

Terrain

Anthropologie & sciences humaines

- Collection Ethnologie de la France
- Cahiers d'ethnologie de la France

68 | octobre 2017 :
L'emprise des sons



[Informations sur cette image](#)

Connexions vibratoires tibétaines

Les effets du son sur les êtres vivants et l'environnement
[portfolio]

HILDEGARD DIEMBERGER ET CHARLES RAMBLE

Traduction de Alice Doublier

p. 170-189

Cet article est une traduction de :

Tibetan vibratory connections

Résumés

Français English

Au Tibet, les sons peuvent guérir, rendre malade, protéger, défier, apaiser, polluer, purifier, séduire ou même libérer des attachements mondains. Les sons de l'environnement naturel se mêlent aux musiques et aux psalmodies des humains au sein de paysages sonores intimement interconnectés. Alors que les aspects spirituels et les pouvoirs guérisseurs des musiques rituelles bouddhiques ont souvent été décrits, le kaléidoscope des sons naturels et humains exécutés des siècles durant semble quant à lui moins connu. Ce portfolio explore l'histoire et les effets de certains de ces paysages sonores sacrés.

Tibetan vibratory connections

The effects of sound on living things and the environment

In Tibet sounds can heal, make ill, protect, challenge, appease, defile, purify, seduce or even liberate from worldly attachments. Sounds of the natural environment merge with human-made music and chanting in soundscapes that are intimately interconnected. While the spiritual features and healing powers of Buddhist ritual music have been often described, what is perhaps less known is the kaleidoscope of natural and human sounds against which it has been developed and performed for centuries. In this portfolio we explore some of these sacred soundscapes, their history and impacts.

Entrées d'index

Mot-clé : Tibet, bouddhisme, son, paysage, musique, rituel

Keyword : Tibet, Buddhism, sound, soundscape, music, ritual

Texte intégral

- 1 Au Tibet, les sons sont partout et ils agissent sur les êtres vivants de multiples manières : ils peuvent les guérir, les rendre malades, les protéger, leur apporter la prospérité, les mettre à l'épreuve, les apaiser, les souiller, les purifier, les séduire ou même les libérer de leurs attaches dans le monde d'ici-bas. Les sons de l'environnement naturel – l'écoulement de l'eau, le sifflement du vent ou le grondement d'une avalanche – se mêlent à la musique et aux psalmodies humaines dans des paysages sonores intimement liés. Si les aspects spirituels et les pouvoirs guérisseurs des musiques rituelles bouddhiques ont souvent été explorés et décrits, le kaléidoscope des sons naturels et humains sur lequel ces musiques se sont développées et ont été célébrées des siècles durant semble quant à lui moins connu. Nous explorerons dans ce portfolio illustré certaines facettes de ces paysages sonores sacrés au Tibet, qui sont, comme les paysages sacrés eux-mêmes, des espaces de négociation entre esprits locaux pré- ou non-bouddhiques et traditions bouddhiques. Cette attention aux sons et à l'efficacité de ceux-ci est visible dans de nombreux cadres rituels tibétains.
- 2 Rappelons par exemple que le véritable titre de ce qu'on appelle le Livre des morts tibétain¹ est en fait la *Libération par l'écoute entre la vie et la renaissance* (*Bar do thos grol*), et que celui-ci est traditionnellement lu au cours des rites funéraires. Le réciter aux humains mourants ou déjà décédés est considéré comme un puissant moyen de les aider à faire face à la mort, leur assurant, par le contrôle des émotions dangereuses rencontrées durant ce processus (souvent représentées sous les traits de démons), une meilleure réincarnation. Il existe autour de ce texte-clé une iconographie foisonnante qui se rapporte à chacune des divinités, paisibles ou courroucées, mentionnées au cours de sa récitation. Toutefois, l'efficacité de ce texte ne se résume pas seulement à son contenu évocateur. Elle tient aussi à la simple perception des sons psalmodiés et à la musique rituelle qui y est souvent associée : ceux-ci peuvent en effet atteindre la conscience de manière bien plus immédiate que le récit déchiffré.
- 3 Le *yogi* Milarepa est l'une des figures les plus populaires de la tradition tibétaine, écrite ou orale → Fig. 1. Héros de la « bouddhicisation » du Tibet, Milarepa a réussi à soumettre les divinités locales. Sa biographie et ses chants sont des classiques de la littérature tibétaine, connus dans le monde tibétain et même au-delà. Milarepa est souvent représenté en position assise, en train de chanter, une main placée derrière l'oreille. Il y a plusieurs façons de comprendre ce geste : technique pour concentrer son attention sur la perception sonore afin de chanter, indication de la capacité du *yogi* à saisir le son spirituel interne... Selon une interprétation populaire, il représenterait l'aptitude de Milarepa à percevoir les divines mélodies du monde qui l'entoure pour créer ses propres chants de libération spirituelle. La faculté de Milarepa à communiquer avec l'environnement et à parler avec les animaux, ainsi que sa quête de simplicité et d'épanouissement spirituel, ont parfois suscité une comparaison avec saint François d'Assise. Tout comme dans le *Laudes Creaturarum* (*Le Cantique des Créatures*) de saint François – qui comprenait une musique composée par ce dernier –, le chant est ici conçu comme une forme expressive extrêmement puissante qui peut toucher très intimement l'esprit, à la fois par le langage poétique et par le son. Sur cette

peinture, Milarepa est représenté d'après l'iconographie traditionnelle tibétaine que décrit Jeff Watt². Il est entouré de plusieurs personnages.

→ Fig. 1. Le *yogi* Milarepa (1052-1135), Tibet, xviii^e siècle.



Source : Rubin Museum of Art, C2006.66.174 (HAR 183).

- 4 Quand les maîtres bouddhistes sont arrivés au Tibet, le paysage était déjà peuplé par tout un ensemble d'être spirituels. Le dieu de la montagne Nyenchen Thanglha, mis au défi par le maître bouddhiste Padmasambhava, aurait ainsi répondu par la tempête et le tonnerre, comme le raconte une chronique du xi^e siècle (*dBa' bzhed*)³. Converti au bouddhisme, ce dieu demeure une figure active du paysage tibétain et continue de communiquer avec les êtres humains par l'intermédiaire du chant des oracles. Avant d'être initiés, les oracles sont la cible d'une maladie divine par laquelle des sons et des images de divinités perturbent leur bien-être. Une fois que la maladie est diagnostiquée et que l'initiation appropriée est effectuée, ces présences divines peuvent être employées pour le bien commun, en particulier à des fins de guérison.
- 5 Le puissant Chang Targo, frère de Nyenchen Thanglha et époux masculin du lac Dangra Yumtsho, est quant à lui le dieu de la montagne, protecteur du Nord et de la religion bön. Il est invoqué à l'aide du son du tambour d'un oracle. Éveillé, l'oracle consulte d'abord l'esprit-guide par une divination du miroir. L'oracle entre ensuite dans un état de transe par des battements de tambour et ses psalmodies ; il fait alors office

de porte-parole. Les personnes présentes consultent ainsi le dieu par l'intermédiaire du médium avec l'aide d'un interprète. Sons issus des instruments et voix de l'oracle deviennent tous deux des formes d'expression du dieu.

- 6 La poésie tibétaine décrit souvent le tonnerre comme un « tambour d'été », un son plaisant qui annonce en outre des pluies plus que nécessaires. Certains rituels emploient cette analogie de manière détournée pour piéger des démons et les détruire → Fig. 2. Dans un rituel de soumission des vampires, le lama attire dans un piège la jeune femme démon qui dort dans les profondeurs de la terre, seule parmi les ténèbres. Quand le lama déclame sa litanie, il la persuade de venir à lui en lui décrivant des mets délicats et une compagnie agréable, mais aussi en jouant de la musique avec son tambour et en chantant des psalmodies. Ses flatteries lui parviennent jusque dans son sommeil, la faisant rêver des choses merveilleuses qu'elle découvrira en gagnant le monde humain. « Elle rêv[e] du grand dragon dans le ciel grondant comme le tonnerre, elle rêv[e] de lueurs provoquées par des éclairs, et de danses et de chants divins ». À son réveil, d'humeur joviale, elle se met en route pour le royaume des humains. Sur sa route, elle croise sa mère et lui raconte toutes les magnifiques choses dont elle a rêvé. Mais sa mère réagit sévèrement. « Ma fille, ce que tu racontes n'est guère plaisant à entendre ! Le grondement du grand dragon dans le ciel, c'était le tambour magique du prêtre bönpo ; la lueur de l'éclair, c'était le prêtre qui invoquait les dieux ; les chants et les danses délicieux, c'était l'appât tendu par celui qui cherche à te duper⁴ ». Mais il est trop tard à présent : la femme vampire, piégée par la musique des tambours et des chants du prêtre, est tenue captive et détruite.

→ Fig. 2. Rituel pour détruire la femme-vampire, Kagbeni, Népal, 2010.



Le lama bönpo attire la femme vampire hors de son monde souterrain en lui faisant croire que le son qui émerge de son tambour est un agréable grondement de tonnerre. Il compte la piéger dans l'effigie qui se trouve devant lui avant de la détruire.

Photo : Charles Ramble.

*

- 7 L'idée que l'eau et le vent donnent naissance à la musique est assez répandue à travers l'Himalaya et le plateau tibétain. Dans une vallée reculée de l'Himalaya, une histoire associe les sons avec les cascades et le vent. Il y avait jadis un homme nommé Palzang, qui vivait dans le village de Drakmar, situé dans le district népalais de Mustang, non loin de la frontière tibétaine. Il avait une femme et deux enfants. Comme la quasi-totalité de son village, Palzang et sa famille étaient des fermiers, récoltant de l'orge l'été, du sarrasin à l'automne, et produisant du fromage et du beurre avec le lait de leurs chèvres. Le village de Drakmar est l'un des plus beaux sites de tout Mustang. Son nom, qui signifie « rochers rouges », provient des falaises impressionnantes qui s'élèvent au-dessus de l'oasis d'un vert lumineux que constitue le village.

8 L'histoire se déroule au milieu du ^{xxe} siècle, à une époque où les épidémies n'étaient pas rares et où les maladies comme la variole étaient encore monnaie courante. Les deux enfants de Palzang tombèrent malades et moururent, bientôt suivis de leur mère. Palzang en eut tellement de chagrin qu'il ne put supporter la perspective d'une vie solitaire dans son foyer et abandonna tout pour devenir un vagabond. Il passait des heures entières assis près des cascades, écoutant leur bruit blanc aux sonorités apaisantes. Il s'aperçut alors que le souffle du vent transformait le son de l'eau. Il en conclut que tous les chants du monde étaient contenus dans l'eau et que seul le vent était à même de les en extraire. Il finit par mémoriser tous ces chants et y ajouta des paroles. Doté d'une belle voix, il errait de village en village en chantant ses airs étranges et mélancoliques. Les habitants étaient heureux de récompenser ce doux homme avec de la *tsampa*, du beurre et un peu de viande séchée – soit tout ce dont il avait besoin pour vivre. Un seul homme pouvait égaler sa voix et son répertoire. Il s'appelait Duli et venait du village de Te. Ils furent tous deux réunis dans la cité royale de Monthang à l'occasion d'un festival. Comme la plupart des festivals tibétains, celui-ci fut clôturé par des chants, mais ce rassemblement devint très vite une compétition entre Palzang et Duli. Tous deux étaient en fait de bons amis. Ils chantèrent tour à tour toute la nuit et jusqu'au petit matin, sous les oreilles ébahies des habitants de la ville. Palzang mourut dans les années 1970, mais les événements de Monthang sont restés dans les mémoires et ses airs sont encore chantés aujourd'hui. Leurs mélodies sont à nulle autre pareilles et quand, dans un village, quelqu'un en fredonne quelques mesures, elles évoquent immédiatement les cadences tristes du son produit par le vent au contact de l'eau.

9 Les sons agissent tant sur les vivants que sur les morts. Lorsqu'un prêtre *aya* joue du *shang*, une cymbale plate normalement utilisée par les lamas de religion *bön*, il peut non seulement appeler la vie, la chance et la prospérité, mais il peut aussi apporter son aide lors du processus de transition de la vie à la mort et dans le passage de l'espace intermédiaire (le *bardo*). Les rituels funéraires ont souvent donné lieu à des compétitions et à des négociations entre les représentants des différentes traditions.

10 Dieu masculin et anthropomorphe, Shang Thri Lonam Dragchen est l'incarnation de la divinité de la cymbale *shang*. Il est reconnu comme l'un des membres du groupe divin des « Treize Shen primitifs », dont le rôle, est, d'après Per Kvaerne, de « sauver les êtres du royaume du *bardo*, c'est-à-dire de l'état intermédiaire entre la mort et la renaissance⁵ ». On lit ainsi au dos d'une carte rituelle → Fig. 3-4 :

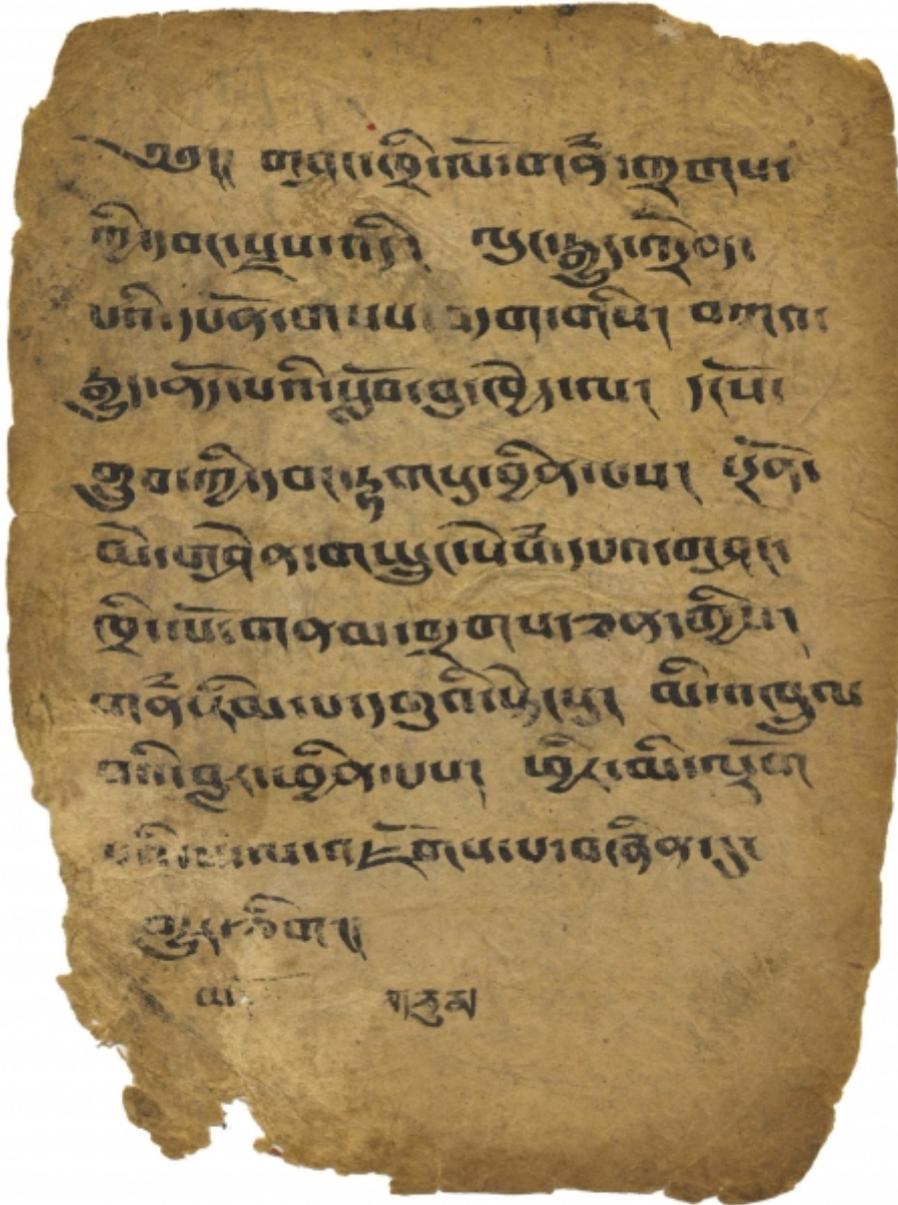
« Ceci est l'instrument de pouvoir du Shang nommé Thri Lonam Dragchen. Après que moi, le maître qui explique les écritures, je t'ai donné ce [pouvoir] à toi, le disciple qui sollicite la tradition du Mot, que puisse régner le pouvoir spirituel (siddhi) du symbole du pouvoir ! Tout comme Ye Shen Yundrung Sempa Shang Thri Lonam Dragchen qui a jadis correctement atteint le neuvième stade céleste, puisses-tu toi aussi gravir cette étape dont on ne revient pas ! Ye Shen 13. »

→ Fig. 3. Le dieu Shang Thri Lonam Dragchen, carte rituelle (r°), ouest du Tibet, v. ^{xiv}e siècle.



Source : collection privée. Photo : Amy Heller.

→ Fig. 4. Le dieu Shang Thri Lonam Dragchen, carte rituelle (vocal), ouest du Tibet, v. XIV^e siècle.



Source : collection privée. Photo : Amy Heller.

11 Autre exemple de rituel faisant intervenir des sons : sur un col de montagne, un lama lisant un texte rituel et un prêtre *lhaven* (*lha bon*) psalmodiant invoquent tous deux les esprits du lieu → Fig. 5. Le lama lit un texte rituel de la tradition du bouddhisme Nyingmapa ; les divinités locales les plus importantes y sont nommées. Le *lhaven* procède quant à lui, selon les préceptes de sa tradition orale, à une récitation ; il mentionne les mêmes divinités mais aussi bien d'autres, prononçant le nom de chaque pierre, falaise, source et rocher sacrés. Tout en partageant le même espace rituel, le lama et le *lhaven* incarnent des traditions différentes qui se sont ajustées l'une à l'autre au fil du temps. Dans les deux cas, le fait de prononcer le nom d'un lieu équivaut à rendre présente l'entité en question, de telle sorte que les êtres humains puissent entrer en relation avec elle. Selon le Testament de Ba (*dBa' bzhed*), une chronique du ^xe siècle, c'est en accomplissant un rituel similaire que le maître bouddhiste Padmasambhava aurait convoqué, en les appelant, les esprits du lieu hostiles au bouddhisme, ceci afin que Śāntaraksita, plus érudit que lui, puisse leur enseigner la doctrine karmique de la cause et de l'effet. Dans les deux contextes rituels, contemporain ou historique, le son de la voix humaine prononçant des noms est un agent puissant qui influe sur la relation entre les humains et les êtres spirituels qui peuplent l'environnement.

→ Fig. 5. Rituel pour invoquer les esprits du lieu, Beyul Khenbalung, nord-ouest du Népal, 1986.



Photo : Hildegard Diemberger.

- 12 Dans les rituels bouddhiques, le texte écrit peut être considéré de différentes manières. On l'envisage parfois comme une sorte de relique sonore. Cette idée est particulièrement bien illustrée par la notion de *sungten* (*gsungs rten*, littéralement « support de parole »), selon laquelle les livres sont les dépositaires de la parole du Bouddha et de celle de tous les maîtres qui ont perpétué son héritage. Les livres sont de ce fait révéérés comme des objets sacrés. Les écritures peuvent être activées par la lecture et la récitation, si bien que la prononciation de mots est dotée de pouvoir : elle favorise le bien-être, protège des forces négatives et peut même guérir. C'est dans les mantras que cet aspect est le plus manifeste → Fig. 6. Le pouvoir du son y est provoqué par la récitation de syllabes de manière à affecter le récitant, l'auditoire et l'environnement autour d'eux. Les paysages tibétains retentissent métaphoriquement de l'omniprésence des mantras qui sont gravés dans la roche, imprimés sur des drapeaux de prière, mis en mouvement par les tours des roues de prière, au sein d'une récitation universelle de sons réels ou imaginés. Le pouvoir du son des mots peut aussi être mis en lumière par les fréquents rituels domestiques durant lesquels les moines sont invités à lire les écritures à intervalles réguliers. À ces occasions, les moines se partagent les folios et les lisent simultanément. Comme chaque moine lit une portion distincte du texte, le sens des mots est rarement intelligible, mais le son de la récitation est rituellement efficace, et celle-ci crée effectivement une atmosphère très intense au sein d'un dispositif qui fait appel à tous les sens. On y utilise des images et des outils rituels, on y brûle de l'encens, on y ingère des mets bénis et on y touche des objets chargés rituellement, en posant par exemple une image ou un livre saint sur la tête d'un pieux participant.

→ Fig. 6. Mantra gravé dans la pierre, Sikkim, 2011.



Transcription du sanskrit en tibétain, l'inscription invoque des divinités bouddhistes : « Om Vajrasattva Hum, Om Vajrapani Hum ».

Photo : Bruce Huett.

13 Les rituels tantriques, quant à eux, requièrent souvent l'utilisation d'instruments faits d'os humains. Par exemple, dans les rituels *chö* (*gcod*), on se sert d'instruments en os pour convoquer des esprits malins, que le praticien affronte en même temps qu'il fait face aux forces les plus effrayantes et les plus polluantes. D'après une étude ethnomusicologique des rituels *chö*, ces multiples instruments permettent de réaliser une « peinture tonale », « une technique de composition selon laquelle des gestes musicaux culturellement pertinents sont combinés – à travers la mélodie, l'instrumentation et le rythme – afin de faire apparaître une image dans l'esprit de celui qui écoute. Pour le dire autrement, un compositeur suscite musicalement une image avec des gestes sémiotiques culturellement intelligibles. Il dépeint souvent une imagerie naturaliste, comme des éléments et des forces de la nature⁶ ». Lorsque quelqu'un s'offre ou se rend, l'attachement au « soi » est « coupé » – comme le signifie littéralement *chö* (*gcod*) –, et la libération est atteinte. Le rituel est souvent accompli sur des charniers.

14 La mystique tibétaine Machig Labdron, qui vécut au XII^e siècle, est considérée comme la fondatrice de ces pratiques → Fig. 7. Elle est « de couleur blanche, avec un visage et deux mains, apparaissant en tant que “*dākinī* de sagesse”. Paisible avec ses trois yeux, sa couronne d'or sertie de pierres précieuses, ses boucles d'oreilles en or, ses ornements faits d'ossements, ses rubans rouges dans les cheveux et son foulard de soie verte, elle tient, levé dans sa main droite, un *damaru* (tambour) qui retentit avec les activités du

dharma. Dans sa main gauche, qu'elle tient paume vers le ciel au niveau de sa hanche, on trouve une cloche dont la poignée est en forme de *vajra*, et qui sonne dans le silence du vide. En appui sur la jambe gauche, et la jambe droite levée, elle se tient dans une posture de danse au-dessus d'un disque lunaire cerclé de fleurs de lotus multicolores. Elle est entourée d'un halo et d'une auréole de lumière verte. En haut, au centre de l'image, on trouve la personnification féminine de la sagesse, Prajñāpāramitā, en orange. Le bouddha Śākyamuni est assis en-dessous : de couleur or, avec un visage et deux mains, il accomplit la *mudrā* de "la prise de la terre à témoin" et celle de la méditation. À gauche, un lama de l'École du Karma Kagyu (Kamtsangpa), portant un chapeau rouge et la robe d'un moine, effectue la *mudrā* de la bénédiction de la main droite et la *mudrā* de la générosité de la main gauche. À droite, un lama vêtu en moine et portant une coiffe de pandit tient ses deux mains près du cœur, en *mudrā* de l'enseignement du *dharma*. Il tient par ailleurs la tige d'une fleur de lotus rose, placée au niveau de son épaule gauche et surmontée d'un vase doré. À mi-hauteur, sur le côté gauche, on voit l'enseignant indien Padampa Sanggye (x^{ie} siècle), fondateur de la tradition *shije*, "qui apaise", et premier gourou de Machig Labdron. Avec sa peau brune, il a l'apparence d'un *mahāsiddha* et porte des ornements faits d'ossements, une couronne décorée de crânes et une ceinture de méditation rouge. Il tient, en l'air, dans sa main droite, un *damaru* et, dans sa main gauche, un cor fait avec un tibia. Des perles amulettes et des offrandes sont déposées devant lui. À droite, il y a la divinité tutélaire Vajravarāhī, rouge, avec un visage et deux mains, tenant un couteau incurvé et une coupe taillée dans un crâne, une crosse *khaṭvaṅga* contre son épaule gauche. Entourée de flammes orange, elle danse sur un disque solaire rouge placé sur un cadavre. Devant elle sont disposées des offrandes. Juste sous la figure centrale se trouve Troma Nagmo – la forme courroucée de Vajravarāhī –, noire, faisant tournoyer une peau humaine de sa main droite et tenant un cor en tibia dans la gauche⁷ ».

→ Fig. 7. Machig Labdron, Tibet, x^{ix}^e siècle.



Source : Rubin Museum of Art, F1998.4.11 (HAR 619).

- 15 Brahmarūpa Mahākāla (le Grand Noir sous la forme d'un brahmane) a quant à lui « l'apparence physique de Chaturmukha Mahākāla, le protecteur particulier du Tantra de Guhyasamāja et le deuxième protecteur de l'École Sakya » → Fig. 8. « Il est dépeint ici en train de jouer d'une trompette taillée dans un fémur (*kangling*)⁸ ».

→ Fig. 8. Brahmarūpa Mahākāla, Tibet, XIX^e siècle.



Source : Rubin Museum of Art, C2006.66.358 (HAR 789).

*

- 16 Dans les textes rituels tibétains, le son est transcrit par une forme particulière de notation qui se lit de gauche à droite. On appelle *yangyig* (*dbyangs yig*) ces écrits représentant les psalmodies et/ou la musique des instruments rituels. Les sons sont efficaces de plusieurs manières qui varient selon le contexte rituel. Ils peuvent ainsi servir à invoquer, à apaiser, à repousser, à protéger et aussi, à un niveau spirituel plus élevé, à soutenir la concentration et la libération. Dans un *yangyig* pour les divinités protectrices de Mongolie, où le bouddhisme tibétain est beaucoup pratiqué, on peut voir que les lignes musicales sont associées aux syllabes récitées → Fig. 9. Servant d'outil mnémotechnique au sein d'une tradition orale qui ne fait pas référence à des gammes tonales fixes (et avec de grandes variations selon les coutumes), ces partitions tibétaines consistent en des notations qui représentent des arrangements vocaux et instrumentaux. Conjugée à des visualisations et à des gestes des mains, la musique vient ainsi guider les performances rituelles⁹.

→ Fig. 9. *Yangyig* pour les divinités protectrices, collection Danzan Ravjaa, Mongolie, EAP031/1/294.



© The British Library Board (dx.doi.org/10.15130/EAP031).

- 17 Le terme tibétain *yang*, qui qualifie un son et une mélodie sacrés, figure aussi dans le nom de la déesse de la musique et de l'apprentissage, Yangchen (*dbyangs can*), littéralement « l'être doté de mélodie » : celle-ci est définie dans l'Histoire de Shekar (*Shel dkar chos 'byung*), une histoire locale¹⁰, comme le « maître de la parole », Ngagi Wangchuk (*ngag gi dbang phyug*) → Fig. 10. Yangchen est une version, propre au bouddhisme tibétain, de la déesse indienne populaire Sarasvatī, fille et incarnation de l'énergie de Brahma. Elle est généralement représentée avec des vêtements blancs, assise sur un fleur de lotus et jouant d'un instrument à cordes (*vina*). Dans les sources védiques, Sarasvatī est à la fois une déesse dont le nom est associé à la purification et à l'eau, et une rivière sacrée qui, selon les sources archéologiques, aurait pu consister en un ensemble de bassins et de ruisseaux situé au nord-ouest de l'Inde et à l'est du Pakistan. Au Tibet, c'est une déesse bouddhiste populaire ; elle est invoquée comme une divinité de méditation par de grands savants tel Ngawang Kalden Gyatsho, qui compila une vaste collection d'écrits. Elle figure ici sur le premier feuillet du manuscrit enluminé. En-dessous, on trouve une représentation de l'auteur du texte : celui-ci avait également supervisé l'édition imprimée du Canon bouddhique tibétain à Shekar en 1732 – raison pour laquelle il apparaît ici entouré de livres. On dit que la déesse associée à la musique facilite l'apprentissage des langues ainsi que l'acquisition et la production des connaissances. Les étudiants l'invoquent donc souvent avant leurs examens.

→ Fig. 10a. La déesse Yangchen, *Shel dkar chos 'byung* (Histoire de Shekar), manuscrit enluminé conservé au Shekar monastery, sud-ouest du Tibet, 1993 (détail).



Photo : Hildegard Diemberger.

→ Fig. 10b. Le savant Ngawang Kalden Gyatsho, *Shel dkar chos 'byung* (Histoire de Shekar), manuscrit enluminé conservé au Shekar monastery, sud-ouest du Tibet, 1993 (détail).



Photo : Hildegard Diemberger.

*

18 Au-delà des instruments iconiques qui, tel le cor tibétain *dungchen* (*dung chen*) → Fig. 11, sont utilisés lors de rituels ou pour convoquer les habitants aux fêtes religieuses, il existe donc, en arrière-plan, un riche paysage sonore. Tout comme les offrandes bouddhiques et les supports pour la méditation qui sont constitués grâce à l'usage d'un vaste ensemble d'instruments aux origines variées, la musique entre en résonance avec l'environnement naturel et les présences spirituelles qui le peuplent.

→ Fig. 11. Cor tibétain *dungchen*, Samding monastery, sud du Tibet, 2005.



Photo : Bruce Huett.

Notes

1 Graham Coleman & Thupten Jinpa (éd.), *The Tibetan Book of the Dead*, New York, Penguin Books, 2005. Pour une traduction en français, voir *Le Livre tibétain des morts. La grande libération par l'écoute dans les états intermédiaires*, Paris, Buchet-Chastel, 2009.

2 www.himalayanart.org/items/183 [dernier accès, juillet 2017].

3 Pasang Wangdu & Hildegard Diemberger, *dBa' bzhed. The Royal Narrative Concerning the Bringing of the Buddha's Doctrine to Tibet*, Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

4 *sTon pa gshen rab kyis gsung pa'i sri mnan khyad par can bzhugs+ho* (Rituel de soumission du vampire tel qu'enseigné par Tönpa Shenrab), manuscrit appartenant au lama Lubrak Tshultrim, district de Mustang, Népal, f^{os} 14r^o-15v^o. Pour une translittération et une traduction complète du manuscrit en anglais, voir

kalpa-bon.com/index.php/texts/sri/sri-mnan-khyad-par-can [dernier accès, juillet 2017].

5 Per Kvaerne, *Tibet Bon Religion. A Death Ritual of the Tibetan Bonpos*, Leiden / Boston, Brill 1985. Toutes les citations en français de sources en anglais sont des traductions d'Alice Doublier.

6 Jeffrey W. Cupchik, « Buddhism as Performing Art. Visualizing Music in the Tibetan Sacred Ritual Music Liturgies », *Yale Journal of Music & Religion*, n^o 1/1, p. 51.

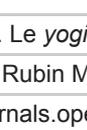
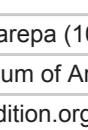
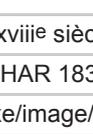
7 Description fournie par Jeff Watt : www.himalayanart.org/items/619 [dernier accès, juillet 2017].

8 Description fournie par Jeff Watt : www.himalayanart.org/items/789 [dernier accès, juillet 2017].

9 Ivan Vador, « Tibetan Musical Notation », *The World of Music*, n^o 17/2, p. 3-7; Mireille Helffer & Jean Schwartz « De la notation tibétaine au sonagramme », *Courrier du CNRS*, numéro spécial n^o 42, « Ethnomusicologie et représentations de la musique », p. 12-13.

10 Pasang Wangdu & Hildegard Diemberger, Ngag dbang skal ldan rgya mtsho. *Shel dkar chos 'byung. History of the 'White Crystal'. Religion and Politics of Southern La stod*, Vienna, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Table des illustrations

	Titre	→ Fig. 1. Le yogi Milarepa (1052-1135), Tibet, xviii ^e siècle.
	Crédits	Source : Rubin Museum of Art, C2006.66.174 (HAR 183).
	URL	http://journals.openedition.org/terrain/docannexe/image/16379/img-1.jpg
	Fichier	image/jpeg, 19M
	Titre	→ Fig. 2. Rituel pour détruire la femme-vampire, Kagbeni, Népal, 2010.
	Légende	Le lama bönpo attire la femme vampire hors de son monde souterrain en lui faisant croire que le son qui émerge de son tambour est un agréable grondement de tonnerre. Il compte la piéger dans l'effigie qui se trouve devant lui avant de la détruire.
	Crédits	Photo : Charles Ramble.
	URL	http://journals.openedition.org/terrain/docannexe/image/16379/img-2.jpg
	Fichier	image/jpeg, 630k
	Titre	→ Fig. 3. Le dieu Shang Thri Lonam Dragchen, carte rituelle (r ^o), ouest du Tibet, v. xiv ^e siècle.
	Crédits	Source : collection privée. Photo : Amy Heller.
	URL	http://journals.openedition.org/terrain/docannexe/image/16379/img-3.jpg
	Fichier	image/jpeg, 665k
	Titre	→ Fig. 4. Le dieu Shang Thri Lonam Dragchen, carte rituelle (v ^o), ouest du Tibet, v. xiv ^e siècle.
	Crédits	Source : collection privée. Photo : Amy Heller.
	URL	http://journals.openedition.org/terrain/docannexe/image/16379/img-4.jpg
	Fichier	image/jpeg, 603k
	Titre	→ Fig. 5. Rituel pour invoquer les esprits du lieu, Beyul Khenbalung, nord-ouest du Népal, 1986.
	Crédits	Photo : Hildegard Diemberger.
	URL	http://journals.openedition.org/terrain/docannexe/image/16379/img-5.jpg
	Fichier	image/jpeg, 876k
	Titre	→ Fig. 6. Mantra gravé dans la pierre, Sikkim, 2011.
	Légende	Transcription du sanskrit en tibétain, l'inscription invoque des divinités bouddhistes : « Om Vajrasattva Hum, Om Vajrapani Hum ».
	Crédits	Photo : Bruce Huett.
	URL	http://journals.openedition.org/terrain/docannexe/image/16379/img-6.jpg
	Fichier	image/jpeg, 713k
	Titre	→ Fig. 7. Machig Labdron, Tibet, xix ^e siècle.
	Crédits	Source : Rubin Museum of Art, F1998.4.11 (HAR 619).
	URL	http://journals.openedition.org/terrain/docannexe/image/16379/img-7.jpg
	Fichier	image/jpeg, 2,7M
	Titre	→ Fig. 8. Brahmarūpa Mahākāla, Tibet, xix ^e siècle.
	Crédits	Source : Rubin Museum of Art, C2006.66.358 (HAR 789).
	URL	http://journals.openedition.org/terrain/docannexe/image/16379/img-8.jpg
	Fichier	image/jpeg, 18M
	Titre	→ Fig. 9. <i>Yangyig</i> pour les divinités protectrices, collection Danzan Ravjaa, Mongolie, EAP031/1/294.
	Crédits	© The British Library Board (dx.doi.org/10.15130/EAP031).
	URL	http://journals.openedition.org/terrain/docannexe/image/16379/img-9.jpg
	Fichier	image/jpeg, 2,4M
	Titre	→ Fig. 10a. La déesse Yangchen, <i>Shel dkar chos 'byung</i> (Histoire de Shekar), manuscrit enluminé conservé au Shekar monastery, sud-ouest du Tibet, 1993 (détail).
		Photo : Hildegard Diemberger.

	Crédits	
	URL	http://journals.openedition.org/terrain/docannexe/image/16379/img-10.jpg
	Fichier	image/jpeg, 395k
	Titre	→ Fig. 10b. Le savant Ngawang Kalden Gyatsho, <i>Shel dkar chos 'byung</i> (Histoire de Shekar), manuscrit enluminé conservé au Shekar monastery, sud-ouest du Tibet, 1993 (détail).
	Crédits	Photo : Hildegard Diemberger.
	URL	http://journals.openedition.org/terrain/docannexe/image/16379/img-11.jpg
	Fichier	image/jpeg, 385k
	Titre	→ Fig. 11. Cor tibétain <i>dungchen</i> , Samding monastery, sud du Tibet, 2005.
	Crédits	Photo : Bruce Huett.
	URL	http://journals.openedition.org/terrain/docannexe/image/16379/img-12.jpg
	Fichier	image/jpeg, 4,8M

Pour citer cet article

Référence papier

Hildegard Diemberger et Charles Ramble, « Connexions vibratoires tibétaines », *Terrain*, 68 | 2017, 170-189.

Référence électronique

Hildegard Diemberger et Charles Ramble, « Connexions vibratoires tibétaines », *Terrain* [En ligne], 68 | octobre 2017, mis en ligne le 14 novembre 2017, consulté le 02 juillet 2019. URL : <http://journals.openedition.org/terrain/16379> ; DOI : 10.4000/terrain.16379

Auteurs

Hildegard Diemberger

Université de Cambridge, Département d'anthropologie sociale

Articles du même auteur

L'objet livre

[Texte intégral]

Paru dans *Terrain*, 59 | septembre 2012

Quand le livre devient relique

Les textes tibétains entre culture bouddhique et transformations technologiques*

[Texte intégral]

Paru dans *Terrain*, 59 | septembre 2012

Charles Ramble

CRCAO – EPHE, PSL Research University

Droits d'auteur



Terrain est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.