ici grâce aux deux pressurages. Après avoir gagné et être arrivé, Indra dit à ceux siégeant dans leur lieu respectif :

⁴⁰ CALAND, HENRY 1907 : 307-308, 369.

⁴¹ CALAND, HENRY 1907 : 340-343.

⁴² La translittération de l'édition de T. Aufrecht de 1879 est mise à jour et adaptée selon les normes de translittération genevoise des langues indiennes.

⁴³ L'extrait est translittéré depuis l'édition de C. Lokesh, V. Raghu et L. Renou de 1955.

« triples sont les mètres, triples sont respiration, inspiration et circulation, triples sont les mondes ici-bas, et triples (sont-ils) chez les dieux. » (Les dieux) dirent (en réponse) : « Réalisons donc trois pressurages dans ce monde-ci. » [...] Le troisième pressurage est en effet comme saisi. [...] Ils citèrent le mantra :] « Tueur de Rakṣas⁴⁴, cultivateur chez tous (les hommes), il martèle la matrice métallique⁴⁵. » C'est ainsi l'assemblage des deux pressurages précédents (avec le troisième). Sur ces (stances) est (chanté) le gāyatra⁴⁶, de même qu'est dite la parole divine.

La présentation de l'Aitareya est plus concise et explicite en ce qu'elle retrace méticuleusement la genèse des pressurages. Le premier est né d'une entité divine, plus précisément d'un mètre octosyllabique divinisé : la Gāyatrī. Ensuite, le deuxième voit le jour de la même manière. Il est envisageable que sa position seconde explique son infériorité par rapport au premier, mais il est impossible de l'affirmer : le texte signale seulement que *tad visraṃsata* (« c'est tombé »). Le troisième pressurage marque une innovation dans le processus créateur, puisque, contrairement aux deux premiers pressurages qui sont extraits des pieds de l'entité divine, le troisième émane de sa bouche : sa position hiérarchique est donc tout autre. Une des interprétations possibles est que le premier pressurage a été créé avant les deux autres. Quant au Jaiminiya, il est plus modeste, distinguant simplement deux premiers pressurages, existant depuis ce qui semble être la nuit des temps, du troisième. Il adjoint à ce postulat la finalité de sa conception : après les lamentations du souverain des dieux, Indra, un troisième pressurage s'agrégea au sacrifice, et il lui fut entièrement dédié.

Tout bien considéré, les deux pressurages initiaux seraient plus anciens que le troisième, ce dernier étant perçu comme une rectification nécessaire à la complétion du sacrifice. Néanmoins, aucun passage ne révèle en quoi le premier pressurage se démarque, si ce n'est par son mètre octosyllabique et, du reste, les chants ne sont pas mentionnés dans ce recensement, ce qui nous incite à examiner les passages textuels qui s'y consacrent.

LE CHANT D'APRÈS LES TEXTES VÉDIQUES

Le texte mis en musique, dit *sāman*- en sanskrit, doit être énoncé selon un style particulier, mais comment le caractériser ? Cette question séminale n'est en rien réservée aux érudits modernes, puisque les poètes védiques y avaient déjà fait allusion dans certains textes plus tardifs, tous appartenant au Yajurveda Blanc⁴⁷ : deux passages sont tirés du Śatapatha Brāhmaṇa, en ŚB IV, 4, 5, 6 et en ŚB XIV, 3, 1, 10 (le second étant identique au premier, à l'exception de quelques détails d'ordre morphologique), et le troisième se situe dans le Kātyāyana Śrautasūtra, en KāṭṢ X, 8, 16.

ŚB IV, 4, 5, 6 :

āthāha sāma gāyēti | sāma brūhīti vā gāyēti tv evā brūyād gāyanti hī sāma tād yāt sāma gāyati nēd idām bahirdhā yajñāc chāriraṃ nāṣṭrā rākṣāṃsi hināsann īti sāma hī nāṣṭrāṇām rākṣasām apahantā ||

Ensuite, il dit « chante le sāman ». Il dit « dis le sāman » ou bien « chante(-le) », mais il doit dire de cette (première manière), car, en effet, on chante le sāman. En ce qu'il chante le sāman, il dit « puissent les démons et les Rakṣas ne pas blesser ce corps à l'extérieur du sacrifice ». En effet, le sāman est le repousseur des démons et des Rakṣas.

KāṭṢ X, 8, 16 :

sāma preṣyati gāya brūhīti vā ||

Il incite (le prêtre à dire) : « chante ou dis le sāman⁴⁸ ».

La question de la prescription cérémonielle suggère que, même à l'époque du Śatapatha Brāhmaṇa, qui reste assez tardive par rapport à la canonisation de la cérémonie, la terminologie concernant le chant ou la récitation est sujette à caution. Par conséquent, il est indispensable de solliciter les plus anciennes strates textuelles védiques : les saṃhitās, les collections d'hymnes et de formules énoncées dans la cérémonie, les brāhmaṇas, les textes exégétiques plus tardifs, et les sūtras, manuels postérieurs prescrivant la bonne manière d'organiser le sacrifice.

⁴⁴ Le terme générique *rakṣās*-, littéralement « ce contre quoi il faut se protéger », désigne un groupe de démons nocturnes, réputés pour être les ennemis par excellence des hommes sur terre (GRASSMANN 1873 : 1131 ; MACDONELL 1897 : 162-164 ; OLDENBERG 1903 : 222-223, n. 1 ; MONIER-WILLIAMS, CAPPPELLER 1964 : 860 ; OBERLIES 2012 : 107-108).

⁴⁵ Cette formule se trouve en Ṛgveda IX, 1, 2, en Atharvaveda Saṃhitā Śaunaka XIX, 33, 4, en Atharvaveda Saṃhitā Paippalāda XI, 13, 4, en Sāmaveda II, 40, en Vājasaneyi Saṃhitā XXVI, 26 et ici.

⁴⁶ Il s'agit d'une des cinq grandes mélodies liées à la gāyatrī, mètre qui dispose les syllabes en trois octosyllabes (KEITH 1925 : 352 ; MONIER-WILLIAMS, CAPPPELLER 1964 : 352).

⁴⁷ Le Yajurveda se dissocie en deux groupes de textes : le Yajurveda Blanc et le Yajurveda Noir. La seconde appellation est justifiée par le fait que le texte se compose, non seulement de mantras, ce qui est le cas du Yajurveda Blanc, mais également de passages en prose, dits brāhmaṇas (GONDA 1975 : 323-337 ; PROFERES 2010 : 33).

⁴⁸ La tournure employée par le texte de Kātyāyana crée une confusion de sens : *sāman*- désigne bien le chant qui doit être réalisé dans le cadre de la cérémonie, et non le présent mantra. Nous traduisons donc de la même manière que G. U. Thite : « He summons (the Prastotṛ), "Sing or speak the Sāman" » (THITE 2006 : 424).

Dans la première strate linguistique, c'est surtout la racine *GĀ-* « chanter » qui est employée pour désigner l'énonciation du *sāman-*. Elle alterne avec la racine *STU-* « louer, chanter⁴⁹ », cette dernière étant largement préférée dans les strates textuelles post-ṛgvédique, mais *GĀ-* reste présent, surtout par ses dérivations substantives, comme *gāthā-* « chanson », ou *-gā-* (*idem*) dans des composés nominaux. Il reste difficile de discerner la véritable nuance qui les différencie : éventuellement, le contexte grammatical conditionnerait l'utilisation de l'une ou l'autre. Toujours est-il que plusieurs passages attestent un contraste entre ce chant et une autre méthode d'énonciation, le premier se trouvant dans la strate la plus archaïque du Ṛgveda, en Ṛv II, 43, 1 :

*pradakṣiṇā abhī gṛṇanti kārāvo vāyo vādanta ṛtuthā śakuntayāḥ |
ubhé vācau vadati sāmāgā iva gāyatrām ca traīṣṭubhaṃ cānu rājati ||*

Se tournant vers la droite, les poètes réalisent leur prière, les oiseaux *Śakuntī*⁵⁰ parlent au moment opportun. Il dit deux mots comme un chanteur de *sāman*, il se conforme (aux mètres) du *Gāyatra* et de la *Trīṣṭubh*.

Ainsi, la racine *VAD-* « dire » régit le substantif *vāc-* « la parole », *GĀ-* « chanter » le *sāman-* « le texte chanté » et, pour ce qui est de la récitation (évoquée dans l'introduction), *ŚAMS-* « réciter » doit s'accompagner de la *ṛc-* « la stance récitée ». En ce qui concerne plus spécifiquement la distinction du chant et de la récitation, le *Jaiminīya Brāhmaṇa* expose deux passages remarquables en JB I, 124 et en JB I, 133 :

JB I, 124 :

[...] devānām vā asurā yajñaveśasam acikīrṣan yāvaty etad dakṣiṇānām kālē na stuvanti na śaṃsanti | tad devāḥ pratyabudhyanta | ta etat sāmāpaśyan | tenāstuvata | [...] ||

Certes, les *Asuras*⁵¹ avaient le désir de réaliser la profanation du sacrifice des dieux pendant (l'offrande des)

⁴⁹ Dérivé d'une ancienne racine *STUBH-* « exulter de joie, prier, retentir », *STU-* met en avant le caractère oral, mais surtout laudateur et glorificateur de la parole. Cette dernière est souvent adressée à une personne importante, divine dans la plupart des cas, et ce, par le biais d'une louange qui doit être chantée (EDGREN 1885 : 47 ; HAUDRY 1977 : 340). C'est également le cas en avestique avec la racine *STAV-* (voir BARTHOLOMAE 1904 : 1593-1595).

⁵⁰ La traduction de S. Jamison et J. Brereton les affine aux *birds of omen*, des oiseaux de mauvais augures (JAMISON, BRERETON 2014 : 462).

⁵¹ Le terme *āsura-* fait partie du lexique qui s'est radicalement métamorphosé au cours de son évolution, passant d'une connotation positive à une autre négative (ou inversement, comme c'est le cas pour *devā-* : voir MACDONELL 1897 : 8 ; MAYRHOFFER 1992 : 742-743 ; RODRIGUES 2009 ; WITZEL 2009 : 766-769, et les bibliographies associées). Il commence par avoir le sens de « bonne entité spirituelle, esprit divin, sagesse » (qu'a conservé son équivalent avestique *ahura-*, épithète

*Dakṣiṇās*⁵², au moment où on ne chantait pas, ni ne récitait. Les dieux le remarquèrent. Ils ont alors aperçu le *sāman*, et ils l'ont chanté.

JB I, 133 :

etad anyat stobhet | ṛcam evānya⁵³ gāyet | sa yad ṛcam eva gāyati tena rathantarasya rūpān naiti | [...] ||

Il doit chanter autrement les *stobhas* de cette (stance). Il ne doit donc pas chanter la stance récitée. Lorsqu'il chante la stance récitée, alors, par (cet acte), il ne s'approche pas de l'air du *Rathantara*⁵⁴.

Dans le premier extrait, le producteur du texte emploie la racine *STU-* pour contraster avec *ŚAMS-*, désignant la récitation du vers ṛgvédique. Dans le second, *GĀ-* sert à prohiber le chant de la *ṛc-*, stance destinée exclusivement à la récitation : il faut donc respecter la dichotomie des deux modes énonciatifs.

Nous pouvons citer un autre exemple, tiré du *Śatapatha Brāhmaṇa*, en ŚB IV, 4, 3, 11 :

[...] tāsyā ta'īṣṭāyajuṣa stutāstomasyētiṣṭāni hī yājūṃṣi bhāvanti stutā stómāḥ śastókthasyēti śastāni hy ūkthāni bhāvanti [...]

« De ce *yajus*⁵⁵ offert en sacrifice, de ce *stoma*⁵⁶ chanté. » Car, en effet, les *yajus* sont offerts en sacrifice, et les *stomas* sont chantés. « De cette parole solennelle récitée. » Car, en effet, les paroles solennelles sont récitées⁵⁷.

Malgré le peu d'exemples avancés dans la présente étude, l'intégralité des attestations ne réfute pas la conclusion suivante : le syntagme « chanter (*GĀ-/STU-*) le

du dieu suprême *Ahura Mazdā*) pour finalement désigner un groupe d'entités démoniaques, ennemis principaux des dieux (GRASSMANN 1873 : 155-156 ; MACDONELL 1897 : 156-157 ; OLDENBERG 1903 : 25, 135-139 ; MONIER-WILLIAMS, CAPPELLER 1964 : 121 ; RODRIGUES 2009 ; WITZEL 2009 : 766-769 ; OBERLIES 2012 : 94-100).

⁵² Il s'agit des honoraires rituels offerts aux officiants du culte, consistant essentiellement en bovidés (CALAND, HENRY 1906 : XXXII ; RENO 1954 : 73).

⁵³ L'édition de C. Lokesh, V. Raghu et L. Renou ne parvient pas à corriger cette faute ; H. W. Bodewitz, dans sa traduction, suit l'*emendatio* proposée dans l'une des notes personnelles de W. Caland : *eva na gāyet* (BODEWITZ 1990 : 248).

⁵⁴ À comprendre : il ne distingue pas la stance récitée du texte chanté sur la mélodie.

⁵⁵ Le *yājus-* est une formule sacrée en vers ou en prose reprise dans le *Yajurveda* (CALAND, HENRY 1906 : XIII ; RENO 1954 : 127-128 ; SEN 2001 : 100 ; PROFERES 2010 : 27).

⁵⁶ Le *stoma-* est la réalisation des stances chantées dans le rituel, avec des répétitions et de nombreuses complexifications, variant selon le moment de la cérémonie (CALAND, HENRY 1906 : XII-XIII ; FOX STRANGWAYS 1914 : 255 ; RENO 1954 : 169 ; HOWARD 1977 : 18-19, 540 ; SEN 2001 : 121-122).

⁵⁷ Il est essentiel de correctement distinguer les diverses méthodes d'énonciation : ainsi, doit être réfutée la traduction de J. Eggeling par « 'sung by hymns,'-for songs (śāstras) have been sung » (EGGELING 1885 : 373).

sāman » ne varie pas en fonction des pressurages. L'absence de réponse convaincante nous amène à nous tourner vers d'autres sources, spéculant essentiellement sur la musique liturgique occidentale plus récente et sur sa terminologie, ce qui nous permettra de préciser les modalités du chant dans ce premier pressurage.

LES MUSIQUES LITURGIQUES : VARIATION TERMINOLOGIQUE

Dans de nombreuses civilisations, tant antiques que contemporaines, le chant et la musique sacrés demeurent le principal dénominateur commun. Parmi les cérémonies rituelles similaires à l'Agniṣṭoma, se trouve le chant bouddhique de certaines régions chinoises. Le spécialiste F. Picard remarque que l'association du récitatif et du chant dans les leçons matinales bouddhiques découle de l'époque védique, durant laquelle les hymnes devaient être énoncées correctement et distinctement⁵⁸. De même, les leçons bouddhiques discernent, elles aussi, divers modes énonciatifs, tels que les récitatifs, les incantations, les chants, les formules cantillées, et

la parole, utilisée par exemple pour les prêches, la déclamation, utilisée par exemple pour les intentions de prière, la vocifération, utilisée face aux démons et esprits malfaisants, le cri, utilisé pour émettre des ordres, les pleurs pour les lamentations, et sans doute d'autres modes encore : le chuchotement, la lecture muette, le marmonnement...⁵⁹

Les recherches antérieures ont mis en exergue une grande variété de termes techniques pour désigner ces méthodes d'énonciation, comme « récitation », « chant », « psalmodie », *Sprechgesang* et « cantillation », qui doivent être spécifiés afin que, à terme, nous puissions assigner le plus adéquat au chant rituel du premier pressurage.

Étymologiquement, le terme « récitation » désigne l'acte de *recitare* (lat.) « lire à haute voix » un texte dans un contexte public, officiel et sacralisé⁶⁰. Plus tard, les ouvrages lexicographiques et notices encyclopédiques soulignent que la récitation implique une prononciation sur un ton soutenu et mélodieux, se limitant à quelques intonations pour se distinguer du chant, caractérisé par des tons fixés dans une gamme⁶¹. Dès lors, il est nécessaire de dissocier la récitation et le chant de manière plus stricte, ce que le *Dictionnaire de musique* de J.-J. Rousseau avait

déjà relevé à l'époque, en les comparant aux mêmes notions dans la civilisation grecque :

Chez les Grecs, toute la poésie était en *récitatif*, parce que la langue étant mélodieuse, il suffisait d'y ajouter la cadence du mètre et la récitation soutenue, pour rendre cette récitation tout à fait musicale ; d'où vient que ceux qui versifiaient appelaient cela *chanter*. Cet usage, passé ridiculement dans les autres langues, fait dire encore aux Poètes, *je chante*, lorsqu'ils ne font aucune sorte de chant. Les Grecs pouvaient chanter en parlant ; mais chez nous il faut parler ou chanter.⁶²

Le mot « chant » est toujours insaisissable, ainsi que l'a déploré J.-J. Rousseau dans son *Dictionnaire* : selon lui, il s'agit d'une « sorte de modification de la voix humaine, par laquelle on forme des sons variés et appréciables. [...] Il ne semble manquer aux sons, qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable *chant*⁶³ ». Cette référence à une durée rappelle évidemment la réflexion de S. Lévi, portant sur l'accentuation védique et la mise en place des notes musicales (cf. *supra*). Dans sa notice encyclopédique du *Grove's*, R. Steiner définit le chant comme une combinaison de mots et de rythmes accompagnée d'une mélodie. Celle-ci entretiendrait un lien particulier avec la magie, ce qui permet de comprendre sa fonction essentielle et la position dominante qu'elle occupe dans les rituels et dans la tradition de nombreuses civilisations antiques : la communauté védique en Inde, les peuples du bassin méditerranéen et ceux du Proche-Orient⁶⁴. Cette présentation ne fait nullement obstacle à la caractérisation des textes du Sāmaveda par des chants, du moins, en ce qui concerne les deux derniers pressurages. Il n'empêche que le premier pressurage échappe de nouveau aux normes : subsiste alors le besoin de déterminer les mots techniques intermédiaires, à savoir « psalmodie », *Sprechgesang* et « cantillation ».

Originellement, « psalmodie » désigne la façon de rééliser les psaumes en vers et en prose dans la liturgie chrétienne⁶⁵. Le Littré se perd quelque peu à se positionner dans les modalités de son énonciation, utilisant à tort les deux termes opposés « récitation » et « chant » comme de parfaits synonymes : il s'agirait de la « manière de chanter, de réciter des psaumes » ou la « manière monotone de déclamer, de réciter⁶⁶ ». Le *Larousse* appuie ces

⁵⁸ PICARD 2008 : 2-4.

⁵⁹ PICARD 2008 : 5.

⁶⁰ GAFFIOT 2000 : 1338.

⁶¹ LITTRÉ vol. 4 : 1512 ; SIEVERS 1912 : 57 ; SACHS 1943 : 159-160 ; STROHM 1998 ; MCKINNON 2001.

⁶² ROUSSEAU 1768 : 406-407. De même, il explique pour le terme « chant » que « les diverses inflexions qu'on donne à la voix en parlant, forment des intervalles qui ne sont point harmoniques, qui ne font pas partie de nos systèmes de musique, et qui, par conséquent, ne pouvant être exprimés en note, ne font pas proprement du *chant* pour nous » (ROUSSEAU 1768 : 82).

⁶³ ROUSSEAU 1768 : 82 ; voir LITTRÉ vol. 1 : 552.

⁶⁴ STEINER 1996 ; CHEW 2001.

⁶⁵ MUSIC 1997.

⁶⁶ LITTRÉ vol. 3 : 1373 ; voir CRAWFORD 2013.

propos en se fondant sur l'étude de deux communautés absolument distinctes : la Grèce antique et la chrétienté occidentale. La psalmodie grecque serait un « chant (*ôdé*) accompagné par un instrument à cordes pincées⁶⁷ », s'éloignant alors du chant *sāmavédique*, puisque, d'une part, elle exige la présence d'un instrument (inexistant dans les prémices de la musique liturgique védique) et, d'autre part, elle ne précise pas la nature du chant, mais le contexte de son énonciation. Quant à la chrétienté occidentale, elle « chante » ses psaumes « en employant un timbre défini, comportant des règles particulières d'intonation, de repos et de terminaison à partir d'une "teneur" ou "corde de récitation", note principale sur laquelle se chante le corps du texte, et dont le rapport avec la note finale détermine le "mode" ou "ton de récitation"⁶⁸ ». Cela présuppose un socle récitatif, depuis lequel les variations tonales et la constitution du chant sont développées, comme l'explique le dictionnaire. Ce socle demeure toutefois trop présent, et la psalmodie, comme l'indique son nom, reste trop proche de la récitation des psaumes pour qu'elle soit applicable aux hymnes du *Sāmaveda*, qui, bien qu'elles n'exploitent simultanément que deux hauteurs tonales (et d'autres dans les séquences mélodiques secondaires), doivent plutôt se distancier de la récitation pour rejoindre le chant et sa gamme heptatonique.

Ensuite, le *Sprechgesang*, traduit de l'allemand par « chant-parlé », est un terme agrégé au lexique musical dans le courant du ^{xx}e siècle qui désigne une méthode d'énonciation entre la parole monotone et le chant, surtout utilisée dans des œuvres musicales plus populaires⁶⁹. De même que « psalmodie », le *Sprechgesang* est plus proche de la parole et de la récitation, ajoutant une lecture emphatique qui aurait la capacité d'émouvoir l'auditeur. P. Griffiths, avec le dictionnaire du *Larousse*, signale l'idée d'une progression de la voix et refuse la considération de notes fixes. Cette terminologique technique attire alors l'attention sur l'absence de stabilité dans le domaine de l'élocution, stabilité auquel se substitue une heureuse ouverture vers une multitude de possibilités énonciatives⁷⁰. Pour revenir aux hymnes exceptionnelles du pressurage du matin, le *Sprechgesang* ne peut convenir, car il reste étroitement lié à la récitation et qu'il ne peut s'inscrire dans la sphère liturgique. Reste finalement la description de la « cantillation », qui nécessite des commentaires plus détaillés.

LA CANTILLATION

M. Brenet fut un pionnier dans la caractérisation de la « cantillation » : selon lui, il s'agirait d'une « forme de mélodie religieuse de construction primitive, et plus proche de la déclamation que du chant proprement dit, bien que pouvant être entremêlée de vocalises⁷¹ ». Il conviendrait toutefois d'affilier cette méthode énonciative au chant, comme le propose G. Chew⁷² et le suggère son étymologie. Dérivé du verbe latin *cantilāre*⁷³ « fredonner, chanter à mi-voix », il dénote en réalité l'idée d'un « chant réduit » par l'adjonction du suffixe diminutif sur le substantif *cantus* « chant⁷⁴ ».

S. Corbin est la première musicologue à s'y consacrer de manière plus fine, publiant les résultats dans son article « La cantillation des rituels chrétiens » (1961). Elle met en évidence la complexité de définir « cet acte lorsque la voix lui confère un certain volume sonore, une tension qui n'est pas encore le chant, mais qui n'est certainement plus le volume de la parole⁷⁵ ». En quelques mots, la cantillation est une technique d'énonciation liturgique appliquée à un texte en prose mis en musique, dont les intervalles mélodiques n'excèdent pas la quinte⁷⁶. N. Abou Mrad étaye ces affirmations en expliquant que la cantillation consiste à « introdu[ire] une mélodie à caractère modal dans une lecture des versets qui respecte le débit métrique prosodique. Le phrasé cantillatoire pour chaque verset est introduit par une formule d'intonation, pour être axé ensuite sur une corde de récitation (note prépondérante du phrasé modal) et ponctué par des clausules et des cadences⁷⁷ ». Ce concept cantillatoire est d'abord assigné à la prose sacrée des religions abrahamiques, prose qui a été conçue comme une méthode de transcendance permettant la communication entre le fidèle et son dieu : voici la raison pour laquelle il se tient au cœur de ces pratiques rituelles.

La cantillation dissocie nettement la récitation et le chant, se rapprochant davantage de la première à la

⁷¹ BRENET 1926 : 54.

⁷² Il reste dubitatif quant au positionnement qu'il doit adopter dans sa définition, car, selon lui, la cantillation est « the musical or semi-musical chanting of sacred texts, prayers and so on by a solo singer in a liturgical context. The term primarily refers to such chanting in the Jewish Synagogue [...], but is used also for the comparable public recitation of lessons and so on in the various Christian traditions and in other religious rites » (CHEW 2001).

⁷³ Ce terme est assez difficile à contextualiser : l'*Oxford Latin Dictionary* lui attribue le sens de « to sing (songs) », la forme verbale étant dérivée du substantif *cantus* (OLD 1968 : 267). L'*Etymological Dictionary of Latin* de M. De Vaan, plus récent, ne mentionne pas d'attestation directe de cette forme : il s'agirait d'une reconstitution nécessaire afin d'expliquer l'étymologie du terme *cantilēna* (DE VAAN 2014 : 88).

⁷⁴ CORBIN 1961 : 5 ; SPECTOR 1986-1987 : 1.

⁷⁵ CORBIN 1961 : 6.

⁷⁶ CORBIN 1961 : 9.

⁷⁷ ABOU MRAD 2009 : 57.

⁶⁷ Larousse 2001 : 806.

⁶⁸ Larousse 2001 : 806-807.

⁶⁹ STEPHAN 1998 ; GRIFFITHS 2001.

⁷⁰ GRIFFITHS 2001 ; Larousse 2001 : 948.

manière de la psalmodie ou du *Sprechgesang*. Cependant, S. Corbin tient à la différencier de ces deux notions : d'une part, parce que la cantillation porte sur des textes en prose, récités par des chantres spécialisés, alors que la psalmodie est versifiée et peut être prononcée par toute personnalité sacerdotale ; d'autre part, parce que le *Sprechgesang*, étant très peu réglementé, admet des interprétations totalement libres⁷⁸. Si la cantillation tend à rejoindre la corde récitative par le nombre réduit de ses tons, il se définit bien comme un chant, si l'on en croit l'étymologie du terme. Cela étant admis, il importe de le distinguer du plein chant, qui sollicite l'ensemble de la gamme musicale. Pourtant, cette séparation n'est pas aussi évidente qu'on pourrait le prétendre : par exemple, J. Spector suggère que le changement de tonalité pour réaliser le chant n'a qu'une simple valeur emphatique⁷⁹.

En outre, le texte cantillé ne doit pas s'accompagner de musique instrumentale afin de ne pas gêner l'audition, et donc la bonne compréhension du texte⁸⁰. En effet, les religions abrahamiques accordent une grande importance au texte, de même que les civilisations antiques, qui emploient d'autres moyens pour le manifester. Tel est le cas de la communauté védique, où le chant insère une multitude d'ornementations mélodiques dans le texte du Ṛgveda, qui doit, quant à lui, conserver sa parfaite compréhension. Dès lors, ce n'est pas tant l'intelligibilité du texte qui est privilégiée dans le chant, mais plutôt sa séquence mélodique et la variation des intervalles. Cela est loin d'être exceptionnel, puisque nous pouvons lire une formule en hittite, composée du verbe *arkuwā(i)*- « scander, réciter » et du préverbe *katta(n)*- « avec », utilisée dans un rituel spécifique. Elle indique la répétition des paroles du prêtre par une chorale en hattī, langue sacrée adoptée par le peuple hittite encore mal comprise de nos jours⁸¹. La situation de la tradition védique présente de nombreuses similitudes avec ce rituel hittite : par exemple, la cérémonie met, elle aussi, en scène un prêtre qui répète les chants, volontairement modifiés.

LA CANTILLATION DANS LE SĀMAVEDA

Pour ce qui est de la qualification des hymnes du Sāmaveda, notamment celles du premier pressurage de l'Agniṣṭoma, C. Sachs propose la dénomination de « cantillation védique⁸² ». Il identifie deux types de sāman : le premier, plus archaïque, se limiterait à trois hauteurs tonales, tandis que le second doit adapter des mélodies

préexistantes constituées de sept notes⁸³. Malgré le fait qu'il ne justifie pas ses spéculations, ces dernières sont loin d'être absurdes, car le chant s'est effectivement développé progressivement depuis les deux hauteurs accentuelles originelles jusqu'aux sept notes de musique. Plus tard, J. Spector réfère à la cantillation pour décrire l'élocution particulière de quelques passages tirés de la Bible hébraïque, associant par la même occasion cette méthode énonciative avec les Vedas⁸⁴. Cependant, elle laisse de côté un aspect essentiel : la distinction entre les mantras et les passages en prose dans le Yajurveda. Le Yajurveda Blanc et les mantras du Yajurveda Noir emploient le même système accentuel que le Ṛgveda : c'est le cas des saṃhitās de différentes écoles (la Taittirīya, la Kāṭhaka, la Maitrāyaṇī, etc.). Par la suite, M. Angot revient sur cette similitude dans son analyse de la cantillation et des tonalités au sein de la partie āraṇyaka (les textes forestiers sacrés) et de la partie upaniṣad (les enseignements philosophiques) de l'école Taittirīya. Il s'interroge sur la métrique singulière d'un passage de Taittirīya Upaniṣad et, en raison de sa nature sāmavédique (puisque'il s'agit d'une citation de sāman), il avance l'idée d'une influence du Sāmaveda et de sa modulation sur quelques tons : il est alors possible que le mantra de l'upaniṣad ait été destiné à être chanté à la manière d'un sāman. Il conclut finalement sur l'hypothèse selon laquelle l'emplacement du passage en début de chapitre conditionne cette variation métrique. D'après le védiciste, le texte parvenu jusqu'à nous « informe sur une période transitoire, celle qui voit la disparition des tons de la langue parlée, l'organisation de la cantillation rituelle et simultanément l'oubli de la valeur grammaticale de la tonalité⁸⁵ ». Cela est d'autant plus vrai lorsque nous nous intéressons à la culture védique, car les enseignements et les textes sacrés se transmettaient par voie orale depuis bon nombre de générations. Dès lors, il est envisageable que des données relatives à des modes d'énonciation plus anciens se perdent, même si cette communauté s'est attelée à les transmettre sans commettre d'erreurs. Ces altérations affectent aussi bien les textes que la mélodie, comme le met en évidence A. Keropvyan :

Il convient de souligner tout de suite l'évidente nécessité de changement pour toute tradition. C'est une caractéristique inhérente, je dirais même la condition de la survie des traditions musicales. Les musiques religieuses ne sauraient non plus échapper au changement, car il s'agit tout simplement de la marche dans le temps de l'être humain et de la société qu'il forme, et le changement continu de la tradition en est la conséquence naturelle.⁸⁶

⁷⁸ CORBIN 1961 : 6-9.

⁷⁹ SPECTOR 1986-1987 : 1.

⁸⁰ CORBIN 1961 : 10-11 ; SPECTOR 1986-1987 : 2.

⁸¹ LAROCHE 1963 : 19 ; MELCHERT 1998 : 47 ; SCHRIJVER 2011 : 243.

⁸² SACHS 1943 : 157-158.

⁸³ SACHS 1943 : 159-160.

⁸⁴ SPECTOR 1986-1987 : 14-15.

⁸⁵ ANGOT 2016 : 496, 510-517.

⁸⁶ KEROPVYAN 2015.

Ces affirmations apportent des précisions quant au manque d'informations concernant le premier pressurage de l'Agniṣṭoma dans les textes exégétiques. L'évolution de la pensée védique aurait omis d'expliquer la réalisation originale du premier pressurage sur deux tons, car elle avait perdu toute connaissance de ses propres caractéristiques et de sa raison d'être. Par conséquent, la confrontation du chant d'autres liturgies permet d'élucider la véritable distinction entre le chant et la récitation. Dans l'Agniṣṭoma, ils sont distingués, mais aussi corrélés, car chaque louange chantée est systématiquement suivie d'une louange récitée. L'étude du premier pressurage nous incite à nuancer les certitudes relatives à cette distinction : si son chant et les deux hauteurs caractéristiques des débuts de la récitation s'expriment tous deux sur les mêmes hauteurs tonales, comment les différencier ? Nous avons d'abord examiné la constitution de la gamme mélodique védique et, comme l'a présenté S. Lévi, le chant pourrait être distingué oralement de la récitation par la prolongation de la voix sur une hauteur tonale définie : dès lors, le rythme conditionnerait la qualification de chant ou de récitation. Ensuite, nous avons exposé plusieurs notions élocutoires afin de sélectionner la plus adéquate pour désigner ce chant cérémoniel. La psalmodie ne peut être retenue, car seule une hauteur tonale prime, admettant parfois quelques oscillations mélodiques, et s'applique exclusivement à la lecture des psaumes, tandis que le Sāmaveda exploite la gamme heptatonique (au moins dans les autres pressurages) et, même si le premier pressurage se limite à deux notes, ce dernier doit être associé au chant complet, et non à la parole monotone. De même pour le *Sprechgesang*, sa définition tend à le rapprocher de la récitation et, ainsi que l'a souligné S. Corbin, ce mode d'expression manque de règles rigoureuses, contrairement au Sāmaveda, qui est strictement codifié au vu des nombreux manuels portant sur la musique védique (tels que le *Puṣpasūtra*, le *Phullasūtra*, le *Pañcavidhasūtra*, le *Nāradyā Śikṣā*, le *Mātrākṣaṇa*⁸⁷, etc.). Subsiste finalement la cantillation, qui se manifeste plutôt comme un « petit chant » et qui peut donc être appliquée aux stotras matinaux. Le seul obstacle à cette dénomination est le fait que, selon les érudits antérieurs (S. Corbin et N. Abou Mrad), la cantillation doit être attribuée à des textes en prose. Certes, la prosaïque occupait une place importante dans les rituels des religions du Livre, pourtant, ce n'est pas le cas de l'Agniṣṭoma, car il est avant tout caractérisé par l'association de deux louanges versifiées. Nous présumons que la qualification du texte cantillé comme étant prosaïque s'explique par le fait que ce concept ait été étudié sur l'unique base de ces rituels et de la prose qui en constitue le cœur⁸⁸. Par

conséquent, l'attribution de la cantillation aux chants matinaux de l'Agniṣṭoma n'est pas inconcevable.

Si le premier pressurage de l'Agniṣṭoma est cantillé, on s'interroge alors sur la raison pour laquelle les deux autres ne le sont pas. Comme dans les traditions cérémonielles des religions abrahamiques, la cantillation est employée à un moment particulier de la cérémonie : elles l'utilisent pour les psaumes et les enseignements, plus généralement pour la prose admettant la possibilité de transcendance de l'homme avec la divinité. Cela pouvait être également le cas de l'Agniṣṭoma, où l'événement central était le pressurage. La prise en compte des textes exégétiques suscite à ouvrir l'hypothèse de l'existence originelle d'un unique pressurage, et ce serait à la suite de la canonisation de la cérémonie védique que le premier pressurage, plus ancien et cantillé, aurait été maintenu comme tel, alors que les deux autres, conçus ultérieurement, ont adopté une ligne mélodique plus élaborée. La conjecture selon laquelle le premier pressurage est archaïque peut également être défendue par le fait que la hauteur de ses deux tons chantés caractéristiques serait identique aux deux hauteurs accentuelles originelles, à savoir l'*udātta* et l'*anudātta*. Les commentaires explicatifs ont relevé que la performance chantée ne changeait pas lors des différents pressurages, tandis que la mélodie variait⁸⁹ : l'expression *sāman- GĀ-/STU-* est utilisée indifféremment pour le chant des trois pressurages. Ainsi que l'a évoqué M. Angot, cette période précédant la canonisation de la cérémonie est transitoire, voyant la métamorphose des hauteurs et des tonalités. Les textes métalituriques témoignent de ce trouble par leur incapacité, ou leur réticence, à justifier la singularité du premier pressurage par la restriction aux deux notes de musique. Il convient finalement de mentionner que, conformément à l'idéologie de l'époque, il était inconcevable de ne sélectionner que quelques notes depuis un panel mélodique plus étendu, car le chant était ce qui permettait d'établir le contact entre la communauté des hommes et celle des dieux⁹⁰ : ainsi, n'utiliser qu'une partie des notes aurait fait obstacle à ce processus, puisqu'il n'aurait pas abouti.

« la musique rituelle judaïque et la terminologie distinguent bien entre le chant des psaumes (poésie sacrée, mais poésie) et la lecture des Livres. Il en est de même dans l'ensemble des rituels chrétiens » (CORBIN 1961 : 7, n. 2).

⁸⁹ Le *Jaiminīya Brāhmaṇa* illustre ces propos à plusieurs reprises (voir le chapitre sur les mètres, allant de JB I, 280 à 290) : par exemple en JB I, 281, il est dit que la *Gāyatrī* est associée au pressurage du matin, la *Trīṣṭubh* à celui du midi et la *Jagatī* à celui du soir (BODEWITZ 1990 : 159-160).

⁹⁰ C'est ce que nous interprétons suite à la lecture de JB I, 83, que H. W. Bodewitz traduit comme suit : « If (the priest) should wish that the sacrificer reaches heaven, he should chant after having made him look at the *Cātvalā* [note personnelle : il s'agit d'une fosse contenant de l'eau purificatoire]. He takes him away from here with three ([chanted] verses), from the intermediate space with three and with three he makes him go to heaven. The sacrificer will reach heaven »

⁸⁷ HILLEBRANDT 1897 : 100 ; CALAND 1907 : 14 ; NIJENHUIS 1996.

⁸⁸ S. Corbin précise ses propos « on doit donc lui confier avec soin un texte qui sera presque toujours en prose » en écrivant en note que

CONCLUSION

La dichotomie de la récitation et du chant constitue le socle de l'Agniṣṭoma, socle qui, bien que rudimentaire d'apparence, est le résultat d'un processus élaboré. Deux facteurs en témoignent : la composition de la gamme mélodique et l'arrangement de la cérémonie védique. La gamme heptatonique indienne provient de l'évolution progressive depuis les trois hauteurs accentuelles, initialement au nombre de deux. D'autre part, se trouve l'arrangement cérémoniel, qui repose sur la succession d'un chant par une louange récitée, et sur la réitération du processus, à douze reprises pour le cas de l'Agniṣṭoma.

La genèse de notre interrogation s'amorce avec l'observation du premier pressurage de l'Agniṣṭoma et de ses hauteurs tonales caractéristiques : les deux autres sont plus composites et complexes, en ce qu'ils emploient d'autres méthodes de répétition et, surtout, qu'ils utilisent l'ensemble de la gamme. Cela nous a menée à nuancer cette dichotomie énonciative franche, car nous avons questionné les modalités distinguant les hauteurs chantées de celles qui sont récitées. Pour y répondre, il a été nécessaire de tenir compte des textes exégétiques contenant les prescriptions et l'idéologie de l'époque. Ces derniers proposent d'admettre une démarcation entre les différents pressurages, le premier étant plus ancien, et entre le chant (*sāman-*) et la récitation (*ṛc-*). Toutefois, nul ne mentionne une quelconque variation des hymnes chantées. Notre raisonnement s'est poursuivi en confrontant les données védiques avec les études portant sur d'autres liturgies, plus précisément celles des religions abrahamiques, dans le but de vérifier s'il existe une délimitation similaire : celles-ci se concentrent sur la terminologie technique en musicologie. Il ressortit de cette exposition que le terme « cantillation », littéralement « petit chant », est le plus adéquat pour caractériser les hymnes védiques matinales, puisqu'il prend en considération la dimension du chant, tout en se situant dans une position intermédiaire.

Notre argumentation a mis en évidence l'importance du comparatisme en insistant sur la nécessité de confronter des époques, des sociétés et des rituels divers. Ce comparatisme s'est manifesté sur deux points. Le premier s'est appliqué à l'étymologie de *sāman-* « texte chanté », mot hérité qui allie originellement les sens de « chant » et de « magie », ainsi que ses correspondants indo-européens l'attestent. Cette relation du chant avec la magie et avec toute entité supérieure à l'homme, notamment divine, survient également dans les religions

abrahamiques. En outre, ces communautés partagent un autre point commun : l'assignation du chant sacré au cœur des cérémonies rituelles. Le second point s'exprime par le comparatisme cérémoniel. À la position centrale du chant s'ajoute son association avec d'autres types de louanges, récitées pour la plupart, qui se retrouvent dans plusieurs rituels : l'Agniṣṭoma védique, la Liturgie Longue avestique, les leçons bouddhiques et les cultes des religions abrahamiques. Les quelques enquêtes menées exclusivement sur l'une ou l'autre célébration ont permis d'élucider certains aspects d'autres domaines, et, surtout, l'approche comparatiste permet d'ouvrir de nouvelles perspectives quant à notre compréhension du monde antique, en l'occurrence du monde védique.

Ces résultats soulignent la difficulté que nous rencontrons lors de l'analyse de la musique védique et démontrent que cette musique, ainsi que son rôle dans la liturgie, mérite davantage d'attention, car elle occupe une place centrale, non seulement dans le rituel, mais aussi dans la vie communautaire avec les rites domestiques. Seuls quelques musicologues s'y sont intéressés et sont parvenus à réaliser des avancées significatives. Après notre esquisse, d'aucuns remarqueraient que le chant offre la possibilité d'aborder de nombreux sujets de discussion, tout comme la dichotomie énonciative dans laquelle il s'inscrit. Par ailleurs, la présente étude met en lumière la présence de ressources encore inexploitées dans les textes exégétiques, car, malgré la propension de la mythologie, le foisonnement d'informations qu'ils contiennent est essentielle pour comprendre la manière dont la communauté védique se représentait, non seulement les sacrifices organisés, mais aussi l'ordonnancement du monde environnant. En conséquence, notre recherche s'intègre dans une perspective de perfectionnement, de même que le comparatisme, mais les nombreuses investigations amorcées durant les dernières décennies laissent entrevoir un avenir prometteur quant à la bonne compréhension du monde moderne, ainsi que des civilisations de l'Antiquité.

BIBLIOGRAPHIE

- ABOU MRAD, Nidaa. 2009. « Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée », *La pensée de midi* 28, pp. 53-65.
- ANGOT, Michel. 2016. « Cantillation et tonalité: Les deux paradigmes de tonalité dans le Taittirīya-Araṇyaka et la Taittirīya-Upaniṣad », in HOUBEN, Jan, ROTARU, Julieta et WITZEL, Michael (eds.). *Vedic Śākhās. Past, Present, Future. Proceedings of the Fifth International Vedic Workshop Bucharest 2011*. Cambridge : Harvard University, pp. 491-530.
- AUFRECHT, Theodor. 1879. *Das Aitareya Brāhmaṇa. Mit Auszügen aus dem Commentare von Sāyaṇacārya und anderen Beilagen*. Bonn : Adolph Marcus.

(BODEWITZ 1990 : 50). Un autre passage plus explicite doit être mentionné, à savoir JB I, 111 : « [...] It should be chanted in a rising tone—Heaven is high—in order to reach heaven. It should be chanted in three sections—there are three worlds here—in order to obtain these three worlds » (BODEWITZ 1990 : 64).

- BADER, Françoise. 1990. « Le liage, la peausserie et les poètes-chanteurs Homère et Hésiode. La racine *seh₂- 'lier' », *Bulletin de la Société de linguistique de Paris* 85, pp. 1-59.
- BARTH, Auguste. 1914. *Œuvres*. Vol. I. Paris : Ernest Leroux.
- BARTHOLOMAE, Christian. 1904. *Altiranisches Wörterbuch*. Strasbourg : Karl J. Trübner.
- BEEKES, Lucien van. 2010. *Etymological Dictionary of Greek*. Leiden/Boston : Brill.
- BODEWITZ, Hendrik Wilhelm. 1990. *The Jyotiṣoma Ritual. Jaiminīya Brāhmaṇa I, 66-364: Introduction, Translation and Commentary*. Leiden : E. J. Brill.
- BRENET, Michel. 1926. *Dictionnaire historique et pratique de la musique*. Paris : Armand Colin.
- CALAND, Willem. 1907. *De wording van den Sāmaveda*. Amsterdam : Verslagen en Mededeelingen der Koninklijke Akademie van Wetenschappen.
- CALAND, Willem et HENRY, Victor. 1906-1907. *L'Agniṣoma : description complète de la forme normale du sacrifice de Soma dans le culte védique*. 2 vols. Paris : Ernest Leroux.
- CANTERA, Alberto. 2016. « A Substantial Change in the Approach to the Zoroastrian Long Liturgy. About J. Kellens's Études Avestiques et Mazdéennes », *Indo-Iranian Journal* 59, pp. 139-185.
- CANTERA, Alberto. 2020. « Litanies and rituals. The structure and position of the Long Liturgy within the Zoroastrian ritual system », in REDARD, Céline, FERRER-LOSILLA, Juanjo, MOEIN, Hamid et SWENNEN, Philippe (eds.). *Aux sources des liturgies indo-iraniennes*. Liège : Presses Universitaires de Liège, pp. 195-282.
- CHEW, Geoffrey. 2001. « Cantillation », *Grove Music Online*, [en ligne] URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.04775>.
- CHEW, Geoffrey, et al. 2001. « Song », *Grove Music Online*, [en ligne] URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50647>.
- CLARK, Matthew. 2017. *The Tawny One: Soma, Haoma, and Ayahuasca*. London/New-York : Muswell Hill Press.
- CEURDEVEY, Annie. 1998. *Histoire du langage musical occidental*. Paris : Presses Universitaires de France.
- CORBIN, Solange. 1961. « La cantillation des rituels chrétiens », *Revue de Musicologie* 47, pp. 3-36.
- CRAWFORD, Richard. 2013. « Psalmody », *Grove Music Online*, [en ligne] URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.A2252198>.
- DANIÉLOU, Alain. 1966. *Inde du Nord. Les traditions musicales*. Paris : Buchet/Chastel.
- DE VAAN, Michiel. 2008. *Etymological Dictionary of Latin and the other Italic Languages*. Leiden : Brill.
- EDGREN, Hjalmar. 1885. « On the Verbal Roots of the Sanskrit language and of the sanskrit grammarians », *Journal of the American Oriental Society* 11, pp. 1-55.
- EGGELING, Julius. 1885. *The Satapatha-Brāhmaṇa. According to the text of the Mādhyandina school. Part II: Books III and IV*. Oxford : The Clarendon Press.
- FADDEGON, Barend. 1951. *Studies on the Sāmaveda. Part I*. Amsterdam : North-Holland Publishing Company.
- FELBER, Erwin. 1912. *Die indische Musik der vedischen und der klassischen Zeit. Studie zur Geschichte der Rezitation*. Vienne : Alfred Hölder.
- FOX STRANGWAYS, Arthur Henry. 1914. *The music of Hindostan*. Oxford : Clarendon Press.
- GAFFIOT, Félix. 2000. *Dictionnaire Latin-Français*. Paris : Hachette.
- GONDA, Jan. 1975. *A History of Indian Literature. Vedic Literature (Saṃhitās and Brāhmaṇas)*. Wiesbaden : Otto Harrassowitz.
- GRASSMANN, Hermann Günther. 1873. *Wörterbuch zum Rig-Veda*. Leipzig : F. A. Brockhaus.
- GRIFFITHS, Paul. 2001. « Sprechgesang », *Grove Music Online*, [en ligne] URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.26465>.
- GÜNTERT, Hermann. 1919. *Kalypso. Bedeutungsgeschichtliche Untersuchungen auf dem Gebiet der indogermanischen Sprachen*. Halle a. S. : Max Niemeyer.
- HAUDRY, Jean. 1977. *L'emploi des cas en védique. Introduction à l'étude des cas en Indo-européen*. Lyon : L'Hermès.
- HAUG, Martin. 1863. *The Aitareya Brahmanam of the Rigveda*. Bombay : Government Central Book Depot.
- HELLWIG, Oliver. 2010. « Intoxication », in *Brill's Encyclopedia of Hinduism. Vol. II: Sacred Texts and Languages, Ritual Traditions, Arts, Concepts*. Leiden/Boston : Brill, pp. 459-471.
- HILLEBRANDT, Alfred. 1897. *Ritual-Litteratur. Vedische Opfer und Zauber*. Strasbourg : Karl J. Trübner.
- HOOGT, Jacobus Marinus van der. 1929. *The Vedic Chant studied in its textual and melodic form*. Wageningen : H. Veenman & Sons' Press.
- HOUBEN, Jan. 2003. « The Soma-Haoma problem: Introductory overview and observations on the discussion », *Electronic Journal of Vedic Studies* 9/1.
- HOWARD, Wayne. 1977. *Sāmavedic Chant*. New Haven/London : Yale University Press.
- JAMISON, Stephanie et BRERETON, Joël. 2014. *The Rigveda : the earliest religious poetry of India*. New-York : Oxford University Press.
- KANE, Pandurang Vaman. 1941. *History of Dharmaśāstra (ancient and medieval religious and civil law)*. Vol. 2, part. 2. Poona : Bhandarkar Oriental Research Institute.
- KAUFMANN, Walter. 1981. *Musikgeschichte in Bildern. Band II: Musik des Altertums. Lieferung 8: Altindien*. Leipzig : VEB Deutscher Verlag für Musik.
- KEITH, Arthur Berriedale. 1925. *The religion and philosophy of the Veda and Upanishads*. Cambridge : Harvard University Press.
- KEROVPPYAN, Aram. 2015. « L'écriture musicale et l'interprétation du chant arménien : relever et traiter les incohérences », in GRIBENSKI, Jean, CAZAUX-KOWALSKI, Christelle et HIS, Isabelle (eds.). *Solange Corbin et les débuts de la musicologie médiévale*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, pp. 171-182, [en ligne] URL : <https://books.openedition.org/pur/96475?lang=fr>.
- KLOEKHORST, Alwin. 2008. *Etymological Dictionary of the Hittite Inherited Lexicon*. Leiden/Boston : Brill.
- LAROCHE, Emmanuel. 1963. « La prière hittite : vocabulaire et typologie », *École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses* 72, pp. 3-29.
- Larousse Dictionnaire de la Musique. 2001. Paris : Larousse.
- LÉVI, Sylvain. 1915. « La récitation primitive des textes bouddhiques », *Journal Asiatique* 5, pp. 401-447.

- LITTRÉ, Émile. 1863-1872. *Dictionnaire de la langue française*. 4 vols. Paris : Librairie de L. Hachette et C^{ie}.
- LOKESH, Chandra, RAGHU, Vira et RENOU, Louis. 1955 [1986]. *Jaiminiya-Brāhmaṇa of the sāmaveda*. Delhi : Motilal Banarsidass.
- MACDONELL, Arthur. 1897. *Vedic mythology*. Strasbourg : Karl J. Trübner.
- MALANDRA, William. 2001. « Gathas », in *Encyclopædia Iranica*. Vol. 10, Fascicule 3 : Fruit–Gāvbāzī. New-York : Bibliotheca Persica Press, pp. 321-330.
- MAYRHOFER, Manfred. 1992-1996. *Etymologisches Wörterbuch Des Altindoirischen*. 2 vols. Heidelberg : Carl Winter.
- McKINNON, James. 2001. « Recitative, liturgical », *Grove Music Online*, [en ligne] URL : <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.42138>.
- MELCHERT, Craig. 1998. « Hittite arku- “chant, intone” vs. arkuwā(i)- “make a plea” », *Journal of Cuneiform Studies* 50, pp. 45-51.
- MINKOWSKI, Christopher. 1991. *Priesthood in Ancient India. A Study of the Maitrāvaruṇa Priest*. Vienne : Sammlung De Nobili.
- MONIER-WILLIAMS, Monier et CAPPELLER, Carl. 1964. *A Sanskrit-English dictionary etymologically and philologically arranged with special reference to cognate Indo-European languages*. Oxford : The Clarendon Press.
- MÜLLER, Friedrich Max. 1890-1892. *Rig-Veda-Samhitā. The sacred hymns of the Brāhmins together with the commentary of Śāyanākārya*, 4 vols. Londres : Henry Frowde.
- MUSIC, David. 1997 [2016]. « Psalmody », *MGG Online*, [en ligne] URL : <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/19492>.
- NIJENHUIS, Emmie te. 1996 [2016]. « Indien », *MGG Online*, [en ligne] URL : <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/396349>.
- OBERLIES, Thomas. 2012. *Der Rigveda und seine Religion*. Berlin : Verlag der Weltreligionen.
- OLD 1968 = *Oxford Latin Dictionary*. 1968. Oxford : Clarendon Press.
- OLDENBERG, Hermann. 1884 « R̥gveda-Samhitā und Sāmavedārcika. Nebst Bemerkungen über die Zerlegung der R̥gveda-Hymnen in Theilhymnen und Strophen sowie über einige verwandte Fragen », *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 38/2, pp. 439-480.
- OLDENBERG, Hermann. 1903. *La Religion du Véda*. Paris : Félix Alcan.
- OSTHOFF, Hermann. 1899. « Allerhand Zauber etymologisch beleuchtet », *Beiträge zur Kunde der indogermanischen Sprachen* 24, pp. 109-173.
- PANAINO, Antonio. 2022. *Le collège sacerdotal avestique et ses dieux. Aux origines indo-iraniennes d'une tradition mimétique (Mythologica Indo-Iranica II)*. Turnhout : Brepols.
- PERINU, Roberto. 1982. *La musica indiana. I fondamenti teorici e le pratiche vocali e strumentali attraverso i tempi*. Padova : G. Zanibon.
- PICARD, François. 2008. « Parole, déclamation, récitation, cantillation, psalmodie, chant », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* 2, pp. 1-16.
- PORZIG, Walter. 1924. « Bedeutungsgeschichtliche Studien », *Indogermanische Forschungen* 42/1, pp. 221-274.
- PROFERES, Theodore. 2010. « Veda and Brāhmaṇas », in *Brill's Encyclopedia of Hinduism. Vol. II: Sacred Texts and Languages, Ritual Traditions, Arts, Concepts*. Leiden/Boston : Brill, pp. 27-40.
- PUHVEL, Jaan. 1984. *Hittite Etymological Dictionary. Vol. 1 Words beginning with A, Vol. 2 Words beginning with E and I*. Berlin/New-York/Amsterdam : Mouton Publishers.
- QUILLET, Anne-Marie. 2015. *Le Sāmavidhānabrāhmaṇa dans la tradition sāmavédique*. Paris : École Pratique des Hautes Études.
- RENOU, Louis. 1937. « Adverbes sanskrits en -sāt et base radicale *sā- », *Bulletin of the School of Oriental Studies* 9/1, pp. 43-53.
- RENOU, Louis. 1954. *Vocabulaire du Rituel védique*. Paris : C. Klincksieck.
- RENOU, Louis. 1959. *Études védiques et pāṇinéennes*. Vol. 5. Paris : E. De Boccard.
- RODRIGUES, Hillary. 2009. « Asuras ans Daityas », in *Brill's Encyclopedia of Hinduism. Vol. I: Regions, Pilgrimage, Deities*. Leiden/Boston : Brill, pp. 469-478.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1768. *Dictionnaire de Musique*. Paris : Veuve Duchesne.
- ROWELL, Lewis. 1992. *Music and Musical Thought in Early India*. Chicago/London : University of Chicago Press.
- SACHS, Curt. 1943. *The Rise of Music in the Ancient World, East and West*. New-York : W.W. Norton & Company.
- SCHLERATH, Bernfried. 1985. « Beobachtungen zum Wortfeld. ‘singen, preisen, rufen, verkünden’ im R̥gveda », *Münchener Studien zur Sprachwissenschaft* 44, pp. 191-214.
- SCHRIJVER, Peter. 2011. « La langue hattique et sa pertinence possible pour les contacts linguistiques préhistoriques en Europe occidentale », in DARASSE, Coline Ruiz et LUJÁN, Eugenio (eds.). *Contacts linguistiques dans l'Occident méditerranéen antique*. Madrid : Collection de la Casa de Velázquez, pp. 241-255.
- SEN, Chitrabhanu. 2001. *A Dictionary of the Vedic Rituals based on the Śrauta and Gṛhya Sūtras*. Delhi : Concept Publishing Company.
- STEVERS, Eduard. 1912. *Rhythmisch-melodische Studien*. Heidelberg : Carl Winter.
- SIMON, Richard. 1913. « Die Notationen der vedischen Liederbücher », *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 27, pp. 305-346.
- SPECTOR, Johanna. 1986-1987. « Chant and cantillation », *Musica Judaica* 9/1, pp. 1-21.
- STAAL, Frits. 2001. « How a Psychoactive Substance Becomes a Ritual: The Case of Soma », *Social Research* 68/3, pp. 745-778.
- STEINER, Ruth. 1996 [2016]. « Liturgischer Gesang », *MGG Online*, [en ligne] URL : <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/17215>.
- STEPHAN, Rudolf. 1998 [2016]. « Sprechgesang », *MGG Online*, [en ligne] URL : <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/17211>.
- STROHM, Reinhard. 1998 [2016]. « Rezitativ », *MGG Online*, [en ligne] URL : <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/11586>.
- SWENNEN, Philippe. 2016. « Xavier Tremblay et la liturgie longue proto-indo-iranienne », in PIRART, Éric (ed.). *Études de linguistique iranienne in memoriam Xavier Tremblay*. Leuven-Paris-Bristol : Peeters, pp. 1-87.

- THITE, Ganesh Umakant. 2006. *Kātyāyana-Śrautasūtra. Text With English Translation and Notes*. Vol. 1. Delhi : New Bharatiyabook Corporation.
- TICHY, Eva. 1995. *Die Nomina agentis auf -tar- im Vedischen*. Heidelberg : Carl Winter.
- VIRET, Jacques. 1986. *Le chant grégorien, musique de la parole sacrée*. Lausanne : Age d'Homme.
- WACKERNAGEL, Jakob et DEBRUNNER, Albert. 1954. *Altindische Grammatik. Band II, 2 : Einleitung zur Wortlehre. Nominalkomposition*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht.
- WASSON, Gordon. 1969. *Soma : Divine mushroom of immortality*. New-York : Harcourt Brace Jovanovich.
- WEBER, Albrecht. 1964. *The Çatapatha-Brâhmaṇa in the Mādhyandina-Çâkha with extracts from the commentaries of Sâyaṇa, Harisvâmin and Dvideganga*. Varanasi : Chowkhamba Sanskrit Series Office.
- WENNERBERG, Claes. 1981. *Die altindischen Nominalsuffixe -man- und -iman- in historisch-komparativer Beleuchtung: I. Wortanalytischer Teil – Wörterbuch*. Göteborg : Pāṇini.
- WITZEL, Michael. 2009. « Vedic Gods », in *Brill's Encyclopedia of Hinduism. Vol. I: Regions, Pilgrimage, Deities*. Leiden/ Boston : Brill, pp. 765-780.