Conter avec des images. L'exemple des buchen de la Vallée des Nuages au Spiti (Himalaya occidental indien)

Pascale Dollfus

▶ **To cite this version:**

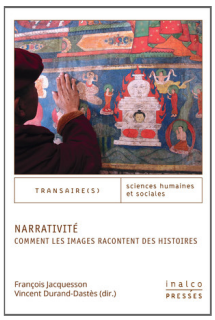
Pascale Dollfus. Conter avec des images. L'exemple des buchen de la Vallée des Nuages au Spiti (Himalaya occidental indien). François Jacquesson; Vincent Durand-Dastès. Narrativité. Comment les images racontent des histoires, Presses de l'Inalco, pp.139-190, 2022, Collection TransAireS, 9782858314034. 10.4000/books.pressesinalco.45196 . hal-03853786

HAL Id: hal-03853786
https://hal.science/hal-03853786

Submitted on 23 Nov 2022

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 Jacquesson et Vincent Durand-Dastès (dir.)

Narrativité
Comment les images racontent des histoires

Presses de l'Inalco

Conter avec des images. L'exemple des *buchen* de la Vallée des Nuages au Spiti (Himalaya occidental indien)

Telling stories with painting scrolls: the buchen of the Pin Valley (Indian Western Himalayas)

Pascale Dollfus

Éditeur : Presses de l'Inalco
Lieu d'édition : Paris
Année d'édition : 2022
Date de mise en ligne : 26 septembre 2022
Collection : TransAireS
EAN électronique : 9782858314034

OpenEdition Books

http://books.openedition.org

Édition imprimée
Date de publication : 13 septembre 2022

Référence électronique
DOLLFUS, Pascale. *Conter avec des images. L'exemple des buchen de la Vallée des Nuages au Spiti (Himalaya occidental indien)* In : *Narrativité : Comment les images racontent des histoires* [en ligne]. Paris : Presses de l'Inalco, 2022 (généré le 26 septembre 2022). Disponible sur Internet : <http://books.openedition.org/pressesinalco/45196>. ISBN : 9782858314034.

Conter avec des images. L'exemple des buchen *de la Vallée des Nuages au Spiti (Himalaya occidental indien)*

Au Spiti, dans « la Vallée des nuages », il existe des hommes appelés *buchen* (litt. « grands garçons »), qui exercent leur art en marge du clergé bouddhique et se réclament du grand yogi tibétain Thangtong Gyalpo (1361-1485 ?). Comme ce « saint fou », maniant paradoxes, excès et rire, ils dispensent un enseignement profond mais accessible à tous. Ainsi se rendent-ils, de village en village, pour raconter des histoires édifiantes, déroulant devant leur auditoire des rouleaux peints qui servent à la fois de support à leur narration mais aussi d'aide-mémoire. Dans cet article, après avoir décrit l'une de ces peintures, épisode après épisode, scène après scène, en s'aidant du texte qu'elle illustre et l'avoir comparée avec d'autres relatant la même histoire, nous retraçons une séance en nous intéressant à la façon de conter des *buchen* ainsi qu'à l'attitude du public venu les écouter.

Mots-clés : Conteurs, rouleaux peints, Spiti, Himalaya occidental, Bouddhisme tibétain

Telling stories with painting scrolls: the buchen *of the Pin Valley (Indian Western Himalayas)*

In Spiti, in the Pin Valley, are men called buchen *(literally "great sons"), who practice their art in the margins of the Buddhist clergy and follow the teachings of the great Tibetan yogi Thangtong Gyalpo (1361–1485?). Like this "Crazy saint" who made use of paradoxes, excesses and laughs, they provide lessons that are both deep and accessible to all. These lay actors and religious storytellers go from village to village, telling enlightening stories and presenting their audience with painted scrolls, which are used both to support their storytelling but also as a memory aid. In this article, we will begin by describing one of these painted scrolls, episode after episode, scene after scene, with the support of the text illustrated by the scroll, and by comparing it with other paintings that relate the same*

story. We will then retrace one of the teaching sessions led by buchen*, describing both their narrative style and the attitude of their audience.*

Keywords: Storytelling, Painting scrolls, Spiti, Western Himalayas, Tibetan Buddhism

CONTER AVEC DES IMAGES. L'EXEMPLE DES *BUCHEN* DE LA VALLÉE DES NUAGES AU SPITI (HIMALAYA OCCIDENTAL INDIEN)

Pascale Dollfus
Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (LESC), UMR 7186

Ce travail a été réalisé dans le cadre du projet « Narrativité », PRES Sorbonne Paris Cité (Juin 2013-mai 2016) Je tiens à remercier très chaleureusement Patrick Sutherland, photographe, qui m'a permis d'utiliser sans restriction toutes ses photographies, mais aussi Nyima Dorje et Tenpa Nyima qui m'ont aidée à traduire les légendes portées sur la peinture appartenant au *buchen* Sonam Palden et illustrant l'histoire de Drowa Zangmo, et Coline Fontaine qui en a fait le dessin. Les termes tibétains (tib.) sont translittérés selon le système de translittération Wylie.

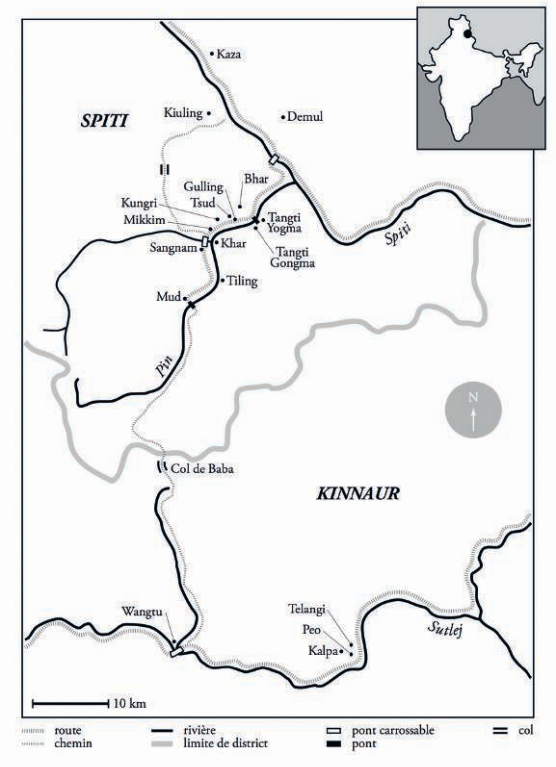


Fig. 1. Carte

Au Spiti, dans l'ouest de l'Himalaya, non loin du plateau tibétain, il existe dans la Vallée de la Pin ou Vallée des Nuages (fig. 1), des hommes appelés *buchen* ou « grands disciples » (tib. *bu-chen,* litt. « grands garçons »).

Fig. 2. Thangtong Gyalpo

Décrits dans la littérature occidentale comme des religieux itinérants, des ménestrels, ou des saltimbanques, ils exercent leur art en marge du clergé bouddhique et se réclament du *mahāsiddha* Thangtong Gyalpo (1361-1485 ?)[1] (fig. 2), un maître religieux atypique et bien-aimé du peuple, auquel la tradition tibétaine attribue l'invention des ponts en fer suspendus et du théâtre : la communication dans tous ses états étant la devise de ce « saint fou[2] ». Comme

1. Thangtong Gyalpo (tib. Thang-stong rgyal-po, « le Roi des plaines vides »). Les Tibétains attribuent à ce *mahāsiddha* ou « grand accompli » (par des méthodes tantriques) une longévité exceptionnelle : 125 ans (1361-1485). Les tibétologues s'accordent toutefois à réduire la durée de sa vie à 79 ans (1385-1464). Sur « l'homme des ponts de fer » (tib. *lcags-zam-pa*), voir Stearns 2007 ; en tant que fondateur du théâtre tibétain, voir Gyatso 1986 et Henrion-Dourcy (2017, p. 55-83).

2. I. Henrion-Dourcy (2012, p. 86). Les « saints fous », ou « fous divins », *nyönpa* (tib. *smyon-pa*) ne se trouvent que dans les écoles non réformées du bouddhisme tibétain. Le terme qualifie des hommes en marge de l'Église officielle qui, loin de se retirer du monde dans la quiétude de leur ermitage, se mêlent au contraire au peuple et se distinguent par leur conduite

lui, maniant paradoxes, excès et rire, ils dispensent un enseignement profond mais accessible à tous, en se rendant de village en village pour raconter les histoires édifiantes d'hommes et de femmes ayant tout sacrifié pour répandre la bonne religion. Qu'il s'agisse de lectures, de récitations accompagnées de peinture, ou de saynètes relevant plus de la pantomime que du théâtre, ces représentations se concluent généralement par un rituel apotropaïque, appelé « le bris d'une pierre sur l'estomac » et au cours duquel l'officiant principal brise à l'aide d'une pierre ronde et dense un long bloc de schiste, posé sur l'abdomen d'un acolyte allongé sur le dos, afin de tuer le démon qui s'y trouve enfermé[3] (fig. 3).

Fig. 3. Danse

paradoxale et non conventionnelle, qui n'épargne pas les critiques et les sarcasmes à l'égard des abus des puissants, qu'ils soient, ou non, membres du clergé. Un des fous les plus célèbres est Drukpa Kunley (tib. 'Brug-pa dkun-legs) (1455-1529), « le fou du Bhoutan », dont une des « biographies » fait partie du répertoire des *buchen*.

3. Ce rituel est appelé *phowa dochok*, une expression orthographiée selon les auteurs : (tib.) *pho-ba(r) rdo-gcog* ou (tib.) *pho-bar rdo-gshag(s)*, de *pho-ba* « estomac », *rdo* « pierre », et *gcog* « briser, écraser, fracasser » ou *gshag* « fendre, diviser ». La première description de ce rituel est due à J. B. Lyall (1874), qui rencontra les *buchen* dans la Vallée dans les années 1868-1870. Dans les premières décennies du XXe siècle, d'autres Occidentaux en furent témoins, le plus souvent en dehors du Spiti : Henry Lee Shuttleworth (1922) vers 1910 ; les médecins et missionnaires moraves Heber (1978), lors de leur séjour au Ladakh entre 1913 et 1925 ; le Prince Pierre de Grèce et du Danemark (1958 ; 1962) et George Roerich (1932) au Lahaul dans les années 1930.
Pour d'autres descriptions ou photographies de ce rituel, voir Kopp (1957), Hummel (1968) ; pour une description contemporaine, Dollfus, 2004 & 2009. Les travaux de ces différents auteurs sont cités dans la bibliographie à la fin de cet article.

Ce rituel impressionnant et les pratiques tout aussi spectaculaires avec trident et sabres qui le précèdent, et dont Thangtong Gyalpo serait également l'inventeur[4], ont rejeté dans l'ombre le rôle de conteur de ces tantristes. C'est cet oubli que nous désirons combler ici en nous intéressant à leur répertoire et aux peintures portatives qui servent de support à leur narration, afin d'étudier – exemples concrets à l'appui – le rapport ambigu, fait à la fois de fixité et de flexibilité, entre texte et image, écrit et oralité. Après avoir décrit l'une de ces peintures, épisode après épisode, scène après scène, en s'aidant du texte qu'elle illustre et l'avoir comparée avec d'autres relatant la même histoire, nous retracerons une séance en nous intéressant à la façon de conter des *buchen,* ainsi qu'à l'attitude du public venu les écouter.

Le répertoire conté des *buchen*

Le répertoire des *buchen* comprend une quinzaine d'histoires appartenant toutes au genre littéraire tibétain du *namthar* (tib. *rnam-thar*)[5]. Abréviation de l'expression *rnam-par thar-pa* ou « libération parfaite », ce terme « désigne à l'origine un état spirituel, celui qui consiste à être complètement libéré du *saṃsāra*, le cycle des morts et des renaissances. Puis, il a désigné les biographies de grands maîtres, dont le parcours était conçu comme un chemin vers la libération » et, par extension, tous les récits de vie, qu'il s'agisse d'autobiographies, de notes prises d'après le récit oral donné par le maître ou de biographies compilées après sa mort. (Henrion-Dourcy, 2017, p.236)

4. Thangtong Gyalpo aurait mis au point ce rituel apotropaïque pendant la construction du monastère de Chung Riwoche (tib. [Chung] ri-bo-che) au Tibet central, alors que tout le travail fait le jour était détruit la nuit. Il aurait d'abord exécuté la danse des sabres pour convaincre le démon responsable de cette destruction de la supériorité de ses pouvoirs. Puis, cela ayant échoué, il aurait pulvérisé la pierre dans laquelle logeait ce démon en la percutant avec une autre pierre, inventant ainsi « le rituel du bris de la pierre ». La combine s'étant révélée efficace, il l'aurait répétée à deux autres occasions : lors de la construction du pont de Chushur sur le Brahmapoutre empêchée par un démon provoquant des inondations, puis à Lhasa, appelé à l'aide par Tsongkhapa, le fondateur de l'école réformée des Gelukpa, (tib. *dGe lugs,* « Tradition de la Vertu »), pour lutter contre une épidémie qui ne cessait de s'étendre. Jusqu'en 1940, la troupe d'acteurs de théâtre de Chung Riwoche exécutait ce rituel à la fin de ses représentations (Henrion-Dourcy, 2017, p. 64).

5. En dehors de ce répertoire conté (ou joué) et des textes relatifs au rituel du « bris de la pierre sur le ventre », les *buchen* possèdent les textes de différents rituels apotropaïques comme celui effectué pour se protéger des effets néfastes des « paroles envieuses », *mikha* (tib. *mi-kha,* litt. bouche [discours] des gens).

Parmi ces *namthar,* on trouve les huit titres les plus joués du répertoire du théâtre chanté tibétain[6], trois biographies hagiographiques, et quatre récits de voyages aux enfers.

La loi de rétribution karmique constitue le principal message de cette « littérature née pour le peuple au milieu du peuple afin de diffuser et d'approfondir en son âme les idéaux religieux[7] ». L'accent est mis sur la nécessité de renoncer aux joies et aux richesses mondaines transitoires, de prodiguer la compassion et de persévérer avec ténacité dans la foi, seul moyen d'éviter les enfers et leurs tourments.

Ces œuvres sont puisées dans différentes sources littéraires – *jātaka*, biographies révélées, recueils de contes édifiants, etc. – en circulation depuis plusieurs siècles. Il en existe souvent plusieurs versions qui, sous un même titre, peuvent se révéler fort différentes[8]. Les *buchen* et leur auditoire n'en ont cure : pour eux, ces récits constituent la parole du Bouddha ; ils ont été révélés tels quels, achevés et immuables.

> C'est d'ailleurs – commente Isabelle Henrion-Dourcy (2017, p. 281) – le sentiment de la grande majorité des Tibétains à l'égard de l'ensemble de la littérature religieuse. [...] Toute transmission, reproduction ou composition d'un texte écrit rappelle à toute personne qui le reçoit la doctrine de Śākyamuni et, par extension, l'aspiration de tous ceux qui l'ont suivi sur la voie du salut. Les écrits ne sont pas jaugés selon qu'ils sont plus ou moins sacrés ou

6. Ces huit titres sont : Chögyal Norsang ; Le roi Drimet Künden, « Doué de Toutes les Puretés » ; Sukyi Nyima, « Soleil Incarné » ; Drowa Zangmo, « Bonne à toutes les créatures » ; l'enfant Pema Öbar « Lotus Lumière-flamboyante » ; Nangsa Öbum, « Apparence Brillante de Cent Mille Lumières », Gyasa Besa « les [Épouses de] Chine [et du] Népal » et Chungpo Dönyot [et] Döndhup, « le petit frère Qui-a-atteint-le-sens–réel [des phénomènes, donc l'illumination] et [le grand frère] Qui-a-réalisé-son-but ».
Sur ces livrets et, plus généralement, sur le théâtre tibétain chanté *ache lhamo,* une expression signifiant mot à mot « grande sœur déesse » et comprise par les Tibétains comme « femme très belle [comme une déesse] », voir l'excellente monographie d'Isabelle Henrion-Dourcy (2017)

7. Tucci, 1973, p. 18.

8. A.-M. Blondeau (1988) l'a montré à propos de « la vie de l'enfant Pema Öbar » dont on connaît au moins quatre textes. Le premier texte, publié à Kalimpong en 1959, divisé en trois chapitres, comporte un colophon d'auteur et un deuxième colophon du « copieur », Tharchin, qui dit avoir trouvé « le texte original » chez un moine, et en avoir corrigé les fautes d'orthographe et les archaïsmes. Le second et le troisième texte, édités l'un au Bhoutan, l'autre à Dharamsala, le siège du gouvernement en exil, sont identiques à ce premier texte à quelques variantes infimes. Le quatrième texte, en revanche, édité à Lhasa en 1984, mentionne plusieurs évènements absents dans la version de Kalimpong. Son auteur l'aurait écrit en 1975 à la demande d'une troupe de théâtre pour que la tradition théâtrale s'accorde avec sa source littéraire.

> profanes, plus ou moins fidèles ou non conformes à une source plus « savante ». Quels qu'ils soient, ils ont tous leur part d'authenticité car ils concourent à inviter les esprits à se purifier.

Les histoires qui composent le répertoire des *buchen* ne sont pas toutes aujourd'hui représentées en peintures. Soit que, usées jusqu'à la trame à force de manipulations, ces dernières aient aujourd'hui disparu ; soit qu'elles n'aient jamais existé. Le « récit de la vie de la nonne Gelongma Palmo », un texte lu et commenté chaque année par les *buchen* à l'occasion du jeûne collectif dont cette femme est reconnue l'initiatrice, n'aurait ainsi jamais été conté à l'aide de peintures ou mis en scène[9]. Quant au « mariage des princesses chinoise et népalaise » qui, rare occasion pour les conteurs et leurs complices de parader en costumes princiers, il serait exclusivement joué. Au Spiti et dans les régions voisines, il n'y a jamais eu comme au Tibet de tradition théâtrale avec des troupes d'acteurs professionnels ou amateurs. Et, jusqu'à l'introduction récente de « festivals culturels » subventionnés par le gouvernement indien, les seules représentations théâtrales données dans les villages étaient celles des *buchen* : des représentations pauvres en dialogues et faisant la part belle aux bouffonneries.

Seules six histoires sur quinze sont transcrites sur des peintures portatives. « Le récit de la vie de Drowa Zangmo » est sans conteste l'histoire la plus représentée avec huit peintures sur les vingt recensées dans la Vallée des Nuages entre 2012 et 2014[10]. Elle est, en outre, la seule aujourd'hui ainsi racontée par les *buchen* de la Vallée. C'est donc cette histoire que nous avons décidé d'étudier en détail, choisissant parmi les peintures qui l'illustrent celle réalisée il y a une vingtaine d'année par un peintre du Spiti pour le *buchen* Sonam Palden, en raison des nombreuses inscriptions en tibétain qu'elle comporte, lesquelles permettent d'identifier les scènes dépeintes et, grâce au texte qui en est la source, de trouver l'ordre dans lequel ces scènes se lisent sur la toile[11] (fig. 4).

9. Sur le rôle des *buchen* au cours de la fête de *Changka* célébrée dans la Vallée des Nuages au cours de l'hiver, voir Dollfus, 2009.

10. Le recensement de ces peintures réparties entre plusieurs villages et différentes familles de la vallée a été rendue possible grâce à l'aide du photographe Patrick Sutherland qui, dans le cadre d'un projet initié par la *British Library* à Londres pour la préservation d'archives en danger, a photographié et inventorié des dizaines d'objets, de textes et de peintures utilisés par les *buchen.* Ce travail remarquable, riche de plus de 6000 fichiers numériques, est consultable sur le site web de ce projet : *Endangered Archives Programme – The British Library*, EAP 749, EAP 548.

11. Voir une copie de ces inscriptions en annexe.

Fig. 4. Peinture portative

Émanation d'une *ḍākinī*[12], Drowa Zangmo, « Bonne à tous », nait miraculeusement chez un couple de vieux brahmanes jusqu'alors sans enfant.

12. tib. *mkha'-gro (ma),* litt. « Qui vole dans l'espace ».

Contrainte d'épouser un roi hérétique tombé sous son charme, elle réussit à le convertir au bouddhisme et lui donne une fille, puis un garçon, tout ceci à l'insu de sa première femme : la Reine Hachang, une ogresse restée sans héritier. Apprenant la nouvelle, cette dernière, jalouse et furieuse d'avoir été trompée, n'a dès lors qu'une idée en tête : les dévorer tout crus. Pour échapper à sa vengeance, Drowa Zangmo rejoint le paradis céleste des *ḍākinī*, laissant ses enfants, mortels, à la garde de leur père. Mais celui-ci, drogué sur ordre de la Reine Hachang, perd la raison et est jeté en prison. Désormais à la merci de la Reine démone, le jeune prince et la jeune princesse semblent promis à la mort. Au terme d'une aventure riche en rebondissements, les deux enfants parviennent néanmoins à lui échapper et se retrouvent sains et saufs au « Pays des Lotus », dont les habitants font du jeune prince leur roi. La Reine démone ayant eu vent de la nouvelle décide de leur déclarer la guerre, mais à peine arrive-t-elle au Pays du Lotus qu'elle est tuée d'une flèche en plein cœur. Le Mal vaincu, le pays, éclairé par la sagesse (bouddhiste), retrouve paix et prospérité[13].

Les peintures des *buchen* : des rouleaux suspendus, peints à la gouache sur toile

Les peintures de conteurs sont généralement encadrées de larges bordures en tissu sur lesquelles sont cousues deux baguettes, une ronde en bas et une plate en haut, qui permettent de les suspendre et de les enrouler facilement pour les ranger et les transporter. Elles sont appelées *thangka* (tib. *thang-ka,* « chose que l'on déroule »), un nom qu'elles partagent avec les peintures portatives présentes dans les temples et les chapelles privées, le terme qualifiant toute image sacrée portative, en forme de rouleau, peint, brodé ou en appliqué.

Ces peintures sont réalisées à la gouache sur des toiles de coton[14]. De format vertical, elles mesurent entre 75 et 90 cm de haut pour 50 à 61 cm de large. La composition s'articule toujours autour d'une figure centrale représentant la divinité dont le héros (ou l'héroïne) de l'histoire est tenue pour être l'émanation ou, quand la peinture relate un voyage aux enfers, le Seigneur des morts et Roi du Dharma, Yama ou, en tibétain, Shinjé Chögyal (tib. *gShin rje chos rgyal*). Celui-ci est dépeint tel qu'il est décrit dans le Bardo (états intermédiaires traversés par le défunt entre la mort et la renaissance). Debout, dans un halo de flammes, il a le corps rouge et le visage courroucé couronné d'un diadème orné de cinq têtes de mort, des colliers de crânes et de peaux humaines (ou animales) autour de son cou et la taille ceinte d'une peau de tigre.

13. Voir Bacot, 1921 et Duncan, 1955.

14. Parmi ces vingt peintures, une seule a été peinte sur papier, puis marouflée sur toile de coton.

Il tient une épée dans sa main droite, un miroir dans sa main gauche, tandis que de ses pieds, il piétine des cadavres.

Autour de cette figure centrale, parfois surmontée de deux ou trois figures plus petites représentant le Bouddha ou d'autres divinités ou saints personnages, se déploient des dizaines de scènes miniaturées, disposées – sans séparation entre elles – avec une grande liberté parmi des éléments d'architecture et de paysage. Point ici de registres superposés et de cases successives rappelant par leur format et leur agencement les bandes dessinées, comme c'est le cas sur les trois peintures de conteur retraçant les grands événements de la vie de Milarépa, qui ont été rapportées du Tibet oriental par Jacques Bacot en 1910[15].

Les couleurs, vives et contrastées, sont appliquées en aplat, sans recherche de relief ou de volume. Le dessin est naïf, parfois malhabile. L'usage voulait en effet que lorsqu'un rouleau était trop usé pour pouvoir servir, le conteur ou un de ses proches en fasse une copie. Hormis la figure centrale, aucun grand personnage, mais une multitude d'êtres statiques ou dynamiques, peints sans souci de taille ou de proportion ; et des bâtiments (maison, palais ou monastère), représentés sans perspective ni ligne de fuite, qui servent de cadre et dans lesquels on voit l'action se dérouler comme s'il n'existait ni mur ni cloison.

Plusieurs de ces peintures comportent des inscriptions en tibétain. Écrites en lettres majuscules, hors de tout cartouche, elles renseignent sur l'identité d'un personnage, d'un lieu, ou situent la scène et en précisent l'enjeu. Ces légendes, plus fournies dans les productions récentes, ne sont pas destinées à l'auditoire qui, dans sa grande majorité ne lit pas le tibétain et, saurait-il le lire, ne peut les déchiffrer de l'endroit où il se trouve lors des représentations, mais servent d'aide-mémoire au conteur[16].

15. Pour une analyse de ces peintures, voir Dollfus, 1991.

16. De manière analogue, Ian A. Baker (2000, p.123) note à propos des inscriptions présentes sur les peintures murales du temple du Lukang à Lhasa, « qu'elles ne furent jamais destinées à être pleinement compréhensibles sans l'appui du commentaire oral et de la transmission directe d'esprit à esprit par un maître réalisé de la lignée. » Ces textes - ajoute-t-il - « sont conçus comme des moyens mnémotechniques sibyllins n'ayant d'autre but que de rappeler aux initiés, en l'occurrence les dalaï-lamas, les points essentiels de la pratique ».

Fig. 05. Lire

Les *buchen,* en effet, n'apprennent pas par cœur, ligne après ligne, paragraphe après paragraphe, les histoires qu'ils racontent, mais se les approprient à force de les lire et de les écouter. (Fig. 5) Dans le passé, la plupart d'entre eux les mémorisaient auprès de leur maître, une méthode rappelant celle des acteurs laïcs du théâtre tibétain dont bon nombre ne savaient pas lire[17].

L'histoire de « Bonne à Tous et Volant dans l'Espace » : entre texte et image

La peinture que nous avons choisie d'étudier en détail a été réalisée par Sonam Angdui, un peintre originaire du village de Demul, mais établi depuis plusieurs années dans la petite bourgade de Kaza, chef-lieu aujourd'hui du Spiti. C'est une gouache sur toile de 82,5 cm sur 60,2 cm, une taille tout à fait ordinaire pour ce type de peinture.

17. Henrion-Dourcy, 2017, p. 232.

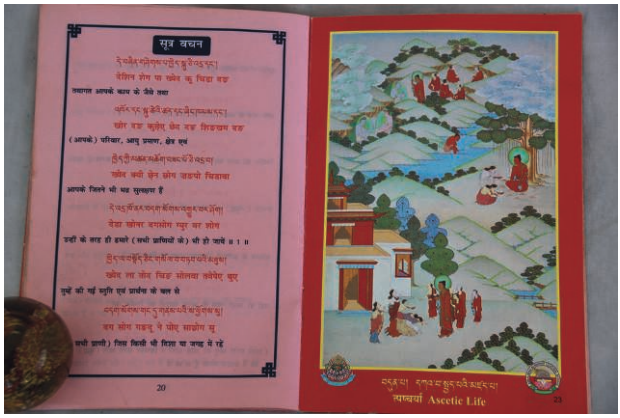


Fig. 6. Le livret

Couleurs et dessin s'inspirent d'un livret trilingue (tibétain, hindi, anglais), illustré de douze planches, intitulé *Pictorial Depiction of Life of Buddha Shakyamuni* et publié par l'Himalaya Buddhist Cultural Association à l'occasion du 2550e anniversaire du *Mahāparinirvāṇa* (ou fin de l'existence physique du Bouddha) (fig. 6). Les rouges, les roses et les violets des architectures tranchent avec les verts du paysage animé de collines boisées et traversé de rivières aux eaux bleues.

Fig. 7. Tārā

Au milieu du champ pictural siège la déesse Tārā (tib. *rje-btsun sgrol-ma*), « La Libératrice », celle qui protège des dangers réels ou spirituels. Elle est représentée de couleur verte, une couleur liée à l'activité qu'elle partage avec Amoghasiddhi (« Succès efficace ») avec qui elle forme couple. Par la force de ses rayons lumineux, elle soumet et élimine les conditions défavorables et accorde biens et bonheurs[18]. Assise sur un trône de lotus multicolores, la jambe gauche repliée, la jambe droite étendue prête à se lever pour aller aider ceux qui souffrent, elle tient des fleurs de lotus bleu aux longues tiges sinueuses. La main droite, dirigée vers le sol, la paume tournée vers l'extérieur, fait le geste du don, tandis que la gauche accomplit la *mudrā* du refuge : le pouce et l'annulaire se touchent, symbolisant l'union des moyens et de la connaissance, les autres doigts dressés représentant les Trois Joyaux : le Bouddha, le Dharma et le Sangha (fig. 7).

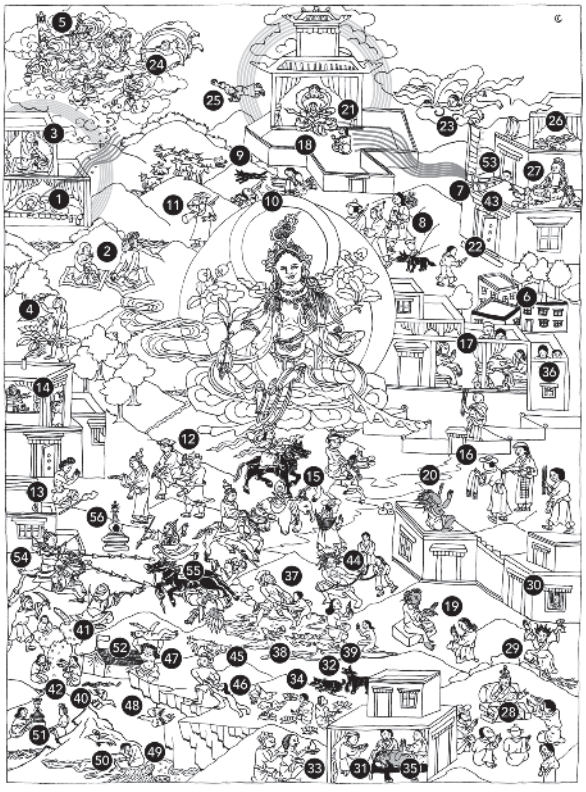


Fig. 8. Les scènes autour de Tārā

18. Divinité majeure du bouddhisme tibétain, Tārā entretient une relation privilégiée avec Avalokiteśvara, le *bodhisattva* de la Compassion dont les *buchen* sont les hérauts. Selon la tradition, elle serait née de son œil ou d'une de ses larmes.

Autour d'elle se déploient cinquante-six scènes, légendées par des extraits, parfois allégés de quelques mots ou syllabes, du texte imprimé qui a servi à l'élaboration de la peinture ou par un seul terme qui désigne le lieu de la scène représentée ou le nom d'un de ses protagonistes. Par gain de place, c'est souvent une forme abrégée du nom qui est inscrite, une abréviation qui peut varier d'une scène à l'autre. Ainsi, les enfants de la reine Drowa Zangmo et du roi Kala Wangpo appelés dans le *namthar* princesse Kuntu Zangmo (« Déesse Unique Toute Bonne »[19]) et prince Kuntu Lekpa (« Fils de Dieu, Absolument Parfait »[20]), sont nommés selon les scènes princesse Kuntu Zangmo, Kuntu Zangmo, princesse ou Zangmo pour la première, et Kuntu Lekpa, prince, Lekpa, ou Lek pour le second. De même, la première épouse du roi est-elle appelée selon les épisodes reine Hachang ou démone Hachang[21].

Afin d'aider le lecteur, nous avons numéroté les scènes (Sc.) et leurs légendes (L.) de façon continue en suivant le déroulement de l'histoire du texte source[22] (fig. 8) et ajouté entre crochets les explications qui nous semblaient nécessaires pour comprendre l'intrigue évoquée parfois de façon elliptique.

L'histoire commence dans l'angle supérieur gauche de la peinture avec la naissance de Drowa Zangmo.

La naissance de Drowa Zangmo (Fig. 9a et b)

Fig. 9a. Naissance de Drowa Zangmo, schéma

19. tib. *lha-gcig dkun-tu [kun-du] bzang-mo.*

20. tib. *lha-sras dkun-tu legs-pa.*

21. tib. *btsun-mo ha-cang* ; *ha-cang bdud-mo.*

22. Ce découpage en épisodes, comme les noms qui leur sont attribués ou la numération des scènes, sont une invention de notre cru pour aider le lecteur. Ils n'apparaissent ni dans le texte ni dans la peinture. Scènes et inscriptions (mises entre guillemets) sont numérotées de 1 à 56 de la façon suivante : Sc. 1 (L.1). Le texte tibétain se trouve en annexe.

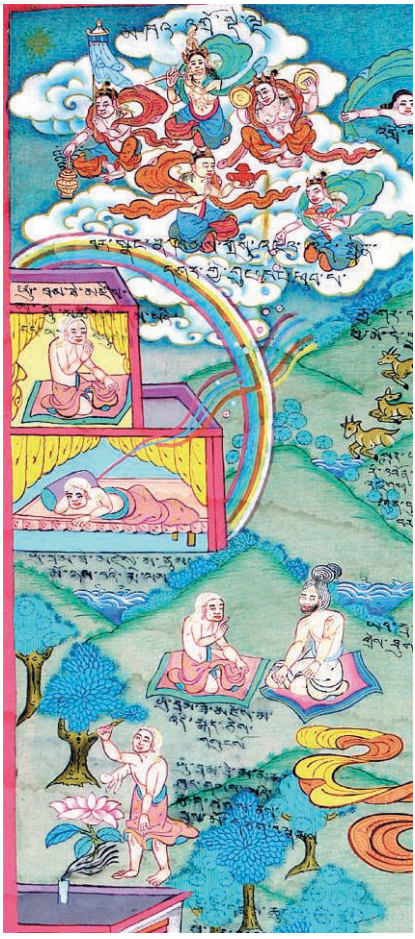


Fig. 9b. Naissance de Drowa Zangmo, peinture

Sc. 1. « La mère brahmine Belle fit un rêve de bon augure » (L.1).

Au rez-de-chaussée d'une jolie maison, une femme âgée aux cheveux blancs est allongée sur un matelas. Un arc-en-ciel, dont les cinq rayons de couleur différente s'unissent pour ne faire qu'un avant d'entrer en elle par le sommet de sa tête, descend de nuages blancs, domaine « des *ḍākinī* des cinq familles »[23]. Pour un Tibétain, l'interprétation de cette scène est claire : Belle est en train de concevoir un être d'exception.

Sc. 2. « La mère brahmine Belle raconta son rêve. Le père brahmane Lodo s'en réjouit ». La vieille brahmine discute dehors avec un homme âgé qu'on

23. tib. *mkha'-'gro sde-lnga.*

devine être son époux et qui porte un chignon de yogi. Tous deux sont assis sur de petits tapis tibétains.

Sc. 3. Dans la chapelle privée de la famille située à l'étage supérieur de la demeure, Belle est assise, les mains jointes, et prie. « La mère brahmine Belle observa une stricte retraite » (L.3).

[Et la prédiction du vieux brahmane s'accomplit.]

Sc. 4. Debout, la main droite saisissant la branche d'un arbre, « la mère brahmine Belle donna naissance de son aisselle droite à une princesse ».

Sc. 5. « Dans les trois espaces, on vit un arc-en-ciel et des nuages blancs former une tente » (L. 5) et les « *ḍākinī* des Cinq familles » présenter des offrandes : de l'encens, de l'eau parfumée, des fleurs odorantes, et le son mélodieux de la flûte et des cymbales.

[Des présages annoncés par ces Cinq fées célestes, la peinture comme les inscriptions qu'elle porte ne disent rien ; l'avenir les révèlera en temps et en heure. Sont passés sous silence également les conseils pieux que la jeune Drowa Zangmo, avant de prononcer tout autre parole, donne à ses parents.]

La chasse du roi Kala Wangpo (Fig. 10a et b)

Fig. 10a. Chasse de Kala Wangpo, schéma

Fig. 10b. Chasse de Kala Wangpo, peinture

Sc. 6. Le « Pays de Mandalgang » (litt. La Crête du Mandala) (L. 6) : trois maisons aux façades colorées et aux toits en terrasse abritées sous quelques arbres et dominées par un palais.

Sc. 7. Au palais, « le drapeau fut dressé et sur le toit du palais, on souffla dans les grandes trompes et on frappa le tambour » [afin d'annoncer la grande chasse qui se préparait].

Sc. 8. Puis, « le roi Kala Wangpo, son ministre Trinadzin, et la lice Épervier-de-Fer-Aboyant partirent chasser »[24]. (L. 8) Le roi porte une coiffe d'or et un habit en brocart broché d'or. Devant lui, marche le ministre Trinadzin, coiffé d'un chapeau rouge et habillé d'un manteau de brocart violet ; il porte un fusil et tient la chienne en laisse. Derrière eux, un troisième homme, tête nue et habillé de rouge, suit avec un carquois rempli de flèches.

Sc. 9. Dans une prairie paissent des animaux. Là, « aux confins de l'Inde et du pays Mon, la lice fut lâchée et tua trente-sept cervidés ». Puis, « la chienne disparut comme un arc-en-ciel dans le ciel ».

Sc. 10. Les hommes sont assoupis, leurs armes auprès d'eux. « Ils dormirent là, sur la montagne ». (L. 10)

Sc. 11. « [Le lendemain], une fois encore, Trinadzin monta au sommet d'une haute montagne et regarda avec insistance dans toutes les directions » (L. 11). Le ministre, la main en visière, scrute le paysage tout autour de lui à la recherche d'une empreinte, d'une trace permettant de retrouver la chienne qui n'a pas réapparu. Soudain, il aperçoit au loin une maison dont la cheminée fume.

24. *kri-na-'dzin*. L'orthographe des noms propres est labile. Le nom de la servante de la Reine démone est écrit sur cette peinture *ze-ma-ra-khog,* mais orthographié *mdzes-ma-ra-mgo*, « Magnifique Tête de Chèvre », sur le manuscrit traduit par J. Bacot (1914) et *zer-ma-ra-mgo* sur le texte utilisé par M. Duncan (1955), qui en diffère à de nombreux égards, notamment par sa longueur.

La rencontre du roi Kala Wangpo et de Drowa Zangmo (Fig. 11a et Fig. 12)

Fig. 11a. Rencontre du roi et de Drowa Zangmo, schéma

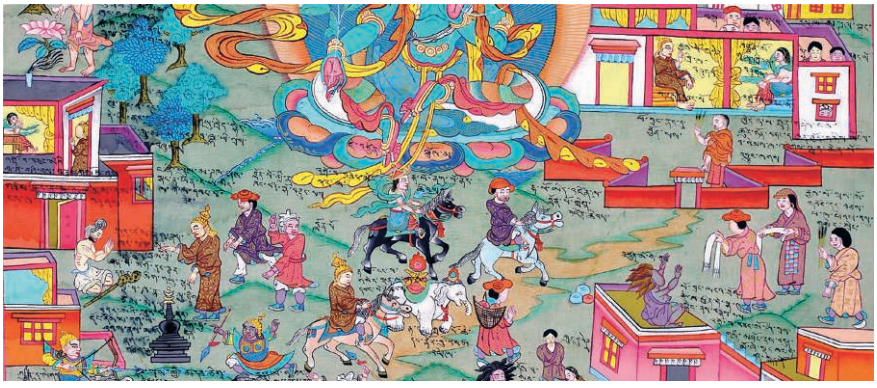


Fig. 12. Rencontre et retour, peinture

Sc. 12. Le roi et ses hommes décident de s'y rendre. Arrivé devant la maison, « le ministre frappa à la porte. Après un moment, un homme aux cheveux blancs comme la conque, aux yeux bleus comme des turquoises et qui n'avait plus une perle de dents apparut à la fenêtre ». (L. 12)

Sc. 13. Sorti sur le pas de la porte, le vieux père brahmane s'agenouille et, joignant les mains, salue le roi. « Je viens de Mandalgang et mon nom est Kala Wangpo » lui dit celui-ci. (L. 13)

Sc. 14. Le roi monte à l'étage et attend au seuil d'une pièce dont la porte est fermée. « Quand la porte de la chambre fut ouverte, le roi entra. À l'intérieur, une jeune fille non pareille aux filles des hommes, mais pareille à la fille d'un dieu, était assise sur un trône de turquoise. Drowa Zangmo était vêtue d'une robe pure en kachika [une étoffe de Bénarès] et méditait ». (L. 14)

[Rien ne nous est rapporté de la demande en mariage, ni de la réaction de Drowa Zangmo qui dit préférer mourir que de devenir l'épouse d'un roi criminel qui tue les animaux, puis, devant les supplications des vieux brahmanes, finit par céder pour ne pas les mettre en danger. L'histoire reprend (sur le rouleau) quand, quelques jours plus tard, le roi revient chercher Drowa Zangmo pour la ramener avec lui au palais de Mandalgang.]

Le retour et l'installation de Drowa Zangmo au palais de Mandalgang (Fig. 11b et Fig 12 ci-dessus)

Fig. 11b. Retour au palais, schéma

Sc. 15. Derrière le ministre monté sur un cheval bleu pâle, suivent Drowa Zangmo sur un cheval noir aux chevilles blanches et le roi sur un cheval beige rosé ; marchent à leurs côtés un homme chargé d'une hotte pleine de bijoux et un éléphant blanc portant le joyau Norbu qui comble les désirs.

« Le ministre Trinadzin monta l'étalon "Qui prend le Cœur" ; Drowa Zangmo l'étalon noir "Pieds Blancs" ; le roi Kala Wangpo, l'étalon "Qui vole comme l'oie sauvage". [Dans le cortège également,] des chevaux, des éléphants et de précieux joyaux »[25]. (L. 15)

Sc. 16. Une femme portant une coiffe cousue de turquoises et un homme à chapeau rouge accueillent le roi et sa nouvelle épouse avec des écharpes blanches de bienvenue comme le veut la tradition tibétaine. Derrière eux, une troisième personne présente de l'encens. Passée la porte du palais, un moine les reçoit avec une fumigation. « Le roi, la princesse et sa suite furent accueillis par des guirlandes d'or »[26]. (L. 16)

Sc. 17. « Arrivés dans le palais, le roi s'assit sur un trône d'or et la princesse sur un trône de turquoise ». (L. 17) Des villageois, postés à l'extérieur, les regardent.

[L'histoire reprend quelques années plus tard. Drowa Zangmo a donné naissance à une fille, la princesse Kuntu Zangmo puis, trois ans plus tard, à un fils, le prince Kuntu Lekpa.]

Les manigances de la reine Hachang et de sa servante (Fig. 13)

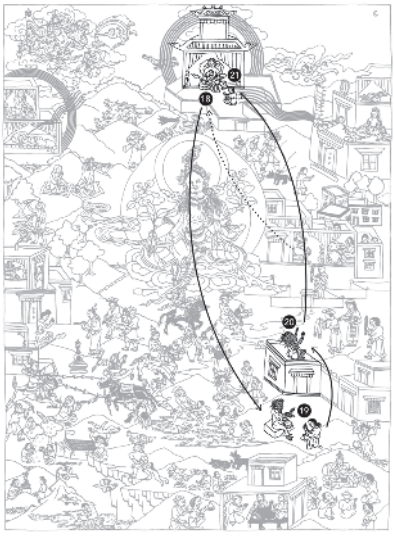


Fig. 13. Manigances de Hachang

25. Dans le *namthar*, chevaux, éléphants, bijoux qui comblent les désirs, or, argent et charges de thé en charges illimitées et du thé sont apportées par le roi aux vieux brahmanes pour le « prix de leur fille ». Ces richesses ne devraient donc pas retourner avec elle au palais de Mandalgang, comme ceci est montré sur la peinture.

26. « Le roi, la princesse et sa suite furent accueillis par des guirlandes d'or » dit la légende, une métaphore signifiant qu'ils furent reçus par des rangées des moines en habit de cérémonie coiffés de cimiers jaunes, mais qui a été comprise ici au pied de la lettre.

Sc. 18. Dans « la chambre-temple des Tārā », la famille passe des jours heureux. « Lekpa » sur les genoux de sa mère, « Zangmo » assise non loin. (L. 18).

[Mais ce bonheur est vite brisé par la première épouse du roi, « la reine Hachang », une démone qui n'a pas donné d'héritier au roi et jalouse de l'intérêt que celui-ci porte à sa rivale.]

Sc. 19. Reconnaissable à ses cheveux en bataille et à la carnation mauve qui trahit son caractère démoniaque (tous les autres protagonistes ont la peau blanche), « la reine Hachang », reçoit la visite de sa servante Zémaragok[27], en apparence une discrète jeune fille au teint clair et aux cheveux noirs sagement attachés.

« Noble reine, [dit cette dernière], écoute-moi, le roi Kala Wangpo a pris une nouvelle épouse.

Les nouvelles venues de loin sont moitié vraies, moitié fausses, pensa la reine en son for intérieur ». (L. 19)

Sc. 20. [Pour vérifier ce qu'il en était,] « la reine Hachang monta sur le toit le plus haut du palais et regarda. Lorsqu'elle vit Drowa Zangmo, son époux et le jeune prince, tous les trois, la colère l'envahit et elle dit [...] » (L. 20). Ce qu'elle dit, l'inscription tronquée nous le tait, mais l'attitude de la reine, les bras levés vers le ciel, exprime sa rage.

[Ni l'image ni les inscriptions ne montrent la rencontre entre la première et la seconde épouse du roi. En revanche, elles nous en relatent les tristes conséquences.]

Sc. 21 (= Sc. 18) Dans « la chambre-temple des Tārā », [Drowa Zangmo rend compte à ses enfants Zangmo et Lekpa des intentions de la reine Hachang qui a décidé de les manger crus tous les trois.]

27. tib. *ze-ma-ra-khog.*

L'envol de Drowa Zangmo vers le paradis céleste des *ḍākinī* (Fig. 14a et b)

Fig. 14a. Envol de Drowa Zangmo, schéma

Fig. 14b. Envol de Drowa Zangmo, peinture

Sc. 22. « Le Prince bien-aimé fut envoyé [par sa mère] auprès de son père » (L. 22)

Sc. 23. Drowa Zangmo ayant retiré sa robe et ses ornements, « nue, son écharpe en guise d'ailes » (L. 23) s'élance dans le ciel.

Sc. 24. « Drowa Zangmo s'envola en direction de l'ouest, vers le séjour des *ḍākinī*. » (L. 24)

Sc. 25. « La princesse Kuntu Zangmo pensa suivre sa mère, mais elle ne put s'élever d'une seule brasse. » (L. 25)

Sc. 26. Au palais de Mandalgang, « la chambre de la mère était vide comme un nid, les oiseaux envolés. La robe et les ornements abandonnés étaient dispersés par terre sur le sol. » (L. 26)

Sc. 27. « Le père prit le prince par la main droite et la princesse Kuntu Zangmo par la main gauche, et les emmena sur la terrasse de la chambre-temple des Tārā. Là, il leva les yeux [vers le ciel] ». (L. 27)

[La jalousie de la reine Hachang, sur laquelle le roi n'a pas porté ses regards depuis six années, face à sa rivale désormais disparue dans le ciel ne cède pas, mais se concentre sur les deux enfants qu'elle est bien décidée à manger. Mais d'abord, il lui faut convaincre les ministres de mettre le roi hors d'état de protéger le prince et la princesse[28].]

La mise à l'écart du roi Kala Wangpo (Fig. 15)

Fig. 15. Kala Wangpo à l'écart

28. « Vers ce temps là – dit le *namthar* - la reine Hachan rassembla les ministres et leur dit : Holà, ministres assemblés, écoutez-moi. Si le roi Kalaombo était fidèle à sa parole d'autrefois, il ne devait prendre d'autre épouse que moi. Infidèle à sa parole d'autrefois, il a pris Djroazanmo comme deuxième épouse. Depuis six années, il n'a jamais porté sur moi ses regards. A-t-on jamais ouï rapporter un traitement pareil ? [...] Quand même Djroazanmo disparaitrait dans le ciel. Et bien que nous soyons loin de nous en emparer, il nous reste au moins ses enfants. Si je donne au roi de l'eau de folie bien clarifiée et fondue, et s'il montre des manières de fou, nous l'emprisonnerons pendant six années. Comme récompense, ministres, je vous donnerai tant de richesses que vous désirerez. » (Bacot, 1921, p. 170-171)

Sc. 28. Le roi, assis derrière une table basse, est entouré de ses ministres qui l'incitent à boire. L'un d'eux s'apprête à remplir son verre. « "Nous autres, ministres, nous augmentons en nombre. De tout cela, il ne faut pas s'affliger. Laisse ton chagrin, bois cet alcool distillé (*arak*), puis entonne un chant religieux." Ceci dit, les ministres offrirent le breuvage au roi ». (L. 27)

Sc. 29. Les cheveux en bataille, Kala Wangpo danse une botte à la main, un pied chaussé, l'autre nu : « En un instant, le roi devint fou de boisson et se leva. » (L. 29).

Sc. 30. Alors « les ministres jetèrent Kala Wangpo en prison ». (L. 30). Le roi est derrière les barreaux.

[Le roi mis hors d'état de nuire, la reine Hachang doit maintenant trouver un moyen de convaincre les ministres de tuer les deux enfants.]

L'appel aux frères Bouchers aîné et cadet (Fig. 16)

Fig. 16. Appel aux frères Bouchers

Sc. 31. « [La démone Hachang] pensa : Il me faut simuler une grave maladie. Elle mit un vieux châle en guise de matelas et se coucha dessus comme si elle était morte » (L. 31). Et, aux ministres accourus à son chevet, [elle dit que le seul remède capable de la guérir sa fièvre était les cœurs crus des deux enfants et elle fit venir les deux frères Bouchers.]

Sc. 32. Deux chiots noirs ; « les deux frères Bouchers, aîné et cadet, tuèrent deux frères petits chiens à la porte du palais ». (L. 32)

Sc. 33. Le « Boucher aîné » (tib. *shan-che*) et le « Boucher cadet » (tib. *shan-chung*), agenouillés devant la porte de la chambre où repose la « démone Hachang », portent dans leurs mains les cœurs prélevés sur les chiots. « Nous, Bouchers sans pitié, aîné et cadet, avons tué le prince et la princesse. Le cœur le plus gros est le cœur de la princesse Kuntu Zangmo. Le cœur le plus petit est le cœur du prince Kuntu Lekpa ». (L. 33) [Quelques temps plus tard…]

L'appel aux frères Pêcheurs aîné et cadet (Fig. 17)

Fig. 17. Appel aux frères Pêcheurs

Sc. 34. Sous les fenêtres de la reine démone, les enfants cueillent des fleurs. « Un jour, les deux enfants vinrent en jouant dans le jardin (litt. « l'enclos plein de fleurs »). La démone Hachang les vit » (L. 34).

Sc. 35 = Sc. 30. Comprenant qu'elle avait été trompée, « elle pensa : Il me faut simuler une grave maladie. Alors, elle déroula un vieux châle en guise de matelas et se coucha dessus comme si elle était morte » (L. 30). Et aux ministres accourus à son chevet, [elle dit que le seul remède capable de guérir sa fièvre était les cœurs crus des deux enfants et elle fit appeler les deux frères Pêcheurs.]

Sc. 36. Les deux enfants regardent les frères Pêcheurs arriver. L'un d'eux est déjà à l'intérieur de la maison. Sa tête, coiffée d'un turban blanc, apparaît à travers la fenêtre du rez-de-chaussée.

« Frères Pêcheurs, écoutez-moi [dit le jeune prince.] Aujourd'hui que vous venez, je suis rempli d'une grande frayeur » (L. 36)

Sc. 37. « Les deux pêcheurs emmenèrent les deux enfants au bord de l'océan bleu. » (L. 37)

Sc. 38. Dans l'eau bleue, des canards nagent paisiblement. Le jeune prince Lekpa dit à sa sœur « Sœur aînée, écoute-moi, ô princesse Kunzang. Le père canard nage devant, la mère cane nage derrière et les canetons nagent au milieu. » (L. 38)

Sc. 39. Ces paroles n'attendrirent pas « le Pêcheur cadet » (tib. *nya-chung*) au turban blanc qui, dans l'eau jusqu'aux genoux, tire des deux mains le jeune prince pour le noyer dans l'océan. À quelques mètres d'eux, sur le rivage, Kuntu Zangmo, les mains jointes, supplie avec douceur « le Pêcheur aîné » (tib. *nya-chen*), les cheveux noirs et vêtu d'un pagne ocre bordé d'orange, de leur laisser la vie sauve. (L. 39)

[Émus par ses prières, les frères pêcheurs laissent finalement les enfants sur le rivage et leur conseillent de partir vers les grandes forêts de l'Inde orientale].

La fuite – avortée – des deux enfants : la piqûre du serpent venimeux (Fig. 18)

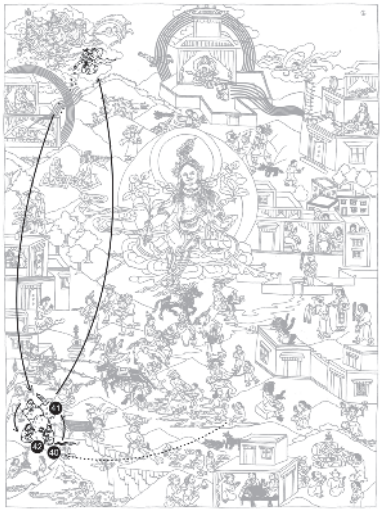


Fig. 18. Piqûre du serpent venimeux

Sc. 40. En chemin, un serpent noir pique Lekpa. « Le prince succomba, atteint par le souffle venimeux du serpent. » (L. 40)

[Alors Drowa Zangmo, apparue sous la forme d'un serpent blanc, suça le pied du jeune prince qui recouvra la vie, avant de repartir vers le séjour des cinq *ḍākinī*.]

Sc. 41 « Du sommet d'un arbre, le serpent bienfaisant (tib. *sman-sbrul*, litt. « médecine-serpent ») s'éleva dans la ciel. » (L. 41)

Sc. 42. Grimpée en haut d'un arbre, Kuntu Zangmo fait tomber tous les fruits par terre ; Lekpa les ramasse. « Le frère et la sœur reçoivent [d'un singe, qui n'est autre que leur mère] la prédiction [qu'ils pourront manger] les fruits de l'Arbre [des désirs]. » (L. 42)

[Mais au pays de Mandalgang, la reine Hachang a appris que les deux enfants étaient toujours en vie. Aussi fait-elle une annonce publique intimant l'ordre aux ministres d'aller les chercher et de les rapporter au palais au plus vite.]

L'appel aux frères Parias, vieux et jeune (Fig. 19)

Fig. 19. Appel aux frères Parias

Sc. 43 = Sc. 7. Au Palais, « le drapeau fut dressé et sur le toit du palais, on souffla dans les grandes trompes et on frappa le tambour. » (L. 43 = L. 7)

Sc. 44. À peine arrivés à Mandalgang, les enfants sont livrés aux « deux frères Parias » (tib. *gdol-pa spun gnyis*), puis « attachés au bout d'une corde et frappés avec une barre de fer, ils sont conduits au sommet du Mont Boisé (tib. *shing-ri*) en Inde. » (L. 44)

Sc. 45. En chemin, dans une vallée, les enfants croisent « deux faons, frère et sœur. » (L. 45)

Sc. 46. Au sommet du Mont Boisé, le « Vieux Paria » (tib. *gdol-pa rgan-po*), s'apprête à jeter la princesse dans l'abîme. Mais [après avoir écouté la prière du jeune prince], « il dit : Laissons-leur la vie sauve ! Et il libéra la princesse. » (L. 46)

Sc. 47. En revanche, « le Jeune Paria (tib. *gdol-pa gzhon-pa*) prit le Prince bien-aimé et le jeta dans l'abîme du Mont Boisé. » (L. 47)

Sc. 48. Deux vautours (litt. oiseau sauvage, tib. *bya-rgod*) : « Sous la forme d'un couple de vautours, mâle et femelle, [Drowa Zangmo] garda qu'il ne s'écrase sur la paroi rocheuse. » (L. 48)

Sc. 49. « Puis, sous la forme de deux grands poissons, mâle et femelle, elle porta Lekpa sur le rivage de la mer et ainsi le sauva. » (L. 49)

La séparation des deux enfants et leurs voyages respectifs (Fig. 20)

Fig. 20. Séparation des deux enfants

Sc. 50. Nu et seul, Lekpa pleure sur le rivage, quand « un perroquet vint le trouver ». (L. 50).

Sc. 51. Pendant ce temps, « Kuntu Zangmo [qui avait ramassé quelques cheveux et quelques os, pensant que c'étaient ceux de son frère] demandait à un brahmane ermite d'en faire des *tsa-tsa*[29] puis de les déposer dans un *stupa*. » (L. 51)

Sc. 52. Une grande tente noire. [Continuant sa route, Kuntu Zangmo arrive] « devant la maison d'une femme nomade. » (L. 52)

[Sans doute par manque de place, de nombreux épisodes sont éludés. Le jeune prince, que nous avons quitté au bord de l'océan au moment de sa rencontre avec le perroquet « habile à parler », est depuis devenu roi du Pays des Lotus (tib. *pad-ma-can*), et sa sœur, après bien des déboires, a fini par le

29. tib. *tsa-tsa* : moulage ou estampage fait avec de l'argile mêlé aux cendres du défunt.

retrouver. Sous leur bonne gouvernance, le royaume du Pays des Lotus jouit d'une prospérité inconcevable.]

La déclaration de guerre et la mort de la Reine démone sur le champ de bataille (Fig. 21a et b).

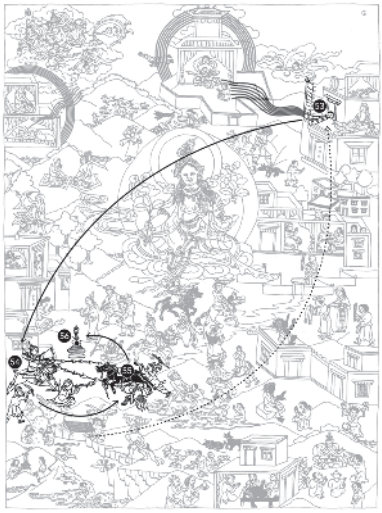


Fig. 21a. Mort de la reine démone, schéma

Fig. 21b. Mort de la reine démone, peinture

Sc. 53 (= Sc. 7). À nouveau, au Palais, « le drapeau fut dressé et sur le toit du palais, on souffla dans les grandes trompes et on frappa le tambour. » (L. 7)

[Alors, aux ministres assemblés, la reine Hachang dit : « Les enfants sont assis sur le trône du Pays des Lotus. Il faut leur déclarer une grande guerre. »]

Sc. 54. Sur le côté gauche de la peinture, l'armée du Pays des Lotus menée par Kuntu Lekpa monté sur « un cheval bai » (litt. « canard d'or ») ; sur le côté droit, la reine démone et l'armée de Mandalgang. Vaincue, « la démone Hachang soulevée de colère » (L. 54) découvrit ses crocs.

Sc. 55. Alors, « le prince tira une flèche. Le cheval démoniaque noir fit un écart et l'arc en fer (*sic*) frappa le cœur de la démone qui tomba de sa monture face contre terre. » (L. 55).

Sc. 56. Un stupa noir. « Les restes de la démone furent ensevelis dans d'innombrables trous et on construisit cent huit stupas noirs [au-dessus]. » (L. 56).

Avec le triomphe du Bien sur le Mal, de la vraie religion sur l'hérésie, s'achève (sur cette peinture) l'histoire du combat de Drowa Zangmo, « Bonne à toutes les créatures », et de ses enfants contre la reine démone Hachang.

Dans le *namthar*, cette dernière tuée et le démon qui la possédait subjugué, les deux enfants vont délivrer leur père toujours enfermé. Père et fils règnent alors selon la doctrine sur les royaumes de Mangalgang et du Pays du Lotus qui, réunis, forment le royaume du Grand Compatissant. Après de nombreuses années, le roi Kala Wangpo meurt et gagne le séjour des ḍākinī. Plus tard encore, Kuntu Lekpa devient un lotus blanc et s'absorbe dans le cœur du Grand Compatissant, tandis que sa sœur Kuntu Zangmo devient une fleur *impala* bleue.

Analyse et comparaison de la peinture de Sonam Palden avec les autres peintures du corpus

L'analyse, scène par scène, du rouleau de Sonam Palden le montre, sa composition picturale n'est guère rigoureuse. Au sein d'un épisode, il faut parfois passer dans une autre zone de l'image pour aller « chercher » une scène, notamment quand il s'agit d'une des scènes-refrains qui ponctuent le récit mais ne sont représentées qu'une seule fois. Tel est le cas, par exemple, des annonces publiques faites au palais de Mandalgang pour lesquelles « on dresse le grand drapeau dans le ciel bleu », « on souffle la grande trompe dans l'espace » et « on bat le grand tambour sur la terrasse », une scène évoquée une seule fois (dans l'angle supérieur droit de la peinture) par les trois objets nommés – le grand drapeau, la grande trompe et le grand tambour – mais qui est décrite à trois reprises dans le texte : une première fois, lorsque le roi Kala Wangpo

décide d'organiser une grande chasse (Sc. 7), une seconde fois, quand la reine démone, s'étant aperçue qu'elle a été trompée par les pêcheurs, demande aux ministres d'aller chercher séance tenante les enfants dans la grande forêt de l'Inde orientale et de les ramener à Mandalgang (Sc. 43) et une troisième fois quand cette dernière déclare la guerre au Pays des Lotus dont le prince est devenu roi (Sc. 53).

Plus surprenant encore, par sa disposition sur la toile, est l'épisode des deux frères pêcheurs sommés par la reine Hachang de noyer les enfants dans l'océan (Sc. 9) et dont les six scènes (34 à 39) sont dispersées sur l'angle inférieur droit de la peinture (Fig. 17).

Les deux autres peintures réalisées à la même époque par Sonam Angdui, l'une pour Gatuk Tenzin de Mud (Fig. 22), l'autre pour Tsewang Namgyal de Mkhar (Fig. 23) sont identiques à celle décrite ici en détail tant par leurs dimensions, leur composition, et les couleurs employées que par le choix et la façon d'évoquer les épisodes narrés, à un détail près : ces deux peintures ne montrent pas explicitement la scène 3 (la vieille brahmine Belle méditant dans la chapelle domestique) qu'il nous faut imaginer derrière les rideaux fermés. Par ailleurs, si la palette chromatique reste la même, la couleur d'un vêtement ou du pelage d'un animal peut varier.

Fig. 22. Peinture pour Gatuk Tenzin

Fig. 23. Peinture pour Tsewang Namgyal

Qu'il s'agisse du sens de la lecture (de haut en bas et de gauche à droite), du sens de la circumambulation bouddhique (le sens horaire) souvent adopté sur les peintures narratives tibétaines murales ou portatives ou du regroupement par saison ou par lieu, indépendamment de la chronologie de l'histoire, aucune règle fixe ne semble dicter la disposition des épisodes autour de la figure centrale[30]. Tout au plus peut-on observer que le côté droit des rouleaux (pour celui qui les regarde) semble réservé aux épisodes ayant lieu dans le Pays de Mandalgang, tandis que le côté gauche accueille les événements se déroulant en dehors de ce dernier ; ou que Drowa Zangmo, fille de *ḍākinī*, apparaît toujours dans la partie supérieure de l'image comme il convient à un être céleste, tandis que la Reine démone et ses viles actions sont cantonnées dans le tiers inférieur. Mais ces « règles », nous allons le voir, contrairement aux canons

30. Une même stratégie est mise en œuvre sur les peintures murales de plusieurs grottes décrivant la vie du Bouddha à Ajanta ainsi que sur les montants du portail Nord du grand stūpa de Sanchi (Gill, 2000).

iconographiques qui régissent les peintures murales ou portatives des temples, n'en sont pas. En effet, elles ne sont suivies ni par les autres peintres, ni même par Sonam Angdui sur la première peinture qu'il fit de cette histoire à la fin des années 1990 (Fig. 24), une peinture très inspirée par celle réalisée une décennie plus tôt par son oncle, le peintre Rigzin Chöphel de Demul (Fig. 25) et avec laquelle les trois *thangka* ultérieurs présentent également une filiation évidente.

Fig. 24. Première peinture

Fig. 25. Peinture de Rigzin Chöphel

Tout autres, en revanche, sont les deux rouleaux conservés au village de Tsud.

Fig. 26. Peinture de Tsud. Rouleau ancien

Fig. 27. Peinture de Tsud. Rouleau récent

Le plus ancien, aujourd'hui à peine lisible (Fig. 26), a vraisemblablement servi de modèle pour peindre le second (Fig. 27), selon une tradition que l'on retrouve dans la Vallée mais également au Tibet. Non seulement la palette utilisée, qui privilégie ici le jaune, est différente, mais le choix de la figure centrale comme des scènes qui l'entourent le sont également.

Fig. 28. Tsud récent. Partie centrale

Sur ces peintures[31], ce n'est pas la déesse Tārā qui siège au centre de l'image, mais le Juge des morts et dieu des enfers, Yama/Shinjé Chögyal, représenté debout, auréolé de flammes, et écrasant des cadavres. Au-dessus de lui, sont alignés selon un axe vertical, Padmasambhava, reconnaissable à sa coiffe, Avalokiteśvara sous sa forme à quatre bras et, en haut, Amitabha, le Bouddha de la lumière infinie, dont le *bodhisattva* de la Compassion est une émanation.

Tout autour, les épisodes décrits – nous analysons ici le rouleau le plus récent et le plus neuf (Tsud, GT) – s'ils recoupent pour une part ceux dépeints sur les précédents rouleaux, s'en distinguent néanmoins à maints égards. Les circonstances de la naissance de Drowa Zangmo sont ainsi passées sous silence, la première scène du rouleau montrant « Bonne à toutes les créatures », tout juste née et priant nue. Ont également disparu la chasse organisée par le roi impie Kala Wangpo et l'évanouissement dans l'espace de sa lice favorite, prétextes à la rencontre du roi de Mandalgang avec sa future épouse.

31. Nous ne parlerons pas du huitième rouleau représentant l'histoire de Drowa Zangmo, déposé au monastère de Kungri, son degré d'usure interdisant toute analyse approfondie.

L'accent est mis sur les aventures des deux enfants et leur victoire finale. Ainsi, des événements relatés dans le texte, mais à peine évoqués dans les autres rouleaux, sont illustrés ici dans leurs moindres détails, comme la rencontre avec le singe, émanation de Drowa Zangmo, qui enseigne aux deux enfants comment trouver des fruits dans la forêt de l'Inde orientale ou, plus tard dans le récit, l'arrivée de la jeune princesse Kuntu Zangmo chez les pasteurs nomades du Pays des Lotus, sa morsure par un chien puis, guérie, son départ trois mois plus tard du campement avec « un manteau fait de lambeaux de toutes couleurs réunies » fabriqué pour elle par les femmes nomades (Fig. 29).

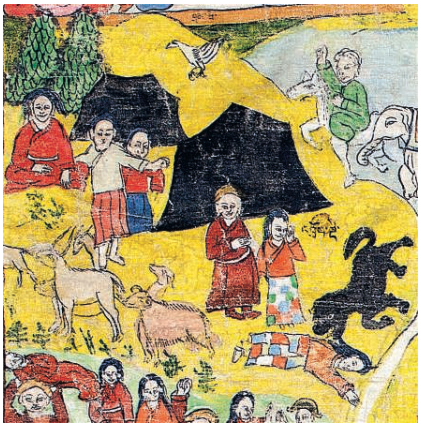


Fig. 29. Kuntu Zangmo chez les pasteurs nomades

Fig. 30. Kuntu Zangmo chez son frère

Ou encore, au moment où la princesse retrouve enfin son frère devant la porte du palais royal du Pays des Lotus, l'un et l'autre tombent en pamoison (Fig. 30).

Fig 31. Scène de guerre en diagonale

Enfin (Fig. 31), l'épisode de la grande guerre déclarée par la Reine démone au Pays des Lotus, traité en une seule scène sur la peinture de Rigzin Chöphel et guère plus sur les autres rouleaux, traverse ici toute la toile en diagonale : du départ de la démone du Royaume de Mandalgang sur son cheval noir, figuré dans l'angle inférieur gauche, jusqu'à sa mort, le cœur transpercé par une flèche infaillible tirée par Kuntu Lekpa, relatée dans l'angle supérieur droit.

Sans doute plus encore que dans les autres *thangka* étudiés, il est difficile sur celui-ci d'individualiser les scènes, celles-ci se croisant, s'emmêlant sans souci d'unité de temps ou de lieu. La scène décrivant l'arrivée de la jeune princesse chez les nomades se mêle ainsi au cortège du roi Kala Wangpo et de ses ministres, venus chercher Drowa Zangmo dans la maison du couple de vieux brahmanes et la ramener au Palais, un événement ayant eu lieu quelque vingt ans auparavant et dans un autre lieu.

L'analyse de ces rouleaux illustrant le même récit et provenant tous de l'ouest tibétain montre que l'hypothèse formulée par Anne-Marie Blondeau (1988, p. 57) au terme de l'étude de trois *thangka* représentant la vie de Pema Öbar, selon laquelle il existerait une tradition iconographique stable pour une histoire donnée dans une même région, ne peut être généralisée. Au vu de la diversité des compositions issues d'un même « récit de vie », une certaine improvisation semble de mise. Pour raconter en images un récit d'une centaine de folios sur un rouleau de taille modeste, le peintre doit faire des choix dans les scènes qu'il représente. Comme me le confiait le peintre Sonam Angdui, pour illustrer l'histoire de Drowa Zangmo en suivant le texte source dans ses moindres détails, il lui aurait fallu l'équivalent de quinze *thangka*. Or quel conteur ferait une commande de cette importance ? Par rapport au texte et au schéma narratif qu'il propose, chaque artiste retranche donc les éléments qui

lui apparaissent les moins importants, les moins fonctionnels, et organise à sa guise les scènes qu'il a retenues sur l'espace libre de sa toile.

Une séance de récitation

Mémé[32] Dorje Phuntsok de Mud souffle dans la conque blanche pour annoncer le début de la séance. Puis, debout face à l'auditoire assis en arc de cercle devant lui, il entonne un premier chant destiné à faire descendre les bénédictions comme une pluie sur l'espace de la représentation et poursuit, sans cesser de faire tourner le moulin à prières qu'il tient dans sa main droite, en invoquant son maître et instructeur Thangtong Gyalpo, avant de raconter, de la même voix monocorde et chantante, l'histoire de Drowa Zangmo, pointant avec sa canne de fer les scènes qu'il évoque sur la peinture déroulée près de lui (Fig. 32).

Fig. 32. L'histoire et la peinture

Les choix du peintre, les scènes omises faute de place, conduisent le *buchen* à passer soudain d'une zone à l'autre de la toile pour aller notamment chercher une des scènes-refrains qui ponctuent le récit mais ne sont représentées qu'une fois ou revenir plusieurs fois sur un même ensemble pour pointer l'une ou

32. Mémé (tib. *mes-mes*), terme de parenté désignant le grand-père, est employé par respect comme terme d'adresse pour les religieux, membres du clergé ou non, indépendamment de leur âge.

l'autre des composantes : personnage, animal ou élément du paysage. Dès qu'il est question des « fées célestes » ou de leur « paradis », le conteur montre ainsi les nuages dans lesquels résident les « Cinq sortes de *ḍākinī* ». De même, dès qu'il prononce « Épervier-de-Fer-Aboyant » le nom de la lice favorite du roi Kala Wangpo, il en montre l'image sur la toile, mais il revient encore sur cette image beaucoup plus tard quand il évoque le chien qui mord la princesse Kuntu Zangmo à l'entrée du campement des nomades. Un chien est un chien, une montagne est une montagne, un lac est un lac, un roi est un roi, un méchant est un méchant, et leur représentation peut servir le moment venu, en l'absence d'autre disponible, à illustrer l'animal, le personnage, ou l'élément du paysage dont il est le type.

Les *buchen* récitent sans aucun accompagnement musical, alternant passages récités et chantés, ces derniers n'étant compris que des spectateurs avertis. À aucun moment, ils n'utilisent la voix ou le geste pour « donner à voir », différencier les personnages, évoquer leurs déplacements ou leurs actions, montrer leurs émotions ou dévoiler leurs pensées. Ainsi, Mémé Dorje Phuntsok ne hausse pas le ton quand la reine Hachang, après avoir montré ses crocs par trois fois, jure de manger Drowa Zangmo qui a pris sa place auprès du roi et les enfants nés de leur union. Il ne sanglote pas avec ces derniers après le départ de leur mère pour le séjour des *ḍākinī* et ne mime pas – ne serait-ce que par des expressions du visage – le délire du roi leur père enivré d'eau de folie ou la cruauté de la reine démone.

Une heure et demie plus tard, la récitation s'achève comme elle a commencé avec la formule à six (ou sept) syllabes d'Avalokiteśvara, *Om maṇi padme hūm* [*hri*], un *mantra* que le conteur enjoint à ses auditeurs de répéter plusieurs fois. Ce jour-là, je n'avais pas le texte du *namthar* sous les yeux, mais pour l'avoir entendu plus tard lire à voix haute, ce qui venait d'être raconté n'était pas un livre comptant une centaine de pages et dont la récitation publique, ponctuée de *mantra* et entrecoupée d'explications, demande une dizaine d'heures sinon plus.

À chaque représentation, le texte est ainsi réactualisé par une appropriation personnelle du conteur. Le *buchen,* paradoxalement*,* affirme respecter à la lettre le texte qui est pour lui *la* référence absolue : une contradiction, soulevée par l'ethnologue, mais qui n'en est pas une à ses yeux. Comme les différentes versions d'un même ouvrage, le texte récité, quelles qu'en soient les variations, constituent la parole du Bouddha. C'est la fidélité à l'histoire qui importe et non la forme que prend le récit ou sa formulation. Comme écrit Albert Lord (2000, p. 99) :

> [N]ous pensons le changement en termes de contenu et de formulation parce que pour nous, à un certain moment, la

> formulation et le contenu ont été établis. [Mais pour le barde, le conteur], l'idée de la stabilité, à laquelle il est profondément dévoué, n'inclut ni la formulation, qui pour lui n'a jamais été fixe, ni les parties non essentielles de l'histoire..

D'un conteur à l'autre, d'une séance à l'autre, selon l'attention de l'auditoire, le moment de la journée ou le temps prévu pour la représentation, le récit conté n'est jamais le même. À l'opposé de l'officiant religieux qui répète une prière dans son intégralité et selon les conditions prescrites pour qu'elle soit efficace, le conteur adapte sans cesse son récit au cadre dans lequel s'inscrit sa représentation. Son talent se juge d'ailleurs à cette faculté d'ajustement, à cette capacité à réorganiser des éléments conventionnels.

À l'image du narrateur chargé dans le théâtre tibétain de la récitation du livret et qui s'en acquitte debout, immobile, ou des acteurs « qui montrent les personnages, à la manière de marionnettes grandeur nature portées sur leur propre corps »[33], les *buchen* ne sont aucunement soucieux de maintenir l'illusion dramatique quand ils content. Ils ne cherchent jamais à incarner les personnages dont ils décrivent tour à tour les actions et les émotions. Pourtant, cette dramatisation, cette mise en action du récit par la voix et les gestes (descriptifs ou narratifs), outre une fonction d'aide-mémoire, en favorise la compréhension. La peinture déroulée près du conteur y supplée-t-elle ? Rien n'est moins sûr. Contrairement aux rouleaux des conteurs du Bengale, dont chaque tableau met en scène rarement plus de trois protagonistes de grande taille, peints en aplat et cernés de noir pour une plus grande lisibilité, les peintures des *buchen* fourmillent de personnages, hauts de quelques centimètres seulement[34], qu'il est impossible de distinguer, assis par terre à trois ou quatre mètres de distance comme l'est le public et, *a fortiori,* sans éclairage spécifique. Aussi, si ces peintures portatives sont une aide, c'est avant tout une aide mnémotechnique pour le conteur auquel elles fournissent une sorte de résumé illustré de l'histoire.

L'expérience de terrain le montre, si l'on doit reconnaître un caractère didactique, pédagogique à ces peintures, c'est dans le cadre de l'apprentissage entre un futur conteur et son maître et professeur, ou lors de séance en petits groupes lors desquelles le conteur récite posément le récit choisi, s'interrompant pour expliquer le sens des expressions littéraires et des termes inconnus avec des mots du langage courant et des synonymes puisés dans la langue parlée localement mais ces séances, convient-il de noter, ont lieu le plus souvent en l'absence de peinture et semble-t-il avec la même efficacité (Fig. 33) .

33. Henrion-Dourcy (2017, p. 703).

34. On dénombre quatre-vingt-treize personnages sur le rouleau du *buchen* Sonam Palden du village de Sangnam détaillé plus haut. Un décompte qui ne tient pas compte des animaux.

Fig. 33. Lecture

Conclusion

Nous le voyons, nous sommes bien loin avec ces peintures portatives d'un outil d'éducation ou de prosélytisme de masse qui permettrait, grâce au recours à l'image, d'inculquer les vertus du bouddhisme à un « peuple d'illettrés ». Il en est d'ailleurs de même des peintures murales narratives présentes à l'intérieur des temples, mal éclairées, à demi-cachées par des amoncèlements d'objets divers (livres, couvertures, tapis, bidons d'huile, etc.), qu'aucun pèlerin ne regarde quand il visite les lieux, se dirigeant d'emblée vers l'autel principal pour faire ses dévotions.

Pour les villageois, les séances de récitation des *buchen* sont des « lectures religieuses », (tib. *chos-sil*), tout à fait comparables aux lectures collectives de textes canoniques effectuées sous la houlette d'un membre du clergé dans une maison privée ou dans un temple et dont il n'est pas nécessaire de comprendre ce qui est dit pour en tirer du mérite. Ce ne sont pas des spectacles *(l)tanmo* (tib. *ltad-mo*), fussent-ils religieux comme les saynètes qui, puisant leur inspiration aux mêmes sources, associent sérieux et comique, élévation et grossièreté, en deux mots édification et divertissement, ou comme l'exorcisme du « bris de la pierre sur l'estomac ». L'attitude du public au cours de ces différents types de représentation, toutes génératrices de mérites pour celui qui y assiste, est à cet égard instructive. Au cours des séances de récitation de *namthar,* avec ou sans peinture, l'assistance, composée en majorité de femmes et/ou de personnes âgées, se tient silencieuse. Elle n'intervient pas, sinon pour répéter à l'unisson

la formule *Om maṇi padme hūm* quand le conteur le demande. Le sentiment dominant est la dévotion religieuse. Les vieilles personnes psalmodient à voix basse en faisant tourner leur moulin à prières, les autres récitent des *mantra* en les comptant sur un chapelet de perles, ou joignent les mains, paume contre paume, en signe de salutation, les jeunes enfants, venus avec leurs parents, s'ennuient. Bien différente est l'atmosphère pendant une performance théâtrale ou le rituel de la pierre. Les moulins tournent, les chapelets glissent entre les doigts experts, la dévotion est toujours présente, mais cela n'empêche pas les spectateurs de rire aux éclats face aux pitreries des bouffons, voire d'y participer en jouant au « donnant-donnant » : tu me dérobes mon chapeau, j'envoie voler le tien, fait d'un vieux morceau de papier journal (Fig. 34).

Fig. 34. Le bouffon

Ces bouffons, appelés « bergers » *lugdzi* (tib. *lug-rdzi*), au visage blanc de farine, vêtus d'un manteau en peau de mouton portée la laine tournée vers l'extérieur et coiffés de ridicules couvre-chefs, sont choisis pour leur sens du comique et de la farce. Leurs facéties, faussement improvisées, qui puisent dans

les registres du burlesque et de la grivoiserie, sont pour beaucoup dans le succès de la représentation et du souvenir que le public en garde.

Pour conclure, les peintures des conteurs de la Vallée des Nuages, employées par ces derniers comme support visuel, si elles peuvent être qualifiées de narratives car elles relatent, parfois avec précision, des histoires, ne sont pas « narratrices », au sens où elles-mêmes raconteraient l'histoire comme le font les bandes dessinées et les histoires sans paroles auxquelles elles sont souvent comparées. Pour être « lues », elles nécessitent un guide – texte ou/et conteur – pour savoir individualiser les scènes en l'absence de cadre dessiné ou de bornes symboliques (arbre, colonne, mur ou élément de paysage) et les lier entre elles, les enchaîner, en l'absence d'organisation linéaire ou de codes de lecture partagés. Sans cette aide et, parfois, même avec elle, il est impossible de reconstruire l'histoire que ces peintures racontent ou, plutôt, illustrent.

Bibliographie

Bacot Jacques, 1987 [1921], *Trois mystères tibétains*, L'Asiathèque, Paris, 304 p.

Bacot Jacques, 1935, « Le Mariage chinois du roi Sron bcan sgan [sic] po » *in* Louis de la Vallée Poussin (dir.), *Mélanges chinois et bouddhiques*, vol. 3, Institut belge des Hautes Études chinoises, Bruxelles, p. 1-60.

Bacot Jacques, 1957, *Zugiñima*, 2 vol., Cahiers de la Société asiatique 14, Imprimerie nationale, Paris, xi-119 p., xii-95 p.

Baker Ian & Lair Thomas, 2000, *Le Temple secret du Dalai Lama* (traduction de l'anglais par Dominique Lablanche), Éditions de la Martinière, Paris, 216 p.

Bazin Nathalie, 2015, *Art Bonpo de l'ancien Tibet*, RMN Musée National des Arts Asiatiques- Guimet, Paris, 48 p.

Blondeau Anne-Marie, 1988, « La Vie de l'enfant Padma 'od-'bar : du texte à l'image » in *Arts asiatiques*, tome 43, p. 40-59.

Buck Cecil Henry, 1917, *Faiths, Fairs, and Festivals of India,* I. A. Punjab Commission, Thacker, Spink & Co., Calcutta, ix-262 p.

Chophel Norbu, 1983, *Folk Culture of Tibet*, Library of Tibetan Works and Archives, Dharamsala, 105 p.

Coldstream John, 1913, *Final Report of the Third Revised Settlement, 1910–1913, of the Parol, Lag Maharaja and Lag Sari–Sub-Tahsil Saraj–Rupi–Lahul and Spiti Waziris*, Punjab Government Press, Lahore, 101 p.

Cuevas Bryan Jaré, 2008, *Travels in the netherworld: Buddhist popular narratives of death and the afterlife in Tibet*, Oxford University Press, Oxford, viii-199 p.

Cuevas Bryan Jaré & Stone Jacqueline Ilyse (eds), 2007, *The Buddhist dead: practices, discourses, representations*, University of Hawaii Press (Kuroda Studies in East Asian Buddhism, 20), Honolulu, x-491 p.

Cuevas Bryan Jaré & Schaeffer Kurtis R. (eds), 2006, *Power, politics, and the reinvention of tradition: Tibet in the seventeenth and eighteenth centuries* (PIATS 2003, Proceedings of the Tenth Seminar of the International Association for Tibetan Studies, Oxford, 2003), Brill, Leiden, vi-215 p.

David-Néel Alexandra, 1979, *Le Tibet d'Alexandra David-Néel*, Plon, Paris, 155 p.

De selva Rosita, 2002, *De la croisée des chemins au seuil de la maison : Les Patua de « village », peintres, montreurs d'images et colporteurs au Bengale (Inde),* Thèse de doctorat non publiée, École Pratique des Hautes Études, Paris.

Diack Alexander Henderson, 1994 [1899], *Gazetteer of the Kangra District, Parts II to IV (Kulu, Lahul and Spiti) 1897*, Indus Publishing Company, New Delhi, xii-152 p.

Dollfus Pascale & Hemmet Christine, 1990, *Voyages dans les Marches tibétaines*, Musée de l'Homme-Muséum National d'Histoire Naturelle, Paris, 71 p.

Dollfus Pascale, 1991, « Peintures tibétaines de la vie de Mi-la-ras-pa », in *Arts asiatiques*, tome 46, p. 50-71, DOI : 10.3406/arasi.1991.1301.

Dollfus Pascale, 2004, "The Great Sons of Thang-stong rgyal-po: the *Buchen* of the Pin valley, Spiti" in *The Tibet Journal*, vol. 29/1, p. 9-32.

Dollfus Pascale, 2009, "Working for the Welfare of All Living Beings: Mediums, Lamas and Storytellers in the Pin Valley, Spiti" *in* Lecomte-Tilouine Marie (ed.), *Bards and mediums. History, Culture and Politics in the Central Himalayan Kingdoms* (DVD incl.), Almora Book Depot, Almora, p. 137-161.

Dollfus Pascale, 2017, "*Buchen* as Storytellers: Reading, Telling and Acting out Edifying Stories" in *Revue d'Études Tibétaines*, 41 (*The Spiti Valley, Recovering the Past and Exploring the Present: Proceedings of the First International Conference on Spiti*), p. 323-348, URL: http://himalaya.socanth.cam.ac.uk/collections/journals/ret/pdf/ret_41_15.pdf.

Duncan Marion Herbert, 1955, *Harvest Festival Dramas of Tibet,* Orient Publishing Co., Hong Kong, 275 p.

Dhundrup Pema *et al*., 1996, *Prince Nhosang: Tibetan Opera,* Parallax, Leiden, 80 p.

Feer Leon, 1891, *Avadâna-Çataka : Cent Légendes bouddhiques traduites du sanskrit* (Annales du Musée Guimet, 18), Ernest Leroux, Paris, xxxviii + 496 p.

Francke August Hermann, 1992 [1914], *Antiquities of Indian Tibet.* (Part 1. *Personal Narrative*), Asian Educational Services, New Delhi, 133 p.

Gelle Zsóka, 2003, "The Masters of Mani mantra", *in* Béla Kelényi (ed.) *Demons and Protectors: Folk Religion in Tibetan and Mongolian Buddhism*, Ferenc Hopp Museum of Eastern Asiatic Art, Budapest, p. 111-119.

Gelle Zsóka, 2010, "Ratnabhadra`s Lifestory – The Origin of a Tibetan Narrative Tradition – In Memoriam Gyurme, 1930-2004", *in* Buddhism in the 21th century, Korea IV, Lay Buddhist Forum, Buddhist Chongji Order Education Center, Seoul, p. 359-380.

Gelle Zsóka, 2012, "Masters of the Mani Mantra – A Tibetan Narrative Tradition and Its Indian Parallels", *in* Sharma Anita (ed.) *Buddhism in East Asia: Aspects of History's First Universal Religion Presented in the Modern Context*, Vidyanidhi Prakashan, Delhi, p. 113-124.

Gill Sandrine, 2000, « Le discours des portails : Procédés de création dans la sculpture des portails du *stūpa* majeur de Sāñcī » in *Arts asiatiques*, 55, p. 32-54, DOI : 10.3406/arasi.2000.1445.

Gyatso Janet, 1986, "Thang-stong rgyal-po, Father of the Tibetan Drama Tradition: The Bodhisattva as Artist", *in* Jamyang Norbu (ed.), *Zlos-gar*: *Performing Traditions of Tibet*, Dharamsala, p. 91-104.

Havnevik Hanna, 1998, "On Pilgrimage for Forty Years in the Himalayas: The Female Lama Jetsun Lochen Rinpoche's (1865-1951) Quest for Sacred Sites" *in* McKay Alexander (ed.) *Pilgrimage in Tibet*, Curzon, Richmond, p. 85-107.

Havnevik Hanna, 1999, "The Life of Jetsun Lochen Rinpoche (1865-1951)" in *Journal für Religionskultur*, n° 27-11, URL: http://web.uni-frankfurt.de/irenik/relkultur27-11.html.

Heber Adolph Reeve & Heber Kathleen Mary, 1978 [1926], *Himalayan Tibet and Ladakh: a description of its cheery folk, their ways & religion, of the rigours of the climate and the beauties of the country, its fauna & flora*, Ess Ess Publications, New-Delhi, 283 p. + 16 pl.

Hedin Sven A., 1909, *Trans-Himalaya: discoveries and adventures in Tibet*, Macmillan and Co, London, 3 Vol.

Henrion-Dourcy Isabelle, 2012, « Le Théâtre tibétain *ache lhamo* : Un contenu d'héritage indien dans des formes d'héritage chinois ? » *in* Bouvier Hélène & Toffin Gérard (dir.) *Théâtres d'Asie à l'œuvre : circulation, expression, politique*, École française d'Extrême-Orient (Études thématiques 26), Paris, p. 83-105.

Henrion-Dourcy Isabelle, 2017, *Le Théâtre ache lhamo : Jeux et enjeux d'une tradition tibétaine*, Peters (Mélanges chinois et bouddhiques. vol. 33), Louvain, 940 p.

Henry Namgyal, 2016, *La Tradition de Padma gling pa dans la Vallée des nuages au Spiti*, Thèse de doctorat non publiée, Inalco, Paris.

Henry Namgyal, 2017, "The Origins of the Padma gling pa Tradition in the Cloud Valley of Spiti", in *Revue d'Études Tibétaines*, 41 (*The Spiti Valley, Recovering the Past and Exploring the Present: Proceedings of the First International Conference on Spiti*), p. 271-290, URL: http://

himalaya.socanth.cam.ac.uk/collections/journals/ret/pdf/ret_41_13.pdf.

Hoffman Michael (ed.), 1983, *Tibet, the Sacred Realm: Photographs 1880-1950*, Aperture and Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 158 p.

Hummel Siegbert & Duling Dennis C., 1968, "The Tibetan Ceremony of Breaking the Stone" in *History of Religions*, 8/2, p. 139-142, URL : https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/462580.

Jackson David & Janice, 1990, *La Peinture tibétaine* (traduit de l'anglais par Gloria Raab), Peuples du Monde, Paris, 206 p.

Jest Corneille, 1975, *Dolpo. Communautés de langue tibétaine du Népal*, CNRS, Paris, 481 p.

Josayma Cynthia Bridgman & Tsonawa Losang Norbu (translated by), 1990, *Tibetan Folk Opera*, *Drowa Sangmo*, Library of Tibetan Works and Archives, Dharamsala, xv + 75 p.

Kawaguchi Ekai, 1909, *Three Years in Tibet*, Theosophist Office, Adyar Madras, xv + 719 p.

Kopp Hans, 1957, *Himalaya Shuttlecock* (transl. from the German by H.C. Stevens), Hutchinson, London, 191 p.

Kvaerne Per, 1986, « Peintures tibétaines de la vie de sTon-pa-gçen-rab » in *Arts asiatiques*, tome 41, p. 36-81.

Lopez Donald S. (dir), 1997, *Religions of Tibet in practice*, Princeton University Press, Princeton, x + 560 p.

Lord Albert B, 2000 [1960], *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.), xxix +307 p.

Lyall James Broadwood, 1874, *Report of the Land Revenue Settlement of Kangra District (Panjab) 1865-1872*, Central Press, Lahore, xxxi + 261 + xxxvii + vi p.

Mair Victor, 1988, *Painting and Performance: Chinese Picture Recitation and Its Indian Genesis*, University of Hawaii Press, Honolulu, xx + 278p.

Nedellec Pierre (dir.), 1998, *Entre Inde et Tibet. Le royaume du Bhoutan* (catalogue d'exposition), Centre culturel de l'Abbaye de Daoulas, Daoulas (Finistère, France), 168 p.

Pierre Prince de Grèce, 1958, *Chevauchée tibétaine*, Fernand Nathan, Paris, 64 p.

Peter/Pierre Prince of Greece and Denmark, 1962, "The Tibetan Ceremony of Breaking the Stone", in *Folk*, vol.4, p. 65-70.

Pommaret Françoise, 1997, "Returning from Hell", *in* Lopez Donald S. (ed.) *Religions of Tibet in practice*, Princeton University Press, Princeton, p. 499-510.

Pommaret Françoise, 2009 [1989], *Les Revenants de l'au-delà dans le monde tibétain*, CNRS Editions, Paris, 212 p.

Roerich Georges de, 1932, "The Ceremony of Breaking the Stone", in *Journal of Urusvati Himalayan Research Institute of Roerich Museum*, vol. 2 (4), Kulu, Himachal Pradesh (Inde), p 25-52.

Schmid Toni, 1952, *The Cotton-Clad Mila, the Tibetan Poet-Saint's Life in Pictures*, Statens Etnografiska Museum, Stockholm, 125 p.

Sen gupta Sankar, 1973, *The Patas and the Patuas of Bengal*, Indian Publications (Folklore studies series n° 20), Calcutta, 144 p.

Shuttleworth H. Lee, 1922, "Border countries of the Punjab Himalaya", in *The Geographical Journal*, LX 4, p. 241-268.

Stearn Cyrus, 2007, *King of the Empty Plain: The Tibetan Iron-Bride Builder Tangtong Gyalpo*, Snow Lion Publications, Ithaca, 682 p.

Stein Rolf Aurel, 1959, *Recherches sur l'épopée et le barde au Tibet*, P.U.F. (coll. Institut des Hautes Études chinoises), Paris, 646 p.

Stein Rolf Aurel, 1981 [1962], *La Civilisation tibétaine*, 2e édition, L'Asiathèque, Paris, IX + 312 p.

Sutherland Patrick & Tashi Tsering, 2011, *Disciples of a Crazy Saint. The* Buchen *of Spiti*, Pitt Rivers Museum, Oxford, 109 p.

Sutherland Patrick, 2017, "Endangered Archives. Documenting *Buchen* Performance Materials" in *Revue d'Études Tibétaines*, 41 (*The Spiti Valley, Recovering the Past and Exploring the Present: Proceedings of the First International Conference on Spiti*), p. 291-322, URL : http://himalaya.socanth.cam.ac.uk/collections/journals/ret/pdf/ret_41_14.pdf.

Tashi Tsering, 2016, *Tashigomang – The portable temples of Bhutan*, July 24, 2016, URL : https://kuenselonline.com/tashigomang-the-portable-temples-of-bhutan/ (consulté le 30 septembre 2019).

Tashi Tsering, 2011, voir Sutherland Patrick & Tashi Tsering, 2011.

Tucci Giuseppe, 1949, *Tibetan Painted Scrolls*, 3 Vol., Libreria dello Stato, Rome.

Tucci Giuseppe & Heissig Walter, 1973, *Les Religions du Tibet et de la Mongolie*, Payot, Paris, 517 p.

Varma k. M. 1962, "The Art medium of *śaubikha* and its nature", in *Asiatische Studien : Zeitschrift des Schweizerischen Asiengesellschaft/Études Asiatiques : Revue de la société Suisse-Asie*, vol. 15, nº 3-4, p. 95-109.

Waddell Austin, 1974 [1895], *Buddhism and Lamaism of Tibet*, Heritage Publishers, New-Delhi, 586 p.

Annexe 1. Légendes portées sur la peinture réalisée par Sonam Angdui pour le *buchen* Sonam Palden du village de Sangnam

1. ཡུམ་བྲམ་ཟེ་མཛེས་མ་ནུབ་མོ་ཉལ་བའི་རྨེ་(རྨི་)ལམ།
2. ཡུམ་བྲམ་ཟེ་མཛེས་མ་འདི་སྐད་ཅེས་གསུངས་སོ། ཡབ་བྲམ་ཟེ་བློ་གྲོས་ཐུགས་མཉེས།
3. ཡུམ་བྲམ་ཟེ་མཛེས་མ་སྐུ་མཚམས་དམ་པའི་ངང་ལ་བཞུགས།
4. ཡུམ་བྲམ་ཟེ་མ་(མའི་)མཆང་ཁུང་གཡས་པའི་ཕྱིག་(ཕྱིབས་)ལོགས་ནས་སྲས་མོ་གཅིག་བལྟམས་སོ།)
5. ཡུམ་བྲམ་ཟེ་མ་(མའི་)མཆང་ཁུང་གཡས་པའི་ཕྱིག་(ཕྱིབས་)ལོགས་ནས་སྲས་མོ་གཅིག་གཏམ་མོ་(བལྟམས་སོ།)
6. བར་སྣང་ན་ཁམས་གསུམ་(བར་སྣང་ཁམས་སུ་?)འཇའ་འོད་སྤྲིན་དཀར་གྱི་གུར་ཁང་ཕུབ་པ།
7. དར་པོ་ཆེ་དང་། དུང་མོ་ཆེ་དང་། རྡ་བོ་ཆེ་ཕོ་བྲང་ཡངས་ཐོག་རྩེ་ནས་བརྟུང་པས།
8. རྒྱལ་པོ་ཀ་ལ་དབང་པོ་དང་། བློན་པོ་ཀྲི་ན་འཛིན། ཁྱི་མོ་ལྕགས་ཕྲ་འབ་ཤེས་འཁྲིད་ནས་ཁྱི་ར་ལ་བྱོན་པ།

9. རྒྱ་གར་དང་མོན་གྱི་ས་མཚམས་ཞིག་(ཤིག་)ན་ཁྱི་མོ་དེ་བཏང་བས་ཁ་ཤ་སུམ་ཅུ་སོ་བདུན་བསད། ཁྱི་མོ་ནམ་མཁའི་འཇའ་བཞིན་ཡལ་སོང་ངོ་།
10. དན་(དོ་)་ནུབ་རི་རྩེ་འདི་རུ་ཉལ།
11. སླར་ཡང་ཀྱི་ན་འཛིན་གྱི་(གྱིས་)རི་འཐོན་(ཐོན་)པའི་རྩེ་ལ་འཛོགས་ནས་ཕྱོགས་ཀུན་དུ་ནན་ཆེ་བར་བལྟས་པས།
12. བློན་པོ་ཀྱི་ན་འཛིན་(གྱིས་)ཁང་པའི་སྒོ་བརྡུང་པས། ཡུད་ཙམ་ཞིག་ནས་ཁང་པའི་ཨོ་ཀར་ནས་མགོ་དུང་ལྟར་དཀར་བ། མིག་གཡུ་ལྟར་སྔོ་བ། ཁ་ན་སོ་མུ་ཏིག་ཙམ་མེད་པ།
13. ང་ནི་ཡུལ་མཆྲལ་སྐང་ནས་ཡིན་མིང་ལ་ཀ་ལ་དབང་པོ་ཟེར།
14. དེ་ནས་གཟིམ་ཆུང་གི་སྒོ་ཕྱེ་བྱུང་བ་དང་། རྒྱལ་པོ་དེའི་ནང་དུ་ཕྱིན་པས་གཡུ་ཁྲིའི་སྟེང་ན་མི་ཡི་བུ་མོ་མི་འདྲ་བ་ལྟ་ཡི་སྲས་འདྲ་བ་བཞུགས། འགྲོ་བ་བཟང་མོས་ཀ་ཤི་ཀའི་རས་བཟང་(གཟན་)གསོལ་ནས་གཟིམ་ཆུང་དུ་སྐུ་མཚམས་དམ་པའི་ངང་ལ་བཞུགས་སོ།
15. འགྲོ་བ་བཟང་མོ་རྟ་ཕོ་ནག་པོ་རྟིང་དཀར་ལ་ཆིབས། རྟ་ཕོ་ངང་པ་གསེར་ཁ་ཀ་ལ་དབང་པོ་(པོས་)ཆིབས། རྟ་ཕོ་ཡིད་འཛིན་བློན་པོ་ཀྱི་ན་འཛིན་ལ (གྱིས་)ཆིབས། རྟ་དང་། གླང་པོ་ཆེ་དང་། ནོར་བུ་བསམ་ཕེལ།(འཕེལ།)
16. རྒྱལ་པོ་སྲས་མོ་འཁོར་བཅས་ལ་བསུ་བ་གསེར་(སེར་)འཕྲེང་།
17. ཕོ་བྲང་ནང་དུ་བྱོན་པས། ཀ ༄ རྒྱལ་པོ་གསེར་ཁྲི་ལ་བཞུགས། །ཁ ༄ བཙུན་མོ་གཡུ་ཁྲི་ལ་བཞུགས།
18. གཟིམ་ཆུང་སྒྲོལ་མ་ལྷ་ཁང་། ཡུམ་འགྲོ་བ་བཟང་མོ་ཡུམ་སྲས་གསུམ་སྐུ་མཚམས་ལ་བཞུགས། ལེགས་པ་། བཟང་མོ་།
19. གཡོག་མོ་གཟེ་མ་ར་ཁོག(གཟེ་མ་ར་མགོ་) བཙུན་མོ་དམ་པ་བདག་ལ་ཉོན་ཟེ་(ཟེར་)ན་རྒྱལ་པོ་ཀ་ལ་དབང་པོ་(པོས་)ཆུང་མ་བཞེས་ནས་འདུག བཙུན་མོ་ཧ་ཅང་། བདུད་མོས་བསམ་པ་ལ་ཐག་རིང་གཏམ་ཏེ་(དེ་)ཕྱེད་བདེན་ཕྱེད་མི་བདེན
20. བཙུན་མོ་ཧ་ཅང་། ཕོ་བྲང་ཡངས་ཐོག་རྩེ་ལ་ཕྱིན་ཏེ་ལྷ་སྟེང་ནས་བལྟས་པས། འགྲོ་བ་བཟང་མོ་ཡུམ་སྲས་གསུམ་མཐོང་ནས་བདུད་མོ་ཞེ་སྡང་ལང་(ལངས་)ཏེ་འདི་སྐད་དོ།
21. = 18
22. ལྷ་སྲས་སྙིང་དང་འདྲ་བ་ཡབ་ཀྱི་དྲུང་དུ་བཏང་
23. འགྲོ་བ་བཟང་མོ། སྐུ་གཅེར་བུ་ལ་(ཀྱི་)གཤོག་པ་བྱས་ནས།
24. འགྲོ་བ་བཟང་མོ་ནུབ་ཕྱོགས་མཁའ་འགྲོ་(འགྲོའི་)གླིང་དུ་འཕུར་ཏེ་སོང་ངོ་།
25. ལྷ་གཅིག་ཀུན་དུ་(སྟེ་)བཟང་མོས་ཡུམ་གྱི་ཕྱག་ཕྱིར་འགྲོ་དགོས་བསམ་ཏེ་(སྟེ་) འདོམ་གང་ཙམ་ལས་འཕུར་མ་ཐུབ།
26. ཡུམ་གྱི་གཟིམ་ཆུང་དེར་བྱོན་པས་བྱ་ཚང་ནས་བྱ་འཕུར་བ་ལྟར་གཏང་བསང་ངེ་འདུག། རྒྱན་གོས་རྣམས་ཁྲ་ཕུང་ངེ་འདུག།
27. ཡབ་ཀྱིས་ལྷ་སྲས་ཕྱག་གཡས་སུ་ཁྲིད། ལྷ་གཅིག་ཀུན་དུ་(ཏུ་)བཟང་མོ་ཕྱག་གཡོན་(དུ་) ཁྲིད། སྒྲོལ་མ་ལྷ་ཁང་གི་སྟེང་ནས་བར་སྣང་ལ་གཟིགས།
28. བདག་ཅག་བློན་པོ་རྣམས་ཀྱི་དར་ཞིང་རྒྱས་དེ་ལ་ཐུགས་བྲལ་(ཁྲལ་)མཛད་དགོས་མི་འདུག་པས།ཐུགས་བྲལ་(ཁྲལ་)ཞིག་ལ་ཨ་རག་རྒྱན་འབྲུམ་ཨ་རག་བཞེས་ལ་ཆོས་ཀྱི་གླིང་(གླིང་)མོ་མཛོད། དེ་ནས་བློན་པོ་རྣམས་ཀྱིས་རྒྱལ་པོ་ལ་སྨྱོ་ཆུ་ནུས་(བླུད་) པས།
29. སྐྱད་ཅིག་ཉིད་ནས་རྒྱལ་པོ་སྨྱོས་(སྨྱོས་)ནས་བཞེངས།
30. བློན་པོ་རྣམས་ཀྱིས་ཀ་ལ་དབང་པོ་བཙོན་ལ་བཅུག
31. ན་བརྫུས་(རྫུ་)ཆེན་པོ་ཞིག་བྱེད་དགོས་སྙམ་ནས་གདན་ལ་ཤོལ་(གཟན་ཡོལ་)བཏིང་། འཆི་བར་(བ་)ལྟར་ཉལ་ནས་བསྡད་པ།
32. དེ་ནང་(ནས་)ཕོ་བྲང་རྒྱ་སྒྲོའི་འོག་གི་ཁྱི་བོ་མིང་སྲིང་གཉིས་བསད།
33. བདག་ཅག་ཤན་པ་སྙིང་རྗེ་མེད་པར་ལྷ་སྲས་ལྟར་སྲིང་བཀྲོངས།ཤན་པ་ཆུང་བ།ཤན་པ་ཆེ་བ། སྙིང་ཆེ་བ་འདི་ལྷ་ཅིག་ཀུན་དུ་(ཏུ་)བཟང་མོའི་སྙིང་ཡིན། སྙིང་ཆུང་བ་ལྷ་སྲས་ཀུན་དུ་(ཏུ་)ལེགས་པའི་སྙིང་ཡིན།

34. ཕྱིན་ཅིག་མེ་ཏོག་སྡུམ་ར་སྤུ་རྩེད་ལ་བྱོན་པ་དང་ཀ་ཅང་བདུད་མོས་མཐོང་ནས།
35. = 30
36. ཁྲོད་ཀ་པ་སྤུན་གཉིས་ད་ལ་ཚུར་ཕྱན་དང་། དཔལ་ཁྲོད་གཉིས་ཡོང་བ་སེམས་ལ་འཇིགས་སྐྲག་ཆེན་པོ་འབྱུང་ལགས།
37. དེ་ནས་ཀ་པ་གཉིས་ཀྱིས་ཕྱང་སྲིད་གཉིས་ཞྭ་(ཞྭེད་)ནས་ཐུ་མཚོ་ཆེན་པོ་(དང་)ཐག་ཅི་ཙམ་ཡོད་ཀ་ཤེའམ་ལ
38. ཙ་ཅེ་སན་(ཁམས་)དང་ལྷ་ཅིག་ཀུན་བཟང་ལགས།། དང་པ་བསམ་པས་(ཤོ་པ་པ་ཡིན་པས་?)སྟོན་(ལ་)འགྲོ།། དང་མོ་མ་མ་ཡིན་པས་རྟེས་(ལ)འགྲོ།། དང་སྲུག་ཚོགས་བསག་ཐ་མའི་བར་(ལ་)འགྲོ།།
39. ཀ་ཚུང ।ཀ་ཆེན།
40. ལྷ་སྲས་དུག་སྐྱལ་ཀྱི་ཁ་རྒྱངས་ཤོགས་ནས་བྱོངས།
41. སྐྱན་སྐྱལ་ཅིག་ཏི་རྩེ་(ཞེག་ཤིང་རྩེ་?)ནས་ནམ་མ་ཁབ་(མ་ཁར་)ཕྱར།
42. ལྷམ་སྲིང་གཉིས་ལ་ཤིང་ཏོག་འབྲས་བུ་ལྷང་བསྡུན་གནང་།
43. = 7
44. གདོལ་པ་སྤུན་གཉིས(ཀྱིས)། ཀུན་དུ་ལེགས་པ། ཀུན་དུ་བཟང་མོ། སྡ་ཐག་ཕྱི་ཐག་བྱས་ནས་གི་ལྷག་གིས་རྡུང་གིན་ཙུ་གར་ཤིང་རིའི་རྩེ་ལ་འཞིད་ནས་སོང་།
45. ཀ་སྤུག་ཁོ་མོ།
46. གདོལ་པ་ཆུན་པས་ལྷ་ཅིག་(ཅིག་)ཚོ་ཐར་ལ་གཏོང་ན་ཡིན་ཟེར་ནས་བཏང་ངོ་།
47. གདོལ་པ་གཞོན་པས་ལྷ་སྲས་སྐྱིང་དང་འབྲ་བ་སྤུད་དུ་འཁབ་དུ་བསྡུས་ནས་(སྤུང་དུ་ཏོབ་ཏེ་འཇུས་ནས་)ཤིང་རིའི་གཡང་ལ་བསྐྱར།
48. བྱ་ཆོད་ཁོ་མོ་གཉིས་སྤྱལ་ནས་བྱག་ལ་མ་བརྐབས་ཙམ་བྱུང་བས།
49. ཀ་ཆེན་ཁོ་མོ་གཉིས་སུ་སྤྱལ་ནས། ལེགས་པ། ཆུ་འགྲོས་ཀྱི་སྐམ་ས་(སར་)བཏོན་ནས་སྟོག་ལ་སྐུ་(སྐྱོན་)མ་བྱུང་།(དེ་།།)
50. ནེ་ཙོའི་ཕྱི་ལ་བྱོན་པས།
51. བྲམ་ཟེ་སྐྱོམ་ཆེན་ཞེག་འདུག་ཚོ་ཚོ་དེ་རྣམས་མཆོད་རྟེན་ཀྱི་ནང་དུ་གདན་དུ་སོས།
52. འདོག་མོ་གཅིག་གི་ཁྱིམ་འཇུས་ནས།
53. = 7
54. བདུད་མོ་ཀ་ཅང་ཞེ་སྡང་འབར།
55. ལྷ་སྲས་ཀྱིས་མདའ་ཅིག་(གཅིག་)འཕངས་པས། བདུད་རྩ་ནག་པོ་ཆིགས་གཡོལ་(བཡོལ་)ཏེ་བདུད་མོའི་སྐྱིང་ཁར་ལྷགས་གཞུ་དེ་བཙུགས་ནས། ལྷགས་མདའ་དེ་བདུད་མོའི་སྐྱིང་ཁར་ཕོག་ནས་རྩ་སྟེང་ནས་ཁ་བུབ་འགྲེལ།
56. བདུད་མོའི་ཕུང་པོ་དོད་དོད་དམ་པ་དག་ཡི་འོག་ཏུ་འབས་ནས་མཆོད་རྟེན་ནག་མོ་གཅིག་ཙམ་བཏབ་ནས། (བཏབ་རྗེ་བཏབ་ ?)