



Dictionnaire des théâtres du monde

Sri Lanka (Le théâtre au)

Les origines du théâtre au Sri Lanka (Ceylan) remontent bien au-delà de l'histoire connue et ne peuvent se reconstituer qu'à partir de la survivance d'éléments théâtraux simples, assimilables à des pratiques rituelles toujours vivaces aujourd'hui.

Rituels d'exorcisme et de fertilité

Le goût du théâtre au Sri Lanka se manifeste peut-être dans la danse primitive de la communauté aborigène veddha : celle-ci mime la détresse de l'ours traqué. Les rituels sri-lankais, qui relèvent pour la plupart de l'exorcisme, remontent à des origines impossibles à dater mais peuvent être considérés comme pré-cinghalais en admettant que les ancêtres aryens venus de l'Inde en 543 avant Jésus-Christ aient amené avec eux ces pratiques ou les aient empruntées aux pays conquis ; ces rituels sont sans aucun doute à rattacher au polythéisme et à l'animisme propres à un peuple très ancien. Quoi qu'il en soit, les formes théâtrales primitives sont l'expression d'une révolte contre les démons oppresseurs qui, en tant que personnifications de la peste, de la maladie et de la mort, dominaient la communauté. Les formes de rituels sannî yakuma et rata yakuma se trouvent encore sur la côte sud ; le kank?riya, toujours en vigueur sur les plateaux kandiens, comprend de bons exemples de satire des seigneurs-démons qui régissent l'existence communautaire. Durant ces cérémonies rituelles les acteurs-exorcistes portent des masques colorés ainsi que des torches ; ils incarnent ainsi les démons-hôtes et dansent au rythme des tambours en chantant des incantations magiques pendant que les autres se moquent d'eux, ironisent, les malmènent et les forcent, en les effrayant, à exaucer les vœux des hommes. Pendant cette nuit où l'homme et le diable se rencontrent, la participation du public est à son comble car toute la communauté est alors réunie autour de la scène-arène, et cela aussi bien pour se divertir que pour se protéger de l'influence malfaisante des esprits diaboliques. Il arrive occasionnellement que le prêtre qui règle la cérémonie en profite pour faire de la satire sociale et tourner en ridicule un seigneur du village ou un oppresseur féodal tout en se mettant à l'abri de la vengeance derrière le bouclier de la magie.

Si l'on considère l'évolution du théâtre cinghalais, à toutes les formes rituelles d'exorcisme a succédé la théâtralisation des moissons des collines de Kandy, connue sous le nom de sokari ; la forme primitive de satire, le kolam de la côte sud, est la phase suivante de développement. Le sokari conserve les danses des cérémonies rituelles antérieures ainsi que l'esprit du rite de fertilité mais il innove en faisant ouvertement la satire des personnalités dominantes de la communauté rurale, comme le pharmacien du village. Le kolam, conservant les traits formels des danses du rituel méridional, débouche sur une forme totalement laïque de divertissement populaire, peuplant la scène des personnages détestés de la société féodale. C'est un mélange de burlesque, de farce et de satire ; on y trouve le chef du village et son esclave à la [Plaute](#), le soldat vagabond, le commerçant exploiteur, la vieille marâtre vicieuse et bien d'autres encore, masqués et costumés de couleurs vives. Ils animent une scène improvisée de leurs tambours et de leurs chants et, par les rires qu'ils déclenchent, libèrent la communauté de ses rancœurs inhibées. Bien qu'il ait perdu la saveur paysanne du sokari, le kolam a bien gardé la rudesse rustique d'une société centrée sur le village.

Durant cette période, des moines lettrés issus des missions bouddhistes d'Asoka en Inde vivaient reclus et à l'écart du théâtre naissant ; toutefois, la culture bouddhiste qu'ils diffusaient commença à influencer les rituels d'exorcisme comme on le voit notamment dans le rituel nommé bali. Il faudra pourtant du temps avant que les moines bouddhistes ne prennent conscience du pouvoir du théâtre en matière d'enseignement et de prêche. Ils introduisent alors dans leurs sermons et dans les danses de temple (vihara) des éléments empruntés au théâtre comme par exemple ceux qui, dans leurs cérémonies, portent le nom de dorakada asna, milind?aprasna et ?lavaka damana : les thèmes en sont tirés des écrits bouddhistes vraisemblablement postérieurs au rétablissement, venu de

Thaïlande, de la Haute Ordination.

Évangélisation et théâtre populaire

Les missionnaires chrétiens qui viennent avec les envahisseurs européens aux alentours du XVI^e siècle adoptent une attitude totalement différente à l'égard du théâtre. En Europe, les **mystères** et les **miracles** avaient joué un rôle dans la propagation de la religion et l'Église avait non seulement renoncé à son hostilité envers le théâtre mais s'en était même servi comme outil d'évangélisation. En Inde du Sud, les missionnaires insèrent dans une forme traditionnelle folklorique un contenu théologique pour éduquer et évangéliser le peuple et cette forme, le nattu-kuttu, sans doute variante populaire du théâtre de cour sanskrit, les missionnaires l'apportent avec eux à Ceylan pour servir, mais en langue cinghalaise, à des représentations théâtrales de la Nativité et de la Passion. Apparemment ce furent les chrétiens laïques qui reprirent le flambeau et transposèrent le nattu-kuttu dans sa version cinghalaise, le n?dagama, et il est significatif que la mémoire populaire ait retenu le nom du forgeron catholique romain Pilippu Singho, traducteur d'un des plus anciens n?dagamas à partir du tamoul, et considéré comme le père de la tradition n?dagama. Le n?dagama cinghalais, forme de théâtre chanté et stylisé, fit le tour des villages et devint rapidement un divertissement populaire purement laïque. La légende de Bouddha et l'histoire locale remplacèrent les récits chrétiens et européens originels. Sur la scène circulaire spécialement construite pour le n?dagama on peut entendre les chansons d'Inde du Sud fortement modulées et marquées d'une saveur locale, et les dialogues faits du mélange arbitraire des langues populaire et savante ; on peut voir les danses qui rappellent les traditions rituelles ainsi que celles du kolam. Les récits de la naissance du Bouddha, qui jouèrent au Sri Lanka le même rôle que les mythes grecs dans l'Athènes antique, continuent à vivre dans les communautés rurales à la lumière des torches ou des lampes au kérosène.

Un théâtre pour les classes moyennes

Pendant ce temps, sous l'effet de la domination britannique, l'urbanisation et le commerce font leur apparition. On assiste à la naissance d'une nouvelle classe moyenne concentrée dans la capitale. À l'évidence, le théâtre populaire n'était pas destiné à cette nouvelle classe : il ne lui restait que les villages pour s'exprimer. La classe montante était partagée entre les valeurs européennes des colons et celles de l'héritage culturel traditionnel ; elle se regroupe progressivement en une organisation, le Mouvement national, dont le but principal est d'arracher aux maîtres britanniques la liberté politique, culturelle et religieuse.

À cette époque arriva à Ceylan la comédie musicale parsi, apportant ses vifs mouvements musicaux du nord de l'Inde, ses décors spectaculaires et ses costumes éblouissants qui captaient l'attention des citadins et des populations nouvellement urbanisées. Ces spectacles dépassaient en qualité les productions britanniques d'amateurs ; ils conservaient quelques traces du théâtre de cour du nord de l'Inde et avaient déjà conquis plusieurs pays du Sud-Est asiatique grâce au caractère novateur de leur forme et à la popularité de leur musique. Ils inspirèrent bientôt une nouvelle forme théâtrale cinghalaise, le n?rti.

Le théâtre n?rti, largement inspiré du modèle parsi, devint très populaire auprès de la classe moyenne urbaine. Pour la première fois dans l'histoire, le théâtre cinghalais se produit dans une salle de spectacle et acquiert un caractère professionnel. Le Tower Hall devient le centre de l'activité théâtrale et trois noms de dramaturges, en particulier, accèdent à une réputation nationale : Don Bastian Jayaweera, John de Silva et Charles Dias. D'abord tiré des légendes européennes, le n?rti se tourne bientôt vers l'histoire locale, en accord politique avec le Mouvement national.

Modernisme et retour aux sources

En réaction contre la prédominance des thèmes historiques, un nouveau groupe de théâtre, le Minerva, se tourne vers des thèmes sociaux et se couronne de succès en attirant pour un temps l'attention des spectateurs. Cependant, la situation du théâtre cinghalais déçoit l'intelligentsia, et les intellectuels universitaires lancent plusieurs expériences en vue de donner naissance à un théâtre moderne.

Parmi celles-ci la plus réussie est un opéra, *Manamé*, où le professeur Ediriweera Sarachchandra (1914-1996) intègre la dramaturgie moderne à la forme théâtrale traditionnelle locale : il remplace judicieusement les personnages habituels du fonds folklorique par des personnages d'envergure tragique. En fait, *Manamé* est l'aboutissement de recherches en vue d'une langue théâtrale par laquelle l'artiste pourrait communiquer avec ses concitoyens ; sa réalisation est la synthèse des traditions théâtrales occidentale et orientale. Son succès provoque non seulement la résurrection du

théâtre mais aussi donne le ton pour les décennies suivantes. Beaucoup de jeunes auteurs de théâtre choisissent ce type de stylisation en empruntant des éléments au folklore traditionnel. Certaines créations sont significatives : *Sandekinduru N?dagama* de Gunasena Galapatty, *Naribena* de Dayananda Gunawardhana, *Janelaya* et *Kuveni* de Henry Jayasena. Sarachchandra lui-même continue dans le genre mythico-poétique qu'il avait créé. Pour les critiques, son *Sinhab?hu N?dagama* demeure le chef-d'œuvre du théâtre cinghalais.

Le foisonnement de pâles imitations de cette formule provoque une réaction de rejet et le naturalisme est proposé en tant que moyen efficace pour surmonter l'incapacité de la forme stylisée à refléter les réalités contemporaines. *Sugathapala* de Silva, qui est le fer de lance du mouvement naturaliste, relate dans plusieurs de ses pièces la vie citadine en appartement : elles reposent essentiellement sur des thèmes sexuels et psychologiques. Au milieu des années soixante, la scène cinghalaise est envahie par un grand nombre d'adaptations et de traductions des chefs-d'œuvre du théâtre mondial allant de Sophocle et Shakespeare à [Williams](#) et [Brecht](#). Dès lors, la tendance persistante est à une variété de formes modernes qui coexistent avec le théâtre indigène traditionnel. À partir de 1971, l'État accentue son action en faveur du théâtre ; son Annual Drama Festival fait connaître de nombreux auteurs nouveaux. L'un d'eux est le romancier R. R. Samarakone dont les œuvres originales, *Ahasin Vatunu Minissu* et *Kalani Paalama*, dans le mode naturaliste, sont des pièces romanesques à base de dialogues. Le festival de 1976 marque une nouveauté : pour la première fois, les théâtres cinghalais et tamoul sont représentés conjointement, symbolisant l'engagement de l'État envers le principe d'unité nationale.

En 1977, l'essor de la production dramatique n'est en rien entravé par le changement de gouvernement. Ce dernier encourage la renaissance de l'Art Council, soutient le Drama Festival et reprend possession du Tower Hall, foyer du drame n?rti. Un trust est créé et de nombreux drames n?rti sont restaurés ; toutefois, ce sursaut de vitalité avorte devant le besoin de nouveauté du public. Les années 1990 sont fructueuses en productions nouvelles tandis que l'on constate une perte d'intérêt de la part du public ; celle-ci est en partie attribuée aux programmes dramatiques télévisuels diffusés en soirée et aux difficultés de circulation à ces mêmes heures. La critique, de son côté, souligne la qualité contestable de ces productions. Malgré tout, quelques jeunes auteurs émergent, ce sont K.B. Herat, Jayalath Manorathna, Prasanna Jayakodi et Dananjaya Karunaratna. Les œuvres du professeur E. Sarachchandra continuent d'attirer un public enthousiaste.

Rédacteur(s)

[B. JAYAWARDHANA](#)

Édition Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Espace asiatique](#)
Zone(s) géographique(s) : Sri Lanka

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : rituel Singho (P.) Jayaweera (Don B.) Silva (S. de) Dias (C.) Sarachchandra (E.) Galapatty (G.) Gunawardhana (D.) Jayasena (H.) Manamé Sandekinduru N?dagama Naribena Janelaya Kuveni Sinhab?hu N?dagama Sophocle Shakespeare (W.) Williams (T.) Brecht (B.) Samarakone (R.R.) Ahasin Vatunu Minissu Kalani Paalama

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-sri-lanka>