Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines

Les oiseaux ne laissent pas de trace dans le ciel

Danièle Masset

Introduction

Danièle Masset

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/emscat/3697>

DOI : 10.4000/emscat.3697

ISSN : 2101-0013

Éditeur

Centre d'Etudes Mongoles & Sibériennes / École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 4 décembre 2018

ISBN : 979-10-92565-31-7

ISSN : 0766-5075

Référence électronique

Danièle Masset, « Introduction », *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines* [En ligne], Les oiseaux ne laissent pas de trace dans le ciel, mis en ligne le 21 décembre 2018, consulté le 31 mai 2022. URL : <http://journals.openedition.org/emscat/3697> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/emscat.3697>

Ce document a été généré automatiquement le 31 mai 2022.

© Tous droits réservés

Introduction

Danièle Masset

Le thème de la nature n'est pas de ceux qui se sont imposés d'emblée aux Occidentaux ayant choisi d'étudier la littérature bouddhique : d'autres sujets religieux, historiques ou philosophiques ont davantage retenu leur attention. Ils ont en cela épousé le point de vue des bouddhistes eux-mêmes, adeptes d'une doctrine dans laquelle ce thème n'a rien de central. Qui plus est, la notion de nature n'a pas d'équivalent exact dans la pensée indienne ancienne, du moins quand on l'aborde comme on le fera ici dans son sens le plus concret, non pas en tant qu'« ensemble des caractères définissant un être ou un objet » (« nature du feu », « nature humaine »), mais en tant qu'« ensemble des êtres et des choses constituant l'univers terrestre¹ », au nombre desquels l'homme peut être ou non compris, selon qu'il est ou non posé comme extérieur à cet ensemble. Sur ce point, certains des textes dont il sera question dans cet ouvrage sont aux antipodes de la pensée occidentale moderne, où l'homme est défini comme être de culture plus ou moins dissocié d'une nature qu'il peut dès lors transformer en objet d'étude ou en objet d'amour, en cultivant un « sentiment de la nature » qui n'a rien d'universel, et qui atteste la nostalgie d'une unité dont le secret s'est perdu avec le temps, et dans un contexte culturel spécifique aux sociétés occidentales².

La nature ainsi comprise est le fruit de toute une histoire. Elle implique étymologiquement une référence au processus de la naissance : elle dérive de la *natura* latine (« fait de la naissance », « état naturel et constitutif d'une chose », « tempérament », « caractère », « cours des choses », « monde physique », « monde sensible », « organes de la génération » ; Gaffiot 1934 : 1014), qui elle-même a hérité de la *physis* grecque. Elle regroupe une multitude d'êtres, d'objets et de phénomènes de types très divers, et elle apparaît souvent comme la résultante d'un jeu de forces parfaitement cohérent, voire comme une entité collective assimilée à une sorte de principe allégorique de la vie – derrière lequel peut ou non se profiler la présence d'un créateur plein de sollicitude pour ses créatures. Cette conception n'est en rien partagée par les bouddhistes, pour qui la diversité sensible procède non pas d'un système ingénieusement préétabli dont la perfection pourrait être démontrée à grand renfort d'arguments téléologiques, mais d'un ensemble de manifestations régies par l'implacable causalité du *karman*, et tenues pour éminemment dysphoriques : le *saṃsāra*

(« cycle des existences »), auquel la pratique du bouddhisme doit justement permettre d'échapper. Selon cette perspective, le monde terrestre et les présences qui le peuplent participent du mode d'existence le plus matériel, c'est-à-dire le plus grossier : celui qui relève du « domaine du désir³ », où se donne à voir une prolifération de formes dont l'étude ne saurait avoir d'intérêt en elle-même, et qu'il n'importe de décrire que pour mieux comprendre et neutraliser l'enchaînement de causes et conditions qui mène à leur apparition, ou pour prescrire l'attitude qu'il convient d'observer à leur égard.

S'ils se sont efforcés de dépasser les apparences illusoires de ce monde, les bouddhistes n'en ont pas moins dû vivre dans le monde, qu'ils ont désigné dans les textes d'Abhidharma par l'expression *bhājanasattva* (tib. *snod bcud*), qui fait allusion à un « réceptacle » (*bhājana*), un socle de matière servant de support aux êtres animés (*sattva*). L'opposition entre animé et inanimé est une distinction fondamentale dans l'approche bouddhique de la nature, mais il existe aussi, dans la tradition indienne, des termes dérivés de la racine BHŪ- (« devenir ») et englobant, comme notre « nature », aussi bien l'animé que l'inanimé. Le terme *bhūta* (« être », « élément ») comporte ainsi une multitude d'acceptions énumérées par Buddhaghosa (*Majjhimanikāya-aṭṭhakathā* I : 31), qui cite à ce sujet les agrégats⁴, les végétaux, les « grands éléments » (pā. et sk. *mahābhūta* : la terre, l'eau, le feu et l'air), ainsi que certains êtres parmi lesquels figurent les « non-humains » (pā. *amanussa*). Ces êtres dotés de pouvoirs particuliers relevant à nos yeux du surnaturel sont le plus souvent définis, on le verra, par leur affinité avec tel ou tel type de milieu ou d'élément, et peuvent dès lors paraître aussi naturels que le sont pour nous les animaux, avec lesquels ils sont parfois confondus – quand ils ne se confondent pas avec les humains, ce qui explique peut-être qu'ils soient appelés, comme par dénégation, *non-humains*.

Parler de la nature – voire de la surnature – dans le bouddhisme, et plus précisément dans le bouddhisme indo-tibétain, qui fera l'objet de cette étude, c'est prendre le risque de l'anachronisme, de la déformation, de la projection : c'est appliquer au monde indo-tibétain une notion d'origine gréco-latine dont on peut tenter de trouver des équivalents approximatifs, mais qui à date ancienne n'existe pas en tant que telle dans les représentations indiennes⁵ et tibétaines, pas plus que les notions annexes de règnes de la nature, d'écosystème ou de paysage, dont l'émergence tient pour chacune à une série de causes et conditions spécifiques. Est-il permis d'utiliser les clefs qui sont les nôtres pour aborder des textes qui, manifestement, relèvent d'une autre vision du monde ? Cependant, y a-t-il moyen de faire autrement ? Dût-on s'efforcer d'y parvenir, il paraît impossible de faire totalement abstraction des catégories qui conditionnent le regard, la sensibilité et le jugement. On peut essayer toutefois de retourner cet obstacle épistémologique en méthode d'investigation positive : décrire le comportement des Japonais « face à la nature » a été pour Augustin Berque l'occasion de développer toute une réflexion sur les notions de nature, de culture, d'espace, de paysage et de milieu, et de nourrir cette réflexion par la comparaison avec les représentations en vigueur dans la civilisation japonaise (Berque 1986). La lecture « occidentalisée » des textes bouddhiques peut être, de même, l'occasion de confrontations fructueuses, voire le moyen de remettre en question quelques idées reçues. Lambert Schmithausen a ainsi évalué le rapport entre bouddhisme et nature à l'aune des préoccupations écologiques actuelles (Schmithausen 1991a), tout en traitant par ailleurs de sujets tels que les représentations relatives à la sensibilité des plantes (Schmithausen 1991b ; 2009) ou la relation entre l'homme et l'animal (Schmithausen & Maithrimurti 2009).

Si L. Schmithausen se situe dans une perspective qui est celle de l'histoire des idées et des pratiques religieuses, on se propose ici d'aborder le thème de la nature sous un angle bien différent, c'est-à-dire d'un point de vue essentiellement littéraire, en se limitant au seul domaine indo-tibétain, et au seul genre de la poésie, où ce thème donne lieu aux variations les plus riches et les plus significatives. On s'attachera donc à privilégier non l'articulation des concepts, mais les faits d'expression et la sensibilité qu'ils reflètent : quels sont les motifs, les images, les prescriptions entrant en jeu dans la représentation de la nature ? Quelle perception, quelle intention traduisent-ils, et pourquoi⁶ ? Sans exclure de replacer les œuvres dans leur contexte, en se référant par exemple aux conventions et figures répertoriées dans les traités indiens de poétique, on lira les textes bouddhiques avec la sensibilité d'une lectrice formée aux méthodes de la critique occidentale, et notamment de la critique thématique, illustrée entre autres par les travaux de Jean-Pierre Richard, lui-même héritier de Bachelard et de phénoménologues tels que Merleau-Ponty. Ce type d'analyse, qui vise à mettre en évidence les « attitudes essentielles » et les singularités sensorielles composant le « paysage » propre à un écrivain donné (Richard 1961 : 24), s'avère incompatible avec une tradition littéraire où les œuvres sont souvent collectives et anonymes, et où les auteurs n'ont jamais songé à monter en épingle les particularités de leur idiosyncrasie – dont le dévoilement a donné lieu, chez les auteurs occidentaux des deux derniers siècles, à la constitution d'« univers imaginaires » spécifiques⁷. Malgré ces divergences, on retiendra de cette approche l'attention portée aux grandes catégories structurant la perception du monde sensible, ainsi qu'à l'imagination élémentaire à laquelle Gaston Bachelard a consacré plusieurs ouvrages, de *La Psychanalyse du feu* à *La Terre et les rêveries de la volonté* (Bachelard 1938 ; 1948).

Le domaine littéraire qu'on se propose d'explorer selon ces principes constitue un champ d'investigation des plus vastes : un ensemble de productions s'échelonnant sur plus de deux millénaires, et dont les plus anciennes doivent dater du v^e ou du iv^e siècle avant notre ère, si du moins l'on admet que les premiers textes bouddhiques sont contemporains du Bouddha, ou suivent de peu sa mort⁸. On peut noter qu'aux alentours du xiii^e siècle, ces productions cessent d'être indiennes : c'est à cette époque que le bouddhisme commence à disparaître de son pays d'origine (Jaini 2001 : 139-152), non sans avoir subi, depuis la création par le Bouddha d'un ordre de moines (pā. *bhikkhu* : sk. *bhikṣu* ; tib. *dge slong*) et de nonnes (*bhikkhunī* ; *bhikṣuṇī* ; *dge slong ma*) destiné à propager son enseignement, un certain nombre de mutations. Le début de notre ère a ainsi été marqué par l'apparition du « Grand Véhicule » (Mahāyāna ; tib. *Theg pa chen po*), qui se constitue par opposition à ce que nous appelons maintenant le bouddhisme ancien, avec la promotion d'un nouvel idéal éthique où les préoccupations altruistes passent au premier plan : le religieux s'efforçant d'atteindre l'état d'*arhat* (pā. *arahat* ; tib. *bcom ldan 'das*) pour être libéré du cycle des existences est désormais concurrencé par le *bodhisattva* (pā. *bodhisatta* ; tib. *byang chub sems dpa'*) ayant fait vœu d'atteindre l'état de Bouddha pour le bien de tous les êtres⁹. Parallèlement, la doctrine bouddhique essaime dans une multitude de pays parmi lesquels on peut citer, à partir du viii^e siècle, le Tibet¹⁰, où s'implante progressivement un bouddhisme de type mahāyānique et tantrique appelé à connaître des développements spécifiques. Après avoir déployé le plus grand zèle dans l'apprentissage de la doctrine, après avoir commencé très tôt à constituer un canon regroupant un ensemble de textes presque tous traduits du sanskrit, et dont la fidélité aux versions originales est unanimement reconnue (Snellgrove 1987 : 440-444), après s'être efforcés d'assimiler le plus scrupuleusement

possible l'héritage de maîtres indiens avec lesquels ils renoueront des liens très étroits à l'époque de la « deuxième diffusion¹¹ », les Tibétains se mettront à composer à leur tour des œuvres inspirées par leur propre expérience. Leur langue comptera désormais comme langue bouddhique à part entière, et ils en viendront à conquérir une autonomie aussi bien religieuse que littéraire, dont l'émergence a sans doute été favorisée par le cours de l'histoire : une fois le bouddhisme disparu de son pays d'origine, le Tibet devait devenir, par la force des choses, l'un des plus fidèles dépositaires de l'héritage indien.

Cette fidélité exemplaire permet de justifier la restriction de notre corpus au domaine indo-tibétain, à l'exclusion de l'Asie orientale : introduire le bouddhisme chinois, avec ses ramifications japonaise et coréenne, aurait nui à l'unité du propos, en imposant de prendre en compte de nombreux éléments étrangers à la culture indienne. Lors de son implantation en Chine, le bouddhisme s'est trouvé confronté à une civilisation plurimillénaire reposant sur une solide tradition écrite, transmise par des lettrés particulièrement actifs et compétents : il a d'emblée été interprété à la lumière des grands classiques – notamment taoïstes –, et il a très vite fait l'objet d'une sinisation devenue encore bien plus flagrante par la suite. Dans ces conditions, l'influence indienne n'a jamais pu y atteindre les proportions qu'elle a prises au Tibet, qui, avant l'introduction du bouddhisme, ne connaissait pas l'usage de l'écriture¹², et qui s'est indianisé en même temps qu'il se bouddhisait. Car en se convertissant au *dharma*, en accueillant des maîtres indiens dont ils sont devenus les disciples attentifs, en étudiant avec le plus grand zèle des textes qui étaient loin de se limiter au seul corpus des textes religieux – tous les ouvrages composés en Inde, terre de naissance du Bouddha, se voyant conférer une véritable aura de sacralité –, les Tibétains ont fait entrer dans leur pays l'ensemble de la culture indienne. Ils ont assimilé, dans des domaines aussi variés que la médecine, la philosophie, l'astrologie et les beaux-arts, des influences qui sont devenues part intégrante de leurs savoirs ou de leurs savoir-faire, et c'est ainsi qu'ils ont repris à leur compte des modèles littéraires, des genres, des styles, des images, des formules ou des conventions poétiques dont ils sont restés profondément imprégnés, quand ils n'ont pas cherché à les cultiver volontairement – par exemple lorsqu'ils ont entrepris, à partir du XIII^e siècle, de maîtriser puis de pratiquer à leur tour l'art du *kāvya*, dont il sera question plus loin. L'empreinte indienne est donc restée très sensible au fil du temps, ce qui n'exclut nullement la création de formes originales dans lesquelles se manifeste le génie proprement tibétain. C'est ce double visage qu'on tentera de cerner dans cette étude, dont l'objet est de lire en miroir textes indiens et textes tibétains, pour mettre en évidence le double mouvement d'imitation et d'invention (ou de réinvention) à l'œuvre dans la poésie bouddhique tibétaine.

La diversité linguistique du bouddhisme ne s'explique pas seulement par la vitalité d'une religion qui s'est largement diffusée au-delà des frontières du sous-continent indien : elle tient aussi, et d'abord, à l'évolution du bouddhisme indien lui-même. S'il paraît bien difficile de déterminer en quelle langue s'exprimait le Bouddha, on sait en revanche que les textes canoniques du bouddhisme ancien furent fixés par écrit, vers l'an 30 avant notre ère, dans une langue (la *māgadhī*) nommée ensuite « *pāli*¹³ » par les Occidentaux. Toutefois, les textes mahāyāniques seront composés, dans les premiers siècles de notre ère, non plus en *pāli*, mais dans des langues locales telles que la *gāndhārī*, et plus encore en *sanskrit*, ou plutôt dans toutes sortes de *sanskrits* : *sanskrit* parfaitement maîtrisé des poètes et des philosophes, mais aussi *sanskrit* bouddhique des *sūtra* du Grand Véhicule, longtemps considéré comme une forme bâtarde, comme le

sera aussi, un peu plus tard, le sanskrit des *tantra*. Enfin, c'est en apabhraṃśa¹⁴ qu'ont été transmis – seuls exemples de textes bouddhiques ayant subsisté en cette langue – les chants des *mahāsiddha* (« grands accomplis »), yogis anticonformistes rattachés au mouvement qu'on appelle, en Occident, le tantrisme.

On a donc là une tradition littéraire qui, fût-elle limitée aux seuls textes poétiques, s'avère extrêmement riche : du pāli au tibétain, innombrables sont les possibilités de choix, et le foisonnement des formes constitue un vaste dédale dans lequel il serait facile de s'égarer. On a tenté d'éviter cet écueil en décidant de s'en tenir à un corpus d'œuvres sélectionnées pour leur caractère exemplaire aussi bien que pour leurs qualités de style et d'expression.

Le soubassement de ce corpus sera constitué par des textes considérés comme les plus anciens du canon pāli : les *Theragāthā*, les *Therīgāthā*, le *Suttanipāta* et le *Dhammapada*, auxquels on ajoutera les *gāthā* des *Jātaka* (« Naissances »), qui évoquent les existences antérieures – humaines, animales ou divines – que le futur Bouddha aurait vécues en tant que *bodhisatta* (« être promis à l'Éveil »), avant la dernière incarnation qui devait lui permettre d'accéder à l'« Éveil » (*bodhi*) et d'échapper ainsi au cycle des existences. On sait que les 547 *Jātaka* de la tradition pāli sont constitués, dans leur présentation actuelle, par une alternance de prose et de *gāthā* (« chant », « stance ») : ce terme commun au pāli et au sanskrit désigne, en contexte bouddhique, les stances relevant de la « poésie ascétique » (Winternitz 1933 : 425) élaborée, à la période post-védique, dans les milieux de renonçants, qu'ils soient d'obédience brahmanique, bouddhique ou jaïne. Cette poésie orale est à l'origine d'images et de références qu'on retrouve, indépendamment de toute appartenance sectaire, dans l'ensemble des textes religieux de l'Inde ancienne. Les *gāthā* dont il sera question dans cette étude sont toutes, chacune en son genre, représentatives de ce fonds panindien qui, fût-il désormais intégré à des œuvres bouddhiques, est parfois plus ancien que le bouddhisme lui-même.

Ce caractère ancien est particulièrement perceptible dans les *gāthā* anonymes des *Jātaka*, qui mettent en scène une époque théoriquement antérieure à l'apparition du bouddhisme, et qui consistent le plus souvent – mais non exclusivement – en fragments au style direct présupposant connu tout un contexte dont la compréhension a exigé, plus tard, l'insertion de longs passages en prose. Ceux-ci auraient été rédigés, sous la forme qu'on leur connaît actuellement, par le commentateur Buddhaghosa, qui vécut au ^ve siècle de notre ère¹⁵. Ils ont d'ailleurs le statut de commentaire : seules sont considérées comme canoniques les parties en vers des *Jātaka*. Il n'en va pas de même pour le *Suttanipāta* (« Collection de *sūtra* »), qui, comme l'indique son titre, s'apparente au genre des *sūtra*, c'est-à-dire des exposés de la doctrine attribués au Bouddha : dans ce texte composé à la fois de vers mettant en scène le Bouddha répondant aux questions de ses disciples et de passages en prose faisant souvent fonction d'introduction, les deux types d'énoncés sont également canoniques, ce qui ne signifie pas qu'ils sont nécessairement contemporains – avec, toutefois, la possibilité d'un décalage temporel bien moindre que dans le cas des *Jātaka* (Norman 2001 : XXX sq.).

Comme le *Suttanipāta*, le *Dhammapada* (« Les Stances de la Loi ») est orienté vers l'expression de vérités générales : il regroupe plus de 400 stances à finalité morale et didactique. Son contenu est donc relativement impersonnel, contrairement à celui des *Thera-* et des *Therīgāthā* (« Stances des Anciens », « Stances des Anciennes »), qui perpétuent le souvenir des moines et nonnes exemplaires contemporains du Bouddha, ou l'ayant suivi d'assez près. Parmi ces stances, certaines ont un caractère nettement

autobiographique, puisqu'elles figurent au sein de textes conçus comme de véritables monologues intérieurs évoquant les différentes étapes d'un cheminement spirituel. D'autres, en revanche, sont attribuées à des personnages très divers, et insérées dans des poèmes relevant d'une conception élargie, et presque théâtrale, de la poésie (Masset 2005 : 12 sq.) : les changements de locuteur y surviennent souvent de manière très abrupte, et cette présentation quelque peu décousue, analogue à celle de *Jātaka* dont les *gāthā* se succéderaient en l'absence de tout récit explicatif, rend d'autant plus nécessaire la consultation du commentaire composé, vers la fin du v^e siècle, par le savant sud-indien Dhammapāla.

Les analyses proposées ici seront également fondées sur des poèmes sanskrits qui, contrairement aux textes pāli anonymes ayant fait l'objet pendant plusieurs siècles d'une transmission exclusivement orale, sont le fait d'auteurs affirmant une véritable ambition littéraire, parmi lesquels on donnera la plus grande place à Aśvaghoṣa, qui reste encore, au début du II^e siècle de notre ère, proche du bouddhisme ancien, mais qui s'en démarque d'un point de vue esthétique et stylistique, puisque ses deux œuvres principales sont considérées comme les premiers textes de *kāvya*¹⁶. Le *Buddhacarita* (« L'histoire du Bouddha ») et le *Saundarananda* (« Le beau Nanda ») relèvent en effet d'un genre orné qui connaîtra bientôt en Inde le plus bel avenir, notamment parmi les tenants du brahmanisme. Parallèlement à Aśvaghoṣa, on citera également, de manière plus ponctuelle, des poètes d'obédience mahāyānique tels que Mātṛceṭa et Candragomin, qui ont composé, l'un au II^e et l'autre au v^e siècle, des hymnes ou des épîtres attestant une parfaite maîtrise des procédés de la poésie savante. Une telle virtuosité n'est pas sans rappeler celle des auteurs brahmaniques, avec lesquels ces brahmanes de naissance convertis au bouddhisme désiraient probablement rivaliser : en écrivant le *Śiṣyalekha* (« Lettre au disciple »), Candragomin aurait voulu composer une réplique bouddhiste du *Meghadūta* (« Le Nuage messenger ») de Kālidāsa (Hahn 1999 : LII).

On abordera aussi des textes dont le ton et les procédés sont en parfait contraste avec les apprêts littéraires du *kāvya*, tout comme les adeptes des *tantra* sont en opposition avec les prescriptions du brahmanisme : les chants dits *dohā* et *caryā*¹⁷, qui auraient été improvisés par des *mahāsiddha* tels que Saraha et Kāṇha. Ces chants relèvent d'un courant ésotérique et néanmoins populaire ayant pris un vaste essor vers l'an 1000, et affichant une volonté marquée de rompre avec la tradition savante et l'orthodoxie religieuse incarnées par les brahmanes. D'où le recours à la « langue déchuée » que représente étymologiquement l'*apabhraṃśa*, par comparaison avec la langue « parfaite » qu'est le sanskrit. Même s'ils puisent largement dans un fonds d'images et de notions communes à toute la littérature indienne, les *mahāsiddha* leur font subir un traitement inédit : pour traduire en mots la spontanéité de l'expérience indicible dans laquelle s'abolit toute dualité, ils jouent des formulations ambiguës d'un « langage intentionnel » (sk. *sandhābhāṣā*) dont la compréhension n'était possible qu'aux initiés.

De toute cette richesse de textes et de langues, on ne donnera ici que quelques exemples destinés à illustrer le thème qu'on a choisi : il s'agira moins de retracer l'ensemble d'une évolution que d'en cerner certains aspects, de faire la part de tendances qui, chacune à sa façon, ont compté dans le développement de la littérature tibétaine. Si les textes pāli ne sont pas les plus populaires au Tibet, où ils sont parfois connus par l'intermédiaire de versions sanskrits, ils contiennent un substrat d'images et de références qui a essaimé dans l'ensemble des œuvres bouddhiques et qui, au-delà

des différences doctrinales, a nourri, entre autres, les *sūtra* du Grand Véhicule aussi bien que les *tantra*. En assimilant les uns, les Tibétains ont adopté les autres, et l'on peut parler à ce sujet d'influence indirecte.

Les *mahāsiddha*, en revanche, ont exercé une influence beaucoup plus directe, puisque certains maîtres tibétains ont d'abord été leurs disciples. On peut citer par exemple le cas de Marpa le Traducteur (1012-1096¹⁸), qui fit plusieurs voyages en Inde pour recevoir l'enseignement de yogis légendaires tels que Nāropa et Maitripa. Il fut ainsi initié à la compréhension des chants tantriques, et particulièrement des *dohā* de Saraha, dont il fut le premier à transmettre la connaissance au Tibet¹⁹. On peut noter que les Tibétains ont coutume de présenter, fût-ce de manière un peu formelle, leur propre tradition de chants mystiques comme une perpétuation de celles des *dohā*. La référence aux *mahāsiddha*, « grands ancêtres » des lignées tibétaines, est restée vivante à travers le temps, et les chants de Tilopa connus sous le nom de *Mahāmudrā du Gange*²⁰ sont toujours très populaires parmi les adeptes de l'école Kagyü, dont Marpa a été le premier fondateur tibétain.

Une autre tradition était appelée à connaître un grand avenir au Tibet : celle de la poésie ornée, du *kāvya*. Le *Buddhacarita* d'Āśvaghoṣa et les hymnes de Mātṛceṭa ont été non seulement traduits, mais également inclus dans le Tengyur²¹, où figure aussi une œuvre ayant exercé la plus grande influence sur les lettrés du Pays des neiges, qui en ont écrit jusqu'à nos jours de nombreux commentaires illustrés d'exemples de leur crû : le *Kāvyaḍarśa* (« Le Miroir de la poésie ») de Daṇḍin (VII^e ou VIII^e siècle), c'est-à-dire l'ouvrage « qui constitue la meilleure initiation à la poétique sanskrite » (Renou & Filliozat II : 107). À partir du XIII^e et surtout du XIV^e siècle (Kapstein 2003 : 782), la connaissance des analyses de Daṇḍin joue un rôle fondamental dans la culture savante tibétaine. Elle est estimée indispensable, et chacun se plaît à recourir en abondance aux figures de style et conventions indiennes, dont l'empreinte était déjà sensible auparavant, mais dont l'usage devient désormais systématique, voire intensif. On ne s'appesantira pas sur cette littérature souvent très ingénieuse et parfois très artificielle, mais on présentera néanmoins quelques échantillons de vers conçus à l'imitation des modèles indiens – par exemple le *Dit de la forêt charmante* (*Nags tshal kun tu dga' ba'i gdam*) de Longchenpa (Longchen Rabjam Drimé Öser, 1308-1364) : cet éloge de la vie forestière pourrait paraître mineur au regard d'œuvres où transparaît sans doute davantage l'originalité profonde de ce grand auteur nyingmapa dont le génie poétique semble inséparable de l'intuition philosophique²², mais atteste du moins son habileté à transposer dans sa propre langue les procédés et la vision du monde hérités de l'Inde (Guenther 1989 : XI).

Laissant de côté les textes prouvant que les Tibétains ont su illustrer le genre du *kāvya* (tib. *snyan ngag*) aussi bien que celui des maximes (sk. *subhāṣita*), dont le grand érudit Sakya Paṇḍita (1182-1251) a composé un recueil promis à connaître une grande popularité (*Legs bshad rin po che'i gter*, « le Trésor des maximes »), on s'intéressera ici de préférence à une forme littéraire plus spécifiquement tibétaine, et de ton plus spontané : les chants de type *mgur*, improvisés par les maîtres spirituels désirant célébrer leurs accomplissements ou dispenser leurs instructions, selon un usage qui s'est maintenu jusqu'à nos jours, et qui remonterait, on l'a vu, à la tradition des *dohā*. S'il est surtout connu comme traducteur et fondateur de l'école Kagyü, Marpa est aussi l'auteur de chants mystiques, comme l'étaient ses maîtres indiens Maitripa et Nāropa, et comme le sera à son tour son disciple Milarépa (1040-1123), qui sera lui-même imité

par ses successeurs. L'affinité pour un type d'expression intimement liée à l'expérience spirituelle se transmettra de proche en proche à travers les siècles, et reste très sensible chez les Kagyüpa.

Les analyses présentées dans le cadre de cette étude seront principalement fondées sur les chants qui, avec ceux du sixième dalaï-lama, comptent parmi les plus célèbres de la tradition tibétaine : ceux de Milarépa – ou plutôt ceux qui figurent dans un ouvrage retraçant la vie de ce yogi légendaire du XI^e siècle que les Tibétains vénèrent à l'égal d'un second Bouddha : *La vie et les chants de Milarépa, le Puissant Seigneur du yoga* (*rNal 'byor gyi dbang phyug chen po Mi la ras pa'i rnam mgur*, qu'on abrégera en *rNam mgur*²³). Ce texte d'une grande valeur littéraire fut composé, à la fin du XV^e siècle, par Tsangnyön Heruka Sangyé Gyaltsen (1452-1507), qui est parfois simplement appelé « le fou du Tsang²⁴ » (*gTsang smyon*), et qui signait aussi ses œuvres des noms tantriques de Tragthung Gyelpo (*Khrag 'thung rgyal po*, « Roi buveur de sang²⁵ ») ou de Rüpe Gyenchen (*Rus pa'i rgyan can*, « Celui qui porte des parures d'ossements »). Ce yogi renommé faisait partie d'une lignée de transmission orale remontant à Réchungpa, qui partage avec Gampopa le titre de principal disciple de Milarépa.

L'ouvrage de Tsangnyön appartient au genre du *rnam thar* (« libération complète », « vie menant à la libération », « récit de vie exemplaire »), ou plus exactement du *rnam mgur* (« vie et chants »), qui relève du prosimètre : entre les passages narratifs viennent s'intercaler des chants versifiés qui, contrairement à ce que laisserait supposer le titre, ne sont pas tous désignés par le terme honorifique *mgur*. Si certains entrent bien dans cette catégorie, d'autres, en revanche, sont des *glu*, c'est-à-dire des chants ordinaires attribués à des personnes ordinaires ayant joué un rôle dans l'histoire de Milarépa, et qui auraient dialogué avec lui par ce moyen : sa sœur, ses bienfaiteurs, ses disciples ou futurs disciples, ses rivaux et même parfois ses ennemis. On a donc dans ce type de texte une alternance de vers et de prose qui n'est pas sans rappeler celle des *Jātaka*, mais qui est également attestée dès les écrits d'époque royale découverts parmi les manuscrits de Dunhuang : il s'agit là d'un modèle extrêmement répandu dans la littérature tibétaine, et qu'on trouverait à l'œuvre aussi bien dans le théâtre et l'épopée que dans les biographies.

S'ils sont encadrés par un récit en prose rédigé à la fin du XV^e siècle par Tsangnyön Heruka, les chants figurant dans le *rNam mgur* sont censés remonter au XI^e siècle. Il faut toutefois prendre conscience que les chants dits de Milarépa ont fait l'objet, dès l'origine, d'une transmission écrite et orale lors de laquelle ils ont subi toutes sortes d'ajouts et de retouches – de même que se transformaient, parallèlement, les récits relatifs à la vie du grand yogi²⁶. Tsangnyön avait ainsi à sa disposition une abondance de documents parmi lesquels il a sélectionné et retravaillé ceux qui lui convenaient le mieux : le héros qu'il met en scène est un Milarépa revu et corrigé, probablement fort différent de celui du XI^e siècle. Cette nouvelle lecture du personnage s'inscrivait dans un vaste projet de retour aux sources et de promotion littéraire dont Tsangnyön Heruka fut à la fois l'instigateur et l'exécutant principal, avec la collaboration de ses disciples : leur but, qui fut parfaitement atteint, était de donner, à partir des éléments légués par la tradition écrite et orale, des versions « définitives » de la vie des maîtres fondateurs rattachés à l'école Kagyü. De cet ensemble de biographies se faisant écho l'une à l'autre, on utilisera ici, outre celle de Milarépa, celle de Marpa²⁷, que Tsangnyön rédigea peu avant sa mort, et, très ponctuellement, celle de Nāropa, qui fut compilée par l'un des principaux disciples de Tsangnyön : Lhatsün Rinchen Namgyel (1473-1557).

Ce disciple est aussi l'éditeur d'une série de chants attribués à Godragpa (1170-1249), dont la tradition tibétaine a oublié l'existence depuis plusieurs siècles, mais qui fut longtemps renommé pour son éclectisme et son rayonnement. Ces chants donnent l'impression d'avoir été transcrits tels que Godragpa les chantait (Stearns 2000 : 14) : on a là, manifestement, des textes ayant subi un minimum d'élaboration littéraire. Cet intérêt pour les formes brutes semble être une caractéristique propre à Lhatsün Rinchen Namgyel, qui a également entrepris de réunir et d'éditer des éléments de tradition orale – et sans doute aussi des sources écrites (Quintman 2014 : 54) – que Tsangnyön Heruka n'avait pas jugé bon d'intégrer dans le *rNam mgur* : il a publié l'ensemble de ces chants et récits dans un ouvrage intitulé *Les Six Chants adamantins et autres textes : quelques fragments de la tradition orale relative au vénérable Milarépa*, dont on traduira un extrait.

On citera enfin, de manière très sporadique, des chants figurant dans deux *rnam thar* autobiographiques mettant en scène deux figures très populaires parmi les Tibétains : Drugpa Künleg (1455-1529), yogi anticonformiste célèbre pour s'être exprimé dans une veine populaire et satirique parfois très mordante, et Zhabkar (1781-1851). Ce maître nyingmapa pour qui Milarépa faisait fonction de modèle (Quintman 2014 : 146) a composé de nombreux chants dont certains pastichent ceux de Milarépa, ce qui, dans un univers culturel où la notion d'originalité créatrice n'a guère de sens, ne comporte rien de choquant. Depuis des siècles, les *mgur* sont improvisés à partir d'un fonds commun que chacun module à sa guise en fonction de son inspiration. Aussi retrouve-t-on fréquemment, de l'un à l'autre, les mêmes thèmes, les mêmes formules, les mêmes effets, tout comme on retrouve, dans les *Thera-* ou les *Therīgāthā*, des stances identiques attribuées à des personnages différents.

Du pāli au tibétain, en passant par le sanskrit et l'apabhraṃśa, on vient de définir un corpus très hétérogène, dans lequel on cherchera pourtant, au-delà des différences de langue, de ton et de style, une certaine unité : ces textes si disparates serviront d'abord à illustrer le thème de la nature, et seront traités comme autant d'exemples qu'on fera jouer les uns par rapport aux autres, pour repérer des écarts, mais aussi, parfois, pour mettre en évidence des traits communs. On tentera donc par le biais de ces quelques échantillons une lecture transversale de la poésie bouddhique indo-tibétaine, fondée sur l'exploration successive de domaines linguistiques et littéraires dont l'étude fait généralement l'objet de spécialités bien distinctes. On pourra dès lors constater que l'approche bouddhique de la nature n'a rien de monolithique, et qu'elle se déploie entre deux pôles contradictoires : défiance suscitée par un jeu de forces aliénantes dont il importerait avant tout de déjouer les pièges, ou exaltation de la spontanéité à l'œuvre dans un dynamisme originel que nulle construction mentale ne viendrait entraver. Entre l'idéal de contrôle rigoureux du bouddhisme ancien et l'apologie du naturel omniprésente dans le tantrisme, le contraste est saisissant. L'étude de textes élaborés à des époques et dans des milieux très différents permettra ainsi de rendre compte des variations de perspective et de sensibilité introduites dans le bouddhisme au fil du temps, mais aussi de mettre en évidence la continuité profonde qui, au-delà des inéluctables phénomènes de transformation et de transposition, unit la tradition tibétaine à la tradition indienne.

Il faudra néanmoins prendre la mesure des innovations introduites par les auteurs tibétains, dont la vision de la nature se distingue de celle des Indiens sur bien des plans. Au-delà des notations superficielles tendant à suggérer l'immersion dans un milieu

géographique évidemment bien différent de celui dans lequel a pris naissance le bouddhisme primitif, on remarque surtout la présence de schémas descriptifs et d'expressions spécifiques dont on trouve parfois trace dès l'époque des manuscrits de Dunhuang. Ces éléments typiquement tibétains, qui se sont perpétués par le biais de formes littéraires orales telles que les chants populaires et l'épopée, ressurgissent également dans les chants et poèmes des maîtres bouddhistes, selon des proportions qui varient en fonction de la nature des œuvres considérées : l'influence indienne peut être, selon les cas, plus ou moins sensible.

Indiens ou tibétains, les textes dont il sera question ici constituent autant d'instantanés donnant à voir différentes « images de la nature » – soit une expression qui peut s'entendre au sens d'un génitif à la fois objectif et subjectif : la nature se trouve reflétée dans les textes, mais elle sert aussi à refléter les divers aspects du théâtre du monde, par le biais de figures où les êtres et les objets qui la composent font fonction de comparants²⁸.

Le premier miroir qu'on interrogera sera celui des conventions littéraires et religieuses : *topoi* propres à l'Inde ou au Tibet, et qui parfois ont migré d'Inde au Tibet, ou préceptes éthiques et lois de répartition spatiale intimement associés, dans ce contexte, à l'imaginaire du renoncement. On évoquera ensuite la nature en tant que miroir du monde et de la doctrine, en analysant les images « fondamentales » ou « ornementales » dans lesquelles les références aux éléments, animaux, végétaux et autres objets du monde sensible servent à illustrer de manière vivante et concrète les vérités relativement abstraites enseignées par le Bouddha, ou à célébrer les qualités des maîtres spirituels. Cette analyse sera à la fois synchronique et diachronique. On étudiera d'abord le système d'images qui s'est constitué dès les textes pāli, puis le traitement dont ce système d'images a fait l'objet dans les textes ultérieurs : s'il a gardé à travers l'espace et le temps toute sa force poétique et rhétorique, s'il est resté une source vive à laquelle ont puisé l'ensemble des auteurs bouddhistes, quels que soient leurs langues et leurs pays d'origine, il n'en a pas moins subi des mutations révélatrices. Il s'agira donc de présenter, à partir d'exemples précis, le jeu souvent complexe du même et de l'autre, et de suivre ainsi le fil d'une tradition qui, partie d'Inde, s'est enrichie au Tibet de nouveaux apports, mais demeure toujours fidèle à l'esprit, voire à la lettre des modèles anciens.

NOTES

1. Ce sens n'est attesté en français qu'à partir du xv^e siècle, et ce n'est qu'un siècle plus tard qu'apparaissent les allusions à la nature comme « campagne, montagne, mer » opposée à la ville (*Grand Larousse de la langue française* IV, Guilbert et al. 1975 : 3556-3557). En revanche, les sens de « ensemble des caractères définissant un être ou un objet », « tendance innée », « tempérament » sont présents dès les textes médiévaux, ainsi que le sens de « force active qui a établi et maintient l'ordre du monde » – notamment dans l'expression « nature naturante », calquée sur le latin scolastique *natura naturans*, par opposition à la « nature naturée » (*natura naturata*), de type passif (Rey 2006 : 2347).

2. « L'idée positiviste de la nature, désacralisée et autonome, que l'Occident a faite sienne » commence à s'imposer vers la fin du xvie siècle, mais elle semble déjà contenue en germe dans la conception biblique de l'homme, qui « seul a été créé à l'image de Dieu », et qui fait ainsi fonction de sujet dissocié d'un univers « défini comme objet » (Toffin 1987 : 11).
3. Les bouddhistes distinguent trois domaines *samsāriques* allant du plus grossier au plus subtil, et définis par les facultés des six classes d'êtres susceptibles d'y prendre naissance : le domaine du désir (autrement dit notre monde), le domaine de la forme, qui est occupé par des entités totalement délivrées du désir, et enfin le domaine de la non-forme, où ne vivent que des entités délivrées de la dépendance à l'agrégat de la forme. Les êtres peuplant ces domaines d'existence se répartissent en six destinations ou destinées (*pā.* et *sk. gati* ; *tib. 'gro ba*) dont trois sont dites mauvaises (*sk. durgati*, regroupant les habitants des enfers, les *preta* et les animaux), et trois bonnes (*sk. sugati*, correspondant aux êtres humains, aux *asura* et aux dieux). Ces destinées peuvent être réduites à cinq, les *asura* étant parfois comptés au nombre des *preta*, ou au nombre des dieux (Renou & Filliozat II : 529 sq.). Ceux-ci se répartissent dans les trois domaines en fonction de leur nature plus ou moins subtile, alors que les cinq autres classes d'êtres appartiennent nécessairement au domaine du désir.
4. Les cinq agrégats constituent dans le bouddhisme cinq ensembles englobant la totalité des phénomènes physiques et mentaux relevant du *samsāra* : la forme, les sensations, les perceptions, les « formations » et la conscience (voir à ce sujet Cornu 2001 : 36). Les êtres libérés du cycle des existences sont donc totalement libérés de l'emprise des agrégats.
5. La *prakṛti* (« Nature ou Matière », selon les équivalences proposées dans Renou & Filliozat II : 35) n'est pas sans analogie avec la nature occidentale, mais cette notion propre au système du Sāṃkhya n'a pas de validité philosophique pour les bouddhistes – ce qui n'exclut pas la présence, dans les textes bouddhiques, du mot *prakṛti* (*pā. pakati* ; *tib. rang bzhin*) employé selon ses acceptions usuelles (« forme primitive », « état naturel », « disposition naturelle »).
6. Ce programme de recherche n'est pas si éloigné, *mutatis mutandis*, des analyses menées en son temps par Ernst Robert Curtius, qui a interrogé, parmi d'autres objets, l'écriture occidentale de la Nature et l'esthétique des *topoi* dont elle relève (voir à ce sujet Curtius 1991 : 166-176, 187-217, 301-326).
7. J.-P. Richard définit l'univers imaginaire d'un auteur comme « système de sensations favorites, de formes préférées, d'images récurrentes », « paysage mental né du paysage réel, et dirigé vers lui, l'inventant cependant, le réarticulant dans un espace neuf de mots, de choses » (Richard 1964 : quatrième de couverture).
8. Si l'on s'accorde à penser que le Bouddha aurait quitté ce monde vers l'âge de quatre-vingts ans, les dates de sa vie demeurent très controversées. La tradition bouddhique elle-même distingue entre la chronologie « longue » du bouddhisme ancien et la chronologie « courte » du bouddhisme mahāyānique. Les Occidentaux, de leur côté, ont d'abord tenté de faire une synthèse entre les deux chronologies. Ils ont ainsi estimé que le Bouddha aurait pu vivre de 566 à 486 avant notre ère. Toutefois, certaines découvertes relativement récentes mènent à rajeunir le Bouddha, et à situer sa mort entre 420 et 350 avant notre ère, ce qui revient à se rapprocher considérablement des dates proposées dans la chronologie courte (voir à ce sujet Bechert I-III).
9. Dans le bouddhisme mahāyānique, qui considère tous les être animés comme des Bouddhas en puissance, ou plus exactement comme des « embryons de Bouddha » (*sk. Tathāgatagarbha*), tous les pratiquants sont invités à prononcer les vœux de *bodhisattva* (« être d'Éveil », « être promis à l'Éveil »), et à s'engager ainsi dans la voie qui mène à la bouddhité, alors que dans le bouddhisme ancien (représenté de nos jours par le Theravāda), l'apparition d'un Bouddha est tenue pour un événement exceptionnel ne se produisant que de loin en loin au cours d'une même ère cosmique. Dans ces conditions, les disciples d'un Bouddha ne sauraient vouloir être des Bouddhas (*pā.* et *sk. buddha*, « éveillé », de la racine verbale BUDH-, « s'éveiller », « comprendre » ; *tib. sangs rgyas*). En revanche, ils peuvent atteindre l'état d'*arhat* (« méritant », « respectable », de la racine ARH-,

« mériter »), qui constitue une forme d'Éveil bien réelle, impliquant la libération du cycle des existences, mais moins complète que le « plein Éveil » (pā. *sammāsambodhi*) d'un Bouddha.

10. Il faut cependant se souvenir que la tradition tibétaine fait remonter l'introduction du bouddhisme en terre tibétaine au règne du roi Songtsen Gampo, mort en 649 ou 650.

11. Selon l'historiographie tibétaine, la première diffusion ou plutôt le « développement antérieur » (tib. *snga dar*) du bouddhisme commence au viie siècle et s'achève au ix^e siècle avec le règne du roi Langdarma. Le bouddhisme aurait ensuite connu une période de déclin, bientôt suivie par la deuxième diffusion (« développement postérieur », *phyi dar*), qui débute au xie siècle, et se caractérise par une exigence de retour aux sources et de rigueur. Les Tibétains éprouvent alors le besoin de reprendre contact avec la tradition indienne : ils invitent sur leur propre sol des maîtres tels qu'Atiśa (982-1054) ou se rendent eux-mêmes en Inde, comme le fit plusieurs fois Marpa, dont on reparlera bientôt.

12. Du moins selon la tradition tibétaine, pour qui l'introduction de l'écriture, devenue nécessaire pour noter les traductions des œuvres bouddhiques, est due, comme celle du bouddhisme lui-même, au roi Songtsen Gampo, qui aurait envoyé en Inde un groupe de jeunes gens menés par Thönmi Sambhota. Celui-ci aurait ainsi étudié un type d'écriture gupta qu'il aurait ensuite adapté aux particularités de la langue tibétaine (Stein 1987 : 30 ; Snellgrove 1987 : 386-387). Si invraisemblable que puisse paraître cette histoire, qui présente comme la conséquence d'une initiative ponctuelle ce qui fut sans doute le résultat d'une longue évolution, il n'en reste pas moins vrai que l'écriture tibétaine dérive d'un modèle indien.

13. Le pāli est une langue moyen-indienne dérivée du sanskrit, dont il se distingue essentiellement par un certain nombre de modifications phonétiques. Il a été et reste pratiqué par les adeptes du bouddhisme ancien, qui ont toujours proscrit l'usage du sanskrit, considéré comme élitiste, et comme l'expression de valeurs étrangères à leur vision du monde : le sanskrit est la langue sacrée du brahmanisme, auquel les bouddhistes n'ont cessé de s'opposer.

14. Le terme sanskrit *apabhraṃśa* (« déchéance », « déviation ») a d'abord été employé pour qualifier toutes les formes contraires à la norme, mais il désigne aussi un état de langue représentant le stade ultime du moyen-indien, qui lui-même est une étape intermédiaire dans le processus de transformation progressive ayant mené, à partir du sanskrit, à l'apparition des langues modernes d'Inde du Nord (voir à ce sujet Hinüber 2001). On distingue ainsi successivement le sanskrit (sk. *saṃskṛta*, « [langage] parfait »), le pāli, les différents types de prākṛit, l'apabhraṃśa (qui comporte, outre l'apabhraṃśa standard décrit au xiie siècle par le grammairien Hemacandra, de nombreuses variantes), et enfin les formes anciennes des langues modernes (braj, vieux-bengali, etc.).

15. Cette éventualité paraît cependant peu probable (Renou & Filliozat II : 357-358).

16. Le mot sanskrit *kāvya* peut se traduire par « composition en style orné » (Renou & Filliozat II : 195). Le *kāvya* est un genre littéraire très savant fondé sur un ensemble de figures de style et de conventions poétiques dûment répertoriées. Le sommet en est constitué par le *mahākāvya*, le « grand poème » épico-lyrique illustré notamment par Kālidāsa, mais il existe aussi des *kāvya* en prose.

17. Le mot *dohā*, qui signifie d'abord « distique », désigne un type de mètre très fréquent en apabhraṃśa, alors que les chants de type *caryā* (« bonne conduite ») font référence à la manière appropriée de se conduire, c'est-à-dire au comportement de l'initié tantrique. La langue des *caryā* diffère de celle des *dohā*, et a été identifiée au vieux-bengali (Shahidullah 1929 : 44), mais il est également admis de parler à ce sujet d'apabhraṃśa.

18. Les dates données ici sont les dates traditionnelles de l'historiographie tibétaine, qui sont parfois sujettes à variations.

19. Il faut néanmoins rappeler que la véritable transmission des *dohā* au Tibet est due non pas à Marpa, mais, un peu plus tard, aux trois disciples formés par le maître indien Vajrapāṇi (Guenther 1969 : 17) : le Népalais A su (dit lama Bal po), Réchungpa et Ngaripa (mNga' ris pa).

20. Cette œuvre traduite en français par L. Rakower (2004 : 117-127) a pour titre exact *Phyag rgya chen po'i man ngag* : « Instructions relatives à la Mahāmudrā », que Tilopa aurait transmises à son disciple Nāropa sur les bords du Gange, et que Nāropa transmet ensuite à Marpa, qui les traduit en tibétain. L'expression sanskrite *Mahāmudrā* (« Grand Sceau », tib. *Phyag rgya chenpo*) désigne une voie de méditation non duelle propre aux Kagyüpa et aux *mahāsiddha* qui la leur ont enseignée (Maitripa, Tilopa, Saraha), ainsi que l'état de réalisation ultime atteint par ceux qui suivent cette voie jusqu'à son terme.

21. On sait que le canon bouddhique tibétain se compose de deux grands ensembles : le Kangyur (bKa' 'gyur, « Traduction de la Parole »), qui réunit tous les textes (*sūtra* et *tantra*) constituant la parole même du Bouddha, et le Tengyur (bsTan 'gyur, « Traduction des instructions »), où sont regroupés des hymnes, traités, commentaires et textes considérés comme fondateurs, fussent-ils être l'œuvre d'auteurs brahmaniques.

22. « Si c'est bien l'un des propres de la littérature que d'être ce discours où la forme ne saurait être dissociée du fond, où le rapport de l'expression et du contenu n'est pas un rapport extérieur et instrumental, il faut dire que Klong-chen rab-'byams est bien un littérateur, et qu'il l'est au plus haut degré, non dans son œuvre poétique profane, mais dans les textes où sa pensée spéculative atteint son point culminant. Il n'est donc pas philosophe *et par ailleurs* poète, mais poète souverainement précisément quand il est le plus philosophe » (Arguillère 2007 : 197).

23. Cet ouvrage réunit en fait deux œuvres composées successivement par Tsangnyön Heruka, et qui sont parfois éditées séparément (Quintman 2014 : 265, n. 78) : le *rNam thar* (« la Vie »), traduit en français dans Bacot 1925 et Lamothe 1995 (pour la version anglaise la plus récente, voir Quintman 2010), et le *mGur 'bum* (« Les Cent Mille Chants »), traduit en anglais dans Chang I-II et en français dans Lamothe I-III (volumes auxquels on se référera parfois dans le cours de cette étude, non qu'il faille y voir un modèle de rigueur et de fidélité au texte original, mais parce qu'il s'agit de la seule version du *mGur 'bum* disponible en français). Le *rNam thar*, où figurent aussi des chants, se compose pour l'essentiel d'un long récit autobiographique de Milarépa relatant ses années d'apprentissage (de la naissance jusqu'à l'âge de cinquante ans environ), alors que le *mGur 'bum* prend la forme d'un récit à la troisième personne alternant avec de nombreux chants, et évoquant les trente dernières années de la vie du grand yogi.

24. Cette « folie » n'est pas à prendre au sens ordinaire : il s'agit de la folle sagesse de celui qui, ayant dépassé les oppositions de la pensée dualiste, ne se sent plus tenu d'observer les conventions en vigueur dans la vie sociale, et se distingue ainsi par la liberté de son comportement (voir à ce sujet Quintman 2014 : 122-124).

25. L'expression tibétaine *khraḡ 'thung* (« buveur de sang ») sert à traduire le mot sanskrit *heruka*, qui n'a pas de sens en lui-même, mais fait fonction, dans le bouddhisme tantrique, de nom propre désignant des déités courroucées « buveuses de sang », en ce sens qu'elles se repaissent « du sang de l'attachement au moi illusoire » (Cornu 2001 : 233).

26. Contrairement à ce qu'on a parfois été tenté de croire, la tradition écrite relative à Milarépa est aussi ancienne que la tradition orale (Quintman 2014 : 53-55). Elle remonte en effet à certains disciples directs du grand yogi : Ngendzong Répa (également appelé Bodhirāja) et Zhiwa Ö ont couché par écrit l'ensemble des chants relatifs à la geste de Tséringma (voir à ce sujet le chapitre 2), et Gampopa a rédigé une courte biographie de son maître (traduite en anglais dans Quintman 2014 : 191-198).

27. Comme le *rNam mGur de Milarépa*, cet ouvrage s'inscrit dans une longue tradition biographique : voir à ce sujet Duchet 2017.

28. Rappelons que la comparaison est une figure de style (« le visage de cette femme brille comme la lune ») soulignant l'existence d'une propriété commune entre un objet dont on parle (le comparé ou thème, soit ici le visage) et un autre objet auquel il est comparé (le comparant ou phore, soit ici la lune). Ces deux objets sont associés par le biais d'un outil de comparaison (« comme », « ainsi que », « tel », « semblable à », etc.) qui fait défaut dans la métaphore, où

comparant et comparé sont mis directement en relation (« la lune de son visage », « son visage, lune aux mille rayons »).