



HAL
open science

Une histoire des échanges internationaux vus depuis la Chine

François Picard

► **To cite this version:**

François Picard. Une histoire des échanges internationaux vus depuis la Chine. Le Jardin de Musique
– Revue de l'association Musique ancienne en Sorbonne, 2017. hal-03225860

HAL Id: hal-03225860

<https://hal.science/hal-03225860>

Submitted on 13 May 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

François Picard, 2017 [2019] « Une histoire des échanges internationaux vus depuis la Chine », *Le jardin de musique*, VIII / 1 « Édition, rhétorique, échanges et transmissions » p. 157-186.

François Picard, professeur d'ethnomusicologue, université Paris Sorbonne, en 2012 directeur de l'équipe Patrimoines et Langages Musicaux

Résumé

Les mondialisations passées sont-elles en relation avec les colonialismes ? J'aborderai ici l'histoire d'un point de vue multi-centré, décentré, dit ici, vu de là-bas, examinant la migration et l'adaptation d'objets (en l'occurrence des instruments de musique), de noms, de modes de jeu ou de principes de jeu, de formes (la suite), de systèmes musicaux.

Abstract

Are past globalizations related to colonialisms? I will approach the story here from a multi-centered, off-centered point of view, said here, seen from there, examining the migration and adaptation of objects (in this case musical instruments), of names, modes of play or principles of play, forms (continued), musical systems.

Globalization / Empire

une histoire des échanges musicaux internationaux intra-asiatiques

Les mondialisations¹ [pour ne pas employer pour le passé le terme globalisé et anglais de « *globalization* »] passées sont-elles en relation avec les colonialismes ?

Gardant les apports considérables d'Edward Said complété par Jean-Pierre Bartoli et d'Appadurai, qui mettent en valeur l'autonomie de la dimension culturelle de l'orientalisme comme de la mondialisation, nous aborderons ici l'histoire d'un point de vue multi-centré, décentré, dit ici, vu de là-bas.

Nous examinerons la migration et l'adaptation d'objets (en l'occurrence des instruments de musique), de noms, de modes de jeu ou de principes de jeu, de formes (la suite), de systèmes musicaux.

¹ Cette communication a tout d'abord fait l'objet d'un exposé au Colloque "Musique et globalisation", 9, 10, 11 octobre 2008, Cdmc, Cité de la musique, puis au CNSMDP le 6 décembre 2010.



Figure 1 Dunhuang 15, p. 118-119

De la musique des banquets à la musique des cérémonies de la cour

S'il est évident que des instruments ont voyagé, on imagine parfois moins que les théories musicales aussi. Et pourtant...

il y eut voici environ un millénaire une globalisation, entendue ici comme dissémination d'une extrémité à l'autre du monde connu, d'un système musical : c'est le système modal de la musique des banquets (*yanyue* 燕樂) de l'époque Tang en Chine, exposé entre 1080 et 1300². On a comme sources, outre une iconographie et des instruments, des textes, en particulier des listes, et des partitions écrites selon ce système modal. Ce système peut être résumé brièvement comme ceci : on a une échelle diatonique qui peut partir de cinq notes de référence différentes, on a douze hauteurs

² PICARD, François, *Lexique des musiques d'Asie orientale*, Paris, 2006, You Feng, p. 13-20. Sous les Tang un système de quatre-vingt quatre gammes se forme, sous inspiration indienne ; il fait correspondre les sept aspects d'une échelle de base composée des sept degrés diatoniques de l'octave avec une note de départ prise successivement sur les douze hauteurs chromatiques *lülü*, soit $7 \times 12 = 84$ gammes. Mais le système plus généralement exposé se limite à soixante gammes, soit cinq aspects d'une même échelle diatonique en douze tons correspondant toujours aux douze hauteurs chromatiques, soit $5 \times 12 = 60$ gammes. Ce système est surtout documenté par des discussions ultérieures, principalement sous les Song avec Shen Gua, qui ne conserve que vingt-huit gammes, Cai Yuanding, Chen Yuan, et jusqu'au début des Yuan avec Xiong Penglai et son *Sequ*, qui reprend des airs des Tang à travers Zhao Yansu puis Zhu Xi.

absolues chromatiques. En combinant ainsi des échelles constituées par succession d'intervalles (ou de degrés séparés par des intervalles) et des hauteurs de référence de départ — des transpositions dans des tons différents—, on obtient soixante gammes, toutes nommées. Or l'origine de ce système, qu'il ressemble ou non à l'octoechos, se trouve en Inde, où il a disparu. De la Chine où il est connu sous les Tang (618-907), il passe en Corée et de là au Japon, où il perdure très partiellement, mais au moins par la nomenclature, jusqu'à nos jours dans le *gagaku* 雅楽.

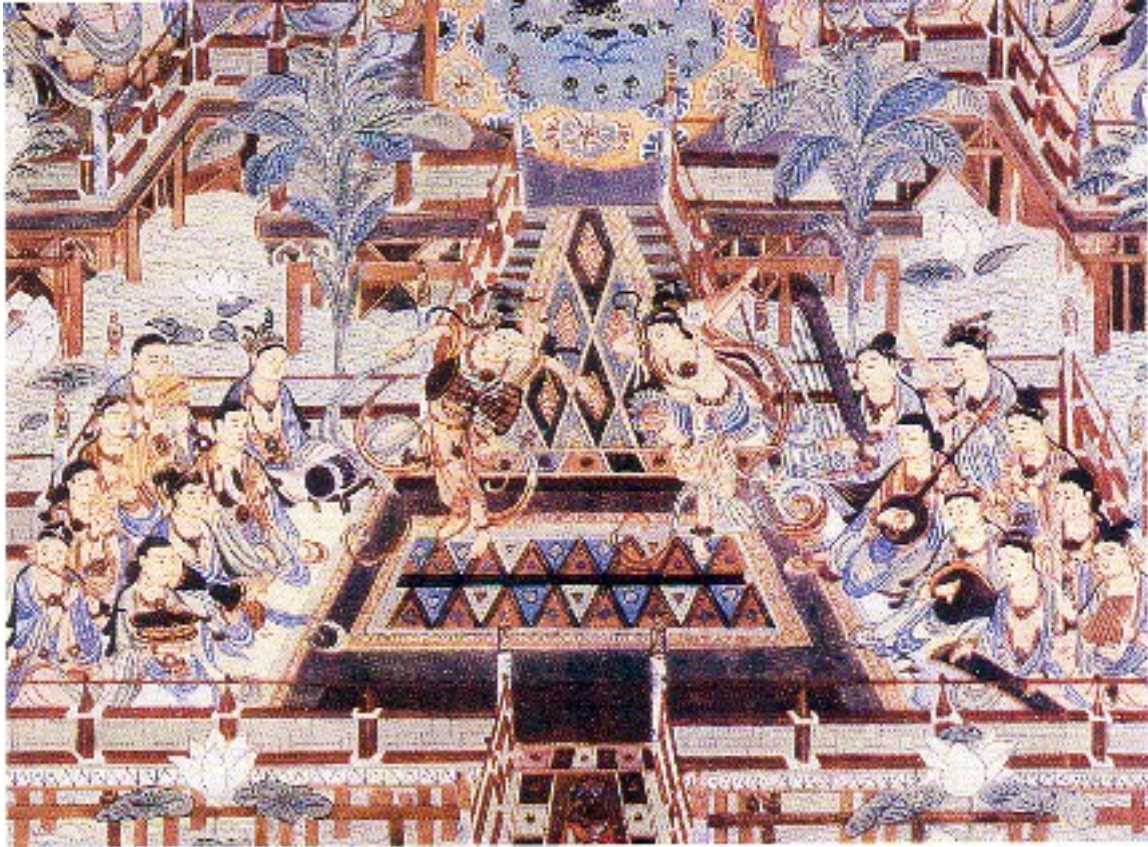


Figure 2 Dunhuang 172 (III-9)

On note à cette occasion que l'idée d'une musique de cour, impériale, est bien passée de Chine au Japon, mais pas cette musique : les Japonais n'eurent pas le droit de l'importer, contrairement aux Coréens qui en eurent par deux fois l'offrande ; ils transformèrent donc la musique des banquets de la cour des Tang — instruments de musique, airs, système musical — pour en faire leur propre musique de cour. Très curieusement, cette musique des banquets de la cour des Tang était elle-même composée d'airs de multiples origines exotiques : Asie du Sud-Est (Pyû), Asie centrale (Tadjiks).



Figure 3 Gagaku Malm

Le musée impérial Shôsôin³ a conservé les instruments de musique reçus en 756 de la cour chinoise, véritable trésor. Un répertoire daté de 780 donne une autre liste d'instruments en provenance de Chine. Le Japon a aussi préservé de nombreuses partitions, déjà évoquées, dont certaines parmi les plus anciennes. Les échanges ont continué bien au-delà de la grande période de l'introduction du bouddhisme, avec par exemple l'importation du luth à trois cordes (*sanxian* chinois, *shamisen* japonais) vers 1560 et de la vièle (*kokyû*) vers 1720.

Flûte, de Chine au Japon



Figure 4 flûte à encoche Fujiwara

Parmi les nombreux instruments de la musique des banquets impériaux exportés de Chine au Japon au VIII^e siècle figure la flûte à encoche *chiba* 尺八. Ici, le nom a été gardé mais prononcé à la japonaise, *shakuhachi*, plusieurs exemplaires ont été attentivement conservés dans un grenier à grain, un silo, un magasin, bref un musée ; mais l'instrument a été aussi refabriqué sur place,

³. Hayashi Kenzo, Kyôichi Taki, Kishibe Shigeo, Subuhiro Shiba, *Shôsôin no gakkî* (Instruments de musique du Shôsôin), Tôkyô, 1967.

adopté, adapté, joué, puis réinventé au XVII^e siècle, développé, prenant une place de premier plan dans la culture musicale japonaise, avant de se répandre aux Etats-Unis et en Europe.



Figure 5 flûte à encoche musée du Shōsōin 正倉院

Notons qu'au Japon la plus vieille flûte à encoche préservée est plus ancienne de quelques siècles de la plus ancienne illustration.

Les instruments communs aux cultures d'Asie orientale

La compilation dans le *Lexique des musiques d'Asie orientale* de très larges données en toutes langues concernant les musiques de Chine, Corée, Japon, Vietnam a été l'occasion d'établir une liste des mots du vocabulaire musical chinois ayant voyagé vers les autres pays.

chinois	coréen	japonais	vietnamien	詞	nom
bili	p'ulp'iri	hichiriki	tất lạt	簫	hautbois
di	chők	fue	ống dịch	笛	flûte
gu	go	ko	cô	鼓	tambour
huqin	hogŭm	kokin	cái đàn hồ kìm	胡琴	vièle
luo	la	ra	la	鑼	gong
muyu	mog'ŏ	mokugyō	mỗ gia trì	木魚	tambour de bois
pai	pak	hyōshigi	phách	拍	claquettes
pipa	bip'a	biwa	đàn tỳ bà	琵琶	luth
sheng	saenghwang	shō	sênh	笙	orgue à bouche

suona	soenap		so na	唢呐	hautbois
yueqin	wǒlgǔm	gekkin	đàn nguyệt	月琴	luth

Tableau 1 noms des instruments

On notera que parmi les mots ou instruments les plus répandus figurent le gong *luo* et les hautbois à perce cylindrique et conique, instruments d'origine non pas chinoise pas occidentale, comme leurs noms *suona*, venu de *zurna*, ou *piri*, d'origine inconnue.

On notera que parmi les mots ou instruments les plus répandus figurent le gong *luo* et les hautbois à perce cylindrique et conique, instruments d'origine non-chinoise, comme leurs noms.

« Si le mot français "gong" est d'origine malaise, le *luo* est arrivé en Europe depuis la Chine, indépendamment et plus tard. Mais l'instrument chinois lui-même est originaire d'Asie du Sud-Est, d'où il n'est parvenu en Chine qu'à l'époque historique, pénétrant par le Sud alors non-sinisé sous les Han (début de notre ère), puis prenant le nom (d'origine phonétique?) de *shaluo*. »

shaluo 沙鑼

gong ; la première mention de ce nom en chinois se trouve dans le *Yueshu* 樂書 (Livre de la musique) de Chen Yang 陳暘, 1101, *juan* 125

On notera à ce propos un instrument extraordinaire :

fengluo 風鑼



illustration 1 « gong du vent » *fengluo*, catalogue Beijing Zhaoming Wanbang Dunhuang Wenhua Fada *youxian gongsi*

« gong du vent », gong, ou « tamtam », sans bord, quasi plat, à la résonance riche et longue ; c'est une invention de la toute fin du XX^e siècle.

2002 Le “tam” plat

Le 2 novembre 2002, préparant le concert de XVIII-21 du 3 novembre 2002 et ayant besoin de percussions chinoises, je découvre dans les magasins de Radio France (la réserve à instruments) le premier spécimen de “tam” plat, à la résonance profonde et mystérieuse, symphonique, comme une symphonie de Messiaen. Il est fabriqué en Allemagne, chez Kolberg (Stuttgart), alors que nombre de cymbales et de gongs de Radio France proviennent de Wuhan.

En avril 2003, à Pékin avec Jean-Christophe Frisch, nous retrouvons quasiment le même dans une boutique de guitares pour professionnels de la rue Wangfu jin. Frisch en achète un, fabriqué à Wuhan, de 60 cm de Ø pour 370 yuan. On nous dit, et c’est marqué au dos, qu’il s’appelle *fengluo* □□ “gong du vent”. Sur un catalogue d’instruments de la fabrique d’instruments Dunhuang [Beijing Zhaoming Wanbang Dunhuang Wenhua Fada youxian gongsi 北京照明万邦敦煌文化□□展有限公司] fourni par le chercheur Zheng Ruzhong □□汝中, à l’antépénultième page, figure cet instrument. La notice précise qu’il s’appelle du même nom — *fengluo* — et qu’il figure sur les peintures murales de Dunhuang, haut lieu de la route du bouddhisme, en Asie centrale (désormais dans le Gansu, Chine).

L’instrument considéré comme le plus chinois, et certainement un des plus anciens, la cithare *qin*, ne figure hors de Chine que comme nom dans les textes et traités.

zheng	chaeng	koto	đàn tranh	箏	cithare
-------	--------	------	-----------	---	---------

Tableau 2 cithares



Figure 6 cithare koto Fujiwara

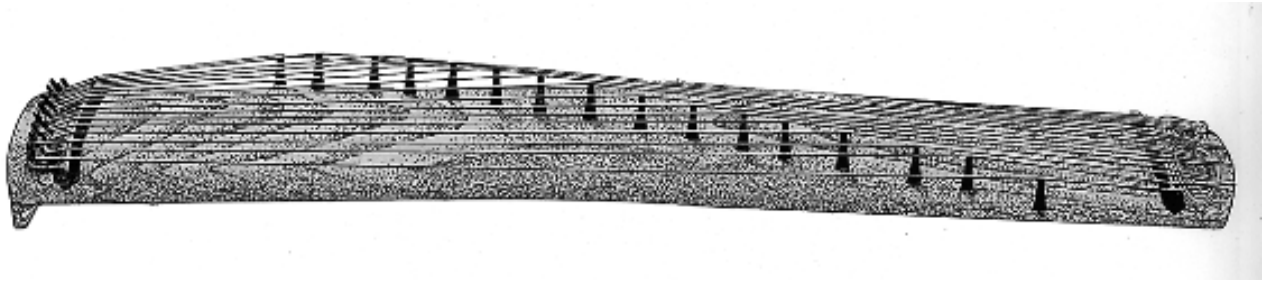


Figure 7 koto moderne

Comme l'a fait remarquer il y a plusieurs décennies Tran Van Khê, l'Asie orientale peut être considérée comme l'ère de répartition d'un instrument caractéristique seulement : la cithare à chevalets mobiles.

On peut ajouter nombre d'instruments communs, mais non exclusifs, car on les trouve ailleurs :

Parmi ces instruments communs aux quatre pays d'Asie orientale, la vièle provient des nomades du Nord, le luth *pipa* vient d'Inde par les prétendus « Barbares » d'Asie centrale, le tambour de bois est un instrument des rituels bouddhiques et tardif, les claquettes ne sont pas caractéristiques, et l'orgue à bouche est fort répandu ailleurs que dans la sphère d'influence politique chinoise.

Si l'on regarde à l'intérieur de l'empire chinois lui-même, on constate comme une évidence que la Mongolie, le Tibet ou le Turkestan oriental (Xinjiang) n'ont pas adopté et ne ce sont pas laissés imposer d'instruments chinois. Tout juste remarquera-t-on la large présence dans ces trois régions (Mongolie, Tibet, Turkestan) de la cithare à cordes frappées, venue comme chacun le sait en Chine et en Occident « de l'Ouest » — qu'elle soit originaire de Perse ou d'Europe occidentale n'est pas la question, vu de là-bas —, implantée à la toute fin du XVIII^e siècle et répandue dans ces régions seulement au cours du XX^e siècle.

Introduction et oubli des instruments

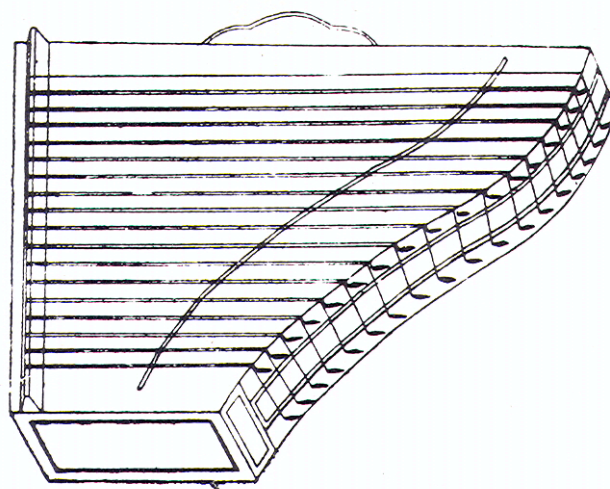


Figure 8 qanun dit « ke'rnai 喀爾奈 », encyclopédie époque mandchoue

L'histoire de l'adoption ou adaptation des objets, pour nous celle des instruments de musique, est trop souvent limitée aux querelles de datation de la première introduction. Mais les cas où un instrument est attesté sur une terre nouvelle, dans un nouvel espace, puis oublié, ne manquent pas.

Ainsi des orgues (*xinglong sheng* 興隆笙) et *qanun* [« instrument à 72 cordes »] rapportés de Bagdad par les troupes mongoles en 1258 ou « offert par des Sarrasins » dans les années 1260-1263, mentionnés dans l'"Histoire des Yuan" (*Yuanshi*)⁴, puis oubliés. Plus tard, le *qanun* sera réintroduit en Chine⁵, mais avec un transfert de nom, puis oublié pour n'être gardé que par les Ouïghours du Turkestan chinois.

Les harpes asiatiques



Târâ jouant de la harpe,
Java, X^e-XI^e, siècles

Figure 9 Târâ jouant de la harpe, dessin d'interprétation

⁴ L'"Histoire des Yuan" (*Yuanshi*) en 210 *juan* a été compilée par Song Lian (1310-1381) et al. en 1330. rééd. in *Ershisi shi* (Vingt-quatre Histoires), Beijing, Zhonghua shuju, 1997,

⁵ cithare *qanun* "ke'rnai" 喀爾奈, Chine, époque Qing, *Huangchao Liqi tushi* 皇朝禮器圖式, 1759, liv. 9, f. 59, reproduit dans Maurice Courant, « Essai historique sur la musique classique des Chinois », 1912, in Albert LAVIGNAC, ed., *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, t. I, vol. 1, Paris, Delagrave, 1924, p. 180, n° 143 fig. 224.



Figure 10 harpe konghou, Fujiwara



Figure 11 harpe ottomane Bezmara

La harpe arquée s'est répandue en Asie centrale avec le bouddhisme (grottes de Dunhuang, VI^e - X^e siècles), en Chine, jusqu'au Japon. La Birmanie est le seul pays d'Asie à avoir conservé la harpe arquée.



Figure 12 harpe arquée, bas-relief de pierre, Borobudur, Java

La harpe arquée figure sur un bas-relief de Borobudur (Java)⁶, monument bouddhique construit entre 780-790 et 850.

⁶ Voir aussi Louis Frédéric, *Les dieux du bouddhisme, Guide iconographique*, Paris, Flammarion, 1992, p. 219. Notons que ce site est un *chandi* c'est-à-dire un monument bouddhique (ici Mahāyāna), ni stupa (pas de relique) ni temple (pas de rituel). Il n'a jamais été achevé ; abandonné en 929 ; redécouvert en 1814 par Sir Stanford Raffles ; restauré de 1975 à 1982.



Harpe arquée, *saun*. BIRMANIE (photo Musée de l'Homme)

Figure 13 harpe arquée birmane

De nombreuses harpes, arquées et angulaires, figurent jouées par des *devi* volants, sur les peintures murales des grottes bouddhiques d'Asie centrale.



Figure 14 harpe arquée, Dunhuang, grotte 285, VIe siècle



Figure 15 harpe arquée, Dunhuang, grotte 285, VIe siècle



Figure 16 harpe arquée, Dunhuang, grotte 161, VI^e siècle

De son côté, la harpe angulaire, parvenue au Japon comme l'atteste une illustration du XII^e siècle, a dominé les musiques persanes et ottomanes jusqu'au XVIII^e siècle, après quoi elle disparaît.

Formations instrumentales

Avec ou à côté des hautbois, la formation instrumentale couplant sonneurs de hautbois et batteurs de tambours (*chuida yue*) est répandue sur tout le continent eurasiatique.

Genres

En dehors de l'aire de présence de la cithare à chevalets mobiles, l'Asie orientale, le seul espace transfrontalier qui recouvre l'Asie qu'un élément musical définisse me semble être la zone de maqâm, combinant

- petite formation comprenant luths, tambours sur cadre, cordes pincées, et souvent cordes frottées et luth, avec voix
- existence de la séparation entre musiques avec cycles rythmiques percutés articulés sur des frappes sonores (*tek*) et résonnantes (*doum*) et musiques — dites souvent « à rythme libre » — dépourvues de rythme percuté
- système modal basé sur l'existence de genres et d'échelles
- forme de la suite

Une telle définition semble couvrir les genres de la nouba marocaine jusqu'au *mugham* des Ouïghours, incluant les musiques arabes, turques et persanes ; mais sauf la forme suite, elle incluerait parfaitement la musique indienne non seulement du Nord, qui a subi la domination moghole, mais aussi le Sud ; et cet ensemble de traits (hétérophonie, cycles rythmiques, système modal, forme de suite) se retrouve dans le Nanyin de la Chine du Sud comme dans le Gagaku. Et la définition d'une telle ère par la présence de l'islam convient encore moins, si l'on songe à l'Indonésie, aujourd'hui le pays musulman le plus peuplé du monde, ou à la combinaison xylophone *gabbang* – violons *byola* des Tausug de Jolo, Sud des Philippines, tout aussi musulmans que les Ouïghours.

On pourrait aussi tracer la route du nom *kobuz*, *komuz*, *huobusi* du Yémen en Chine du Sud.

Si l'origine de *qabbus* est le *kubuz*, ou *kopuz* de l'Asie Centrale, c'est aussi le nom ancestral du luth chez les Seldjukides, puis les ottomans, et dont le nom s'est répandu jusqu'aux Balkans (cf. la *kobza* de Roumanie), et jusqu'à l'Arabie. Il était aussi appelé *rabâb*, avait un manche court, sans frette et une table partiellement couverte en peau (cf. le *rubab* afghan, les *rubab* tadjik, etc.).

Les noms d'instrument sont des "signifiants flottants", et peuvent désigner ici où là des instruments très différents...⁷

Alors même que la Chine a reçu clavecins, orgues, violes, violons, flûtes, hautbois,

- le premier instrument qu'elle adopte de l'Occident est le psaltérion,
- la première formation instrumentale adoptée est l'harmonie militaire,

⁷ "J. Cler", *MusiSorbonne*, 14 avril 2008.

- l'harmonium, qui doit son anche libre à la Chine, a été adopté à Shanghai comme à Beyrouth ou Tunis
- dans les années Mao (1949-1978), on pensait que la musique des ouvriers allait être uniquement celle de l'accordéon ; on rappellera ici que cet instrument inventé en Europe doit son origine à l'anche libre.

Juste une image

Découvert dans une vitrine d'une exposition à Dunkerque à l'occasion d'un concert commun, un bassin en porcelaine à décor de grisaille et d'or, époque Qing, attira l'attention de Jean-Christophe Frisch et moi-même : il apparaissait représenter la rencontre même que nous avons imaginée entre ensemble de musiciens baroques et ensemble de musiciens chinois.



Figure 17 bol Petrus, musiciens européens, musée Guimet



Figure 18 bol Petrus, musiciens chinois, musée Guimet

Une enquête nous permet de déchanter avant de publier des bêtises. Jean-Paul Desroches, conservateur expérimenté, me signala en effet l'origine du décor pour sa partie occidentale : une estampe anglaise d'Abraham Hume d'après Thomas Orde représentant un concert donné par Pieter Hellendaal à Cambridge en juin 1767. On y voit en particulier une cithare psaltérion/tympanon d'un type particulier, le pantaléon, joué ici par le virtuose George Noel ; cette image, reproduite dans le *Grove*⁸, a selon toute certitude voyagé jusqu'en Chine, et retour en Europe, mais pas les instrumentistes ni les instruments, ni leurs sons ni leurs musiques.

Au contraire, l'illustration suivante, journalistique, témoigne du succès de l'adoption de la harpe occidentale à Manille. Après avoir disparu d'Asie, la harpe revient, importée aux Philippines par les Mexicains, où elle est adoptée en particulier par les Chinois, descendants d'hommes Chinois mariés à des autochtones. La découverte, dont on attend la publication, d'une harpe de type européen inscrite de caractères chinois dans un musée d'Europe pourrait bien marquer une circularité des échanges qui aurait certainement ravi Marcel Mauss.

⁸ Leendert HAASNOOT, "HELLENDAAAL, Pieter", Stanley SADIE, (ed.), *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Londres, Macmillan, 1980, vol. VIII, p. 455.



Figure 19 harpe et instruments chinois, Philippines

Toute mondialisation est-elle libérale ?

La rencontre sur le pavé parisien de l'accordéon et du mélodica (dont les anches libres proviennent de Chine) et du *suona* chinois, venu du bassin Méditerranéen et passé jusqu'à Cuba où il a perdu son nom pour celui, moins typique, de *corneta china*, montre à mes yeux que la mondialisation culturelle emprunte des voies et des vecteurs, et prend d'autres sens et significations, que celle du pétrole, du dollar, des religions ou des systèmes politiques. Il est des mondialisations qui manifestent leur refus du libéralisme économique et son cortège de dérégulation.



**Figure 20 Les enseignants-chercheurs de Musique et Musicologie manifestent (Paris, 2009).
cliché Théodora Psychoyou**

Un instrument de musique n'est pas qu'un objet, une caisse avec des fils tendus, un tuyau percé. On transmet — ou non — et reçoit — ou non — par des chemins différents son image, sa forme, sa technique de construction, ses modes de jeu, son nom, sa fonction, sa symbolique, ses légendes, son histoire.

Les dimensions culturelles de la modernisation suivent des chemins musicaux, polyphoniques, hasardeux, régressifs, amicaux, comme l'amitié improbable et évidente entre Barenboïm et Edward Said.

Bibliographie

- APPADURAI, Arjun, *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, 1996. Trad. fr. *Après le colonialisme [sic !]. Les conséquences [sic !] culturelles de la globalisation [sic !]*, Paris, Payot & Rivages, 2001
- BARTOLI, Jean-Pierre, « Orientalisme dans la musique européenne », trad. ital. Jean-Jacques NATTIEZ (ed.), *Enciclopedia della musica. L'unità della musica*, Torino, Giulio Einaudi, 2005 ; version fr. id., *Musiques Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 5

- « *L'unité de la musique* », Arles / Paris, Actes Sud / cité de la musique, 2007, p. 155-181.
- FUJIWARA Michinori, *Shinzei kogaku zū 信西古楽圖* (Illustration de la musique ancienne), XIV^e siècle, Tōkyō, archives nationales, rééd. Tōkyō, Gendai shicho, rééd. fac simile Beijing, Yinyue chubanshe, 1959.
- HAYASHI Kenzō 林謙三, *Higashi Ajia gakki kō 東アジア楽器考* (Recherches sur les instruments de musique de l'Asie orientale), ms., 1943-1957, trad. chinoise QIAN Daosun 錢稻孫, *Dongya yueqi kao 東亞樂器考*, Beijing, Renmin yinyue, 1962, rééd. 1996, 508 p. Première édition japonaise Tōkyō, Kabushiki kaisha Kawai Gakufu 株式会社カワイ楽譜, 1973.
- MALM, William P., *Japanese Music & Musical Instruments*, Rutland, Vermont, et Tokyo, Charles E. Tuttle, 1959
- MAUSS, Marcel, « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques », *L'Année sociologique*, nouvelle série, 1, 1925.
- PICARD, François, « Musik der Jesuiten im Peking der 17. und 18. Jahrhunderten », in Hinrich Bergmeier (ed.), *Der Fremde Klang, Tradition und Avantgarde in Musik Ostasiens*, Hannover, Biennale Neue Musik Hannover, 1999, p. 93-119
- PICARD, François, *La Musique chinoise*, édition corrigée, augmenté et mise à jour, Paris, You-Feng, 2003.
- PICARD, François, *Lexique des musiques d'Asie orientale*, Paris, You Feng, 2006.
- PICARD, François, « L'implantation de la musique européenne en Asie orientale et ses développements », trad. ital. « Il trapianto della musica europea in Asia orientale e i suoi sviluppi », Jean-Jacques NATTIEZ (ed.), *Enciclopedia della musica. L'unità della musica*, Torino, Giulio Einaudi, 2005, p. 92-115 ; version fr. « L'implantation de la musique européenne en Asie orientale et ses développements », Jean-Jacques NATTIEZ (ed.), *Musiques Une encyclopédie pour le XXI^e siècle*, 5 « *L'unité de la musique* », Arles / Paris, Actes Sud / cité de la musique, 2007, p. 128-152.
- PICARD, François, « Pour une musicologie générale des traditions », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* (université Antonine, Liban), n° 1, 2007, p. 37-56.
- SAID, Edward W., *Orientalism*, New York, Pantheon Books, 1978. Nouvelle édition New York, Random House, 1994. Trad. fr. *L'orientalisme*, Paris, Le Seuil, 1980, nouvelle éd. 1997.
- The Flying Devis of Dunhuang*, Beijing, China Travel and Tourist Press, 1980.
- Illustrations
- Figure 1 Dunhuang 15, p. 118-119
- Figure 2 Dunhuang 172 (III-9)
- Figure 3 Gagaku Malm
- Figure 4 flûte à encoche Fujiwara

Figure 5 flûte à encoche musée du Shōsōin 正倉院

Figure 6 cithare koto Fujiwara

Figure 7 koto moderne

Figure 8 qanun dit « kernai », encyclopédie époque mandchoue

YUN Lu 允祿 [Qing] *Huangchao liqi tushi* 皇朝禮器圖式 de 1759 repris dans *Qingchao Xu Wenxian tongkao* 清朝續文獻通考

Figure 9 Târâ jouant de la harpe, dessin d'interprétation

Figure 10 harpe *konghou*, Fujiwara

Figure 11 harpe ottomane Bezmara

KARAKYA, Fikret, *Bezmârâ. « Mecmûa » dan Saz ve Söz*, CD Kalan Müzik 296 (Istanbul 2004)

Figure 12 harpe arquée, bas-relief de pierre, Borobudur, Java

Figure 13 harpe arquée birmane

Figure 14 harpe arquée, Dunhuang, grotte 285, VIe siècle

Figure 15 harpe arquée, Dunhuang, grotte 285, VIe siècle

Figure 16 harpe arquée, Dunhuang, grotte 161, VIe siècle

Figure 18 bol Petrus, musiciens européens, musée Guimet

Figure 19 bol Petrus, musiciens chinois, musée Guimet

Figure 19 harpe et instruments chinois, Philippines

Chinese musical party in Manilla, *The Illustrated London News* 1858, January to June Volume 32.

Museum of the Chinese in Philippine Life Bahay Tsinoy cliché François Picard, 2008

Figure 20 Les enseignants-chercheurs de Musique et Musicologie manifestent (Paris, 2009). cliché

Théodora Psychoyou