Association pour le Rayonnement des Cultures Himalayennes
Documentation A.R.C.H. N°11_2019

**Documentation**
ASSOCIATION pour le RAYONNEMENT
des CULTURES HIMALAYENNES

---

**Gérard Toffin**, *Du rituel au théâtre : le drame religieux dansé Néwar de la vallée de Katmandou. 2019.*

*Traduction de l'article From Ritual to Theatre: Religious Drama of the Kathmandu Valley ; Newā Academy, 2019 par Manuel Benguigui.*

---

**Référence électronique**
Gérard Toffin, «Du rituel au théâtre : le drame religieux dansé Néwar de la vallée de Katmandou».Documentation A.R.C.H. [En ligne], n°11_2019, https://himalaya-arch.com/documentation

Édition électronique
URL : https://himalaya-arch.com/documentation

Éditeur
Pannier & Viel

Tous droits réservés, 2019.

# Du rituel au théâtre : le drame religieux dansé Néwar de la vallée de Katmandou

par Gérard Toffin

Rudrayāṇī, la déesse principale de la troupe Jyapu de Śikālī pyākhā, Khokana, 2011, (photo G. Toffin).

**Résumé**

*Les danses masquées accompagnées de musique, de chants et de rituels constituent un élément-clé de la culture Néwar. Parmi elles, les danses ou drames divins appelés dyaḥ pyākhā ou gaṇa pyākhā sont essentiellement de nature religieuse et font partie intégrante du culte des divinités surnaturelles. Les danseurs incarnent des divinités et sont possédés par elles. Cet article se propose de mettre en lumière les principaux aspects de ces danses rituelles, en particulier leurs liens avec les cérémonies gaṇacakra de la tradition tantrique indienne. L'auteur émet ici l'idée que la plupart de ces dyaḥ pyākhā sont de vieux rituels tantriques remodelés de manière théâtrale pour s'adresser à un public plus large. En outre, cet essai illustre le mélange d'éléments religieux et esthétiques dans les activités rituelles Néwar. Avec leurs masques, leurs bijoux et leurs peintures, chacune de ces danses et troupes peut en fait être considérée comme un musée vivant de l'art Néwar.*

La vallée de Katmandou et sa population indigène, les Néwar (Nevāḥ), ont conservé à travers les âges un certain nombre de drames religieux qui présentent simultanément des caractéristiques théâtrales et rituelles. Ces célébrations chorégraphiques ne sont pas seulement représentées pour divertir les spectateurs, elles font partie aussi du culte régulier des divinités surnaturelles. Ce sont des événements sacrés, empreints de signification religieuse. Les pièces adoptent un ton si solennel que les danseurs sont possédés par les divinités qu'ils incarnent et qu'on leur offre diverses offrandes tout au long de la représentation. Les pièces, jouées en plein air près des temples, appartiennent à des phases pré-modernes de l'histoire du théâtre, encore dominées par la religion et les valeurs éthiques. Elles sont encadrées rituellement et comprennent des éléments narratifs, de la musique (tambours, cymbales et longues trompettes), de la danse, des chants et des procédures rituelles exécutés devant les spectateurs. Leurs qualités esthétiques contribuent grandement à l'efficacité des rituels. Les deux fonctions, religieuse et esthétique, en fait, se chevauchent. La vision du spectacle est elle-même un acte pieux[1].

Gérard Toffin / ARCH
https://www.himalaya-arch.com
Documentation © 2019 Association pour le rayonnement des cultures himalayennes

Ces danses religieuses se caractérisent par l'utilisation de masques – une caractéristique de la religion et de la culture Néwar. Les trois principales capitales médiévales de Malla (Yeṃ , Yela et Khvapa ; soit Katmandou, Lalitpur et Bhaktapur en népali) possèdent chacune plusieurs troupes de danseurs masqués qui se produisent à des dates déterminées dans le calendrier religieux. Il en va de même dans d'autres capitales anciennes ou dans des villes plus petites, telles que : Bhvãta (Banepa), Bhvãta, Kipū (Kirtipur), Palanti (Panauti), Phãpi (Pharping), et dans plusieurs villages : Thecva, Khvaknā, Jala (Harasiddhi), Svãgu (Pyangaon), entre autres. Toutes ces troupes (plus d'une vingtaine au total actuellement, disséminées dans toute la vallée) sont historiquement très anciennes, puisqu'elles remontent au moins à l'époque médiévale Malla (XIIIe-XVIIIe siècle). Traditionnellement, les danseurs sont exclusivement de sexe masculin et non professionnels. Bien qu'un large éventail de castes différentes soit représenté, la majorité des troupes proviennent des castes paysannes (Jyapu, Gathu, Balami).

Les danses masquées religieuses sur lesquelles je voudrais me concentrer ici sont appelées en Nepa Bhasa (néwari) *dyaḥ pyākhã*, ou *dyaḥ khvāḥpāḥ pyākhã*. Ce sont des danses divines ou des pièces sur les dieux (en néwari, le mot *pyākhã* englobe la signification de *nāc* et de *nṛtya/nāṭak*, les deux mots népalis pour danse et théâtre). Ce sont les plus religieuses des danses masquées Néwar. Selon les intellectuels de ce groupe ethnique, ces ballets sacrés appartiennent à la catégorie *nṛtya nāṭak* (Joshi, 2010). Pendant le spectacle, les danseurs masqués sont perçus comme des incarnations vivantes de divinités et sont donc vénérés par le public. L'exécution de ces danses religieuses et la mise en scène du spectacle se nomment *pyākha huigu* ou *huikegu* (var. *huikigu*). Danser se dit *pyākha luyegu* (ou *hulegu*) en néwari. Tous ces termes sont pratiquement synonymes. Ces danses sont associées à des temples spécifiques, le plus souvent tantriques. Elles se déroulent certains jours du calendrier religieux et sont principalement basées sur divers épisodes de la littérature purāṇique (*paurāṇic pyākhã*) mélangés à des éléments folkloriques locaux (*lokvārta* en népali et néwari)[2]. Ces drames religieux, qui ne sont pas écrits et sont très différents des pièces occidentales classiques et modernes, mettent principalement en scène des batailles (*yuddha*) entre dieux (*dyaḥ*) et démons (*daitya*) ; chaque adversaire est armé d'une épée (*tarvār*) et parfois d'un bouclier. L'enjeu est l'établissement ou le rétablissement du dharma, l'ordre cosmique. A la fin des combats, les dieux finissent toujours par prendre le dessus sur les démons (*kvaḥ thalegu* en néwari).

J'ai déjà publié une série d'articles sur ces danses aux multiples facettes, basés sur du matériel ethnographique, notamment à propos de la troupe Thecva des Navadurgā (1996), du groupe de danse Balami pyākhã de Pharping (2011), ainsi que de la troupe Kārtik pyākhã qui officie à Lalitpur (2012) **(fig. 1)**. J'ai successivement souligné la dimension communale de ces groupes de danse, leurs racines locales et leur circulation dans la vallée de Katmandou, leurs liens avec les anciennes royautés, la fréquence élevée des sacrifices d'animaux avant et pendant le spectacle, l'apprentissage hautement ritualisé des pas de danse et de la musique, les aspects non réalistes de la scénographie, l'importance de la narration dans la pièce, le processus de divinisation des danseurs ainsi que leurs liens très profonds avec le *Nāṭyaśāstra* sanskrit et la tradition classique indienne.

**Fig. 1**. Danseur masqué incarnant le dieu Narasiṃha, troupe du Kārtik pyākhã, Lalitpur (Patan), 2010, Le danseur masqué appartient à la case des brahmanes Rajopadhyaya. (photo G. Toffin).

Dans cet essai, j'aborde deux questions interdépendantes. Tout d'abord, j'insiste sur les principaux traits de ces danses théâtrales, leurs caractéristiques religieuses, notamment en ce qui concerne les rituels et danses *gaṇacakra* appartenant à la tradition tantrique indienne. D'après moi, la plupart des drames religieux Néwar sont liés à ces anciens rituels secrets et dérivent très probablement de ces derniers. Deuxièmement, je traite des éléments religieux et esthétiques de ces spectacles. Les relations entre les deux aspects sont étroitement liées et ne peuvent être dissociées. A ce titre, le *dyaḥ* pyākhã Néwar appartient à d'anciennes formes pré-modernes de représentations théâtrales et rappelle les pièces religieuses européennes médiévales (en Angleterre et en France, par exemple) qui étaient jouées près des églises. Il convient de les considérer comme un trait d'union entre la religion et le théâtre. Leur étude détaillée s'impose.

**Fig. 2**. La déesse Śvetkālī de Katmandou portant son sabre, 2016. Danseur appartenant à la caste des agriculteurs Jyapu. (photo G. Toffin).

En règle générale, les danseurs des spectacles de *dyaḥ pyākhã* incarnent un ensemble de divinités, *dyaḥ gaṇa* (en néwari), principalement composé des huit déesses Aṣṭamātṛkā **(fig. 2)** ou neuf Navadurgā **(fig. 3)**, chacune associée à l'une des principales directions de l'univers. Des dieux masculins, tels que Gaṇeśa **(fig. 4)**, Bhairava et Mahādeva figurent également dans le drame. Les spectacles de danse sont aussi appelés *gaṇa pyākhã* (ou *gã pyākhã*), du sanskrit *gaṇa*, qui désigne un cercle de divinités. Ils font clairement écho aux diverses assemblées ou rituels dansants *gaṇacakra* propres aux traditions indiennes, tantrique, bouddhiste et hindoue, qui étaient réservés à un petit nombre d'initiés. Dans certains cas, les interprètes des danses Néwar ont par exemple l'habitude d'ingérer des aliments sacrificiels et de boire des boissons mystiques – en particulier un type spécial de bière forte symbolisant l'*amṛita*, une sorte d'ambroisie bue, de nuit, dans un crâne servant de coupe – une pratique courante dans la religion Vajrayāna. A cette occasion, les personnes déifiées sont disposées selon un cercle *maṇḍala*. De plus, les personnages divins représentés sur la scène sont censés être possédés par les dieux qu'ils incarnent (*dyaḥ vayegu* en néwari) (Toffin 1999), comme c'était le cas dans le *gaṇacakra* indien tantrique. Aujourd'hui encore, certains rituels sont accomplis hors de la vue des spectateurs. Dans l'ensemble, on peut émettre l'idée que les danses *gaṇa pyākhã* Néwar sont des cérémonies tantriques qui ont été refaçonnées théâtralement pour viser un public plus large.

Malgré l'orientation bouddhiste de plusieurs de ces troupes et de leurs temples (à l'exception du temple hindou de Jala/Harissidhi et de quelques autres exceptions notables), les danseurs de *dyaḥ pyākhã* incarnent surtout des divinités tantriques hindoues. Le mélange d'éléments Śaivites et bouddhistes est particulièrement remarquable. Dans la troupe Śvetkālī de Naradevi Tol (Katmandou), le dieu Śiva est même incarné par un Tuladhar (appartenant à une caste bouddhiste). Ce trait quelque peu hybride est l'expression de la synthèse hindou-bouddhiste remarquable qui s'est développée dans la vallée de Katmandou au cours des siècles. Il témoigne aussi de l'importance du patrimoine tantrique vivant dans cette région de l'Himalaya. Il est intéressant de noter que certaines danses *dyaḥ pyākhã* comprennent de courtes scènes comiques comportant des personnages de type clownesque.

**Fig. 3.** Śvet Bhairava courtisant la déesse Kālī, troupe des Navadurgā de Bhaktapur, 2016. Les danseurs appartiennent ici à la caste des jardiniers Gathu/Banmala. (photo P. Shrestha).

Malgré l'orientation bouddhiste de plusieurs de ces troupes et de leurs temples (à l'exception du temple hindou de Jala/Harissidhi et de quelques autres exceptions notables), les danseurs de *dyaḥ pyākhã* incarnent surtout des divinités tantriques hindoues. Le mélange d'éléments Śaivites et bouddhistes est particulièrement remarquable. Dans la troupe Śvetkālī de Naradevi Tol (Katmandou), le dieu Śiva est même incarné par un Tuladhar (appartenant à une caste bouddhiste). Ce trait quelque peu hybride est l'expression de la synthèse hindou-bouddhiste remarquable qui s'est développée dans la vallée de Katmandou au cours des siècles. Il témoigne aussi de l'importance du patrimoine tantrique vivant dans cette région de l'Himalaya. Il est intéressant de noter que certaines danses *dyaḥ pyākhã* comprennent de courtes scènes comiques comportant des personnages de type clownesque.

La plupart des troupes sont « mono-castes », mais certaines d'entre elles comprennent deux castes ou plus. Elles appartiennent au type d'association *guṭhi*, très répandu chez les Néwar, et elles sont souvent désignées sous ce nom. Dans le passé, les rois et les riches marchands ont accordé les revenus de terres à de telles associations, mais dans la seconde patie du XXe siècle les tenanciers se sont presque systématiquement appropriés ces propriétés à la suite de la réforme agraire. Aujourd'hui, les groupements de *dyaḥ pyākhã* sont principalement financés par des contributions internes. L'appartenance à un groupe dansé est héréditaire en ligne masculine ; elle se transmet donc de génération après génération. Le personnage divin et son masque s'héritent habituellement de père en fils aîné, de telle sorte que, par exemple, la personne qui incarne Bhairava transmet son rôle à son fils le plus âgé. Lorsque la famille n'a pas d'enfant mâle, le rôle est redistribué par les membres du *guṭhi* à la personne de la troupe qui semble la plus apte à assumer ce rôle. L'appartenance au groupe de danse est donc bien délimitée ; les étrangers à la communauté locale en sont exclus.

Le dieu Śivadyaḥ/Śiphadyaḥ occupe une place prépondérante au sein de la troupe. Il est considéré comme le *mū dyaḥ*, la divinité en chef du groupe de danse et est habituellement représenté par une jarre *purṇa kalaś* à laquelle quelques éléments iconiques sont éventuellement attachés **(fig. 5)**. Pendant les processions et les représentations, ce récipient est souvent porté dans un petit palanquin par une personne religieuse qualifiée au sein du groupe ; arrivé sur le lieu de la représentation, on lui réserve une position centrale sur la scène. Le dieu est identifié à Bhairava. À ce titre, il reçoit des sacrifices d'animaux. Quant à Nāsaḥdyaḥ (Nṛtināth), le dieu Néwar de la danse, de la musique et du théâtre, distinct de la figure divine précédente, il préside toutes les danses religieuses *dyaḥ pyākhã* de la vallée de Katmandou. Il joue un rôle particulièrement important lors des apprentissages dans le bâtiment *ākhāḥ cheṃ* où les danses sont enseignées. Les capacités artistiques et la grâce chorégraphique des danseurs sont conçues comme un don de ce dieu, une expression de son pouvoir surnaturel.

**Fig. 4.** Danseur masqué incarnant le dieu Gaṇeśa, troupe Gã pyākhã des danseurs Shakya de Lalitpur, 2013 (photo G. Toffin).

**Fig. 5.** Le dieu Śivadyaḥ/Śiphadyaḥ, entouré de ses desservants, est installé sur un côté de l'aire de danse. Harissidhi, Jala pyākhã, 2010 (photo G. Toffin).

Les pièces sont jouées sur des plateformes carrées, appelées *dabū* en néwari, qui sont faites de briques et de pierres. Le nombre important de ces plateformes *dabū* dans toute la vallée de Katmandou révèle l'importance de ces événements. Elles confèrent à l'espace public traditionnel une qualité rituelle et artistique qui passe inaperçue dans la vie quotidienne, mais qui est pleinement mise en valeur lors les occasions rituelles et festives. Cette dimension de l'espace public ne doit pas être minimisée et mérite d'être prise en compte lorsqu'on considère l'espace/la topographie Néwar. Ces danses et formes archaïques de théâtre se situent de toute évidence au cœur de la plupart des localités Néwar. Pendant les représentations, les spectateurs se massent tout autour de la scène, debout ou assis sur les bords du *dabū*, ou bien ils s'installent sur les escaliers des temples voisins.

Les danseurs sont possédés par la divinité qu'ils incarnent ; ils agitent leurs mains en signe de possession et ils doivent être guidés par des accompagnateurs sur la scène *dabū*. Ils se tiennent à l'écart des éléments impurs (restes de nourriture *cipa*, viande de poulet, etc.) les quatre jours précédant le spectacle et ils ne doivent pas mettre de sel dans leur nourriture. Ils doivent être dans un état « pur » (*nisi* en néwari). Les guides qui leur sont attachés s'assurent que la transe ne prend pas une tournure sauvage et incontrôlée. Il est intéressant de noter que l'état de possession n'est pas considéré comme le résultat d'un processus personnel interne. La déification est réalisée principalement grâce à l'incorporation d'éléments extérieurs. Ce processus est enclenché en premier lieu lorsque les masques (consacrés antérieurement dans des temples où ils ont été placés sur les statues de dieux ou les pierres divines aniconiques qu'ils sont censés incarner) sont posés sur le visage et la tête des danseurs, et ensuite lorsque ces derniers nouent des cloches autour de leur corps, taille et mollets. Ces deux éléments transforment les danseurs en êtres divins, *dyaḥpiṃ* en néwari. La possession n'est pas du type extatique. Les danseurs déifiés restent pleinement conscients et dansent selon des règles et des conventions. Cependant, ils croient que les divinités les habitent quand ils interprètent leur rôle sur scène.

Le drame et les rituels sont ponctués de sacrifices d'animaux – buffle, mouton ou chèvre. Les principaux danseurs, en particulier ceux qui incarnent Kumārī, Bhairava et Vārāhī, boivent le sang des animaux qui sont sacrifiés sur scène. Ce sont les figures divines principales. Leurs interprètes sont appelés dans certaines troupes *mul dhāmi*. Ils ne se coupent jamais les cheveux de leur vivant et portent donc leurs cheveux très longs, une pratique courante chez les bouddhistes tibétains ainsi que chez les tantristes Bönpo (Sihlé 2018). C'est un de leurs marqueurs d'identité. Après le sacrifice, les têtes des animaux abattus sont placées devant la jarre représentant le dieu Śivadyaḥ.

Le mode allégorique de la représentation doit être souligné : ces drames mettent en scène la lutte entre le bien et le mal, les *devas* (dieux) et les *asuras* (anti-dieux). Les figures chorégraphiques sont codées : les *mudras* de la main et les mouvements des doigts, par exemple, ont diverses significations spirituelles et les assistants s'emploient de temps à autre à porter les danseurs dans leur bras pour figurer le vol qu'une divinité entreprend dans les airs (dans certains cas, il s'agit seulement de soulager les jambes du danseur qui n'a pas le droit de s'asseoir de toute la journée). L'utilisation d'accessoires est restreinte à des objets symboliques tels que épées et boucliers. De plus, il n'y a aucun décor ni mise en scène. Du point de vue du public, le drame masqué efface les différences entre le réel et la fiction. Une telle fictionnalisation, typique de toutes les formes de théâtre, n'est pas seulement générée par le caractère narratif du spectacle : elle est aussi produite par la nature divine des protagonistes qui agissent sur scène. Les danseurs possédés transcendent le plan empirique et transforment la pièce en une représentation mystique au-delà des réalités ordinaires. Cependant, la présence de scènes ou d'éléments réalistes ici et là est notable. Les scènes comiques, en particulier, ajoutent à la théâtralité de la représentation et font référence à des aspects plus triviaux de la vie quotidienne.

**Fig. 6.** Rideau de scène déployé entre les différentes parties de la pièce/danse. Ici à Pharping, troupe Balami de Kāttī pyākhā. Au centre de la toile est représenté le dieu Nṛtināth, Śiva dansant, 2010 (photo G. Toffin).

Chaque troupe de danseurs est un musée vivant de l'art Néwar en ce qui concerne les bijoux, les peintures, masques, coiffes, vêtements et figurines sculptés dans des ossements. Des toiles peintes (utilisées comme rideau de théâtre) décorées d'images de Nāsaḥdyaḥ et d'autres divinités sont régulièrement déployées sur la scène, entre les scènes du récit **(fig. 6)**. Quant aux masques, ils sont faits de papier mâché et d'argile (parfois aussi de métal), et doivent être repeints ou entièrement refaits tous les douze ans, dans certains cas chaque année. Ils sont réalisés par les peintres Néwar Citrakar. De plus, dieux et déesses vivants sont richement parés d'ornements. Parmi les bijoux cérémoniels, il convient d'attirer l'attention sur les splendides ceintures et tabliers *jabhī* (en néwari)/*mekhalā* (en sanskrit) faits d'os humains (parfois de buffle). C'est notamment le cas de la troupe Śvetkālī de quartier de Naradevī, dans la vieille ville de Katmandou **(fig. 7)**. Ces motifs en os représentent des têtes humaines, des squelettes dressés, des têtes de *makara* (animaux marins), des médaillons gravés de motifs floraux et des Ḍākinīs en train de danser. Ils constituent des chefs-d'œuvre de l'art tantrique Néwar et méritent d'être comparés aux tabliers portés lors des danses religieuses tibétaines dans les monastères bouddhistes ainsi qu'à ceux utilisés par les chamanes en Mongolie. Les danseurs portent également de lourdes coiffes aux motifs étincelants. Ces tiares en forme de couronne, *mukut* (*mukuṭa* en sanskrit) ou *matuka*, *matū*, sont en laiton, en argent ou en bronze doré. Certaines sont surmontées de feuilles d'or ou de laiton appelées *kikampā*. Tous ces ornements, que l'on retrouve dans l'iconographie de la statuaire, confèrent un pouvoir divin aux danseurs et les protègent contre les mauvais esprits.

**Fig. 7.** Mahādeva danse entre ses deux fils Gaṇeśa et Kumāra, troupe de Śvetkālī/Naradevī, 2016. On remarquera les tabliers en os sculpté. Cliché pris à Lalitpur, (photo P. Shrestha).

Ces questions d'esthétique sont cruciales. Elles contribuent à transformer le rituel en une pièce théâtrale destinée aux spectateurs. Il est intéressant à cet égard de s'interroger au moins brièvement sur la relation entre l'art et la religion, un aspect peu étudié de ce genre de performance cultuelle. Les deux concepts sont clairement liés. Il est difficile d'explorer les activités religieuses Néwar au Népal – danses rituelles, rites de passage, festivals, etc. – sans faire référence à l'esthétique et à l'art. La grande quantité d'ornements, de décorations, de coiffes, de vêtements de cérémonie, de peintures et de sculptures associés aux divinités et aux êtres humains, lors des rites de passage pour ces derniers, est l'une des principales caractéristiques de la culture composite Néwar. L'art religieux en réalité est omniprésent dans la vallée de Katmandou. Les cérémonies sont exécutées avec un sens dramatique remarquable et un grand talent pour les processions spectaculaires. Elles donnent immédiatement une dimension artistique aux rituels et aux croyances. Qu'elles soient privées ou collectives, la plupart des cérémonies religieuses, comprennent des spectacles artistiques vivants et des représentations iconiques attestant de préoccupations esthétiques. Les images les plus chargées rituellement de forces surnaturelles sont considérées comme les plus belles.

Néanmoins, une mise en garde s'impose. Souvent, les termes ne sont pas entièrement traduisibles d'une langue ou d'une culture à une autre. En fait, chez les Néwar, peut-être plus encore que dans la culture classique indienne, art et religion sont encore étroitement liés. *Lalit(a)-kalā*, le mot indien désignant l'« art », est une construction moderne datant de l'introduction de la notion européenne d'art dans le sous-continent. L'art traditionnel népalais s'inspire des conceptions esthétiques indiennes telles qu'elles sont présentées dans le *Nāṭyaśāstra* et d'autres textes sanskrits. Elle a été fortement influencée par la théorie du rasa (« jus, goût ») et des notions telles que *rūpabheda* (forme), *pramāṇa* (proportions), *bhāva* (émotion, expression), l*avaṇya-yojanā* (grâce), *sādṛysa* (ressemblance) and *varṇika bhaṅga* (coloration) (E. Fernandez del Campo, 2013), *Kāmasūtra*, I,3. Pourtant, au Népal, la distinction entre les deux domaines, *lalit-kalā* (art) et *dharma* (religion) ne remonte qu'à quelques décennies ; elle ne date véritablement que de l'essor de l'art moderne laïque Néwar/népalais au cours du XXe siècle. Traditionnellement, les arts plastiques et du spectacle (sculpture, peinture, musique, danse, etc.) étaient au service des divinités. À bien des égards, ils étaient englobés par la religion

puisque, dans le passé, la société reposait sur la religion et les valeurs éthiques. Les activités artistiques étaient (et sont encore) souvent considérées comme des offrandes aux divinités et un complément à un ensemble d'actes religieux. L'inspiration artistique était même et est encore souvent comprise aujourd'hui comme dérivée du pouvoir divin. « Les Népalais croient que Dieu est l'ultime créateur de tout art et que l'artiste est simplement un instrument mortel » (P. Pal, 1985, p. 22). Les allers retours entre art et religion sont donc constants.

D'un autre point de vue, il est problématique de réduire les très nombreux artisans Néwar à leur seule culture technique. Certains d'entre eux furent par le passé de véritables artistes, *kalākār*(a), des peintres et des sculpteurs talentueux qui ont créé des chefs-d'œuvre malgré les sévères contraintes iconographiques en vigueur. Les canons de la représentation n'ont en fait jamais freiné la création artistique. On peut donc affirmer que le concept de beauté n'était pas étranger à ces artistes, bien que cette notion, bien mal traduite en néwari/ Nepa Bhasa par le mot *bāṃlāḥ*, *bāṃlāḥ-pahaḥ* (et son antonyme *bāṃmālāḥ*), un terme multifonctionnel regroupant le sens de « beau », « bien », « bon » et « joli », n'ait jamais acquis le sens métaphysique transcendantal qu'elle a développé dans l'art européen des temps modernes. Néanmoins, les donateurs, et plus particulièrement les rois et gens de haute caste, savaient et savent encore pour les seconds distinguer un chef-d'œuvre d'un produit de second ordre. De même, à l'époque contemporaine, certains danseurs sont réputés pour leur talent, leur grâce et leur capacité à sauter haut dans les airs. Parmi les musiciens, tout le monde ne devient pas un maître, *guru*, et ne transmet pas son savoir aux autres. Seuls les meilleurs praticiens acquièrent ce statut. La capacité artistique transcende donc les règles sociales et religieuses. Il serait par conséquent plus approprié, dans ce cas précis, de conceptualiser les liens entre art et religion comme une relation de réciprocité, chacun des deux aspects assumant une part égale au sein d'une même matrice culturelle.

---

Gérard Toffin, anthropologue et ethnologue, est actuellement directeur de recherche émérite au CNRS. Depuis 1970, G. Toffin mène des recherches en anthropologie népalaise, en particulier chez les Néwar urbains et ruraux de la vallée de Katmandou. Il a notamment publié les ouvrages suivants : *Société et religion chez les Néwar du Népal* (1984), *Newar Society, City, Village and Periphery* (2007), *Imagination and Realities, Nepal between Past and Present* (2016). Il conduit actuellement un programme de recherche sur le théâtre vivant et la danse Néwar. En 2013, il a reçu le prix international Nai Derukh (Nai Prakashan) à Katmandou pour sa contribution à l'étude de la culture et de la société népalaises.

**Eléments bibliographiques**

Amatya, Saphalya (2000). *Religious Dances of Nepal Mandala (The Kathmandu Valley)*. Kathmandu: Cakam Dabū, (en anglais et népali).

Fernándes del Campo, Eva. (2013) *Canons del arte indica*. Madrid: Abada Editions.

Gutschow, Niels (1996). 'The Aṣtamātṛkā and Navadurgā of Bhaktapur. Notions about Place and Territory', in A. Michaels, C. Vogelsanger, A Wilke, (eds.), *Wild Goddesses of Nepal*. Bern/Berlin: Peter Lang [*Studia Religiosa Helvetica*, 2, 96], pp. 191-216.

Iltis, Linda. (1989). 'The Jala Pyākhā in Historical and Cultural Perspective', *Nepālbhāṣā va Thvayā Sāhitya Vibāgiya Gosthī*, Kathmandu: Nepālbhāṣā Kendriya Shikshan Bibhāg, p. 141-168.

Joshi, Satya Mohan. (2009), 'Mantunā', in Shrestha, H. R. *Kāttī pyākhā. Kārtik nāc*, Lalitpur. Kathmandu: Jagadamba Press (Jyestha Nāgarik-Nepal, Māgalbajār, Yela), (en néwari).

Kohn, Richard. (2001). *Lord of the Dance. The* Mani Rimdu *festival in Tibet and Nepal*. New York: State University of New York Press.

Kropf, Marianna. (2003).'In the Wake of Commercialised Entertainment: An Inquiry into the State of Masked Dance-Dramas' in the Kathmandu Valley'. *Contributions to Nepalese Studies*, vol. 30 (1), pp. 53-103.

Levy, Robert I. (with Kedar Raj Rajopadhyaya) (1990), *Mesocosm: Hinduism and the Organization of a Traditional Newar City in Nepal*. Berkeley: University of California Press.

Maharjan, Sakal Bahadur. (2009), *Harasiddhi ek sākṣipta paricaya*. Kathmandu: Cārumati Printing Press.

Pal, Pratapaditya. (1985). *Art of Nepal. A Catalogue of the Los Angeles County Museum of Art Collection*. Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art/University of California Press.

Prajapati S.R. (ed.) (2006). *The Masked Dances of Nepal Mandal*. Thimi: Madhyapur Art Council/ UNESCO, (en newari et népali).

Shakya, Rekha (2017). 'Nyatabhalu Ajimāyā Pyākhā Thaunyā Abasthā'; in *Chicago Nevāḥ*, vol.7, pp. 47-51 (en néwari).

Sihlé, Nicolas. (2018). 'Why Hair Needs to be Long', Nanterre, Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative: *Ateliers d'anthropologie*, 45.

Toffin, Gérard. (2019). 'Cultures en mouvement. Mutations et réinvention des traditions artistiques au Népal', *Revue L'Ethnographie. Création, Pratiques, Publics*, n°1, "Renouveau et revitalisation des arts traditionnels asiatiques. Discours, pratiques et savoir-faire." (Ed. by Nathalie Gauthard), à paraître.

Toffin, Gérard. (2015). *Living Masks of the Newars. The Itinerant Masked Dances of the Kathmandu Valley*, Lettre du Toit du Monde, n° 12, October 2014 (also published in *AsianArt*, USA, September 2015). A shortened version has been published: 'Living Masks of the Newars', in *Lo spirito della maschera. Testimonianze dall'Asia e dall'Africa*, a cura di Susanna Marino, Milano: Centro di Cultura Italia Asia (Quaderni Asiatici), pp. 107-132.

Toffin, Gérard. (2012a). 'Théâtre et royauté entre Inde et Népal. A propos de l'Indra Jâtrâ à Katmandou', *Théâtres d'Asie à l'oeuvre. Circulation, expression, politique*. Sous la direction d'Hélène Bouvier et Gérard Toffin. Paris: École française d'Extrême-Orient ["Études thématiques", 26], pp. 37-57.

Toffin, Gérard. (2012b) 'Jeu théâtral et acte rituel chez les Néwar du Népal. Une introduction au théâtre néwar', in Eve Feuillebois-Pierunek (ed.), *Théâtres d'Asie et d'Orient*. Traditions, rencontres, métissages. Bruxelles: P.I.E. Peter Lang ["Dramaturgies", 30], pp. 141-164.

Toffin, Gérard. (2012c). 'A Vaishnava Theatrical Performance in Nepal: The kāttī-pyākhā of Lalitpur City', *Asian Theatre Journal*, vol. 29, 1, pp. 126-163.

Toffin, Gérard. (2011). 'An Ancient Nāṭak in Nepal: The Balāmī Kāttī Pyākhā (Kārtik Nāc) of Pharping', *Sangeet Natak Akademi Journal*, vol. XLV, n°1, pp. 3-18.

Toffin, Gérard. (1999). 'Possession, danses masquées et corps divin dans la vallée de Katmandou, Népal', in *La possession en Asie du Sud. Parole, Corps, Territoire*. Ed. by Jackie Assayag and Gilles Tarabout, *Puruṣārtha*, n°21, Paris : École des hautes études en sciences sociales, pp. 237-261.

Toffin, Gérard. (1996). 'A Wild Goddess Cult in Nepal: The Navadurga of Theco village (Kathmandu Valley)', in *Wild Goddesses in India and Nepal*. Ed. by Axel Michaels, Cornelia Vogelsanger, Annette Wilke, Bern: Peter Lang (*Studia Religiosa Helvetica*, 1996, 2), pp. 217-251.

Tuladhar, Bhavani. (2018). 'Netabhalu', in Neta *Tulādhar Khvāḥpau*, vol.1, n°10, pp. 41-43 (en néwari).

Tuladhar, Prem Shanti and Tuladhar, Vajramuni (2013). *Newār Jātiko Abhautik Sāskṛiti (Immaterial Culture of the Newars)*, Lok Sāhitya Pariṣad: Lalitpur (en népali).

Vajracarya, Asakaji. (1982). *Mallakālīna Gaṃ Pyākhaṃ*. Kathmandu.

Vajracarya, Cunda (2008), *Nepālbhāṣā Nāṭak Sāhityayā Itihās*. Kirtipur/Kuta Pikak: Sunimā Press, (en néwari).

---

**Notes de fin**

1 La version originale de cet article est paru en anglais sous le titre : « From Ritual to Theatre: Religious Drama of the Kathmandu Valley», dans *Newā Pragya* (The Journal of Newā Akademy), vol.2, n°3, 2019, pp. 26-34.

2 Concernant l'art dramatique du théâtre Néwar et les liens entre le théâtre religieux de ce groupe ethnique népalais et le *Nāṭyaśāstra* indien, voir Toffin 2012a and 2012b.