

L'HOMME

L'Homme

Revue française d'anthropologie

189 | 2009

Oralité et écriture

Exposer/Voir

L'image divine dans la religion et l'art néwar (Himalaya)

Gérard Toffin



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22014>

DOI : 10.4000/lhomme.22014

ISSN : 1953-8103

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2009

Pagination : 139-164

ISSN : 0439-4216

Référence électronique

Gérard Toffin, « Exposer/Voir », *L'Homme* [En ligne], 189 | 2009, mis en ligne le 01 janvier 2011, consulté le 02 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lhomme/22014> ; DOI : 10.4000/lhomme.22014

Exposer/Voir

L'image divine dans la religion et l'art néwar (Himalaya)

Gérard Toffin

*Si Giotto, et même Clouet, avaient voyagé en Asie, la peinture leur y eût semblé quasi familière.
Un dialogue se fût établi sans peine entre eux et les peintres persans ou chinois :
pour représenter les choses, ils se posaient les mêmes problèmes.
Que Rubens ou Delacroix eussent fait le même voyage,
la peinture rencontrée leur eût semblé archaïque ;
et la leur eût été entièrement étrangère aux peintres d'Asie :
leurs systèmes de représentation n'étaient plus les mêmes.*
André Malraux (1946 : 5).

LA QUESTION DE la représentation apparaît centrale dans une réflexion quelque peu générale sur l'anthropologie de l'art. Elle prend un relief particulier dans les sociétés où le divin est représenté simultanément par toute une gamme d'objets ou d'œuvres plastiques, allant du pur figuratif au plus abstrait, en passant par toute une série de figures de type intermédiaire. À quoi correspond une telle diversité de formes ? À quels modèles ces différences se rapportent-elles ? Des idées communes se font-elles jour ? Les termes employés eux-mêmes, « symbolique », « abstrait », « brut », renvoient à une multitude de sens, différents selon les époques, et doivent être maniés avec précaution. La paire « iconique/aniconique » – fondée sur le terme « icône » qui appartient étymologiquement à une tradition religieuse particulière dans laquelle la présence du sacré dans l'image est fondamentale, comme dans les civilisations dont il sera question ici –, s'avère elle aussi d'un usage délicat avec son cortège de métaphores équivoques. L'opposition entre ces deux adjectifs, chère aux historiens de l'art, apparaît sinon réductrice, du moins largement simplificatrice. Le symbole le plus abstrait n'est-il pas souvent le signe d'un récit ? Une forme anthropomorphique

Ce texte est issu d'un exposé fait le 23 mai 1993 à l'École nationale supérieure des beaux-arts, (quai Malaquais, Paris), dans l'atelier de sculpture de Vincent Barré. Une version plus élaborée, axée sur la déesse Kumari, a été présentée le 14 avril 1998, dans la même école, dans le cours de Christian Gaillard (« Art et Psychanalyse »). Une conférence sur ce sujet a également été donnée le vendredi 19 octobre 2007 à l'École du Louvre, dans le séminaire de Marie Gautheron et Claire Merleau-Ponty. Je remercie François Pannier de m'avoir encouragé à écrire cet article, ainsi que Vincent Barré, Catherine Clémentin-Ojha et Christine, ma femme, pour leurs remarques qui l'ont enrichi. Les analyses présentées n'engagent cependant que moi.

n'est-elle pas toujours, *a contrario*, une vision reconstituée, idéale du corps humain, plutôt qu'un double fidèle de la réalité? De tels questionnements appellent nécessairement une approche plurielle : philosophique, ethnographique, linguistique, technique, plastique, et même théologique. Aucun regard ne peut être négligé. L'école structuraliste, qui s'est attachée principalement aux codes implicites des objets considérés, pêche trop souvent par son côté unilatéral. Sa lecture des œuvres dites artistiques néglige les conceptions locales, les discours autochtones, voire la dimension plastique.

Le présent travail, nourri d'innombrables allers et retours entre l'Himalaya et l'Europe, ainsi qu'entre le Népal et l'Inde, s'inscrit dans cette problématique. Il est centré sur un groupe himalayen particulier, les Néwar de la vallée de Katmandou, un groupe fortement indianisé, qui, à l'instar des Tibétains, a la particularité dans cette région du monde d'être l'héritier d'une haute civilisation, remarquable par ses réalisations artistiques et riche d'une littérature sacrée écrite depuis une époque déjà ancienne. Néwar comme Tibétains possèdent une architecture canonique qui fait l'admiration des visiteurs occidentaux et asiatiques, un art du métal et de l'orfèvrerie consommé, sans parler d'une peinture raffinée ayant pour supports des murs ou des toiles. Les images divines produites par ces deux civilisations, qu'elles soient de bois ou de bronze (mêlés en fait à d'autres métaux), sont reconnues parmi les plus belles pièces de l'art himalayen¹. Elles trouvent place dans les musées d'art partout dans le monde, attisant un marché dévastateur pour les pays d'origine et leur patrimoine. Les collectionneurs les convoitent et leur vouent un nouveau culte, de nature purement esthétique, bien différent de celui qui sera décrit ici.

On élargira le propos au statut de la figure représentée et à sa mise en scène dans l'espace religieux. C'est l'image divine des Néwar qu'il s'agira de cerner, les conceptions religieuses, complexes et variées, qui l'entourent ainsi que les usages cérémoniels sous lesquels elle se manifeste, ce qu'on pourrait appeler sa *logique rituelle*. Le sujet, disons-le tout de suite, soulève de grandes difficultés tant la vallée de Katmandou a été travaillée au cours des siècles par des logiques culturelles différentes. Toute typologie sommaire, du type idole/icône, s'avère ici inadéquate. Quant aux classifications autochtones relatives au mode de figuration, elles frappent par leur pauvreté. Je me fonderai sur des observations ethnographiques et des données plus générales relatives à l'univers indien dont ce groupe ethnique fait partie intégrante. Mon propos n'est pas d'ordre iconographique.

1. Pour une introduction générale à l'art néwar, on consultera en langue française Béguin (1987) et Vergati (2005). Voir aussi de Philippe Dagen, « Les Néwars, orfèvres de l'Asie », *Le Monde*, 11-12 mars 1990.

La priorité sera donnée au *contexte* et au *statut religieux* des images concernées dans la culture néwar², une culture fondée sur l'hindouisme et un courant tardif du bouddhisme du Grand Véhicule, le Vajrayana, dit « Véhicule du Diamant »³, lointain légataire du bouddhisme indien médiéval⁴. Exposer/voir : les deux aspects sont fondamentalement liés. Qu'est-ce qu'une image ? revient toujours à se demander : quel est son rapport avec le spectateur ? Comment est-elle donnée à voir ? L'image ne peut exister sans nous.

Esthétique et religieux

Une observation préalable s'impose. Dans cette civilisation néwar comme dans la plupart des mondes extra-occidentaux (et occidentaux jusqu'à la Renaissance), esthétique et religion apparaissent étroitement liées. Cette constatation peut sembler triviale mais toute la question de la représentation en découle. Si on laisse de côté un répertoire d'objets aux usages principalement domestiques faits de bois sculpté, de vannerie, de terre cuite, de récipients en bronze ou en laiton, parfois aussi de tissus, les formes artistiques néwar les plus élaborées, en particulier les images des dieux, se présentent, dans leur grande majorité, fortement chargées de conceptions religieuses⁵. Elles ne prennent tout leur sens que replacées dans la culture qui les a vu naître et dans les contextes cérémoniels qui leur redonnent vie à intervalles réguliers. Non seulement les positions des corps et les motifs ornementaux sont prescrits dans des traités iconographiques, mais la vue même de ces images, leur exposition aux yeux des fidèles sont soumises à des codes religieux précis.

Les statues des temples (*mûrti*), bronzes dorés ou pierres sculptées, sont ici régulièrement vénérées, encensées, baignées dans des eaux parfumées, enduites de vermillon, de colliers de fleurs et de riz soufflé, de lait ou de sang. Les lampes à huile qu'on fait brûler devant elles déposent de si

2. Dans ce domaine comme dans beaucoup d'autres, l'inspiration vient autant des ethnologues travaillant sur d'autres cultures que des antiquaires. Parmi les premiers, citons Marc Augé (1988) et le numéro spécial de *L'Homme*, « Image et anthropologie » (2003). Pour les seconds, il faut mentionner Jean-Pierre Vernant (1983) et Paul Veyne (1988).

3. Le diamant ou la foudre, *vajra*, a le pouvoir de détruire tout ce qui représente le mal.

4. Au fil des siècles, de multiples interactions se sont produites entre ces deux religions, à un degré rarement atteint ailleurs (voir Toffin 2000).

5. Certains objets à fonction utilitaire peuvent aussi posséder une dimension esthétique et/ou religieuse forte. C'est le cas de plusieurs récipients néwar symbolisant des divinités et utilisés dans les banquets, voire de certains éléments du métier à tisser traditionnel. Dans un autre contexte culturel, on peut citer les guide-baratton en bois, appelés *ghurra* en népali (de la racine sanskrite *ghûr* qui signifie « tourner, tourner alternativement »), parfois extrêmement décorés, caractéristiques de l'Ouest népalais.

épaisses couches de suie et de gras qu'elles finissent à la longue par cacher le corps de la divinité figurée. Est-ce vraiment la représentation qui importe ou plus profondément une *présence* signifiée ? Il s'agit bien, en tout cas, de représentations perçues comme vivantes, dont on s'approche avec précaution, en veillant à respecter les règles de pureté en vigueur : les femmes durant leurs menstrues, les veuves qui viennent de perdre leur mari, les personnes en deuil, les castes anciennement classées comme intouchables, etc., sont maintenues éloignées d'elles. La pureté s'impose. Ces statues ne sont-elles pas des représentations consacrées des dieux, des puissances capables de guérir les maladies, d'octroyer un fils ou un enfant à une femme stérile, d'exaucer un vœu particulier, de fournir aux paysans une bonne récolte, des richesses ? On s'incline devant elles, on touche leurs pieds, on fait sonner les cloches accrochées à proximité pour attirer leur attention. Des musiciens leur offrent de la musique pour les charmer. On les lève tôt le matin, on les habille, on les couvre de bijoux, on les porte en procession. Dans la journée, les statues sont nourries d'aliments terrestres et, le soir, le prêtre qui en a la charge couche la divinité non sans l'avoir honorée au préalable selon les prescriptions voulues. En Inde, les groupes sectaires hindous se disputent ces images tant leur valeur religieuse est avérée et la légitimité politique qu'elles procurent à leur possesseur reconnue.

On comprend dès lors pourquoi les statues divines exposées dans les musées de l'Himalaya et du sous-continent indien conservent en elles quelque chose de vivant, comme habitées par la divinité à laquelle elles sont consacrées. Comme beaucoup d'autres, j'ai vu des foules de visiteurs indiens esquisser dans certains de ces musées des gestes d'offrandes ou de respect envers les dieux de pierre ou de terre cuite rangés le long des galeries d'exposition, là même où l'amateur occidental voit davantage une œuvre patrimoniale et apprécie plutôt la force, l'harmonie, la finesse du détail de la sculpture. Détachées de leur contexte, ces statues restent sacrées. Elles ne sont pas totalement coupées de leurs fonctions originelles. Cette remarque vaut pour nombre d'arts asiatiques, comme le notait déjà Roger Caillois à propos des statues bouddhistes du musée de Séoul (1975 : 196). Dans toutes ces cultures anciennes, l'art n'a pas encore acquis sa totale autonomie par rapport au contexte culturel dont il dépend pour exister. Malgré le laminage de la modernité, il ne s'est pas laïcisé comme en Occident. Il reste englobé par le religieux, ce qui n'exclut pas une dimension esthétique propre, y compris endogène. Habitées à l'extrême, statues et peintures finissent par être vénérées par le dévot comme s'il s'agissait de Dieu lui-même. Elles constituent des points de passage entre le monde des humains et celui des dieux.

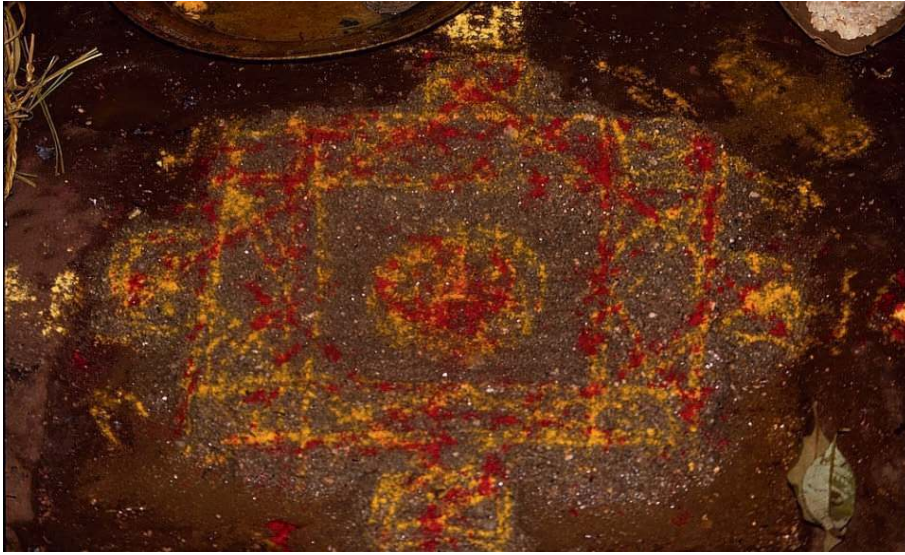


Fig. 1 Diagramme religieux *mandala* dessiné sur le sol par des brahmanes néwar à l'occasion d'une fête religieuse, Sankhamul, district de Lalitpur. © Gérard Toffin

Figuratif/non figuratif

Dans la prolifération d'images divines que vénère le citadin ou le paysan néwar, une première opposition se fait jour : certaines sont manifestement figuratives, d'autres aniconiques. Les images anthropomorphiques de la déesse Durga aux multiples bras chargés d'attributs ou d'armes aussi redoutables les unes que les autres s'opposent à des motifs plus abstraits, géométriques par exemple, qui représentent telle ou telle divinité, ou un ensemble de dieux, par des cosmogrammes, de type *mandala* ou *yantra*. Les chromos hyperréalistes de Sarasvati, de Hanuman, le dieu-singe héros du *Râmâyana*, ou de Shiva en compagnie de sa parèdre Parvati tranchent avec les représentations phalliques de Shiva réduites à un simple *lingam*, une pierre non sculptée mais polie dressée vers le ciel. La statuaire vishnouïte de l'époque Licchavi (V^e-VIII^e siècle après J.-C.) – véritable concentré de mythologie indienne tant la richesse des personnages y est grande –, révèle une conception de l'image sacrée différente de telle pièce de bois informe du centre de Katmandou dédiée au dieu local Wâsyâ dyah sur laquelle les habitants clouent des pièces de monnaie lorsqu'ils souffrent de maux de dents.

Une même divinité peut être représentée à la fois de manière figurative *et* brute. C'est le cas des déesses terribles, avides de sang, représentées tantôt par des pierres non taillées, fichées sous un arbre ou un bosquet,



Fig. 2 La déesse Kankeshvari et ses acolytes représentés par des pierres non sculptées, temple de Kankeshvari, Katmandou, bords de la rivière Vishnumati.
© Gérard Toffin



Fig. 3 Sculpture en pierre du dieu Hanuman, héros du Râmâyana, Sankhamul, district de Lalitpur. © Gérard Toffin

tantôt par des bronzes dorés, finement sculptés, exposés dans un temple ou un oratoire privé. De même Bhairav, la face terrible de Shiva, est-il autant figuré sous la forme de statue avec ses crocs menaçants, ses colliers de crânes autour du cou, les yeux écarquillés et rouges de colère, que sous la forme de poteries remplies de bière ou de récipients en laiton (Pacali Bhairav de Katmandou), avec pour seule décoration des marques de poudre rouge ou des guirlandes de fleurs. Une dévotion identique préside ici comme là et dans les deux cas la notion de corps du dieu est présente. La gradation entre les deux types de représentation s'effectue parfois de manière imperceptible : certaines poteries dédiées à Bhairav portent des yeux, une bouche, des sourcils, un nez, des oreilles en ronde bosse sur la panse du récipient. Autre cas où représentations iconiques et aniconiques se mêlent, le *lingam* du temple d'Indreshvar Mahadev à Panauti (vallée de Banepa) qui est recouvert d'un étui en bronze dont les quatre côtés portent en relief les faces correspondantes de Shiva : Sadyojata, Vamadeva, Aghora et Tatpurusha. Il existe aussi des *lingam* de l'époque Licchavi, en grès, décorés d'un visage de Shiva en relief sur un côté (*ekhamukha lingam*).

Souvent, les deux formes figurative et brute correspondent à des types de temples particuliers répartis différemment dans l'espace : la forme anthropomorphique est conservée dans la localité, la forme non figurative de la même divinité à l'extérieur du village ou de la ville, près d'une rivière et des lieux de crémation. Cette opposition, très forte en milieu néwar, recoupe une dualité bien indienne entre forêt (*vana*) et territoire habité (*kshetra*)⁶. Une fois l'an, la statue de la déité, ou un de ses ornements (une couronne généralement), est transportée d'un temple à l'autre et placée devant ou sur la pierre brute. La réunion des deux formes divines, la représentation figurée et celle non taillée, donne lieu à une grande fête. Pendant un court laps de temps – une nuit le plus souvent – les deux aspects de la puissance divine s'additionnent : celle dangereuse et contrôlée de la sylve, celle davantage soumise aux hommes du village ou de la ville. Cette conjugaison de signifiés constitue un moment particulièrement faste du calendrier religieux. Dans de nombreux cas, la pierre divine sert alors spécifiquement de support à la statue. Ajoutons que les formes lithiques non sculptées ne doivent jamais être déplacées, même en cas de construction de nouvelle route. Elles sont ancrées dans le sol et appartiennent au site. C'est la route qui devra les contourner.

6. Sur l'opposition village/forêt, voir Malamoud (1976) et Toffin (2005).



Fig. 4 Yeux du Bouddha dessinés au sommet d'un stupa, Kirtipur, Népal. © Gérard Toffin

Bien d'autres figurations divines, de type métonymique ou symbolique, prennent place dans la religion néwar. À commencer par les yeux de déités : yeux en amande du Bouddha regardant dans les quatre directions peints en haut des stupas, yeux de Bhairav considérablement agrandis ornant une paroi verticale élevée derrière l'autel (Tika Bhairav), yeux prédessinés, appelés *drishti* (litt. : « vue », « vision »), collés sur les pierres symbolisant des puissances sacrées à l'occasion des offrandes. Citons aussi les pieds de dieux ou les sandales (*pâdukâ*) de religieux figurant l'ensemble du corps, ainsi que tel phallus ityphalle renvoyant à l'image priapique de Bhairav (dans la ville de Dolakha). Ces exemples peuvent être considérés comme des processus de figuration anthropomorphique élémentaire. Le fragment désigne l'ensemble.

Certaines formes apparaissent plus symboliques : trône aux lions, tabouret où s'assoient les maîtres pour leur prêche, sabres représentant la déesse – ils possèdent le dévot qui les brandit une fois l'an en procession –, vase sacré dans lequel la divinité descend lors d'un rituel, triangles ou simples trous dans les murs figurant le dieu de la musique et de la danse, lampes à huile portant des figurines de dieux, diagramme religieux dessiné sur un mur, coupe-coupe représentant Bhimsen, arbres sacrés (figuier des pagodes et des banians) abritant des dieux et considérés à ce titre comme divins, plants de basilic, etc. Ces objets ne peuvent être vus seulement comme des supports, ils incarnent un dieu particulier ou un groupe de déités et sont vénérés comme s'il s'agissait de statues ou de pierres sacrées. Une telle culture du symbole réduit ici le divin à un signe, à un stéréotype codé, conventionnel ; elle est une alternative à la représentation figurative, comme l'étaient les premiers symboles du christianisme et du bouddhisme.

Ces figures plus abstraites, parfois tirées du milieu naturel, ces visages à peine dessinés ne retenant que certains éléments anatomiques n'ont pas le statut d'œuvre d'art. Elles n'ont pas droit de cité dans les musées ni dans les livres consacrés à l'art néwar, alors qu'elles sont autant chargées de sacré aux yeux de la population que des sculptures traitées selon les règles iconographiques. De manière générale, il est frappant de constater à quel point de vieux morceaux de bois, autrefois sculptés, mais rendus méconnaissables par l'usure du temps, continuent d'être identifiés à une puissance divine et d'être exposés dans les rues à certaines dates du calendrier festif. Eux aussi fonctionnent comme des images efficaces. Ces multiples représentations d'une même divinité n'embarrassent aucunement les prêtres et les dévots pour qui chaque dieu est de toute façon polymorphe. Le terrain polythéiste impose ses lois.

Fondements indiens

L'opposition iconique/aniconique tire ses fondements de conceptions indiennes, tout particulièrement hindoues, qui distinguent formes figuratives et non figuratives des divinités. On sait que l'image divine, de type anthropomorphe, n'est apparue en Inde qu'à partir du I^{er} ou II^e siècle de l'ère chrétienne, avec la littérature puranique qui popularisa la geste des dieux et démons du panthéon hindou. Avant cela, durant l'époque védique, point de temples, point de statues, seuls des feux et des autels de briques sur lesquels des offrandes étaient versées (Renou 1951). Comme dans le bouddhisme primitif, le culte se faisait sans images divines figurées, ni sanctuaires construits en des lieux précis. Cette opposition perdura par la suite dans la philosophie. La tradition de la *Pûrvamîmâmsâ*, fidèle à l'orthodoxie de l'école védique, rejette l'idée de renaissances et de délivrance. Pour elle, la divinité n'existe que dans les mots du texte védique, elle n'est que la lettre, la partie du *mantra* que prononce le prêtre dans les rituels. Au contraire, la tradition du *Vedânta* (« la fin du Vêda ») reconnaît un corps sensible aux dieux, même si elle n'accorde à ces représentations qu'un statut inférieur, pâles illusions de réalités transcendantes, et les destine prioritairement aux fidèles les moins éduqués. Les entités divines jouissent des dons qu'on leur offre et octroient en retour aux dévots les fruits du culte et des faveurs attendus (Reiniche 1989 : 169-170)⁷.

7. Sur ce sujet, voir aussi Davis (1997). La valeur des images dans le culte hindou est fort débattue en Inde même, non seulement dans les textes anciens mais aussi parmi les prêtres actuels (voir à ce sujet Tarabout 2004 et, dans le même volume, Colas 2004). Les prêtres les plus savants considèrent souvent le culte des images comme caractéristique de notre âge obscur, Kaliyuga (ou du précédent), bien inférieur en termes de valeur religieuse aux premiers âges du monde. Ils y voient aussi l'influence de croyances populaires.

Beaucoup plus tard, vers la fin du XV^e siècle, on retrouve dans le mouvement dévotionnel *bhakti* indien deux conceptions différentes de la divinité : l'une avec attributs, dotée d'un corps et de traits sensibles, *saguna*, et l'autre, plus transcendante, sans attributs ni formes, *nirguna*, la déité n'étant pas représentée sous des traits anthropomorphes. Le second système d'idées, très influent dans le nord de l'Inde, a vraisemblablement subi des influences de l'islam, mais un substrat théologique hindou, on l'a vu, préexistait. Cette école *nirguna* ne nous éloigne guère de la vallée de Katmandou. Une secte encore marginale, appelée *Krishna Pranâmi* ou *nijânanda sampradâya*, proche des *Kabîrpanthî*, est présente dans la région depuis au moins le XIX^e siècle et exerce un certain rayonnement, y compris en milieu néwar, hindou et bouddhiste. Se présentant aujourd'hui explicitement comme krishnaïte, cette congrégation rejette le culte des images et conteste le statut des brahmanes qui dans l'hindouisme classique en ont la charge. Leurs membres se retrouvent dans des temples où les représentations divines sont en principe bannies. Sur l'autel, exposé à la dévotion des fidèles, est posé non pas une statue de Krishna, mais – comme dans les temples sikh – un livre sacré, le livre qui contient les enseignements du saint fondateur (*sant*) de la congrégation, Prannath, né en Inde, dans le Gujarat, au XVII^e siècle. Ce livre, connu sous le nom de *Tartam Sagar* ou *Qulzam Svarûp*, est couvert de tant de tissus et de brocards qu'il reste caché aux yeux des fidèles. Il est surplombé par deux niches vides de statues mais surmontées de parasols, symboles de Krishna et de Radha réunis. La culture iconophobe des débuts de la secte a cependant évolué avec le temps et souffre aujourd'hui de quelques exceptions. Les



murs du sanctuaire, par exemple, sont décorés de nombreuses lithographies de Krishna ainsi que d'images des maîtres spirituels les plus notoires de la secte, tous divinisés.

Fig. 5 Maître religieux disparu, Shri Mangaldasji (1896-1985), temple Krishna Pranâmi, Itahari, district de Sunsari, Népal.
© Gérard Toffin

Ces vieilles conceptions indiennes ne doivent pas être sous-estimées, y compris dans le monde contemporain. Elles conduisent à nuancer certaines interprétations récentes. Des anthropologues et indianistes ont suggéré par exemple que l'opposition entre statues aux traits anthropomorphiques exposées sur des autels et symboles lithiques sans figure repérable fichés dans le sol renvoyait à une dualité entre société de caste et groupes tribaux (et/ou castes de bas statut)⁸. Les premières seraient rattachées à la grande tradition canonique hindoue, les seconds à ce que l'anthropologie américaine a appelé la « petite tradition », plus populaire et proche des hommes. La religion des tribus et des basses castes privilégierait le culte de pierres brutes ou d'arbres, alors que la religion lettrée serait davantage en rapport avec des statues aux traits humains. La juxtaposition qui existe dans le monde néwar entre image iconique et aniconique pourrait dès lors être interprétée comme une symbiose, ou à tout le moins un contact entre le monde de la caste et celui de la tribu – deux types d'organisation sociale et de religion différents. On aurait là la marque d'un processus d'hindouisation.

Une étude superficielle des modes de figuration du panthéon en milieu tribal, indien et népalais, donne parfois raison à ce contraste⁹. Mais comment ne pas faire remarquer que ces deux types d'images divines appartiennent l'un comme l'autre à la plus ancienne tradition de l'Inde classique ? Les pierres brutes symbolisant les déesses dans maints sites religieux de la vallée de Katmandou ne sont-elles pas expressément liées dans la littérature religieuse au corps démembré de Sati, la parèdre de Shiva (Sircar 1973) ? Ces formes sans visage, objet de prédilection de l'art abstrait contemporain, sont pensées ici comme des corps vivants aux besoins naturels : manger, boire, dormir. Elles vont par paire, de sexe opposé, ou par plus grand nombre correspondant à des groupes de sœurs, voire des familles entières. Même non travaillée, la matière est porteuse d'une réflexion symbolique où le corps, toujours, affleure¹⁰. Inversement, l'image iconique la plus lisible se voit traitée de la même manière que l'objet brut : comme le signe d'une présence divine, *maintenue à distance des hommes*.

Une croyance populaire néwar jette une lumière crue sur cette réalité contradictoire. Les danseurs masqués de la ville de Bhaktapur qui incarnent des déesses terribles à certaines dates de l'année religieuse (Toffin 1999)

8. Voir par exemple Kulke (1978) et Schnepel (1995).

9. En réalité, on retrouve la même juxtaposition de formes iconiques et aniconiques dans le monde tribal indien.

10. Le temple hindou lui-même est souvent conçu comme une concrétisation du corps du dieu (voir Dagens 2005).

peuvent être considérés, ainsi qu'on le verra plus loin, comme l'aboutissement d'une logique mimétique, le terme d'un processus de présentification du divin. Les spectateurs peuvent prendre des photographies. Mais j'ai souvent entendu dire que la pellicule, une fois développée, reste vierge. Le masque, le danseur ne sont donc que les ombres, les doubles de quelque chose d'infiniment plus puissant qui relève de l'irreprésentable. Cette conviction nulle part vérifiée mais tenace rappelle l'examen du saint suaire de Turin par des scientifiques et les polémiques que soulevèrent leurs conclusions. Ici comme là, l'image divine est donc toujours ambiguë, elle suppose une présence *et* une absence. Il y a loin de l'image humaine à la divinité. Dans l'horizon néwar que je dessine, la ressemblance anthropomorphique ne signifie jamais la similitude. Comme l'icône byzantine, elle s'ouvre sur autre chose qu'elle-même. Il n'y a pas d'un côté les figures du visible, de l'autre celles de l'invisible (Mondzain 1995, et 1996 sur le monde byzantin).

Consacré/auto-manifesté

Pour que l'image acquiert le statut divin auquel elle prétend, il lui faut, une fois fabriquée par l'artisan, être consacrée. Avant cette cérémonie, une statue est considérée comme un objet sans aucune valeur religieuse. Le rituel central est la *pratishhâ*, plus spécifiquement la *prâna pratishhâ*, l'installation des souffles, un rituel pan hindou ancien que l'on retrouve en milieu néwar. Il vise à infuser de la vie à la statue, *mûrti*. L'officiant hindou (ou bouddhiste) accomplit ce rite en touchant l'image et en récitant une formule *mantra* qui énonce une kyrielle de formules gènes, *bîja*. Il proclame que le souffle, le principe de la vie, *jîva*, tous les sens, la parole et l'esprit, l'ouïe, la langue et l'odorat se tiennent dans la divinité. Puis, il l'asperge d'eau sacrée (Clémentin-Ojha 1990 ; et aussi Eck 1981 : 52-55). L'ouverture des dieux, leur dessillement (néwari : *mikhâ kankegu*), fait l'objet d'un rite spécifique et s'effectue au dernier moment lorsque l'image est consacrée à l'intérieur du sanctuaire où l'on vient de l'installer. Il s'agit de dessiner le troisième œil (*drishti*) de la divinité au milieu de son front. Quelques *mantra* appropriés doivent être prononcés à cet instant précis. L'artisan et un spécialiste du rituel, brahmane (hindou) ou Vajracharya (bouddhiste), y participent conjointement. Ce n'est qu'au terme de ce processus que la divinité devient tout à fait vivante, divinisée, source de pouvoirs et de puissances. Elle passe alors de son état naturel initial, contingent, à celui, transcendantal, de dieu.

Au Népal comme en Inde, la divinité se transforme aussi parfois en dieu. C'est le cas des déesses vivantes Kumari qui incarnent la divinité du

même nom. Ces enfants dieux, issus de hautes castes bouddhistes, jouent encore aujourd'hui un rôle central (quoique de plus en plus contesté par les associations féministes ou défendant les droits de l'homme) dans la religion néwar. Incarnation de l'ancienne divinité tutélaire des rois Malla, la Kumari de Katmandou occupait une place non négligeable dans le dispositif symbolique entourant la royauté. En lui rendant une visite nocturne en septembre 2007 comme à l'accoutumée, pour recevoir d'elle une bénédiction à la fin de la fête d'Indra, l'ex-roi du Népal Gyanendra Bikram Shah souleva la grogne du parti maoïste qui vit dans ce geste une « provocation anti-démocratique et réactionnaire ». Mais le premier ministre Girija Prasad Koirala n'avait-il pas quelques jours auparavant remplacé le souverain devant la petite déesse au début de cette même fête ? Malgré la démocratisation du pays, les vieux enjeux rituels subsistent.

Jusqu'à l'apparition de leurs premières règles, les petites Kumari royales sont de véritables images divines animées, des statues vivantes que vénère tout un peuple. Elles ne sont pas seulement célébrées chaque matin – le front orné d'un troisième œil, comme celui des divinités – par leur entourage immédiat et des fidèles de l'extérieur, elles sont aussi sorties en procession lors de certaines fêtes et exposées aux yeux de foules immenses rassemblées pour l'occasion. Or, pour acquérir ce statut, elles ont dû au préalable être consacrées sur un trône au lion, *simha asana*, une réplique de celui sur lequel elles prendront place au moment du culte toute leur vie sacrée durant. Cette cérémonie, dirigée par un brahmane tantrique, est une *pratishthâ*. Il s'agit de fixer la déesse dans son support matériel, de lui donner l'énergie, le pouvoir, *shakti*, de la divinité qu'elle incarne. La cérémonie, tenue secrète, comprend une purification avec de l'eau pure venant d'une source particulière. Cette eau lave l'enfant de ses expériences contingentes passées. Après quoi le prêtre touche six parties, *anga*, du corps de la fillette avec une touffe de l'arbre *kusha* (*Eragrotis cynosuroides*). À mesure que l'esprit divin descend dans son réceptacle, le corps de l'enfant vire, dit-on, au rouge, couleur de la Kumari. C'est le signe ultime de la déification de l'enfant (Toffin 1993). Des rituels du même type transforment les deux attendants de la Kumari, Ganesh et Bhairav, représentés par deux jeunes garçons. Au moment de la fête du Dasain, d'autres cérémonies similaires propres à certains quartiers de Katmandou et de Patan mettent en scène un groupe de neuf fillettes *kanyâ kumârî*, représentant neuf formes de la déesse Durga. Toutes ces images vivantes sont des statues ambulatoires ayant les mêmes pouvoirs, en principe, que les statues de pierre ou de bois façonnées par les artisans. On est ici au point extrême d'un processus d'anthropomorphisation de l'image divine qui sous-tend la théologie de la statuaire hindoue.

Ces images fabriquées et consacrées (*mûrti*) s'opposent de manière générale à celles auto-manifestées (*svarûpa*), apparues spontanément, du propre chef du dieu. Ces dernières sont plus rares et davantage sacrées que les premières. Au Népal, elles appartiennent tout particulièrement à la tradition shivaïte des *lingam* (ou *bâna lingam*, les *lingam* de la forêt)¹¹. Ce sont des formes lithiques aniconiques, parfois miraculeusement dotées dès l'origine d'une forme phallique, *lingam*, et dont la présence ou la découverte fut signalée aux hommes à la suite d'une intervention divine ou d'un prodige dont les chroniques narrent le détail. Le *lingam* de Pashupatinath, l'une des expressions les plus renommées de Shiva dans la vallée de Katmandou, « l'incarnation politique du Népal » selon les termes de Sylvain Lévi (1905 : I, 360), est né, lui, d'une corne de cervidé¹². Il fut redécouvert après une longue période de décadence grâce à une vache qui allait tous les jours répandre son lait sur l'emplacement miraculeux. Cette vache provoqua l'attention et la curiosité d'un berger ; il fouilla les décombres et Pashupatinath, « le protecteur du bétail », réapparut. Une histoire similaire a trait à Swayambhu, le Bouddha spontané, symbole du Bouddha primordial, Adi Buddha, dont le stupa, construit sur une colline, est aujourd'hui encore le point focal du bouddhisme mahâyanique néwar. C'est sous la forme d'une flamme spontanée née d'une fleur de lotus merveilleuse chargée de pierres précieuses que Swayambhu apparut. La graine de lotus avait été semée par un pèlerin bouddhiste alors que la vallée était encore un lac. C'est à cet endroit précis que le stupa fut construit¹³. Les « guides de fondation » *Mâhâtmya* locaux sont remplis d'histoires semblables qui fournissent de précieux renseignements sur l'auto-engendrement d'images sacrées dans la région. Il n'y a jamais de consécration *pratisthâ* dans ce cas de figure.

La distinction entre images faites de la main de l'homme, *mûrti*, et celles spontanées, *svarûpa*, est courante aussi en Inde. Comme au Népal, les secondes sont réputées plus puissantes que les premières. Mais elles n'appartiennent pas seulement au shivaïsme. Les Pushtimargis, membres de la secte vishnouïte des Vallabhacharya (école *saguna*), fondée au début

11. Vishnu est aussi vénéré en Himalaya sous la forme des pierres naturelles, des fossiles d'ammonites, connues sous le nom de *shâlagrâma* ou *shâligrâma*. Au Népal, on en trouve tout particulièrement dans la rivière Kali Gandaki. Elles ont une forme polie remarquable et des dessins incrustés qui font penser au disque *cakra* de Vishnu.

12. On fait la différence entre des *lingam* dits « de lumière », *jyotis lingam*, naturels en quelque sorte, et les *lingam* façonnés par la main de l'homme, *mânusha lingam* (voir Toffin 1984 : 438).

13. Tristan Riley-Smith (1989) a bien montré les liens entre la théologie bouddhiste des Trois Corps (Triakaya) des êtres divins et l'image sacrée pour les bouddhistes néwar. À propos de la statue de Bumga dyah, grande divinité bouddhiste néwar, voir aussi Owens (1995).

du XVI^e siècle par un brahmane Telugu du sud de l'Inde, considèrent leurs statues religieuses comme *svarûpa* et rejettent celles de l'hindouisme non sectaire dans la catégorie des *mûrti*, de valeur inférieure. Ils affirment que les puissances divines introduites dans une statue *mûrti* au cours des rituels de consécration peuvent décider de quitter l'image temporairement, d'aller et venir comme elles l'entendent. Les images *svarûpa* en revanche sont habitées, d'après eux, de manière permanente par le dieu (en l'occurrence Krishna) et doivent donc être vénérées de manière continue. Dans l'idéologie sectaire qui est la leur, les Vallabhacharya ajoutent que les *mûrti* sont vénérées avec des offrandes, *pûjâ*, alors que leurs statues « spontanées » font l'objet d'un service religieux, *sewâ*. Ce service leur semble de nature supérieure car il est effectué de manière désintéressée, sans volonté d'obtenir une faveur divine en retour (Peabody 2006 : 60-61).

Fixe/mobile

La plupart des statues ont une forme fixe et une forme mobile. La première reste cantonnée dans la *cella* du temple qui lui est consacrée. C'est la forme principale, *mu mûrti* (du sanskrit *mûla*, « racine ») ou *mu dyah*, la plus sacrée. La seconde statue, *utsava mûrti*, est conservée elle aussi dans le temple principal, souvent à l'étage supérieur, mais ne reçoit pas de culte quotidien¹⁴. On la sort au moment de la ou des fêtes de la déité et on la porte dans un palanquin, appelé *kbah* en néwari. Donnée à voir au plus grand nombre, elle est alors vénérée par la foule de dévots qui lui offre du riz, des fleurs, des pièces de monnaie et de la poudre rouge. S'il s'agit d'une divinité qui accepte du sang (néwari : *hi tvam dyah*), on lui offre de l'alcool, des œufs et des animaux. C'est le cas de la plupart des déesses et des divinités masculines telles que Bhairav, Ganesh ou Bhimsen. Ces offrandes contribuent à rendre méconnaissables les traits iconographiques des images divines, qui disparaissent souvent en fin de journée sous la poudre rouge ou le riz offerts. Pour prévenir toute tentative de vols, fréquents en raison de la valeur de ces pièces d'art, les statues sont souvent enfermées dans des cages en fer lourdement cadenassées. Ces divinités mobiles sont spécialement conçues pour satisfaire les besoins religieux des dévots et donnent davantage prise à l'émotion.

14. Gérard Colas (1989) donne deux autres termes : *dbruva*, « ferme », pour la forme fixe, et *jangama* pour la forme mobile du dieu. Selon certains textes vishnouïtes, la première forme représenterait le dieu « sans forme », « sans division », la seconde figurerait Vishnu sous son aspect pourvu de divisions et de formes. On retrouve ici la première opposition figuré/non figuré évoquée plus haut (voir Colas 1990 : 108-109).

Dans la petite ville de Panauti où j'ai séjourné de 1976 à 1980, c'est l'étui en bronze doré d'Indreshvar Mahadev (une forme de Shiva) orné sur ses quatre faces qui est sorti du temple le jour de la pleine lune de Jeth (mai-juin) et porté en procession toute la journée dans un palanquin porté par une cinquantaine de personnes. Cet étui n'est pas celui habituellement mis sur la pierre noire du *lingam* du dieu, mais un autre, processionnel, gardé à part. Cette marche rituelle marque le moment culminant de la fête locale (Palanthi punhi ou jâtrâ). Un prêtre Jangam (Lingayat), attaché au culte d'Indreshvar Mahadev, se tient durant toute la cérémonie à côté de l'image divine, jouant d'un petit tambour à boules fouettantes (*damaru*)¹⁵. Une cérémonie de purification se tient devant la porte du temple lorsque l'étui est réintroduit dans le sanctuaire.

Malgré sa forme peu figurative, cette image d'Indreshvar Mahadev est vénérée autant sinon plus que le *lingam* fixe du temple. Sa dimension anthropomorphique est soulignée dans un rituel au cours duquel le palanquin d'Indreshvar est heurté trois fois de suite contre celui de la déesse Bhadrakali, sorti lui aussi pour l'occasion. Ces collisions symbolisent l'accouplement du dieu avec sa parèdre. L'étui phallique de Shiva peut en fait apporter bienfaits *ou* méfaits selon qu'il est plus ou moins traité correctement par les habitants de la ville. Dans plusieurs villages néwar, on assure que la sortie annuelle du Mahadev-Shiva dans les rues de la localité entraîne toujours la mort d'une personne. On affirme la même chose à propos des fêtes de déesses locales. La puissance du dieu, son despotisme sont sans limites.

Les dieux voyagent d'un endroit à un autre, ils traversent les frontières et peuvent donc s'affranchir à l'occasion de leur matérialité corporelle. La légende d'origine du dieu Matsyendranath raconte comment à la suite d'une longue sécheresse un roi népalais, accompagné d'un prêtre bouddhiste expert en sciences tantriques et d'un porteur de la caste des agriculteurs, se rendit en Assam où le dieu avait un temple et parvint à le ramener dans la vallée de Katmandou dans un pot de terre. Le prêtre bouddhiste avait réussi à transformer la déité en une abeille pour mieux la transporter dans le vase rituel. Sitôt le dieu arrivé dans la vallée de Katmandou, il se mit à pleuvoir. Depuis, la statue processionnelle de la divinité est portée en procession tous les ans du village de Bungamati à la ville de Patan. La distance n'excède pas quinze kilomètres, mais à l'échelle de la vallée il s'agit d'un véritable voyage rituel.

15. Ces mêmes prêtres Jangam portent en permanence autour du cou un *lingam* miniature dont ils sont habilités à rendre un culte. C'est un autre exemple d'image mobile. Cet usage existe aussi en Inde chez les Lingayat (auxquels les Jangam se rattachent).

On notera enfin qu'au début des fêtes, les statues des dieux tantriques « descendent », *kva bijyâyegu*¹⁶, tout comme les dieux hindous descendent dans les images qui leur sont consacrées par les pouvoirs de l'officiant tantrique. En milieu néwar, cette « descente » correspond à la descente du premier étage, où est gardée habituellement l'image, jusqu'au rez-de-chaussée et à la rue où la statue mobile sera déposée dans son palanquin. De la même manière, un ou deux jours plus tard, la statue est « remontée », *tam bijyâyegu*, dans sa chambre secrète (cf. *infra*). Ces deux moments encadrent la période de temps durant laquelle les dieux séjournent parmi les hommes.

Caché/vu

Qu'il s'agisse de sa composante hindoue ou bouddhiste, la religion néwar est profondément tantrique. Cette prédominance se traduit par la présence de plusieurs éléments-clés du système religieux : culte de l'énergie féminine (*shakti*) des grands dieux masculins sous forme de déesses terribles et dominatrices, telles les Nava Durga, les Astha Matrika, les Yogini à époque ancienne ; importance des *mantra* – formules stéréotypées, sans sens apparent, souvent réduites à de simples syllabes mais censées contenir la puissance particulière d'une divinité – ; conception mystique du corps humain vu comme composé de points d'éveil spirituel (*cakra*) situés le long d'un canal d'énergie subtile ; usage d'alcool et de viande dans les cérémonies ; omniprésence de symboles sexuels dans les ingrédients rituels et de diagrammes géométriques *mandala* et *yantra*, pour figurer le cosmos et un panthéon de dieux. La présence de plusieurs sectes shivaïtes dans la vallée de Katmandou, telles les Pâshupata, les Kâpâlîka, peut-être aussi les Lâkula, à époque ancienne, puis plus tardivement celle des Nâth Yogîs, a définitivement contribué à accroître cette influence du tantrisme.

Parmi ces conceptions et ces pratiques, le rôle de l'initiation tantrique, *dîkshâ*, dans le culte des dieux nous intéresse au premier chef. Cette initiation est accessible théoriquement au plus grand nombre, mais elle est réservée en fait aux castes hautes et moyennes. Au cours de la *dîkshâ*, les maîtres apprennent à leurs élèves les formules magiques *mantra*, les gestes symboliques *mudrâ* dont on se sert pour vénérer les divinités tantriques. Cette initiation est essentielle car elle commande une division du corps social en deux catégories : les initiés, *dekhâ dupim*, et les non-initiés, *dekhâ marupim*, et, conséquemment, l'accès aux images sacrées.

16. Le verbe néwari *bijyâyegu* est une forme honorifique employée pour les dieux, les religieux et les rois.

Seules les personnes appartenant à la première catégorie ont le droit d'entrer en contact et de voir les représentations les plus secrètes du panthéon tantrique, celles-là même que le maître dévoile à ses étudiants lors de l'initiation *dīkshā*. De quoi s'agit-il ? Le plus souvent d'images de couple enlacé, le dieu et sa parèdre en position d'acte sexuel, un symbole de l'unité cosmique dans la théologie tantrique. Dans le village de Pyangaon où j'ai effectué ma première enquête au début des années 1970, les cadets ne pouvaient pénétrer dans les parties les plus reculées du temple de la divinité tutélaire locale, une divinité shivaïte tantrique, qu'une fois devenus maîtres de maison et initiés. C'est dans ces pièces qu'est conservée, paraît-il, une image de Bhairav particulièrement terrifiante. Une disposition qui se retrouve dans nombre de localités néwar à propos de diverses déités. La statuaire n'est pas ici perçue comme un objet d'appréciation esthétique, mais comme un objet cultuel, un élément de la voie de réalisation personnelle de l'initié.

Les monastères bouddhistes de la vallée, localisés principalement dans les trois anciennes capitales royales (Katmandou, Patan et Bhaktapur), exhibent une fois l'an des peintures religieuses mobiles sur étoffe de forme rectangulaire (néwari : *paubhâh*) conservées habituellement dans des temples. Ces expositions, appelées *bahidyah bvaḡegu*, se déroulent durant le mois lunaire de *gumlâ*, particulièrement sacré pour les bouddhistes, qui correspond à notre mois d'août. Elles duraient autrefois une dizaine de jours, mais elles sont réduites aujourd'hui à une ou deux journées¹⁷. Sont également sortis pour l'occasion des rouleaux peints d'une longueur de 2 à 4 mètres, appelés *bilampâ* (ou *bilampu*), qui mettent en scène des éléments narratifs tirés des vies antérieures du Bouddha, de la mythologie de telle ou telle divinité ou de grandes fêtes propres à la civilisation néwar, voire de circuits de pèlerinage. Il s'agit de dévoiler aux fidèles les images divines et les histoires particulièrement édificatrices narrées dans ces peintures, et par là même contribuer à leur instruction religieuse. L'officiant Vajracharya signale, en les commentant parfois, les différents épisodes de la légende à l'aide d'une baguette, comme les religieux lamas le font dans la zone culturelle tibétaine pour les peintures religieuses *thangka*. Les monastères sortent également à cette occasion des reliques, des livres sacrés, des bannières, des brocards, des palanquins et de la vaisselle rituelle – toute une série d'objets de grande valeur artistique qui font penser aux trésors des églises et des sanctuaires religieux de l'Occident médiéval.

17. Voir à ce sujet Mary Slusser, selon laquelle : « The display of scrolls in the Nepalese vihâras continues a tradition known even in Mauryan India, when itinerant showmen (*shaubikha*) carried scrolls known as *patacitra*, *yamapata*, from place to place to entertain the public [*Haracarita*] » (1982 : 303).

On retiendra que ce même mot néwari *bvayegu*, « exposer », ou *dyah bvayegu*, de *dyah* qui signifie « dieu », est utilisé pour bien d'autres formes de « donner à voir ». Il s'emploie par exemple pour désigner l'exposition des statues d'Indra, les deux bras écartés en certains points de la ville de Katmandou pendant les huit jours de la fête du dieu (Indra jatra). Cette position, unique en son genre dans le monde indien, symbolise l'emprisonnement d'Indra après une méprise des habitants de la vallée. De la même manière, *khvâpa bvayegu* désigne en néwari les expositions de masques de Bhairav dans les rues de la capitale à l'occasion de diverses fêtes, dont la tête du Sveto Bhairav d'Hanuman Dhoka, juste devant l'ancien palais royal, qui reste dissimulée le reste de l'année derrière un lattis de bois. Ici aussi, la dialectique du caché et du dévoilé se fait sentir.

Comme en Inde, la vision, *darshan(a)* – un vieux terme sanskrit¹⁸ –, de la déité (mais aussi d'un personnage sacré ou d'un objet de bon augure) est un élément central dans le culte rendu à ces images matérielles. Le simple fait de « voir » la statue, l'objet brut ou la figuration peinte du dieu sanctifie le fidèle et établit une communication directe avec le divin. Vision interactive puisqu'il s'agit autant de celle du dévot sur la déité que de celle de la puissance divine, dont les yeux sont partout dessinés (et l'objet des rituels de consécration des statues), sur son regardeur. Cette expérience du sacré, marquée par quelques secondes d'immobilité et de concentration, fait entrer le fidèle dans un monde supérieur, opposé au monde profane. Elle constitue une bénédiction. La faveur accordée peut différer selon la divinité ou selon les circonstances, le moment et le lieu de la vision, mais le *darshan* est toujours recherché en tant que tel. Cette vue sanctificatrice est très souvent l'unique raison pour un dévot de visiter un temple. Elle se substitue à l'offrande proprement dite. « Prendre » le *darshan* d'un dieu est aussi le but de tout pèlerin qui se rend à un lieu sacré ou de tout fidèle, hindou ou bouddhiste, qui assiste à la procession d'une divinité, par exemple celle de l'enfant-dieu Kumari dans les rues de la vieille ville de Katmandou. La « vue » repose toujours sur une relation dissymétrique : le fidèle s'incline, il fait acte de soumission ou d'humilité, parfois il ferme les yeux. Cette notion apparaît fondamentale dans le culte des images et dans les représentations qui y sont associées. Elle privilégie la vue immédiate, le sentiment d'une présence épiphanique, d'une force cachée dans le visible, au détriment d'une aperception analytique du détail. Le *re* de représentation est ici aboli. Le regard précède la figuration, il se suffit à lui-même.

18. *Darshan(a)* a un sens exclusivement religieux, à la différence de *drishti* – un terme sanskrit lui aussi –, cité plus haut, qui cumule deux types de signification : profane et sacré.

Toutes ces conceptions et oppositions religieuses touchent à la *représentation* des dieux et au statut des images divines qui peuplent l'univers sacré des Néwar. Elles concernent aussi la manière dont les bronzes, peintures et autres figurations divines sont donnés à voir aux fidèles. Les images considérées révèlent clairement des modes d'appréhension des réalités plastiques différents des nôtres. Elles forment un *système de signes* dans lequel la population locale se reconnaît, un ensemble de valeurs et de croyances partagées par tout un peuple. Elles expriment une perception, soit un fait de culture. Ces idées intéressent, il est vrai, une très large partie du monde indien et tibétain. Mais elles ont été si fortement acclimatées, indigénisées par la population autrefois dominante de la vallée de Katmandou, qu'elles se trouvent aujourd'hui inscrites dans la mémoire sociale et sont porteuses d'identité.

J'ai montré à plusieurs reprises à quel point l'image divine de type anthropomorphe était en fait peu visible du dévot ou du simple spectateur. Elle se trouve souvent emmaillotée, recouverte de tissu épais, vêtue de brocard, ne laissant dépasser que l'extrémité d'une tête dessinée de manière rudimentaire (Rato Matsyendranath). Les offrandes, le vermillon, le sang des animaux, l'usure du temps dans le cas des statues en bois, rendent fréquemment le dieu peu reconnaissable. Tout donne à penser que la statue n'est pas déchiffrée en termes iconographiques ; elle reste pour une large partie de la population peu lisible. Pour le fidèle, répétons-le, c'est la perception visuelle générale qui prime : le « vu » et le « être vu » bienfaisant. Telle la relique orthodoxe, l'image hindoue ou bouddhiste renvoie à quelque chose de transcendantal, à un univers qui n'appartient pas au monde d'ici-bas. C'est l'affleurement d'une réalité supérieure qui compte. Le contraste est saisissant avec la conduite esthétique née dans l'Occident moderne, qui n'est pas contemplation mais activité, et qui fait appel à un travail de décryptage, de réflexion sur le sens.

Dans la culture étudiée ici, les images sacrées sans auteur connu n'ont pas le statut d'œuvres d'art que nous leur prêtons (à juste titre) aujourd'hui. Les Néwar leur reconnaissent incontestablement des qualités artistiques au-delà de leurs fonctions religieuses premières. Une statue doit être belle, parfaite pour représenter un dieu et lui plaire : tous les artisans, peintres, orfèvres et sculpteurs, en conviennent. Mais la perfection technique se mêle étroitement au jugement esthétique. De même, le vocabulaire relatif à la notion de beau reste assez pauvre dans la langue traditionnelle et recouvre des contextes bien différents. Les mêmes qualificatifs (néwari : *bâmlah*, *nhyâipu*) sont employés pour apprécier la qualité d'une

statue et la beauté qui se dégage du spectacle de danses sacrées ou de fêtes religieuses. Le registre des émotions esthétiques est reconnu mais peu exprimé, contrairement à ce que la littérature sanskrite de l'Inde ancienne nous a légué (théorie des *rasa*)¹⁹. Il reste englobé dans une expérience de la transcendance (*alaukika*)²⁰ par essence ineffable. Manifestations esthétiques et manifestations religieuses se confondent. Elles s'unissent dans les pratiques collectives.

La circulation mondialisée des images et l'ouverture croissante d'une société traditionnelle imprégnée de religion à d'autres modèles, d'autres cultures, donnent aux objets considérés des sens inédits. Il ne s'agit sans doute pas de faits entièrement nouveaux. Dès le XIII^e-XIV^e siècle, les artisans néwar, sculpteurs, orfèvres et peintres, exportèrent leur art au Tibet et en Chine. Des glissements de sens se sont vraisemblablement produits à cette occasion. Cependant, ces changements restèrent cantonnés à l'intérieur d'une même communauté culturelle dominée par le sacré. Les métamorphoses que ces objets connaissent depuis leur découverte par un Occident prédateur et avide d'horizons inexplorés sont d'une autre nature. André Malraux soutenait que la vérité d'une œuvre réside dans la succession des sens qui lui ont été, lui sont et lui seront donnés²¹. Mais la confrontation avec l'Occident constitue une rupture particulière, d'une ampleur inégalée jusque-là. Elle a été marquée par l'apparition de musées, un phénomène qui transforme du tout au tout le sens attaché à des objets jusqu'alors considérés principalement sous leurs aspects religieux. Enfermés dans ces enceintes d'un nouveau genre, masques et statues de pays extra-occidentaux ou prémodernes font figure d'exclus, aux marges d'une société pour laquelle ils constituent « une part de loisir ou de révolte que permet l'insuffisance d'une civilisation », selon les mots de Gaëtan Picon (1988 : 158)²². Les épiphanies cèdent la place à des images et des regards esthétisés. De tels lieux patrimoniaux, voués à un culte de substitution, n'appartiennent pas au lieu et au temps des pièces exposées. Dans le nouvel art totalisé mis en place au XIX^e siècle et dont, justement, Malraux a consacré l'apothéose, les œuvres plastiques de divers continents sont juxtaposées, offertes à toutes sortes de relectures et de croisements.

19. *Rasa*, littéralement « saveur », désigne en sanskrit le sentiment esthétique éprouvé par un spectateur. La littérature indienne en distingue huit, chacun exprimant une émotion particulière : amour, fureur, comique, effroi, etc.

20. Mot couramment utilisé en népali ainsi que dans plusieurs langues de l'Inde.

21. L'idée court tout au long de ses *Écrits sur l'art* (2004). Voir aussi Godard (1990 : 70).

22. La synthèse de Régis Debray, *Vie et mort de l'image* (1992), riche en données et en analyses sur l'art occidental, reste approximative sur les cultures extra-européennes.

Il revient à l'anthropologue d'expliciter ces nouvelles significations, en Europe comme dans les pays d'origine²³, de saisir les enjeux qui se présentent, voire d'inverser les regards. Il lui faut rendre raison sociologiquement, sans réduction ni trahison, des partis esthétiques exprimés, anciens et nouveaux. Il n'y a pas de vérité intemporelle en ce domaine.

*Centre national de la recherche scientifique
Milieux, sociétés et cultures en Himalaya, Villejuif
gtoffin@vjf.cnrs.fr*

MOTS CLÉS/KEYWORDS : esthétique/*aesthetic* – religion – image – perception – Népal/*Nepal* – Néwar.

23. Pour un autre regard esthétique porté sur les réalités népalaises, en particulier urbaines, voir l'album de photographies de Frédéric Lecloux (2003), et mon commentaire « Katmandou 2058 : épiphanies du quotidien » (*ibid.* : 95-100).

BIBLIOGRAPHIE

- Augé, Marc
1988 *Le Dieu objet*. Paris, Flammarion.
- Béguin, Gilles
1987 *Les Arts du Népal et du Tibet*. Paris, Desclée de Brouwer.
- Caillois, Roger
1975 *Approches de l'imaginaire*. Paris, Gallimard.
- Clémentin-Ojha, Catherine
1990 « Image animée, image vivante : l'image du culte hindou », in André Padoux, ed., *L'Image divine. Culte et méditation dans l'hindouisme*. Paris, Éd. du CNRS : 115-132.
- Colas, Gérard
1989 « L'instauration de la Puissance divine dans l'image du temple en Inde du Sud », *Revue d'histoire des religions* 206 (2) : 129-150.
1990 « Le dévot, le prêtre et l'image vishnouïte en Inde méridionale », in André Padoux, ed., *L'Image divine. Culte et méditation dans l'hindouisme*. Paris, Éd. du CNRS : 99-114.
2004 « The Competing Hermeneutics of Image Worship in Hinduism (Fifth to Eleventh Century) », in Phyllis Granoff & Koichi Shinohara, eds, *Images in Asian Religions. Texts and Contexts*. Vancouver, UBC Press : 149-179.
- Dagens, Bruno
2005 *Traités, temples et images du monde indien. Études d'histoire et d'archéologie*. Pondichéry, Institut français de Pondichéry / Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.
- Davis, Richard H.
1997 *Lives of Indian Images*. Princeton, Princeton University Press.
- Debray, Régis
1992 *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris, Gallimard.
- Eck, Diana L.
1981 *Darshan, Seeing the Divine Image in India*. Chambersburg, Anima Books.
- Godard, Henri
1990 *L'Autre Face de la littérature. Essai sur André Malraux et la littérature*. Paris, Gallimard.
- Kulke, Herman
1978 « Early State Formation and Royal Legitimation in Tribal Areas of Eastern India », in Rupert Moser & Mohan Gautam, eds, *Aspects of Tribal Life in South India*, 1. *Strategy and Survival*. Berne, Institut of Ethnology, University of Berne : 29-37.
- Lecloux, Frédéric
2003 *Katmandou 2058*. Tournai, La Renaissance du Livre [texte de Gérard Toffin].
- Lévi, Sylvain
1905 *Le Népal. Étude historique d'un royaume hindou*. Paris, Ernest Leroux. [Nouv. éd. : 1985.]
- L'Homme*
2003 *L'Homme 165 : Image et Anthropologie*. Éd. par Carlo Severi. Paris, Éd. de l'Ehess.
- Malamoud, Charles
1976 « Village et forêt dans l'idéologie de l'Inde brahmanique », *Archives européennes de sociologie* 17 : 3-20.
- Malraux, André
1946 *Esquisse d'une psychologie du cinéma*. Paris, Gallimard.
2004 *Ceuvres complètes*, 4-5. *Écrits sur l'art*. Paris, Gallimard, 2 vol. (« Bibliothèque de la Pléiade »).
- Mondzain, Marie-José
1995 *L'Image naturelle*. Paris, Nouveau Commerce.

1996 *Images, icônes, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris, Le Seuil.

Owens, Bruce

1995 « Human Agency and Divine Power : Transforming Images and Recreating Gods among the Newars », *History of Religion* 34 (3) : 203-240.

Peabody, Norbert

2006 *Hindu Kingship and Polity in Precolonial India*. New York, Cambridge University Press (« Cambridge Studies in Indian History and Society » 9).

Picon, Gaëtan

1988 [1974] *1863, Naissance de la peinture moderne*. Préface d'Yves Bonnefoy. Paris, Gallimard (« Folio essais »).

Reiniche, Marie-Louise

1989 *Tiruvannamalai. Un lieu saint shivaïte du sud de l'Inde. La configuration sociologique du temple hindou*. Paris, École française d'Extrême-Orient.

Renou, Louis

1951 « Les images des dieux dans la littérature de l'Inde ancienne », *Revue française de l'élite européenne* : 19-25.

Riley-Smith, Tristan

1989 « Image, Status, and Association : Aspects of Identity among Newar Gods and Men », *Kailash* 15 (3-4) : 223-240.

Schnepel, Burkhard

1995 « Durga and the King : Ethnohistorical Aspects of Politico-Ritual Life in a South Orissan Jungle Kingdom », *Journal of the Royal Anthropological Institute* 1 (1) : 145-166.

Sircar, D. C.

1973 *The Shakta Pitha*. New Delhi, Motilal Banarsidass.

Slusser, Mary Shepherd

1982 *Nepal Mandala. A Cultural Study of the Kathmandu Valley*. Princeton, Princeton University Press.

Tarabout, Gilles

2004 « Theology as History : Divine Images, Imagination, and Rituals in India », in Phyllis Granoff & Koichi Shinohara, eds, *Images in Asian Religions. Texts and Contexts*. Vancouver, UBC Press : 56-84.

Toffin, Gérard

1984 *Société et religion chez les Néwar du Népal*. Paris, Éd. du CNRS.

1993 *Le Palais et le Temple. La fonction royale dans la vallée du Népal*. Paris, CNRS Éd.

1999 « Possession, danses masquées et corps divin dans la vallée de Katmandou, Népal », in Jackie Assayag & Gilles Tarabout, eds, *La Possession en Asie du Sud. Parole, Corps, Territoire*. Paris, Éd. de l'Ehess (« Purushartha » 21) : 237-261.

2000 *Entre hindouisme et bouddhisme. La religion néwar, Népal*. Louvain-la-Neuve, Institut orientaliste-Peeters.

2005 « La forêt dans l'imaginaire des populations de l'Himalaya népalais », *Revue de l'histoire des religions* 222 (2) : 177-207.

Vergati, Anne

2005 *Art et société au Népal*. Paris, Picard.

Vernant, Jean-Pierre

1983 « De la présentification de l'invisible à l'imitation de l'apparence », in *Rencontres de l'École du Louvre, Paris, 1982 : Image et signification*. Paris, La Documentation française : 25-37.

Veyne, Paul

1988 « Conduites sans croyances et œuvres d'art sans spectateurs », *Diogenès* 143 : 3-22.

Gérard Toffin, *Exposer/Voir : l'image divine dans la religion et l'art néwar*. — L'image sacrée chez les Néwar du Népal est représentée par une série de formes qui vont du plus figuratif au plus brut. L'article entend cerner les conceptions religieuses complexes et variées qui l'entourent et les usages cérémoniels sous lesquels ces statues, peintures et autres objets divins se manifestent, autrement dit leur *logique rituelle*. Il y a là tout un *système de signes*, un fait de culture qui révèle des modes d'appréhension des réalités plastiques différentes des nôtres. Dans ce système, l'image divine est toujours prise en relation avec la manière dont elle est donnée à voir. Elle n'existe pas indépendamment du spectateur. On cherchera aussi dans ce travail à nuancer l'opposition, chère aux historiens de l'art, entre iconique et aniconique et l'on insistera sur les points communs partagés par ces figures divines. Toutes font référence au corps du dieu et toutes sont traitées de la même manière par le fidèle : comme la présence cachée, irréprésentable à beaucoup d'égards, d'une puissance transcendante.

Gérard Toffin, *Showing/Seeing : Sacred Images in Newar Art and Religion*. — Sacred images among the Newar (Nepal) are a series of forms (statues, paintings, etc.) ranging from the figurative to objects in the rough. This article tries to circumscribe the various complex religious conceptions (« ritual logic ») having to do with these images and their ceremonial usages. This system of signs is a « fact of culture » that reveals an apprehension of plastic realities different from ours. In this system, sacred images are always understood in relation to the ways they are presented to be seen. The image does not exist apart from the person looking at it. The contrast, to which art historians are attached, between the « iconic » and « aniconic » is qualified ; and emphasis is laid on the points shared by these sacred images. All these images refer to a god's body, and are treated by believers in the same way, namely as the hidden presence of a transcendental power, which, in many regards, cannot be represented.