François PICARD

Université Paris-Sorbonne, Francois.Picard@paris-sorbonne.fr

LE SON DU RITUEL
AU RISQUE DE L'ÉLECTROACOUSTIQUE

Prolégomènes

Partout, l'électroacoustique bouleverse le rituel. Que François-Bernard Mâche et François Bayle se rassurent : non pas la musique électroacoustique, encore moins l'acousmatique, mais l'utilisation des moyens électroacoustiques d'amplification, de diffusion, de télédiffusion et, occasionnellement, de l'enregistrement et de la diffusion retardée.

Le rapport de l'officiant et plus généralement des acteurs (prêtres, chamanes, musiciens, participants, fidèles) à l'espace, à l'acoustique du lieu est bouleversé ; le rapport différentiel, hiérarchique au plein sens du terme, entre le compréhensible, l'audible, le murmuré, le silencieux est bouleversé, et avec lui l'articulation entre public et secret (on évoquera les Gnawa). Le rapport entre le rituel (officiant, acte, public) et le présent/la présence est bouleversé (on évoquera la bénédiction *Urbi et Orbi*).

Le phénomène de l'introduction de l'amplification dans la parole publique est partout observable, elle s'est répandue à la vitesse de la mondialisation, sans qu'il soit possible d'y voir ni volonté, ni influence, ni décision, ni marché : à la vitesse de l'évidence. L'étude anthropologique du lieu, de l'espace du rituel, tel que développée par un Jean-Michel Leniaud (EPHE IV) rejoint ici les analyses de Michel Chion pour fournir des éléments de réponse à l'anthropologie religieuse de la musique.

Méthode

Lors de la présentation *in vivo* en colloque, j'avais tenté une analyse qui, répondant à l'injonction de Denis Laborde[1], refuse l'arraisonnement graphique. D'une part parce que cela m'est assez naturel, travaillant dans le son au spectacle, faisant de la musique de clowns, de la radio, de ne pas penser en images, mais en sons. D'autre part, parce que la proposition de Laborde est stimulante, et l'injonction impérative ; enfin parce qu'il s'agit ici de refuser l'arraisonnement de la musique par un autre que son producteur. Nous allons nous référer à diverses situations, qui de par la nature de l'écrit seront muettes mais, nous l'espérons, évocatrices.

---

1 Communication orale au colloque *25 ans de Sociologie de la Musique en France : ancrages théoriques et rayonnement international,* Université Paris-Sorbonne, 06-08/11/2008.

Concepts

Michel Chion (1994) a développé une typologie claire et efficace, que mon souvenir expose ainsi : son direct, *in præsentia ;* son amplifié au proche ; son diffusé au lointain ; son enregistré puis rediffusé a) à l'endroit d'origine b) ailleurs. Soit encore : direct ; changement de volume sonore ; déplacement dans l'espace ; déplacement dans le temps.

Hypothèse : état des lieux

Notre hypothèse est que le rituel est un acte, une *actio* (sans doute ce que le français moderne entend par *performance*), effectué essentiellement – quand bien même on peut penser qu'il s'adresse à du surnaturel, du surhumain – à distance d'ouïe, *in præsentia,* créant un phénomène de présence réelle. Cet état de fait en équilibre va être troublé par l'électroacoustique, dans ses effets chioniques.

Un rituel sonore hors les murs

La musique des Gnawa du Maroc[2] est assourdissante : un ou plusieurs tambours, un luth *guimbri*, une ou plusieurs doubles paires de crotales *shaqshaqa,* jouée presque sans pause de silence par des musiciens fixes (luth) ou en mouvement (crotales, tambour) dans un espace peu délimité entre les musiciens officiants, les adeptes, les spectateurs, les observateurs. L'auditeur est pris dans un nuage sonore enveloppant. Comme l'a exprimé le spécialiste ethnologue Bertrand Hell durant la controverse causée par le subtil travail de Marc Hanifi (2002), il existe plusieurs niveaux d'audibles correspondant à l'initiation ; l'utilisation par l'ethnomusicologue d'enregistrements réalisés hors contexte de rituel (mais dans le cadre d'une interaction consciente, il ne s'agit pas d'enregistrement volé) a mis en exergue que ceux-ci avaient été réalisés contre ce qu'un auditeur normal est censé entendre : en privilégiant par la prise de son, en l'occurrence avec micro de proximité, le son du luth, le preneur de son fait entrer dans l'intimité du secret, ou de manière moins radicale dans le niveau ésotérique, réservé à l'initié. On est ici non seulement devant un enregistrement permettant la diffusion hors du lieu et du temps du rituel, mais également devant une transformation du rapport d'intensité et de proximité entre les instruments. L'espace est changé aussi, que l'on écoute au casque ou sur des haut-parleurs : le son est en nous, ou devant nous, mais on n'est plus dans le son.

Néanmoins, il convient de relever que l'usage social de l'enregistrement par les Gnawa est double : il permet une popularisation, une commercialisation source de revenus, soit directement par la cession des droits d'enregistrement ou la vente des disques (ou des musiques sous forme numérique dématérialisée, mais il est douteux qu'ils perçoivent vraiment des droits), soit indirectement : en faisant entrer le monde local et rituel ou folklorique des Gnawa dans le circuit de la World Music, il permet à ceux-ci d'acquérir le

---

2 Voir discographie.

statut de musiciens et de pratiquer des concerts, des tournées, de participer à des sessions d'enregistrement, voire (comme le didjeridoo et le djembé) animer des stages. L'aura mystique ou de transe constitue dans cette affaire un bonus apprécié. De plus les maîtres du rituel, d'un côté, les jeunes, de l'autre, en harmonie ou en concurrence, utilisent l'enregistrement aux fins de préservation et de transmission du répertoire. D'un côté ou de l'autre, car l'usage de l'enregistrement pose des problèmes, sur lesquels on peut relever ici un point de vue : la transmission légitime du répertoire, lente, par imprégnation, s'est toujours accompagnée, dit-on, d'un contrôle strict, celui du processus lui-même que l'on nomme « tradition », des savoirs afférents à ce répertoire, son pouvoir, son usage, ses dangers : chaque formule mélodique/rythmique, ce n'est plus un secret, même si nous simplifions ici, est associée à un esprit, un *djinn,* et a le pouvoir de le faire s'exprimer dans le corps d'un possédé, qui devient ainsi – ne refuse pas – adepte. La question – banale car posée par tous les journalistes et tous les touristes de ma connaissance, et qu'ils jugent éminemment profonde et respectueuse de prétendues traditions dont l'ethnologue peut penser qu'ils n'en ont au mieux qu'une vague idée – de la licéité et du danger de l'audition (audition passive et/ou acte de faire entendre) de telles formules hors contexte se pose de fait aux spécialistes eux-mêmes (Hell 2002), aux ethnomusicologues, comme aux maîtres du rituel et aux musiciens qui souhaitent leur succéder, ou prendre leur place. Poser la question, c'est immédiatement renvoyer à un type de réponse que j'ai pu connaître de la part de spécialistes du rituel et de la possession, et de la musique et de ses pouvoirs, et de la danse, mais eux dotés d'un large corpus de textes et familiers de la joute intellectuelle (je ne prétend pas que les maîtres gnawa n'en sont pas familiers, j'affirme juste que je n'en sais rien) : les maîtres taoïstes. Cette réponse est claire : elle leur appartient, et rien ne permet à l'organisateur, à l'observateur ni même à l'adepte de déterminer si la musique en tant que sonore est efficace une fois déplacée de son contexte d'origine (lieu, temps, préparatifs)… mais j'en ai déjà trop dit, et la réponse secrète peut être précisée : ce n'est ni le sonore, ni le lieu, ni le temps qui crée un effet – de transe ou de thérapie ou plus largement rituel – par magie, c'est-à-dire par un effet qui obligerait les *djinns* à apparaître, mais bien évidemment ce que j'ai appelé, trop vite, « préparatifs » : c'est forcément la sanctification du contexte qui permet à un acte rituel, sonore ou non, d'atteindre l'objet de son efficacité. J'en ai trop dit, disais-je, car il est universellement constaté, et universellement à disposition, qu'il est plus facile à l'officiant, au maître du rituel, au gardien du temple de faire croire ou laisser croire (ou de laisser croire en faisant croire qu'on fait croire, ou de faire croire en faisant croire qu'on laisse croire) que l'efficacité du rituel est liée à la croyance, et comme le soulignait le maître Jacques Gernet[3] au don, entendu comme action de faire des dons.

Un rituel sonore au temple

L'univers sonore ou musique des bouddhistes tibétains a donné lieu, avant les Gnawa du Maroc, à de nombreuses expériences d'enregistrement. Les premiers films

[3] Dans son enseignement oral au Collège de France, mais également dès son magistral ouvrage de 1956.

d'Arnaud Desjardins et les enregistrements de Gérard Krémer en ont fourni l'archétype : trompes, hautbois, cymbales, et dans un espace et un temps dont la relation avec le premier n'est pas très définie ni définissable, récitations, déclamations, chants, et là encore cymbales, à moins que ce ne soient le son des « bols tibétains » ? De son côté, plus tard, de manière infiniment plus réfléchie et utile, Mireille Helffer, qui enregistrait et écoutait sans déranger les moines tibétains en exil depuis des années, a été requise un jour par le responsable spirituel d'une communauté lui-même, Shechen Rabjam Rinpoche, pour enregistrer les musiques aux fins de préservation et de transmission, et avec autorisation (ou demande) de publication.

Et qu'entendait-on en septembre 1994 et mai 1995 sur les lieux mêmes des enregistrements publiés par Krémer et Helffer, à Bodnath ? Mes enregistrements personnels, effectués en dehors de mon travail avec la troupe de moines danseurs (Picard 2006), révèlent un univers sonore en mouvement, de l'envahissant vacarme des trompes et cymbales au chuchotement des incantations, les paroles en langues indiennes, népalaise, tibétain, chinois, hollandais, anglais, les enfants, les trompes des deux-roues, les oiseaux, et les omniprésents chiens errants qui peuplent les nuits de Bodnath. On ne peut que tourner autour du stupa central, et l'univers sonore lui aussi tourne ; on passe devant un temple, puis un autre, un étalage, des crieurs, de la musique diffusée par des haut-parleurs, une fanfare, et certain jour, mêlé à cela, le chant du peuple tibétain.

La superposition des univers sonores laïques et religieux, et la concurrence même des édifices et des espaces du religieux, s'effectue, même dans un apparent désordre, selon des règles qui jusque là sont simples, car communes : celles de la puissance acoustique, de l'emplacement idéal, de la perception humaine ; puis un jour, qui est déjà là presque partout dans le monde, le vacarme savant des trompes et des cymbales est remplacé par l'amplification électroacoustique, qui abolit bientôt, par pure logique interne, la source elle-même, puisque l'amplification, partout, est contemporaine de l'enregistrement et de la télédiffusion.

Mais il est un usage possible de l'amplification, que nous avons testé avec les moines danseurs de Shechen. Lors des préparatifs et répétitions, dans le monastère à l'écart du centre de Bodnath, assez isolé acoustiquement, l'équipe de film de Défi Plus qui m'accompagnait a eu l'occasion d'enregistrer le spectacle de danse (ou les danses rituelles en tant que spectacle) en plan large, et en prise de son générale, puis parallèlement aux gros plans ou plans sur les musiciens, le preneur de son s'est approché, comme tout auditeur curieux, des musiciens et, percé le mur du son des cymbales, trompes et hautbois, a atteint l'espace sonore, profond, plein et discret, de la voix de celui que tout désignait – à juste titre – comme le maître de musique : le premier chanteur (ou « chantre »), joueur émérite des fameuses *rol-mo* (Ellingson-Waugh 1979). La prise de son proche permit de mettre au jour la beauté envoûtante ou séduisante de sa voix. C'est pourquoi nous proposâmes à Shechen Rabjam Rinpoche d'amplifier sa voix lors des représentations publiques, et il accepta l'expérience. Le chanteur trouva cela plaisant, en tous cas ni perturbant ni illicite, et les danseurs nous firent vite part (par la précision de leur coordination et de leur harmonie, par la fluidité d'une danse dans le son) de leur félicité. Matthieu Ricard, superviseur critique et gardien scrupuleux du temple, savoura le procédé d'illusion en connaisseur inspiré. Sans conclure plus, je voudrais relever ici l'adéquation entre la pensée bouddhique

de l'illusion et le culte de celle-ci dans le spectacle occidental : tout cela est parfaitement hallal, kascher, pur et bienvenu.

Ici l'usage mesuré de l'électroacoustique est l'objet, dans l'enregistrement par Helffer ou l'amplification par nous, d'une négociation entre parties dont les conséquences sont pesées, discutées.

La Semana Santa à Santiago de Compostela

Grâce à un concert des *Vêpres à la Vierge de Chine*, donné le 9 avril 2009 par XVIII-21 Le baroque nomade en l'Igrexia de San Martiño Pinario dans le cadre du IV Festival de músicas contemplativas, j'ai eu la chance de vivre la Semaine Sainte à Saint-Jacques de Compostelle, tout là-bas au bout de cette rue St Jacques qui m'a vu crapahuter enfant. Un inventaire des musiques vues ou entendues offrira un parcours sonore.

À Santiago, la musique est d'abord présente sur les sculptures du fameux *Pórtico de la Gloria,* montrant les 24 vieillards de l'Apocalypse accordant deux à deux leurs instruments, dont les fameuses rotes (vièles). Les illustrations (cartes postales ou photographies souvenir) fournissent aussi l'archétype du musicien local :

cornemuseux *Gaitero A Coruña Galicia año 1905*
vielleux *Zanfoñeiro Pontevedra Galicia año 1920*
chanteur et violoneux *Os copleiros da rúa, Galicia año 1890*

Les magasins offrent un curieux assemblage : crécelles, hochets, bâton de pluie, flûtes à bec, carillons, psaltérion, œufs sonores imitant le bruit du serpent à sonnette *Rattlesnake Sound Eggs*, dans un magasin de jouets ; didjeridoo, djembé, tambourins, tambours sur cadre type *pandeiro* dans un magasin de musique ; guitares électriques ; guitares ; flageolets ; trombones ; trompe de chasse ; cor d'harmonie *trompa ;* bugle *fiscorno ;* saxophones barytons et alto ; tambour à friction ; crécelle ; djembé sans sonnailles ; flûte, piccolo ; clarinette ; set de batterie ; bongos ; tambourin à crotales ; accordéons ; mini djembé dans un magasin de musique.

Les annonces et publicités, outre le festival, mentionnent un stage *Sesion vibracional,* didjeridoo, cuencos Tibetans [conques tibétaines], Isla Malabar, avec pour référence didgeridoo-shop.cz. Nous sommes bien dans un univers globalisé, où le local a sa place assignée : le typique.

La rue et les auberges ou cafés offrent les diffusions des musiques standardisées des chaînes de télévision ou de radio, mais également un genre spécifique – local mais globalisé – de musique « trad. » néo-celtique. Mais on trouve aussi, en grand nombre, non pas les Tsiganes roumains entendus à Séville, mais des musiciens de rue bien locaux :

guitariste électrique masqué, jouant le répertoire de Carlos Jobim (identifié par Carine Morreton)
flûtiste avec guitare près de la cathédrale, répertoire classique ou pseudo-classique
joueur de *gaita,* répertoire de *gaita.*
flûte *tin-wistle* avec jongleur, type punk avec épingles de nourrice et chien famélique, répertoire de musique de jongleur
synthétiseur (qui paraît-il a joué quand une procession s'est arrêtée devant), répertoire planant New Age

ensemble de cordes (guitares, un instrument que j'identifie comme *vihuela de mano* [?], *charango* dont la caisse est faite de bois, contrebasse), chanteurs, flûte *keña,* répertoire de chansons locales

En ayant fini provisoirement avec le répertoire profane, passons au répertoire et/ou aux situations liées à la Semaine sainte mais hors église, qu'il convient de nommer paraliturgique. Les processions, comme ailleurs en Espagne (de Cuenca à Séville, pour ce que j'ai vu, donc pas seulement en Galice, et on peut rattacher à cela les processions de la Semaine Sainte à Manille, Philippines), se font en musique. Il y en a parfois plusieurs par jours, mais jamais simultanément ou du moins qui se croiseraient, depuis avant les Rameaux et jusqu'à l'octave de Pâques.

bâtons frappés par les processionnaires
mercredi Saint, 20h00, Exercicio do Vía Crucis, coordinaora de Asociacións Relixiosas Segrares : caisses claires, grosses caisses, clairons, avec cornemuses muettes
mercredi Saint, 23h00, confraría do Santísimo Cristo da Misericordia, Irmandade dos Estudantes, Igrexa das Orfas : caisses claires avec woodblock et grosses caisses ; deux clarinettes à l'unisson et hautbois, en polyphonie
vendredi Saint, 18h00, Igrexa da Angustia, Rosario-Bonaval- Porta do Camiño : procesion da Quinta Angustia, confraría da Nosa Señora da Quinta Angustia : banda municipal [identifiée par FP : le percussionniste, le saxophoniste alto, la clarinette mib sont ceux du concert du dimanche matin] (vents et caisses claires, grosses caisses)

Le modèle est toujours le même, toujours varié : vents et percussions, pas de cordes, pas de chant, musiques en marche, précédant je crois tout le temps la statue et les officiels. Parfois, comme avec la confraría do Santísimo Cristo da Misericordia, les vents et les percussions défilent séparément, les uns très doux, les autres, comme d'habitude, très fort.

Passons, sinon au répertoire spirituel ou à la religiosité, du moins à l'église :

cloches, qui sonnaient même le vendredi et samedi saints, carillon
toutes les cloches sonnent le dimanche de Pâques à midi
cloche en bol dans un sacristie
chant en chœur, dirigé par une bonne sœur chantant au micro
orgues de la cathédrale (deux face à face, avec chamades)
orgue électrique accompagnant la messe votive de la Quinta Angustia
Domingo 12 de abril 2009 Catedral
09:45 [en fait 10h45] Celebración de Laudes ; Con procesión de chirimías e botafumerio
(les deux *chirimias* annoncées sont en fait deux bassons)
10:00 [en fait 10h45] Santa Misa Estacional. Con Bendición Apostólica, concendendo "indugenia plenaria"

Le même dimanche de Pâques, à midi, et au Teatro Principal, la Banda municipal de música de Santiago[4] donnait un concert de musique d'harmonie sous la direction de son chef, Casiano Mouriño Maquiera. En voici la distribution :

frautas	flûtes	2
oboe	hautbois	1
clarinetes	clarinettes	11
clarinete baixo	clarinette basse	1
saxofóns altos	saxophones altos	2
saxofóns tenores	saxophones ténors	2
saxofón barítono	saxophone baryton	1
trompas	cors	3
trompetas	trompettes	2
fliscorno	bugle	1
trombóns	trombones	3
bombardinos	saxhorn basses	2
tubas	tubas	2
percusionistas	percussions	3

À Santiago, l'ensemble XVIII-21, renforcé du chœur de la cathédrale, jouait dans une église, non amplifié, de même pour les chanteurs corses d'A Filetta. En revanche, durant le même festival de músicas contemplativas, la chanteuse libanaise Ghada Shbeir jouait (à sa demande ?) amplifiée dans un palais transformé en palace, et une acoustique qui à mes oreilles ne le réclamait pas ; splendeur du dispositif chionesque, Ghada Shbeir était en outre diffusée en simultané sur grand écran plasma et son haute fidélité dans la cour intérieure du palais, pour les retardataires interdits d'accès, « pour ne pas déranger l'atmosphère de recueillement réclamé par l'artiste », tandis que XVIII-21 était enregistré pour une diffusion radiophonique ultérieure ; l'autre ensemble entendu en concert, la Banda municipal de música, jouait non amplifiée, mais dans une salle de concert.

Dans tout ce dispositif sonore, spatial et musical hautement élaboré, où se logeait l'amplification électroacoustique ?

Le guitariste électrique et le synthétiseur de rue avaient opté pour un dispositif que je recommande tout à fait, qui est l'utilisation de l'amplificateur et du haut-parleur comme complément intégré à l'instrument de musique, comme le Cube 60 de Roland chez François Bousch.

La chef de chant de la cathédrale (qui n'était pas le magnifique chef du chœur qui a travaillé avec nous) utilisait de manière statique un micro et une amplification fixe répartie uniformément et sans modération ni direction dans toute la cathédrale selon le dispositif du *public address*. Ghada Shbeir en usait d'une manière assez semblable.

---

4 Voir GARCIA CABALLERO, María, *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX,* Santiago de Compostela, Alvarellos / Consorgio de Santiago, 2008.

Le plus étonnant, le plus choquant, pour moi le plus scandaleux et absurde, fut néanmoins l'usage de l'amplification type *public address* dans la cathédrale au moment qui du point de vue de la mise en espace du sonore par la musique était le plus enthousiasmant et unique, puisque semble-t-il n'intervenant qu'à Pâques et à la Saint-Jacques (25 juillet) : l'entrée solennelle de l'évêque, dans cette courte cérémonie[5] précédant la messe et marquée par le gigantesque et spectaculaire et monumental balancement du brûle encens, précédé de l'appariteur faisant sonner son bâton sur le pavement et des deux fameuses *chirimias* (chalemies, ici des bassons de concert), ces instruments dont le nom et la fonction ont été soigneusement conservés depuis la Renaissance, à défaut de la facture, du mode de jeu ou du répertoire. Si l'on observe l'ensemble des instruments mentionnés dans l'inventaire ci-dessus présenté, on remarque en effet que ces deux instruments : font écho aux deux clarinettes avec hautbois (à Séville en 2008, c'était un hautbois et un basson) ; n'interviennent seuls qu'ici. On se croirait dans le cercle où Simha Arom inscrit les rapports entre musique et société à travers les usages de tel ou tel instrument de musique en Afrique centrale[6]. Reprenons[7] : l'entrée solennelle se fait ce jour-là par la porte Nord, puis le cortège va vers l'autel, le contourne à main gauche, revient depuis le fond de l'église par l'allée centrale, contourne l'autel monumental à main gauche toujours, s'orientant donc vers le Sud, passe à l'Est, revient, continue son parcours en revenant vers la porte d'entrée initiale, et enfin se dirige vers l'autel pour s'y arrêter et laisser place au *botafumerio*. Soit pour un auditeur fixe (la foule se pressant nombreuse, il est ni demandé ni possible de suivre en procession) : la musique arrive, passe devant, s'éloigne, revient en jouant vers nous, quand elle est au plus proche se retourne, passe dans l'espace résonant de l'abside, revient, de face, puis de dos pour s'éloigner définitivement. La musique trace l'espace figé par la pierre. Au milieu de cela, une tentative périlleuse, crachotante, grésillante, d'amplifier cette formation ambulante au moyen d'un microphone pris à son fil. Mais si la solution avait été techniquement parfaite, avec micros attachés aux instruments et *public address* fixe, ce qui ne saurait tarder, le résultat aurait été encore pire. Là, ce n'était que ridicule, pas encore tout à fait absurde.

Et la religiosité dans tout ça ? Je préfère m'en tenir à mes catégories, plus solides ou plus familières, de liturgique et de profane, et mettre une fois de plus l'accent sur cet espace-temps formidable d'invention et d'échange que constitue le paraliturgique, dans les rues, les processions, le mouvement, le successif-simultané.

La ville et le monde

Et la bénédiction *Urbi et Orbi* annoncée ? Elle n'a pas de relation avec la musique, mais avec ses deux dimensions : l'espace et le temps. Tandis que, fuyant messe solennelle en la cathédrale, nous écoutions le concert de la Banda municipal de música, le pape, je

---

5 Le mot est lâché : c'est un évêque, c'est Pâques, dans la cathédrale, mais ce n'est pas la messe, ce n'est pas un rituel, qu'est-ce que c'est ? une cérémonie.

6 Voir Soufiane Feki, 2006, et http://www.paris-sorbonne.fr/fr/article.php3?id_article=4381.

7 Voir http://es.wikipedia.org/wiki/Catedral_de_Santiago_de_Compostela.

suppose, donnait de son balcon de Saint-Pierre de Rome sa bénédiction *Urbi et Orbi*. Bénédiction unique, comme on sait, puisque réservée au pape, de Rome et à cet instant de l'année, et qui a pour sens de signifier que toutes les autres bénédictions, même papales, même romaines, ont une portée locale, à vue. Mais cette capacité extraordinaire d'ubiquité et d'outrepassement des limites de la bénédiction *Urbi et Orbi* est désormais contrefaite, et donc contrecarrée et contredite[8] dans son unicité, par l'omniprésente télévision, avec son double dispositif chionien : la transportation/déportation au loin – la fameuse téléportation de la science-fiction – et l'enregistrement. J'ai vu des femmes pieuses se signer à la vue à la télévision de la bénédiction pascale papale ; mais la télévision, perverse vainqueur, ne se prive pas de repasser les images en différé au 20h du soir : doit-on encore se signer ? Peut-on s'en passer ? Doit-on lui dénier tout pouvoir ? Les taoïstes et les jésuites sauront répondre, certes, mais les vieilles femmes pieuses ?

Filmographie

DESJARDINS Arnaud, *Le Message des Tibétains : le bouddhisme*, 1966, Alizé Diffusion

Discographie

BOUSSOU Amida, « Negshah », *Gnawa Leila,* AL Sur ALCD 101.

FRISCH Jean-Christophe, direction, *Vêpres à la Vierge en Chine,* Chœur du Beitang (Pékin), XVIII-21 Musique des Lumières, notice Jean-Christophe Frisch et François Picard, K617 155 (2004).

Gnawas d'Asilah, Maroc, « Hamouda », *Tambours de la Terre* 1, Ethnic B 6773 (Genève-Bâle 1990) plage 8.

KREMER Gérard, *Musique sacrée des moines tibétains*, CD Arion ARN 64078.

Bibliographie

CHION Michel, *Musiques, médias et technologies : un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*, Paris, Flammarion, « Dominos », 1994.

ELLINGSON-WAUGH Ter, « The Mathematics of Tibetan Rol-mo », *Ethnomusicology* Vol 23, No. 2 (May 1979), p. 225-243.

FEKI Soufiane, *Musicologie, Sémiologie ou Ethnomusicologie. Quel cadre épistémologique, quelles méthodes pour l'analyse des musiques du maqâm ?,* thèse de doctorat sous la direction de François Picard, université Paris-Sorbonne, 14 octobre 2006.

GARCIA CABALLERO María, *La vida musical en Santiago a finales del siglo XIX,* Santiago de Compostela, Alvarellos / Consorgio de Santiago, 2008.

GERNET Jacques, *Les Aspects économiques du bouddhisme dans la société chinoise du Ve au Xe siècle,* Saïgon, École française d'Extrême-Orient, 1956.

HANIFI Marc, *Les différentes interprétations du répertoire des Gnaoua : une introduction*, mémoire de DEA d'histoire de la musique et musicologie, sous la direction de François Picard, université Paris-Sorbonne, 9 octobre 2002.

HELFFER Mireille, *Mchod-rol. Les instruments de la musique tibétaine,* Paris, CNRS Éditions, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1994.

HELL Bertrand, *Le tourbillon des génies : au Maroc avec les Gnawa*, Paris, Flammarion, 2002.

---

8 On comparera la définition donnée par l'Église catholique http://www.eglise.catholique.fr/ressources-annuaires/lexique/definition.html?lexiqueID=639&Expression=B%E9n%E9diction%20urbi%20et%20orbi et celle travestie par Wikipedia : http://fr.wikipedia.org/wiki/Urbi_et_orbi consultés le 22 avril 2009.

HELL Bertrand, *Possession et chamanisme, les maîtres du désordre,* Paris, Flammarion, 1999.
LOPEZ-CALO Jose, S.J., *La Musica medieval en Galicia,* La Coruña, fundación Pedro Barrié de la Maza conde de Fenosa, 1982, avec deux 33t inclus.
MORALEJO ÁLVAREZ Serafín, *El Pórtico de la Gloria,* Compostela, fundación Pedro Barrié de la Maza, 2009.
PICARD François, « Espace et musique en Chine », in Jean-Marc Chouvel et Makis Solomos (ed.), *L'espace : Musique / Philosophie,* Paris, L'Harmattan, collection « Musique et Musicologie », 1998, p. 311-318
PICARD François, « La mise en scène des rituels », *L'Ethnographie,* éditions L'Entretemps, n°3, 2006, p. 59-71.