

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

171-172 | 2004

Musique et anthropologie

Traditions musicales

dans un monastère du bouddhisme tibétain

Mireille Helffer



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24885>

DOI : 10.4000/lhomme.24885

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2004

Pagination : 173-195

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Mireille Helffer, « Traditions musicales », *L'Homme* [En ligne], 171-172 | 2004, mis en ligne le 01 janvier 2006, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/24885> ; DOI : 10.4000/lhomme.24885

Traditions musicales

dans un monastère du bouddhisme tibétain

Mireille Helffer

À LA SUITE DES ÉVÉNEMENTS qui ont bouleversé la situation du Tibet, le risque de voir disparaître une tradition musicale menacée par les persécutions religieuses est apparu grand. C'est la raison qui m'a conduite, au début des années 1970, à entreprendre une étude sur les musiques tibétaines de monastère, en m'appuyant d'abord sur les sources conservées dans les bibliothèques d'Occident, puis en visitant systématiquement plusieurs monastères de l'exil en Inde et au Népal, pour y recueillir manuscrits et enregistrements. C'est en 1979 que – en raison des contacts établis avec les autorités monastiques et de l'accueil favorable que j'avais reçu – j'ai décidé de m'intéresser plus particulièrement aux traditions musicales d'un monastère de la tradition nyingmapa (*rNying-ma-pa*) du bouddhisme tibétain : le monastère de Zhe-chen, refondé en exil grâce à l'action de Dilgo Khyentse Rinpoche, un pontife vénéré de la tradition nyingmapa, disparu en 1991 (Helffer 1995).

La réalisation d'un tel projet requérait des compétences multiples puisqu'il devait associer :

- Le témoignage de l'oralité avec l'observation de la performance, complétée bien entendu par des enregistrements et des photographies.
- Le recours à la tradition écrite qui nécessitait l'acquisition de connaissances par rapport au bouddhisme et à la tradition nyingmapa (histoire des religions et orientalisme) et, plus prosaïquement, le perfectionnement dans la lecture de la langue tibétaine, en particulier dans le déchiffrement des différents styles d'écriture employés. Cette approche livresque avait pour but de permettre l'accès non seulement aux textes liturgiques, mais aussi aux manuscrits touchant à l'application des règles musicales propres à cette tradition (notations musicales pour la voix, pour le jeu des tambours/cymbales ou des différents types de trompes). Ce domaine relevait bien évidemment de la tibétologie.
- Une approche plus musicologique résultant de l'analyse des documents sonores précédemment recueillis.

Cette démarche complexe s'est concrétisée par l'étude du rituel tantrique exécuté chaque année entre le 22^e et le 29^e jour du douzième mois du calendrier tibétain pour évacuer les misères de l'année écoulée et écarter les obstacles qui pourraient survenir durant l'année à venir. Ce rituel, qui nécessite la fabrication d'un grand nombre de gâteaux rituels (*gtor-ma*), est désigné par l'appellation *gtor-zlog* (« expulser au moyen de *gtor-ma* ») ou *dgu-gtor* (littéralement les « *gtor-ma* du 29^e jour ») : c'est en effet le 29^e jour du douzième mois que deux de ces *gtor-ma* – représentant respectivement Gshin-rje-gshed, vainqueur de la mort (une forme terrible du bodhisattva Mañjushri), et son assistant Las-gshin – sont utilisés comme armes (*zor*) et détruites.

La célébration du *gtor-zlog*

Les manifestations sonores

Le chercheur qui pénètre dans la salle de célébration du rituel du *gtor-zlog* se trouve immergé dans un bain sonore spécifique où se mêlent inextricablement la voix des participants et une panoplie imposante d'instruments de musique aux timbres diversifiés.

Les acteurs du rituel et leurs rôles respectifs

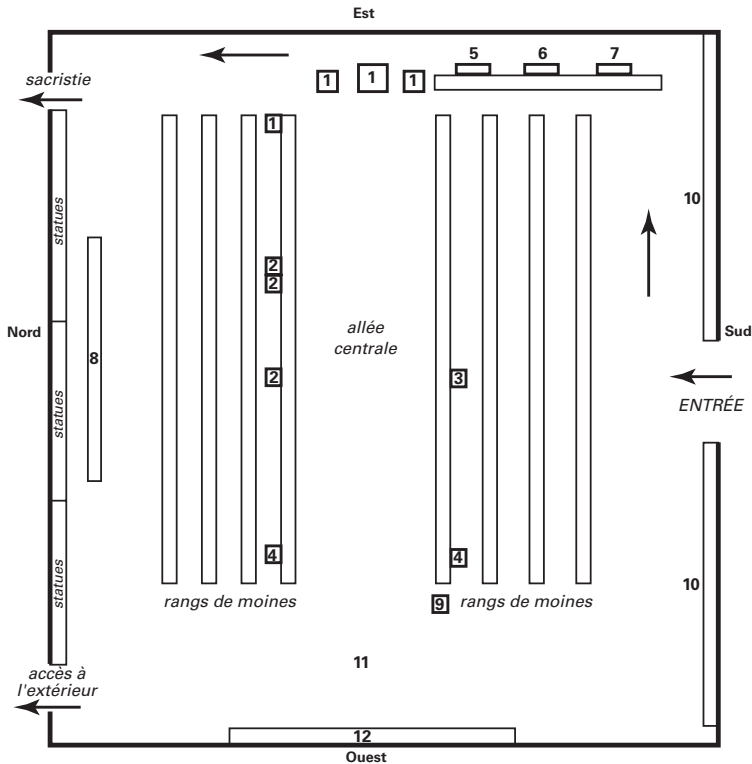
Tous les rôles sont tenus par des hommes, des religieux – moines ordonnés ou novices – placés par ordre d'ancienneté le long de l'allée centrale qui va des trônes réservés aux principales autorités du monastère jusqu'à l'emplacement où est tracé le mandala correspondant au rituel. Il apparaît dès l'abord que les fonctions musicales sont réparties entre (cf. figure 1) :

- Le « maître-officiant » du rituel tantrique (*rdo-rje slob-dpon/skt. vajracarya*), dont le rôle est habituellement réservé à une des « réincarnations » (*sprul-sku*) importantes du monastère ; devant lui sont placés divers objets, parmi lesquels le petit tambour en sablier *damaru* tenu dans la main droite et la clochette *dril-bu* tenue dans la main gauche, deux instruments dont les sonorités opposées ponctuent les étapes du rituel.

- Le « maître de chant » (*dbu-mdzad*), qui donne le départ des parties récitées ou chantées et, au moyen d'une paire de cymbales à grosse bosse centrale (*sbug-chal*), ponctue récitations et chants et dirige les interventions instrumentales ; c'est sur lui que repose toute l'organisation musicale du rituel ; à sa gauche, un assistant prend éventuellement le relais ou, quand il y a lieu, fait résonner les cymbales à petit pommeau central (*sil-snyan*).

- Les musiciens de service, qui sont groupés en rang à la gauche du « maître-officiant » et préposés au jeu de trois groupes d'instruments dans lesquels on souffle, à savoir deux trompettes *rkang-gling* (littéralement « flûtes en jambe d'homme », en raison du matériau utilisé à l'origine qui était effectivement un fémur humain ; elles sont aujourd'hui remplacées par des substituts en métal dont les pavillons revêtent différentes formes), deux hautbois *rgya-gling* et deux longues trompes télescopiques en métal *dung-chen*.

• La centaine de moines et de novices, dont les fonctions musicales, non spécialisées et ne requérant pas de compétences particulières, consistent à participer au chœur, à souffler dans les conques *dung-dkar* et à frapper les différentes catégories de grands tambours sur cadre à deux peaux (*mchod-rnga* et *lag-rnga*).



Place des différents intervenants

- 1 - Trônes des autorités monastiques, parmi lesquelles est choisi le « maître du rituel »
- 2 - Maître de chant et assistant
- 3 - Grands tambours accrochés dans un support
- 4 - Conques *dung-dkar*
- 5 - Deux joueurs de trompes *rkang-gling*
- 6 - Deux joueurs de hautbois *rgya-gling*
- 7 - Deux longues trompes *dung-chen*
- 8 - Préposés à la récitation permanente du mantra de *Gshin-rje-gshed*
- 9 - Préposé à la discipline
- 10 - Fidèles et visiteurs
- 11 - Mandala en poudre sur lequel sont placés les deux grands *gtor-ma* représentant *Gshin-rje-gshed* et *Las-gshin*
- 12 - Crèche sur laquelle sont déposées les différentes catégories de gâteaux rituels

Figure 1 : Place des différents intervenants lors du rituel.

L'aspect vocal : le chœur des moines et des novices

176

Parmi les participants, une dizaine de jeunes novices est préposée à la récitation, nuit et jour pendant toute la durée du rituel, d'un des mantras de Gshin-rje-gshed, ce qui fournit un fond sonore continu auquel se superposent toutes les interventions musicales. Le reste de la communauté participe, selon diverses modalités, à l'énoncé des textes en pratiquant un unisson qui ne peut être qu'approximatif, étant donné les âges différents des participants (enfants, adolescents, hommes mûrs). On assiste à une alternance de récitations souvent extrêmement rapides recto tono (pour les passages en prose) de psalmodies scandées par les tambours et cymbales pour les passages versifiés à sept ou neuf syllabes, et de chants vocalisés dits *dbyangs*, correspondant eux aussi à des textes en vers à sept ou neuf syllabes, mais exécutés par modulation autour d'un son unique (« tone-contour melody » selon la terminologie adoptée par Ellingson, 1979). Ces chants *dbyangs* font place à un nombre plus ou moins important de syllabes sans signification (*tshig-lhad*) entre celles du texte de base et sont caractérisés par une extrême lenteur d'exécution ; c'est la raison pour laquelle seuls les plus âgés des participants ont les connaissances nécessaires pour y prendre part.

Les instruments

L'observateur qui pénètre dans la salle de prière où sont réunis les participants au *gtor-zlog* est frappé par la richesse et la variété de l'instrumentarium mis en place. Au niveau instrumental, ce rituel – comme d'ailleurs tous les rituels du bouddhisme tibétain à quelque école religieuse qu'ils se rattachent – associe en effet idiophones, membranophones, aérophones et comprend :

- Une clochette à manche *dril-bu* et un petit tambour en forme de sablier *damaru*, brièvement secoués par le maître du rituel.
- Deux grands tambours sur cadre au timbre sourd, accrochés dans un support en bois (*mchod-rnga*), et une vingtaine de tambours du même type, de plus petite taille et pourvus d'un manche (*lag-rnga*) ; ces derniers, qui reposent la plupart du temps sur le sol, viennent renforcer les deux autres tambours à certains passages du rituel.
- Des grandes cymbales de deux types : avec une volumineuse bosse centrale (*sbug-chal*) ou avec un petit pommeau central (*sil-snyan*). Leur jeu est le plus souvent (sinon toujours) doublé par celui des tambours et leurs interventions servent aussi bien à accompagner les manifestations vocales qu'à exécuter des formules plus ou moins complexes entre les différentes parties du rituel ou les différentes strophes d'un texte.
- Deux conques *dung-dkar* aux interventions discrètes.
- Deux trompettes *rkang-gling* en métal dont les appels sont difficiles à percevoir en raison de leur brièveté et du fait que leur sonorité est souvent masquée par celle des autres instruments dans lesquels on souffle.
- Deux longues trompes télescopiques en métal *dung-chen*.
- Deux hautbois *rgya-gling*, dont le tuyau de bois comporte sept trous équidistants et qui sont employés en coordination avec les tambours/cymbales et les longues trompes *dung-chen*. Seuls instruments à fournir une ligne mélodique, ils sont joués avec la technique de la respiration circulaire.

Il y a lieu de souligner que tous ces instruments aérophones sont utilisés par paires d'instruments identiques pour permettre une continuité du son.

Ces manifestations sonores ne laissent aucune place à l'improvisation et obéissent à des règles précises qui ne peuvent être élucidées sans un recours permanent aux sources écrites sur lesquelles se basent les moines-musiciens. L'observation des faits ne saurait donc suffire et doit impérativement se doubler ici d'une connaissance de ces sources écrites dont l'étude est habituellement abordée par les orientalistes et les tibétologues.

Les sources écrites

Ces sources sont de trois ordres puisqu'elles comprennent les textes du rituel, les manuels d'application, c'est-à-dire les notations musicales propres au monastère, et le mode d'emploi des sources précédentes.

Les textes du rituel

Comme les tibétologues et les orientalistes spécialistes des questions rituelles n'ont pas manqué de le souligner, tout rituel bouddhique est basé sur un texte écrit dont la connaissance est indispensable à toute approche du phénomène rituel (Kværne 1988).

La célébration d'un rituel aussi complexe que le *gtor-zlog* fait appel non pas à un seul texte, mais à un assemblage de textes relatifs, d'une part, au culte rendu à Gshin-rje-gshed – la divinité tutélaire ou divinité d'élection (*yi-dam*) du monastère – et à son assistant Las-Gshin, et, d'autre part, au culte concernant les neuf divinités protectrices (*chos-skyong*) de l'ordre nyingmapa qui proviennent toutes du panthéon hindou, à savoir :

- Quatre formes différentes de Mgon-po (skt. Mahākāla) :
- 'La protectrice des mantra' sNgags-srung-ma (skt. Ekajātī).
 - 'Le grand dieu' Lha-chen dbang-phyug chen-po (skt. Mahādeva).
 - 'Le démon-planète' Gza'-bdud (skt. Rahula).
 - Le dieu des richesses Rnam-thos-sras (skt. Vaishravana).
 - La 'gardienne des cimetières' Zhing-skyong dur-khrod ma-mo.

Sans oublier une dizaine d'autres divinités secondaires considérées comme les « acolytes/assistants » (*rjes-'brang*) des neuf protecteurs (cf. tableau 1).

La plupart de ces divinités ont un caractère « terrible » (*drag-po*), qui se manifeste par le lieu où elles résident habituellement (le plus souvent un cimetière), par leur aspect physique, leurs vêtements (usage éventuel de la peau humaine) et leurs attributs, par le fait qu'elles sont carnivores et « buveuses de sang » (*khrag-'thung*) et, comme on le verra, par les instruments de musique qui leur sont associés. Qu'on en juge plutôt par cet hymne d'invitation (*spyang-'dren*) à la « gardienne des cimetières » dans lequel sont énumérées les nombreuses offrandes destinées à satisfaire la vue, le toucher, l'odorat, le goût et l'ouïe de cette redoutable déesse :

« Mère courroucée, par compassion, quittez les sphères de la Vérité absolue !
 Aïeule gardienne des champs, vous qui demeurez cachée dans les cimetières,
 Venez, car nous vous appelons avec les dépouilles d'animaux variés,
 Avec des écharpes de soie flottant au vent, venez dans cette demeure du vœu.

Nous vous appelons, avec la fumée provenant des graisses humaines, et des nuages
 de fumée odorante,
 Avec une pluie de tout ce qu'on peut désirer, avec des nourritures et des boissons aux
 goûts multiples,
 Avec le son efficace des chants d'aspiration passionnée,
 Que symbolisent les trompettes en os et les cymbales, venez au festin ! »
 (Traduction d'après Kohn 1988 : 676)

1) Le premier groupe de textes concerne le *yi-dam* Gshin-rje-gshed et son assistant Las-gshin. Ils sont inclus dans les œuvres complètes de Dharmashri (1646-1714), fondateur du monastère nyingmapa de Smin-grol-gling au Tibet central ; il s'agit des textes suivants :

- *Brgyud-'debs*, c'est-à-dire l'énoncé de la lignée de transmission du texte qui suit
- *'Jam-dpal Gshin-rje-gshed dregs-'joms byed kyi las-byang* : *'Bdud-las mam-par rgyal-ba'i dga'-ston'* [titre abrégé : *Las-byang*], c'est-à-dire le memento des actes rituels concernant Gshin-rje-gshed, [aussi intitulé] « Fête de la victoire complète sur les démons »
- *Chi-bdag Las kyi Gshin-rje-gshed 'phrin-las* : *'Pho-nya myur-mgyogs'* [titre abrégé : *Las-gshin*], c'est-à-dire les activités rituelles concernant Las-gshin, seigneur de la mort, [aussi intitulé] « La course rapide des messagers »
- *'Jam-dpal Gshin-rje-gshed drag-por zor gyi man-ngag* : *'Rdo-rje'i thog-mdal'* [titre abrégé : *Zor-'phrin*], c'est-à-dire les instructions concernant l'utilisation du *zor* représentant Gshin-rje-gshed, [aussi intitulé] *Rdo-rje'i thog-mdal'* (« Foudroiement adamantin »).

2) Le second groupe de textes est relatif aux neuf « protecteurs de la religion » (*chos-skyong*) et à leurs acolytes (*rjes-'brang*). Ils ont été regroupés dans divers manuels dont certains, comme j'ai pu le constater, sont largement utilisés dans plusieurs monastères de la tradition nyingmapa et ont même fait l'objet d'une traduction en anglais (Kohn 1988), il s'agit des textes suivants :

- *Bstan-pa'i skyong-ba'i dam-can chen-po mams kyi 'phrin-las* : *'dngos-sgrub rol-mtsho'* [titre abrégé : *Dngos-rol*], autrement dit « Activités rituelles concernant les grands liés par serment qui protègent la religion bouddhique », [aussi intitulé] « Océan délectable des accomplissements »
- *Rdo-rje'i chos-skyong mams kyi las-byang* : *'dngos-sgrub rol-mtsho'i rjes-'brang gi 'phrin-las bye-brag pa mams phyogs gcig-tu brdebs'* [titre abrégé : *Dngos-rol*], autrement dit « Collection des cérémonies particulières concernant les "acolytes" des "protecteurs" », [aussi intitulé] « Océan délectable des accomplissements ».

Tableau I : Textes rituels mis en œuvre.

Pour suivre les étapes de la cérémonie, il faut perpétuellement passer d'un texte à un autre – de ce qui concerne Gshin-rje-gshed à ce qui concerne Lasgshin ou les « protecteurs » – et ne pas se perdre dans les enchaînements et les répétitions. De plus, il s'avère que, même si le rituel effectué quotidiennement reprend les mêmes éléments dans un ordre déterminé, les modalités d'exécution varient selon les jours et peuvent faire une place plus ou moins développée aux chants *dbyangs*.

Les manuels d'application relatifs aux textes du rituel

Ces manuels représentent la consignation par écrit de la *tradition orale* détenue par les « maîtres de chant ». Ils ont été rédigés par des experts, s'adressant à d'autres experts, et reflètent l'analyse effectuée par les utilisateurs quant à leurs pratiques ; ils sont de ce fait indispensables à connaître pour comprendre les différents aspects que revêtent ces pratiques, même si leur lecture s'apparente à un véritable décryptage en raison des multiples abréviations qu'ils comportent et des conventions graphiques auxquelles ils ont recours. Soigneusement conservés sous forme manuscrite au monastère mère du Zhe-chen tibétain, ils ont été rapportés au Népal, photographiés et photocopiés, puis ont fait l'objet d'une édition en Inde quelques années plus tard. Ils comprennent l'ensemble des notations pour le chant (*dbyangs-yig*), publié en Inde en 1997 sous le titre : *Dpal rgyal-ba Zhe-chen-pa'i lugs kyi dbyangs-yig skor = A Collection of Musical Notations for the Rituals Performed at the Nyingma Monastery of Shechen [= Zhe-chen] Tennyi Dargyeling* (Delhi, Shechen Publications). Deux recueils de cet ensemble ont un rapport direct avec la célébration du *gtor-zlog*. Le premier, qui concerne le culte rendu aux protecteurs, est intitulé « Ce qui réjouit les protecteurs de la doctrine [boudhique] (*Chos-skyong rnams kyi dbyangs-yig bstan-srung dgyes byed*) » (pp. 267-425) ; d'après les indications portées à la fin, il aurait été composé en 1822. Le second, consacré au culte de Gshin-rje-gshed, est intitulé « Rugissement du lion (*Gshin-rje dregs-joms byed kyi dbyangs-yig: seng-ge'i nga-ro*) » (pp. 509-630).

Ces recueils, reproduits à l'identique à partir des manuscrits conservés dans le monastère d'origine, se présentent sous le format habituel des ouvrages tibétains avec : folios écrits recto verso comportant cinq lignes de texte, faisant alterner les couleurs rouge et noir pour marquer la distinction entre syllabes significantes et syllabes sans signification (*tshig-lhad*) ; tracé de courbes plus ou moins complexes au-dessus ou au-dessous du texte pour suggérer graphiquement la direction du mouvement vocal, indications relatives à la segmentation du texte et à la ponctuation tambour/cymbales ; commentaires en petits caractères, insérés entre les lignes du texte et précisant les actions à entreprendre, les gestes à accomplir, les interventions de la clochette, du petit tambour en sablier *damaru*, des trompettes *rkang-gling*, et les ornements à introduire sur certaines syllabes. S'y ajoute la notation de certaines formules, plus ou moins développées, à exécuter par les tambours/cymbales, traduites graphiquement par l'usage de petits cercles de tailles différentes selon l'intensité à leur donner, eux-mêmes numérotés de façon à mettre en évidence la structure de ces formules.

La consultation et l'étude de ces deux recueils s'avèrent riches d'enseignements concernant le vocabulaire spécifique utilisé par les « maîtres de chant », les conventions graphiques en usage, les différents styles de chant, la structure des formules et des pièces pour tambours/cymbales; elles s'apparentent à la démarche du musicologue travaillant sur partition ou du moine bénédictin étudiant les manuscrits relatifs au chant grégorien à la fin du XIX^e siècle. Mais, elles demeurent coupées du réel puisque, dans la pratique, seule une sélection des chants notés est utilisée.

À côté de ces notations publiées, destinées à la mise en valeur du texte, existent également de brefs aide-mémoire relatifs aux interventions des trompettes courtes ou longues. Ils se présentent sous la forme de quelques folios manuscrits, dont le graphisme n'est pas très soigné et qui semblent avoir été copiés à la hâte pour les besoins individuels d'un seul utilisateur. Ils comportent :

- La notation de sept formules pour les trompettes *rkang-gling*, issues du répertoire de Smin-grol-gling et regroupées sous le titre « Rugissement des [démons] *Srin-po* (*srin-po'i ngar-skad*) ». On y trouve trois variantes d'une formule à trois reprises de souffle (*gsun-'bud*), deux variantes d'une formule à quatre reprises de souffle (*bzhi-'bud*), une formule à cinq reprises de souffle (*lnga-'bud*), une formule à six reprises de souffle (*drug-'bud*).
- La notation *dung-tshig* de sept pièces pour le jeu des longues trompes *dung-chen* (cf. tableau 2), intitulée « Musique qui se répand comme un nuage d'offrandes (*dung-tshig gi yi-ge mchod-sprin rnam-par bkod-pa'i rol-mo*) ». Les conventions graphiques adoptées, s'inspirent de celles utilisées pour les chants *dbyangs* et utilisent des signes distinctifs pour marquer l'usage des trois sons émis par les joueurs de *dung-chen*, à savoir : *'dor* = le « son grave », *rgyang* = le « son moyen » (à une octave du *'dor*) et *ti* = le « son aigu » (à la quinte du *rgyang*). Elles demeurent les mêmes quelle que soit la taille des *dung-chen* utilisés (plus de 3 m de long ou environ 1,70 m de long).

On remarquera qu'aucun aide-mémoire n'existe pour le répertoire des sept pièces de hautbois.

- 1) *Lha-rgyal*, abréviation du cri « Victoire aux dieux » (*Lha-rgyal-lo*), poussé au passage d'un col
- 2) *Thugs-rje chen-po*, « Le grand compatissant », épithète habituelle du bodhisattva Avalokiteshvara
- 3) *Rdo-rje sgra-dbyangs*, « Harmonie adamantine »
- 4) *Dpal-mgon lcam-dral*, nom d'une des formes du protecteur Mgon-po
- 5) *Rgyal-ba'i bstan-srung*, « Les protecteurs de la doctrine du Bouddha »
- 6) *Dam-can go-thogs*, « La soumission des [divinités] liées par serment »
- 7) *Bkra-shis 'khyil-ba*, « Enroulement de bon augure » (terme qui désigne également la conque, considérée comme un des « huit signes auspicioseux »)

Tableau 2 : Titres des pièces pour trompes longues *dung-chen* utilisées à Zhe-chen.

La connaissance des textes et des manuels d'application s'avérant sans doute insuffisante pour la transmission des traditions musicales, un volumineux « mode d'emploi » (*lag-len*) à usage interne a été élaboré (à la fin du XIX^e siècle, semble-t-il). C'est à lui que, avant la cérémonie et parfois pendant les pauses, se reportent le célébrant et le « maître de chant » pour régler leurs interventions, en fonction des différents jours : il s'avère qu'il serait impossible d'exécuter quotidiennement les nombreux chants consignés dans les manuels, ce qui explique qu'un roulement des « divinités protectrices » à solenniser selon les jours a été établi ! Ce genre d'information est consigné de façon extrêmement laconique et suppose connus tous les textes de base pour lesquels seules les premières syllabes sont mentionnées.

Le mode d'emploi rappelle en outre – en prenant appui sur les manuels spécialisés, mais sans recours aux notations graphiques – le caractère des diverses interventions instrumentales : formules pour tambours et cymbales (notamment à trois ou à neuf frappes), formules pour le jeu des trompes courtes *rkang-gling* (à trois, à quatre et surtout à cinq reprises de souffle, exceptionnellement à six reprises de souffle), quelques titres de pièces pour les hautbois *rgya-gling* et quelques titres de pièces pour les trompes *dung-chen*.

Les difficultés relatives à la lecture et à la compréhension de tous ces documents, dont des photocopies avaient été mises à ma disposition par les autorités monastiques dès ma première visite, ne doivent pas être minimisées, d'autant que les rares spécialistes de ces questions, mobilisés à longueur de journée pour pratiquer les rituels, ne sont que rarement prêts à satisfaire la curiosité d'un chercheur occidental. Mais ces connaissances ne sauraient suffire, et seules une participation attentive aux longs rituels, ainsi qu'une écoute répétée des documents enregistrés, en confrontation permanente avec les notations tibétaines, m'ont permis de me familiariser avec les mécanismes auxquels obéit la pratique musicale au sein des rituels, et de repérer par l'usage conjugué des yeux et des oreilles le déroulement musical des opérations. C'est là que, me semble-t-il, l'expérience ethnomusicologique s'est avérée déterminante.

L'approche à laquelle je m'efforce depuis une dizaine d'années s'est appuyée, comme on l'aura compris, sur les démarches complémentaires que constituent l'observation de la performance, l'étude des textes, l'écoute et la comparaison des enregistrements réalisés en 1989, 1991, 1995, 1997 – alors que l'office de « maître de chant » était rempli par des responsables chaque fois différents –, et, surtout, les contacts répétés avec les autorités monastiques qui m'ont peu à peu conduite à une mise en évidence du rôle joué par la musique dans la dramaturgie du rituel.

La syntaxe du rituel telle qu'elle apparaît lors de la performance

Plusieurs jours avant le début du rituel proprement dit, les membres les plus jeunes de la communauté monastique sont mobilisés pour fabriquer les centaines de gâteaux rituels (*gtor-ma*) nécessaires et préparer le mandala en poudres de couleur devant lequel seront placés les deux grands *gtor-ma* représentant schématis-

quement Gshin-rje-gshed (noir) et Las-gshin (rouge). Puis, à partir du 23^e jour du douzième mois du calendrier tibétain, s'instaure la reprise quotidienne du même cérémonial, en deux sessions coupées de distributions de thé et de sorties au dehors : le matin entre 6h30 et 11h00, l'après-midi entre 13h30 et 18h00. Il s'agit donc, en tout premier lieu, de déterminer comment se déroulent ces différentes sessions au niveau du texte d'une part, des pratiques musicales d'autre part.

Au niveau du texte

Il importe d'élucider comment sont enchaînées les différentes parties du rituel et d'établir en quelque sorte la syntaxe de ce rituel de « grande évocation » (*sgrub-chen*) qui répète chaque jour les mêmes opérations, accompagnées, précédées ou conclues par la récitation d'un nombre impressionnant de mantras divers :

◇ *L'omniprésence des mantras (sngags)*. L'origine indienne des mantras ne fait pas de doute : ils constituent une adaptation plus ou moins phonétique de ceux qui étaient énoncés en sanskrit et ne comportent aucun mot tibétain. Ils peuvent se présenter sous la forme de syllabes isolées ou *sa-bon* (skt. *bijā*), considérées comme syllabes « essence de vie » d'une divinité – en quelque sorte la forme phonique d'une divinité –, et tous les textes énoncés dans le rituel sont précédés de l'énoncé d'une syllabe-germe, à savoir :

- HUM pour les textes relatifs à chacune des quatre formes du protecteur Mgon-po et au « démon-planète » Gza'-bdud ;
- BHYO pour les textes relatifs aux divinités féminines Ma-mo sngags-srung-ma ou Zhing-skyong dur-khrod ma-mo ;
- DZAH ou HRIH pour Lha-chen ;
- BAI pour le seul « dieu des richesses » Rnam-thos-sras.

D'autres mantras sont formés d'un groupe de syllabes et occupent une place prééminente dans toutes sortes de rituels. Ceux qui reviennent le plus fréquemment peuvent avoir des fonctions de purification, ou viennent sceller une action rituelle :

- OM AH HUM (à trois syllabes) ;
- RAM YAM KHAM (à trois syllabes) ;
- DZAH HUM BAM HOH (à quatre syllabes) qui, d'après le « tantra qui élimine toutes les renaissances mauvaises », sert à convoquer l'assemblée des bouddhas et aussi l'assemblée des divinités des mantras (Skorupski 1983).

D'autres, enfin, caractérisent telle ou telle divinité précise :

- le fameux mantra à six syllabes <OM MANI PADME HUM>, répété constamment par la majorité des Tibétains et associé au bodhisattva Avalokiteshvara ;
- le mantra à douze syllabes de Padmasambhava <OM AH HUM BADZRA GURU PADMA SIDDHI HUM>, quintessence des douze branches des enseignements du Bouddha, qui purifie les douze liens interdépendants et évoque les douze actes majeurs manifestés par Padmasambhava ;
- le mantra à cent syllabes (*yig-brgya*) de Vajrasattva, considéré comme la quintessence de tous les mantras ;

- le mantra de Gshin-rje-gshed/Yamântaka, omniprésent pendant toute la durée du *gtor-zlog* sous la forme <OM AKROTE KA YAMANTAKA KALA RUPA HRIH>.

Bien que tous les experts s'accordent à souligner l'aspect sonore du mantra, il existe plusieurs façons d'énoncer chacun d'entre eux : en effet, si le mantra peut être énoncé de façon audible, il peut également l'être en secret, c'est-à-dire en se limitant à une simple articulation des mots (sans son), et même faire l'objet d'une simple énonciation mentale.

L'importance des mantras est telle dans le bouddhisme que la forme la plus haute du bouddhisme tantrique a été désignée par l'expression « Chemin des mantras/Voie des mantras » (*Gsang-snags rdo-rje theg-pa*, skt. *Vajrayâna*), parallèlement à l'expression « Voie des tantras » (*Tantrayâna*).

◇ *L'enchaînement liturgique des textes du rituel.* La session du matin débute par le rappel de la lignée de transmission (*brgyud-'debs*) sous la forme d'une récitation rapide, suivie des « Préliminaires » (*sngon-'gro*), au cours desquels le « maître-officiant » s'identifie à la divinité tutélaire et procède à la bénédiction générale de toutes les catégories d'offrandes. Vient ensuite la « Partie essentielle » (*dnngos-gzhi*) qui comporte la longue section des « rites » (*phrin-las*), où s'opère la visualisation mentale de toutes les divinités mises en cause en commençant par Gshin-rje-gshed et Las-gshin, puis en s'adressant successivement à chacun des neuf protecteurs. Pour chacune de ces divinités, sont longuement évoqués : leur lieu de séjour, leurs caractéristiques physiques et vestimentaires, leurs attitudes et attributs (colliers de crânes, coupes en crâne, têtes dégoulinantes de sang...), leur partenaire éventuelle, leurs assistants... Puis, chacune d'entre elles est invitée à venir (*spyang-'dren*) sur les lieux du rituel et à y demeurer (*bzhugs-gsol*). On lui présente alors les offrandes particulières (*mchod-pa*) auxquelles elle a droit. Suit la longue récitation silencieuse (ou à mi-voix) de divers mantras, confiée essentiellement au « maître de chant » qui les comptabilise à l'aide de son rosaire, avant que toute la communauté ne procède à la louange (*bstod-pa*) de chacune des divinités précédemment convoquées.

La session de l'après-midi commence avec la section relative aux dix assistants des « protecteurs » (*rjes-'brang*) et marque la fin du processus de visualisation. Elle est musicalement caractérisée par la présence de courtes séquences de hautbois, correspondant à l'énoncé par les tambours/cymbales de la formule à trois frappes, elle-même insérée entre les séquences textuelles consacrées à chacun de ces *rjes-'brang*. La formule à neuf frappes apparaît néanmoins à plusieurs reprises et, comme on le verra, structure la pièce intitulée « Les neuf frappes du *rgyal-po* » (*Rgyal-po'i dgu-brdung*), exécutée à la fin de la section en l'honneur de Tsi'u dmar-po. Suit alors la section de la « propitiation » (*bskang-ba*) des neuf « protecteurs », présentant les mêmes caractéristiques musicales que la section des *rjes-'brang*. Elle est complétée par la section des « confessions » (*bshags-pa*), qui a pour objet de présenter des excuses pour les erreurs commises pendant les opérations rituelles précédentes, erreurs qui pourraient compromettre l'efficacité du rituel. Une première « confession » dépourvue de tout accompagnement musical s'adresse au protecteur

Mgon-po legs-ldan, tandis que la musique reprend ses droits dans une autre pouvant être considérée comme générale.

La divinité tutélaire est ensuite incitée à agir dans l'importante section du *zor-phrin*, qui marque le retour de Gshin-rje-gshed et Las-gshin. C'est sous leur égide que le célébrant principal, revêtu du somptueux costume de « chapeau noir », va solennellement procéder au meurtre rituel de l'effigie (*linga*) représentant le mal, opération qui vise à en « libérer » le principe conscient : on observe alors un véritable déchaînement instrumental caractérisé par le jeu fortissimo des trompes courtes et longues à trois reprises ; les séquences rythmiques sont constamment à neuf frappes. Le retour au calme se fait ensuite avec le partage des offrandes (*tshogs*) entre les participants, en commençant par le célébrant, les rinpoche, le « maître de chant », les moines – selon leur rang d'ancienneté... –, et, enfin, les rares fidèles présents.

Le rituel prend fin avec « les cérémonies conclusives » (*rjes kyi cho-ga*) qui enchaînent une sélection de séquences textuelles et musicales, généralement brèves, associées aussi bien à Gshin-rje-gshed qu'à Las-gshin et aux protecteurs. Elles comportent les étapes suivantes :

- remerciements (*gtang-rag gi mchod-pa*) ;
- nouvelle confession des erreurs commises (*nongs-ba bshags-pa*) ;
- renvoi des divinités convoquées pour le rituel (*gshegs-su gsol-ba*) ;
- prière de supplication (*smon-lam*) ;
- bénédiction de bon augure (*shis-brjod*), où tous les instruments sont utilisés (cf. le tableau 3).

La caractérisation musicale des différentes parties du rituel

Bien qu'elle ait déjà été évoquée brièvement au cours de la présentation des enchaînements textuels, il apparaît utile de revenir sur la façon dont intervient la musique au niveau de la répartition des chants vocalisés de type *dbyangs*, de la polytimbrerie instrumentale, des structures rythmiques.

◇ *La répartition des chants dbyangs*. Nombre de *dbyangs* associés à des divinités protectrices sont désignés par un titre, souvent révélateur du caractère violent de la divinité concernée :

- « rugissement d'un intoxiqué de chair humaine et de sang », pour l'invitation du « démon-planète » ;
- « voix rugissante d'un démon en furie », pour la prière qui lui demande de demeurer sur les lieux du rituel ;
- « rugissement du lion effrayant », pour l'invitation de « Mgon-po à quatre mains » ;
- « feulement d'une tigresse en furie » pour, la « gardienne des cimetières » ;
- « flux et reflux tourbillonnant d'un océan de sang », pour la propitiation de Lha-chen.

Les *dbyangs* d'autres divinités peuvent néanmoins bénéficier de titres/clichés plus poétiques évoquant « les vagues ondulantes d'un fleuve », « les vagues ondulantes du Gange », « la harpe des musiciens célestes Gandharva », les roulements du tambour. Mais, dans l'état actuel des connaissances, rien ne prouve que ces titres aient un rapport quelconque avec la teneur musicale des *dbyangs* qu'ils désignent.

Quant à l'emploi qui est fait des *dbyangs* consignés dans les manuels, plusieurs remarques s'imposent ; elles concernent d'abord leur usage somme toute limité, puis le fait que certains d'entre eux sont multifonctionnels et, enfin, les différentes structures que révèlent leurs notations.

Si l'on considère la durée quotidienne des cérémonies, force est en effet de constater que le nombre de *dbyangs* utilisés demeure limité à une vingtaine. Seuls ceux relatifs à Gshin-rje-gshed sont répétés chaque jour ; pour les protecteurs, la sélection effectuée obéit à un roulement et semble dictée davantage par des questions de temps disponible et de faible compétence des religieux les plus jeunes que par des raisons rituelles.

À cette observation s'ajoute le fait que certains *dbyangs* sont multifonctionnels. Certes la structure métrique des textes chantés – limitée à l'emploi de vers à sept ou neuf syllabes – permettrait, théoriquement, d'utiliser un *dbyangs* pour n'importe quel texte de même structure, mais on demeure surpris de constater qu'un même *dbyangs* peut être employé, non seulement pour des divinités différentes, mais également au sein d'opérations rituelles de tout autres caractères : invitations (*spyandren*), offrandes (*mchod-pa*), louanges (*bstod-pa*). C'est ainsi que les manuels de notations précisent que : le *dbyangs* utilisé pour les rites concernant le protecteur Mgon-po à quatre mains est le même que celui qui est utilisé pour la « descente de grâce » de la divinité d'élection (*yi-dam*) Gshin-rje-gshed ; un même *dbyangs* est utilisé pour l'invitation aux protecteurs Dpal-mgon ma-ning et Mgon-po legs-ldan ; le *dbyangs* utilisé pour les offrandes au dieu des richesses Rnam-thos-sras convient aussi pour l'invitation d'une autre divinité ; etc.

D'une manière générale, la lecture des notations à caractère neumatique (complétée par l'écoute attentive des documents enregistrés) permet de constater que l'exécution des chants de type *dbyangs* ne s'effectue pas de manière uniforme :

- les *dbyangs* les plus solennels, ceux qui sont exécutés à des moments clés du rituel, comportent une telle surabondance de syllabes sans signification, insérées entre les syllabes signifiantes du texte, que le texte proprement dit devient incompréhensible, totalement masqué par les vocalisations introduites ; ils ne bénéficient en outre d'aucun soutien instrumental. C'est le cas, par exemple, pour la « réception de la bénédiction » (*dbyin-dbab*) de la divinité tutélaire Gshin-rje-gshed, effectuée chaque matin pendant que le « préposé à la discipline » (*dge-bkos*) procède à une lente et spectaculaire fumigation de toute l'assemblée ;
- d'autres *dbyangs* sont accompagnés d'une frappe par syllabe ;
- pour d'autres encore, les frappes interviennent pour marquer une syllabe sur deux (soit quatre frappes pour un vers à sept syllabes et cinq frappes pour un vers à neuf syllabes) ;
- pour d'autres enfin, ce sont seulement les première et dernière syllabes du vers qui sont soulignées par une frappe de tambours/cymbales.

Ces observations mériteraient d'être creusées, ce qui permettrait peut-être de déceler quelques règles relatives à la composition des *dbyangs* – comme celles qui ont été codifiées dans un petit manuel bon-po étudié et enregistré par Riccardo Canzio (1988 ; discographie, 1993).

◇ *Les couleurs instrumentales.* La variété des instruments utilisés s'appuie certes sur la symbolique des instruments eux-mêmes, confortée par la place qu'ils occupent dans l'iconographie, mais vise également à produire une « polytimbrerie » caractéristique. Ce ne sont pas ici les hauteurs ou les durées qui importent au premier chef, mais le timbre des sons produits, par les instruments pris individuellement, et aussi par les combinaisons instrumentales privilégiées.

Que se passe-t-il donc au niveau des interventions instrumentales ?

Contrairement à ce qu'on aurait pu penser, les conques *dung-dkar* – ces instruments supposés proclamer la religion bouddhique à travers le monde – ont une sonorité légèrement voilée et ne se détachent guère de l'ensemble instrumental. Elles sont associées de façon répétée aux multiples offrandes de son qui accompagnent le rituel et aux différentes séquences concernant le « dieu des richesses » Rnam-thos-sras (lors des « rites », des « offrandes », des « louanges », de la « propitiation »).

Le jeu des trompes courtes en métal *rkang-gling*, quant à lui, repose sur une seule hauteur de son (entre *ré* et *si* du milieu du clavier). Ce son de base peut être obtenu soit par attaque directe, soit au moyen d'un glissando ascendant ; sa hauteur peut être légèrement modifiée grâce à l'intensité du souffle émis, ou en secouant l'instrument pour produire une sorte de vibrato. Durant le *gtor-zlog*, conformément aux instructions contenues dans le manuel de notations, on peut observer l'usage des formules suivantes, parfois associées à des sifflements ou au cliquetis du petit tambour damaru :

- les formules à « trois reprises de souffle » étaient utilisées pour certaines offrandes à caractère paisible et pour « l'invitation » aux protecteurs de la religion ;
- les formules à « quatre reprises de souffle » étaient employées pour les « rites » concernant la plupart des protecteurs (à l'exception de Rnam-thos-sras), et en particulier pour l'invitation aux divinités à caractère violent (*drag-po*) ;
- les formules à « cinq reprises de souffle » intervenaient pendant la propitiation (*bskang-ba*) des protecteurs – notamment quand l'instrument était mentionné dans les textes relatifs aux différents protecteurs –, et pendant la section du *zor-phrin* ;
- la formule à six reprises de souffle était réservée à la sommation (*'gugs-pa*) des divinités violentes.

Les différentes reprises de souffle ne sont pas toutes exécutées de la même façon : certaines se prolongent uniformément, d'autres sont brusquement interrompues, d'autres enfin font l'objet d'attaques répétées donnant à l'énoncé un caractère haché et violent. D'ailleurs, il s'avère que ces différentes reprises de son peuvent être associées (mentalement) à des mantras comme en témoignent diverses notations accompagnant des formules de *rkang-gling* :

- OM AH HUM à trois reprises de souffle (*gsum-'bud*) pour les offrandes ou DZAH HUM BAM HOH à quatre reprises de souffle (*bzhi-'bud*) dans un monastère de la tradition kagyüpa (*bka'-brgyud-pa*).
- OM HUM TRAM HRIH AH à cinq reprises de souffle (*lnga-'bud*) utilisée dans un autre rituel avec les précisions qui suivent :

OM harmonieux comme le bourdonnement de l'abeille,

HUM fier comme le hennissement du cheval,
 TRAM violent comme le feulement de la tigresse,
 HRIH souple comme la voix des musiciens célestes,
 AH avec la souplesse du mantra précédent pour traduire le « chant sifflé des dâkinis ».

On peut alors penser que le son des instruments contribue à renforcer l'action du mantra sous-jacent, comme le suggérait Alice Egyed (1994) : « The music reinforces the mantras which are the bone-structure of the ritual to intensify the experience of the nature of the fierce deities ».

De son côté, le son strident des hautbois *rgya-gling*, évité pendant les séquences relatives à Gshin-rje-gshed/Yamântaka, ne se fait entendre que l'après-midi, au moment où il s'agit de réjouir (ou circonvenir) les divinités protectrices, comme en témoignent les séquences relatives aux acolytes *rjes-'brang* et à la propitiation des protecteurs. Il n'intervient jamais pendant les récitations, psalmodies ou chants, mais s'impose lors des prières conclusives et des processions, et, de façon générale, dans toutes les musiques de plein air. L'ambitus couvert par les hautbois demeure toujours inférieur à l'octave, tandis que les formules mélodiques récurrentes présentent souvent un profil qui évoque le langage pentatonique sans demi-ton ; la progression généralement suivie part du son grave, longuement tenu (correspondant à l'obturation des trous de l'instrument), pour atteindre brièvement le registre aigu, avant de retourner dans le grave. Autant que j'ai pu en juger, le choix des pièces exécutées, en principe dicté par la tradition, dépend largement de la compétence des exécutants de service.

Le son des longues trompes *dung-chen* est apparemment considéré comme plus neutre, puisqu'elles interviennent dans presque tous les épisodes du rituel, associées aussi bien aux trompettes *rkang-gling* qu'aux hautbois *rgya-gling*.

Par ailleurs, les cymbales à volumineuse bosse centrale (*sbug-chal* ou *rol-mo*), et à sonorité considérée comme « tonitruante » selon la terminologie tibétaine, jouent bien un rôle directeur durant tout le rituel, axé, comme on l'a vu, sur l'action de divinités particulièrement « terribles » (*drag-po*), tandis que les cymbales *sil-snyan* (omniprésentes dans d'autres rituels consacrés à des divinités de caractère paisible) n'ont qu'un rôle très effacé durant le *gtor-zlog*. Quant aux tambours, dont, selon les textes relatifs à l'origine du tambour *rnga*, la puissance tonitruante est supposée ébranler « les trois mondes », ils agissent toujours en doublure des cymbales.

Il y a donc, même si cela n'est pas dit explicitement, et même si la présence quasi permanente des tambours, des cymbales et des longues trompes pouvait le faire oublier, une couleur instrumentale caractéristique des différents épisodes du rituel.

◇ *Le caractère des séquences rythmiques.* Mais, outre le choix d'un timbre instrumental approprié, on peut également remarquer que, suivant les parties du rituel, il y a prédominance d'un certain type de séquences rythmiques, l'opposition la plus marquée se manifestant entre celles dites « à trois unités de frappe » (*gsum-brdung*) et celles dites « à neuf unités de frappe » (*dgu-brdung*) – dont il s'est avéré qu'elles sont liées préférentiellement aux passages concernant Gshin-

Tableau 3 : DÉROULEMENT DU RITUEL DE GTOR-ZLOG

	Enchaînements textuels	Modalités d'énoncé des textes	Caractères des interventions instrumentales	Structures rythmiques privilégiées
6h30	Énoncé de la lignée de transmission	parlé		
9h30	I – Préliminaires (sagon-poo)	chant de type dbyangs ton de psalmodie	coques/tambours/cymbales clachettes	
	– descende de la grâce (byin-dubab) – présentation d'offrandes générales • Pause •			
10h05	II – Le « base » (dngos-gzhi)			
	• Section des activités rituelles (phro-je), concernant successivement : Gshin-ye-gshet Las-gshis Chacun des 9 protecteurs (chos-seyong) Pour chacun d'entre eux : – invitation à venir (snyen-braw) – prière de rester (chungs-gsol) – offrandes variées (mchod-pae), etc.	N.B. les chants dbyangs concernant Gshin-ye-gshet et Las-gshis sont répétés chaque jour, tandis que ceux concernant les protecteurs varient selon les jours	ensemble instrumental : – longues trompes (dang-cham) – tambours – cymbales (sbug-chal) éventuellement rasy-gring)	– à 3 temps
	• Section des mantras • Distribution de thé •	récitation / parlé		
11h30	• Section des « luangyas » (tsod-pa) à chaque des protecteurs • Prière déjeuner •	utilisation de différents tons de psalmodie et rares chants dbyangs	ensemble instrumental	

1900 (4)	<ul style="list-style-type: none"> • Section concernant les « acolytes » (des protecteurs) ou <i>yes-byang</i> • Section concernant des « propitiations » (<i>so-kyang-byang</i>) des protecteurs 	<p>utilisation de différents tons de psalmodie et rares chants <i>obyangs</i></p> <p>• •</p>	<p>ensemble instrumental avec s'épandent les hautbois (<i>gye-ging</i>)</p> <p>• • [interventions ponctuelles des trompes <i>hang-ging</i>]</p>	<p>– à 3 frappes</p> <p>Cf. <i>Sounds of Taet</i> : pl. 6</p> <p>– à 3 frappes</p>
1900 (5)	<ul style="list-style-type: none"> • Section de l'exécution / libération de l'effigie représentant le mal et l'attachement à l'ego (<i>20^e p'hyo</i>) Intervention du célébrant revêtu du costume d'exorciste / chapeau noir (<i>hwang-nag</i>) • Partage des offrandes (<i>stags</i>) • 	<p>• •</p>	<p>ensemble instrumental sans hautbois</p> <p>interventions particulièrement violentes des trompes dirigées (<i>long-ehye</i>) et courtes (<i>hang-ging</i>)</p>	<p>– à 9 frappes</p> <p>Cf. <i>Sounds of Taet</i> : pl. 3 et 9</p>
1700	<p>III – Cérémonies conclusives (<i>yes-nyi cho-ga</i>)</p> <p>Courtes séquences recapitulatives empruntées aux rituels concernant Gshin-ye-gshid, Les-gshin, les protecteurs et la 20^e p'hyo</p> <ul style="list-style-type: none"> – renvoi des divinités – prière (<i>amch-iam</i>) – vœux de bon augure (<i>kye-ehis</i>) <p>• Fin / sortie générale •</p>	<p>alternance récitation tons de psalmodie chants <i>obyangs</i></p>	<p>ensemble instrumental sans hautbois</p>	<p>Cf. <i>Sounds of Taet</i> : pl. 12</p>
1800	<p>• Fin / sortie générale •</p>		<p>ensemble instrumental avec hautbois</p>	<p>Cf. <i>Sounds of Taet</i> : pl. 12</p>

Textes de références : (1) *les-byang de Gshin-ye-gshid*
(2) *les-byang de Les-gshin*
(3) *les-byang des « protecteurs »*
(4) *les-byang des yes-byang*
(5) 20^e p'hyo

rje-gshed et ses acolytes –, comme d'ailleurs les rares passages à « quatre unités de frappes ». Sur ce point, parallèlement au travail d'écoute vérifiant si l'exécution est bien conforme au modèle, le recours aux manuels de notations s'avère indispensable pour saisir les articulations de ces formules rythmiques. Il est en effet impossible de déterminer simplement à l'oreille la façon dont sont traduites des réalités sonores telles que :

- La formule dite « à trois frappes » (*gsum-brdung*) qui peut comporter en réalité jusqu'à douze frappes, comme le manifeste la notation tibétaine, légendée comme suit, où *sbram* correspond à une frappe hors compte et *byas* (prononcé djé) à une frappe exécutée plus discrètement que la précédente.

<i>sbram</i>	/	<i>sbram</i>	<i>byas</i>	/	1	2	3	<i>byas</i>	/	1	2	3	<i>byas</i>	/	1
(1)		(2)	(3)	/	(4)	(5)	(6)	(7)	/	(8)	(9)	(10)	(11)	/	(12)

- La formule « à neuf frappes » (*dgu-brdung*), généralement enchaînée à l'énoncé d'un texte accompagné par le jeu des cymbales et tambours et qui comporte bien les neuf frappes annoncées, fait pourtant l'objet de variantes : (1) avec neuf frappes de force égale (*drag-rol*); (2) avec redoublement de chaque frappe (*gugs-rol* selon les notations du monastère nyingmapa de Dpal-yul); (3) avec adjonction d'un coup faible entre chacun des neuf coups forts; (4) avec alternance coup fort/coup faible (*dur-rol*); (5) avec, ce qui est le cas le plus fréquemment attesté, une frappe plus faible à la septième frappe de la séquence.
- Les modalités de la « marche boiteuse » (*theng-rkang*), traduite par une succession fort/faible, comptabilisée à la manière habituelle, mais qui peut aisément être confondue avec la simple introduction d'un coup faible indiqué par la syllabe *byas*.
- L'introduction d'un tremolo des cymbales (indiqué par la syllabe *thang*) prolongeant telle ou telle frappe déjà comptabilisée, ou la présence de la formule hors compte *zil-bebs* qui se traduit par une succession accélérée des frappes, accompagnée d'une diminution de l'intensité, etc. Plus périlleuse encore, s'avérait l'appréhension des pièces longues, formées par la juxtaposition de séquences plus courtes...

L'opposition musiques paisibles/musiques violentes

De même que les divinités peuvent, selon les circonstances où elles doivent intervenir, revêtir un aspect « paisible » ou « farouche », de même il y a opposition dans le rituel entre musiques dites « paisibles » (*zhi-rol* ou *jam-rol*) et musiques dites « violentes » (*drag-rol*).

Il s'est ainsi avéré que pour les nombreux passages où étaient évoquées les offrandes (*mchod-pa*) générales à faire aux cinq sens des divinités, l'offrande du son (*shabda*) requérait des instruments déterminés : conques *dung-dkar*, clochette *dril-bu*, cymbales *sil-snyan*, associées aux musiques paisibles (*zhi-rol*). La douceur des musiques paisibles (*zhi-rol*) s'accorde en effet au son voilé de la

conque, au tintement de la clochette, au frémissement des cymbales *sil-snyan*, au son assourdi des deux grands tambours accrochés dans un support (et, éventuellement, aux appels des trompes *dung-chen*) ; elle peut aussi intégrer les hautbois, mais est marquée également par la prédominance des séquences à trois frappes. On considère habituellement qu'elle convient aux rituels dérivés des Sutra. Inversement, les interventions de la trompette *rkang-gling*, parfois associées au cliquetis du tambour en sablier à boules fouettantes *damaru*, voire à des sifflements, marquent les musiques violentes (*drag-rol*) : c'est le cas lorsque, comme il a déjà été signalé, ces instruments sont mentionnés durant la section des « activités rituelles » concernant la plupart des protecteurs (Mgon-po Legsldan, la « gardienne des cimetières » Zhing-skyong dur-khrod ma-mo ou la « protectrice des mantras » Sngags-srung-ma), mais aussi durant la « propitiation » des protecteurs (*bskang-ba*) et, de façon plus spectaculaire, lorsqu'ils accompagnent le meurtre rituel/libération effectué en fin de journée durant l'épisode du *zor-phrin*.

Cette violence (*drag-rol*), caractéristique des rituels issus des Tantras, exprimée donc par l'usage des trompettes *rkang-gling*, du tambour *damaru*, des grands tambours à manche et des cymbales *sbug-chal*, requiert en outre une intensité plus forte, une plus grande rapidité (*dur-rol*), une prédominance des séquences à neuf frappes. Ce dernier point, illustré abondamment dans la section consacrée au *zor-phrin*, est mis en évidence par l'existence d'une pièce pour cymbales et tambours intitulée « Les neuf frappes du *rgyal-po* (*Rgyal-po'i dgu-brdung*) ». Il s'agit d'une des pièces les plus complexes du répertoire, exécutée le 5^e jour de la célébration du *gtor-zlog*, pour honorer un puissant protecteur de la religion bouddhique – Ts'iu dmar-po. Seul le recours à la notation tibétaine permet de comprendre la structure complexe de cette pièce (cf. dans la discographie Helffer & Ricard 1997 : page 4), où est énoncée à neuf reprises la formule à neuf frappes (cf. les indications entre crochets dans la figure 2) ; il est du reste significatif d'observer que, pendant son exécution, un moine muni de la partition se place à côté des joueurs de hautbois et de trompes longues et leur indique où en sont les joueurs de cymbales et de tambours !

Compétence de l'ethnomusicologue, compréhension du rituel

De même que pour le jeune novice qui entre au monastère la pratique du rituel en précède de loin la connaissance et la compréhension, de même pour le chercheur ethnomusicologue, c'est la perception des aspects musicaux du rituel – avec les oppositions entre parlé/psalmodié/chanté d'une part, timbres instrumentaux diversifiés d'autre part – qui en constitue la porte d'entrée.

C'est en s'interrogeant sur les changements sonores observables que le chercheur est amené à se plonger dans les textes, à examiner leurs structures métriques et leur sens, à noter comment sont marquées les articulations entre différentes opérations rituelles, à consulter sans relâche les manuels de notations (nécessairement imprécis puisqu'ils ne comportent aucune indication de hauteur



Photo 1 :
Ces deux grands
gâteaux rituels,
ou *gtor-ma*,
représentent
Gshin-rje-gshed
et Las-gshin
lors de la
célébration
du *gtor-zlog*,
monastère de
Zhe-Chen

Photo 2 :
Jeu simultané
des longues
trompes
télescopiques
en métal
dung-chen et
des trompettes
rkang-gling
pendant le
rituel
du *gtor-zlog*,
monastère de
Zhe-chen





Photo 3 :
Moines
tambourinaires
dans la cour
du monastère
de Zhe-Chen

Photo 4 :
Procession
de retour
dans le
temple,
après un
rituel célébré
dans la
cour du
monastère
de Zhe-chen



ou de durée), à interroger les praticiens du rituel sur les modalités techniques de leurs interventions, ou encore à recourir aux maîtres religieux pour tenter de comprendre le pourquoi de ces modalités techniques (pourquoi utiliser ou ne pas utiliser tel instrument à un passage donné ? Pourquoi changer de structure rythmique ?). Il apparaît donc que, malgré le poids évident des documents écrits disponibles, l'ethnomusicologue doit sans cesse se référer à la tradition orale qui lui permettra de justifier ses intuitions ou ses interprétations.

Il serait certes excessif de prétendre que seul l'ethnomusicologue, en raison de sa formation spécifique, est capable de parvenir à une appréhension globale du rituel, mais il semble légitime d'affirmer que la cohérence (relative) qui a pu être dégagée entre contenu des séquences rituelles et aspect sonore contribue de façon essentielle à l'efficacité du rituel. Pourtant, cette cohérence n'est pas absolue, comme en témoigne justement, dans la section concernant les acolytes des protecteurs (*rjes-'brang*), la juxtaposition de toutes ces séquences à neuf frappes et du jeu simultané des hautbois et des trompes *dung-chen* pour le seul Tsi'u dmar-po, alors que dans les séquences en rapport avec la plupart des autres *rjes-'brang* dominant les formules à trois frappes. Faut-il alors considérer que la force de la tradition orale propre au monastère a prévalu, sans qu'une raison logique préside à ces choix ? C'est pour l'instant le type de question auquel je ne puis apporter de réponse.

D'autres voies d'approche pourraient certes être envisagées : étude de l'iconographie, des éléments constitutifs du mandala, de la gestuelle qui accompagne les opérations rituelles, de la forme et du symbolisme des gâteaux rituels (*gtor-ma*) etc. Mais l'existence même des nombreux manuels d'application consacrés à l'aspect musical du rituel semble bien confirmer l'importance que la tradition nying-mapa reconnaît à la musique et justifier par avance que l'ethnomusicologie s'intéresse à cette complémentarité unique de l'oral et de l'écrit qui caractérise la transmission des musiques rituelles dans le bouddhisme tibétain.

MOTS CLÉS/KEYWORDS: bouddhisme/*buddhism* – Tibet – polytimbrerie – musique rituelle/*ritual music* – notations musicales/*musical notations*.

Beyer, Stephan

1973 *The Cult of Târâ : Magic and Ritual in Tibet*. Berkeley, University of California Press.

Canzio, Riccardo

1988 « Étude d'une cérémonie de propitiation bonpo, le Nag-zhig bskang-ba : structure et exécution », in Anne-Marie Blondeau & Kristofer Schipper, eds, *Essai sur le Rituel, I*. Louvain, Peeters (« Bibliothèque des Hautes-Études : sciences religieuses » 92) : 158-172.

1990 « Extending to All Beings the Far-Reaching Arm of Liberation : Bonpo Texts on the Manner of Commencing the Practice of the Outer, Inner and Secret Teachings », in Tadeusz Skorupski, ed., *Indo-Tibetan Studies*. Tring, Institute of Buddhist Studies : 55-65.

Cornu, Philippe

2001 *Dictionnaire encyclopédique du bouddhisme*. Paris, Le Seuil.

Dilgo Khyentse Rinpoche

1991 *Au seuil de l'Éveil*. Payzac-le-Moustier, Éd. Padmakara.

1992 *Pure Appearance, Development and Completion Stages in Vajrayâna Practice*. Halifax, Vajravairochana Translation Committee.

1995 *La Fontaine de grâce : la pratique du yoga du maître selon la tradition de l'Essence du cœur de l'immensité*. Saint-Léon-sur-Vézère, Éd. Padmakara.

Egyed, Alice

1994 « Notes on the Study of Variations in Rnying-ma-pa and Gsar-ma-pa *bskang-gso* Rituals and their Music », in Per Kværne, ed., *Tibetan Studies : Proceedings of the 6th Seminar of the International Association of Tibetan Studies, Fagernes, 1992*. Oslo, The Institute for Comparative Research in Human Culture : 219-229.

Ellingson, Ter

1979 « *Don rta dbyangs gsum* : Tibetan Chant and Melodic Categories », *Asian Music* 10 (2) : 112-156.

Helffer, Mireille

1994 *Mchod-rol : les instruments de la musique tibétaine*. Paris, CNRS Éditions-Éditions de la Maison des sciences de l'homme [CD encarté].

1995 « Quand le terrain est un monastère tibétain », *Cahiers de musiques traditionnelles*, « Terrains », 8 : 69-84.

1998 « Du son au chant vocalisé : la terminologie tibétaine à travers les âges (VIII^e-XX^e siècles) », *Cahiers de musiques traditionnelles*, « Paroles de musiciens », 1 : 141-162.

Kohn, Richard

1988 *Mani Rimdu : Text and Tradition in a Tibetan Ritual*. Ph.D., Madison, University of Wisconsin, non publ.

2001 *Lord of the Dance : The Mani Rimdu Festival in Tibet and Nepal*. Albany, State University of New York Press [cet ouvrage posthume ne reprend pas toute sa thèse].

Kværne, Per

1988 « Le rituel tibétain, illustré par l'évocation, dans la religion bon-po, du "Lion de la Parole" », in Anne-Marie Blondeau & Kristofer Schipper, eds, *Essai sur le Rituel, I*. Louvain, Peeters (« Bibliothèque des Hautes-Études : sciences religieuses » 92) : 147-158.

Nebesky-Wojkowitz, René de

1975 *Oracles and Demons of Tibet : The Cult and Iconography of the Tibetan Protective Deities*. With an introduction by Per Kværne. Graz, Akademische Druck-u. Verlag.

Padoux, André

1980 *L'Énergie de la parole : cosmogonies de la parole tantrique*. Paris, Le Soleil noir.

Ricard, Matthieu

1996 *L'Esprit du Tibet : la vie et le monde de Dilgo Khyentsé, maître spirituel*. Paris, Le Seuil.

1999 *Moines danseurs du Tibet*. Paris, Albin Michel.

Sangyay Tenzin, Khempo & Gomchen Oleshey

1975 *The Nyingma Icons : A Collection of Line Drawings of 94 Deities and Divinities of Tibet*. Kailash, Ed. Ratna Pustak Bandhar (« A Journal of Himalayan Studies » 3).

Skorupski, Thadeusz

1983 *The Sarvadurgatipariśodhana Tantra : Elimination of All Evil Destinies*. Delhi, Motilal Banarsidass.

Tsepak Rigzin

1993 *Tibetan-English Dictionary of Tibetan Buddhism*. Revised and enlarged edition. Dharamsala, LTWA.

DISCOGRAPHIE

Canzio, Riccardo

1993 *Tibet : traditions rituelles des Bonpos*. Paris, Radio-France / Arles, distrib. Harmonia Mundi (OCORA CD 580016).

Helffer, Mireille & Matthieu Ricard

1997 *Sounds of Tibet : Monastery of Shechen*. Delhi-Kathmandu, Shechen Publications (001).

RÉSUMÉ/ABSTRACT

Mireille Helffer, *Traditions musicales dans un monastère du bouddhisme tibétain*. — À partir de l'observation minutieuse d'un rituel bouddhique complétée par de nombreux enregistrements et éclairée par la consultation des sources tibétaines écrites (textes, manuels de notations musicales, mode d'emploi), l'article montre comment l'étude des manifestations sonores – vocales et instrumentales – qui accompagnent ce rituel permet de pénétrer plus avant dans la tradition du bouddhisme tibétain.

Mireille Helffer, *Musical Traditions in a Tibetan Buddhist Monastery*. — A meticulous observation of a Buddhist ceremony has been completed by a study of several recordings and written Tibetan sources (texts, musical notation manuals and instructions). The study of the vocal and instrumental sounds accompanying the ceremony helps us penetrate deeper into the traditions of Tibetan Buddhism.