



Dictionnaire des théâtres du monde

Inde (Le théâtre en)

Les théâtres indiens sont multiples mais participent d'un même contexte culturel : influence unificatrice d'une tradition dramaturgique savante en sanskrit, insertion dans un univers socio-religieux commun.

THÉÂTRE SANSKRIT

Théâtre indien de langue sanskrite dont la tradition s'est maintenue du premier au XIV^e siècle. Célébré par l'Inde comme la forme la plus achevée de sa littérature.

Dramaturgie

Dans la conception indienne, le texte dramatique est indissociable de sa représentation. Le théâtre est fait pour être joué, et de la façon la plus spectaculaire qui soit : en convoquant sur la scène non seulement le jeu de l'acteur mais aussi le chant, la musique et la danse. Ainsi surgit la « saveur » (rasa) qui est, dans l'Inde, un autre nom pour le plaisir esthétique.

De cet art total qui n'est pas loin de ressembler, par le nombre de moyens mis en œuvre, à notre opéra, les principes ont été exposés dans un monumental Traité du théâtre, le N^{ya}stra (I^{er} - II^e siècle ?). Fait unique, semble-t-il, dans l'histoire de la littérature universelle et par quoi s'explique que, dans l'Inde, l'art éphémère du théâtre se soit perpétué de siècle en siècle sans variations notables en sorte qu'il faut parler d'une tradition plutôt que d'une histoire du théâtre sanskrit.

L'originalité de ce théâtre transparaît encore à d'autres signes. C'est ainsi qu'on remarque d'emblée l'alternance régulière des vers et de la prose, celle-ci réservée au dialogue, ceux-là destinés à la description d'un lieu, d'une saison, d'un moment de la journée, d'un personnage, d'un état d'âme. Jeu subtil sur le mouvement et le suspense de l'action dramatique.

Deuxième trait : on parle plusieurs langues sur le théâtre. Tandis que le sanskrit, langue parfaite, est réservé aux hommes de haut rang, les différents pr^krits, de moindre perfection parce que « naturels » – tel est le sens étymologique du terme –, sont affectés aux personnages masculins de rang inférieur ainsi qu'aux femmes, fussent-elles reines ou déesses. Se crée de la sorte une polyphonie qui n'est pas sans refléter une certaine réalité sociale mais vaut aussi pour les effets esthétiques qu'elle produit.

Enfin, le théâtre sanskrit ignore la tragédie : la tonalité dominante de la pièce peut être pathétique, héroïque ou amoureuse, elle ne sera jamais tragique, au sens du théâtre grec ou classique, et la fin en sera toujours heureuse.

Sources rituelles

Tous caractères suffisamment originaux pour que l'hypothèse d'une influence grecque paraisse irrecevable. Plus vraisemblables sont les théories qui font naître le théâtre sanskrit du rituel védique, dont on sait qu'il comportait mimes et scènes de comédie, ou des hymnes dialogués du ^ṛgveda, ou bien encore de ces brahmodya au cours desquels les officiants se posaient tour à tour des devinettes cosmico-rituelles.

Quoi qu'il en soit de ses origines, le théâtre sanskrit, précédé de rituels longs et complexes, et représenté à l'occasion de solennités religieuses, touche d'autant plus au sacré qu'il est ce cinquième Veda que les dieux ont voulu rendre accessible à tous les membres de la société hindouiste, quels que fussent leur âge, leur sexe et leur statut social.

Il y a là, d'autre part, de quoi ruiner l'accusation d'élitisme généralement portée contre le théâtre sanskrit : en théorie au moins, c'est au plus large public qu'il s'adresse. Le théâtre est le lieu où se réalise l'utopie d'une société momentanément oublieuse de ses exclusions, le lieu où ceux de ses membres qu'elle maintient dans un statut inférieur ont eux aussi le droit de venir s'émerveiller et s'instruire et, s'instruisant, s'émerveiller encore. Plaisir et instruction – saveur et savoir – sont en effet le double objet de ce théâtre.

Les grands textes

Longue est la tradition du théâtre sanskrit, et scandée de grands noms auxquels les prestiges de la légende tiennent lieu de biographie, tant l'Inde est indifférente à toute détermination temporelle. Les plus anciens spécimens de théâtre sanskrit dont nous disposions à ce jour sont les drames bouddhiques d'A?vagho?a (Ier siècle ?). De Bh?sa (IIe siècle ?), que K?lid?s présente comme un prestigieux aîné, on a retrouvé en 1912 un ensemble de treize drames. Certains, comme le *Pratim?n?aka* (les Statues) ou encore l' *Abhi?ekan?aka* (le Couronnement), empruntent leur matière au R?m?yana. D'autres s'inspirent du Mah?bh?rata, notamment le Pa?car?tra (les Cinq Journées) ou l'?rubha?ga (la Fracture de la cuisse). Cependant, les œuvres les plus fameuses sont des comédies (prakara?a) qui puisent leur thème dans le cycle des contes. Ainsi la V?savadatt? au songe (*Svapnav?savadatt?*) et le *Daridr?rudatta* (C?rudatta le Pauvre) qui pourrait bien avoir été la source immédiate de la célèbre comédie de S?draka (IVe siècle), ce *Petit chariot de terre cuite* (*M?cchaka?ik?*) qu'adapta [Nerval](#) et qui fut avec ?akuntal? l'un des premiers textes indiens connus en Occident.

L'œuvre dramatique de K?lid?sa (IVe siècle ?) marque sans conteste l'apogée du théâtre sanskrit. Elle compte *M?lavik?* et *Agnimitra* (M?lavik?gnimitra) dont plus tard *Ratn?val?* reproduira le canevas, *Urva?i* (conquête) par la vaillance (de Pur?ravas) (*Vikramorva?i*), pièce émaillée de merveilleux, et surtout ?akuntala (nom de l'héroïne), l'œuvre la plus prestigieuse de la scène indienne, célébrée par [Goethe](#) en des vers fameux. Type à peu près unique de drame politique, le R?k?asa au sceau (*Mudr?r?k?asa*), œuvre de Vi??khadatta, serait du IVe ou du VIe siècle. Viennent ensuite trois pièces du roi Har?a (VIIe siècle) : *Priyadar?ik?* et *Ratn?val?*, comédies de harem nommées d'après l'héroïne, et la *Félicité des N?ga* (*N?g?nanda*) singulier mélange de comédie galante et de scènes bouddhiques. De Bhavabh?ti (VIIIe siècle), dernier des grands dramaturges indiens, on a trois œuvres : le Mah?v?racarita (l'Histoire du grand héros) et la *Fin de la geste de R?ma* (*Uttarar?macarita*) qui portent au théâtre des épisodes du R?m?ya?a, ainsi que *M?lat?* et *M?dhava* (*M?lat?m?dhava*) dont le sujet est partiellement emprunté au vaste recueil de contes qu'est la B?hatkath? (le Grand Récit).

Survivances

Après Bhavabh?ti, une certaine décadence se fait sentir, même si l'on continue d'écrire pour le théâtre jusqu'au XIVe siècle environ. Puis, avec la longue période de domination musulmane, le théâtre sanskrit paraît s'éteindre définitivement. Pourtant, de nos jours encore, on remarque qu'il survit par bien des traits dans certaines formes spectaculaires du sud de l'Inde, telles que le [K??iy???am](#) et le [Kathaka?i](#), qui n'ont pas seulement gardé à leur répertoire quelques-unes des pièces du théâtre sanskrit le plus ancien, mais perpétuent également, dans ses grandes lignes au moins, la tradition de jeu dont le N??ya??stra édicta les règles, il y a quelque deux mille ans.

THÉÂTRES TRADITIONNELS

Les théâtres traditionnels sont à l'image de la diversité linguistique et sociale du sous-continent indien. Il s'y combine une pluralité d'inspirations.

Multiplicité

Pour ne citer que quelques noms, Tam??? (région de Bombay), Nautank? et Bhav?i (nord et nord-ouest), Y?tr? (Bengale) sont des théâtres essentiellement « profanes » ; R???I?I? et R?m?I?I? (plaine du Gange), A?k?y? na?a (Assam), Kucipu?i (côte Sud-Est) sont dévotionnels ; dans le sud, les théâtres épiques ont un développement considérable, ainsi le Yak?ag?na, le Kathaka?i et le K??iy???am (côte Sud-Ouest), le Terukk?ttu (pays tamoul). À ces multiples théâtres correspondent des dramaturgies variées : monologues d'acteurs (ils peuvent durer plusieurs nuits), suites de saynètes, ballades romanesques, épopées hiératiques avec masques ou maquillages non réalistes,

trances de possession théâtralisées, « tableaux vivants » dévotionnels, théâtres de marionnettes et théâtres d'ombres. Parfois, c'est à l'échelle d'une ville entière que les mythes sont mis en représentation, en lieux scéniques éclatés parcourus de processions multiples.

Unité esthétique

Les conceptions sanskrites classiques selon lesquelles le spectacle doit engendrer une « saveur » et la tendance à styliser qui en découle demeurent des références constantes, mais le recours à un code véritablement élaboré des gestes et de l'expression ne caractérise que quelques formes épiques ou dévotionnelles. Comme il arrive aussi dans le théâtre sanskrit, maître de scène et/ou bouffon sont des protagonistes fréquents. Les théâtres indiens se conçoivent rarement sans danses et chants, soigneusement classifiés. S'ils doivent distraire, ils sont aussi souvent des supports didactiques qui font passer des vérités morales et des préceptes de vie.

Unité thématique

Quelques théâtres mettent en scène des ballades héroïques ou sentimentales, mais dans leur grande majorité ils puisent au fonds mythologique des deux grandes épopées de l'Inde (*Mahābhārata* et *Rāmāyaṇa*) ou dans la littérature des « textes anciens » (purāṇa) qui transmettent et illustrent les valeurs de l'hindouisme. Il s'agit fréquemment de mythes centrés sur les figures de Kṛiṣṇa ou Rām, deux incarnations du dieu Viṣṇu. Même lorsque le répertoire est d'apparence « profane », la mythologie n'est pas forcément loin : le « thème » de la scène de ménage entre époux de basse caste renvoie par exemple souvent à une dispute entre le dieu Śiva et son épouse.

Contexte socio-religieux

Les rôles, même féminins, sont dans la plupart des théâtres tenus par des hommes, appartenant ou non à des castes spécialisées d'acteurs. Ceux qui sont de statut supérieur participeront surtout à des formes dévotionnelles ; les théâtres épiques peuvent être joués par des castes de statut moyen, le style « vulgaire » sera généralement pratiqué par des castes de bas statut. L'occasion par excellence pour présenter les spectacles est la fête annuelle d'un temple : alors, la divinité est l'objet d'rites d'honneur particuliers, parmi lesquels les représentations théâtrales viennent s'insérer. Le spectacle, même si son thème n'est pas religieux, prend valeur d'offrande ; s'il présente des personnages mythologiques, il devient vision bénéfique pour les dévots.

La préparation de l'acteur suit des règles : dans certains théâtres dévotionnels il doit jeûner au moins la veille et être en état de pureté rituelle. Plus généralement, lors du maquillage, il y aura rite d'adoration dans la « loge » (simple abri de palme adjoignant la scène) au dieu Gaṇapati, dieu à tête d'éléphant qui permet de surmonter les obstacles et qui reçoit un culte avant toute entreprise, à la déesse Sarasvatī, patronne des arts et de la connaissance, éventuellement à la divinité tutélaire de la troupe, au maître (guru) de l'acteur. Certains éléments du costume peuvent être l'objet de rites spécifiques. La fabrication des marionnettes en bois ou des figurines du théâtre d'ombres est également soumise à de nombreuses contraintes rituelles, pour le choix des matériaux comme pour la préparation personnelle de l'artisan lui-même.

Le spectacle proprement dit commence lui aussi rarement sans plusieurs préliminaires. Selon les cas : concert instrumental, invocations à Gaṇapati et diverses divinités, hommage au maître, parfois aux musiciens, danse des novices, danses d'invocation des principaux personnages cachés au regard des spectateurs par un rideau. Les « rites de sortie » du spectacle sont en revanche plus brefs et discrets : souvent un chant ou une danse d'action de grâce. Ils peuvent être inexistantes.

Perspectives

Les théâtres traditionnels, seules distractions d'antan, subissent le contrecoup du développement du cinéma. Certains effectuent une reconversion commerciale, qui peut modifier leurs caractéristiques. D'autres se maintiennent tant bien que mal, souvent grâce aux fêtes de temples, ou par des subventions gouvernementales. La relève s'annonce difficile, bien des jeunes préférant s'orienter vers des activités plus rémunératrices.

THÉÂTRE TRADITIONNEL DU NORD

Constitué d'un ensemble où la musique et la danse occupent une place au moins aussi importante que le texte, il apparut aux XVe et XVIe siècles, après la disparition du théâtre sanskrit, dont il hérita.

Ses deux catégories

En l'absence d'une forme spécifique en langue indienne moderne, on vit alors se développer des formes semi-dramatiques comme la déclamation des grandes épopées, des ballades, des défilés et processions, des démonstrations acrobatiques, des jeux de clowns, des marionnettes et nombre de récits racontés par des artistes professionnels itinérants. On peut grouper les différentes formes de théâtre traditionnel et populaire en deux larges catégories : les formes issues du temple avec poésie, musique, danses, costumes et maquillages, et celles issues de la communauté : peu de texte, techniques scéniques sommaires. Plus de la moitié du répertoire est consacrée aux légendes de Rām et de Kṛiṣṇa : incarnations du dieu Viṣṇu dont les actions terrestres portent le nom de Līlā. Le reste du répertoire s'inspire de récits romantiques d'autres pays, d'épisodes historiques populaires, de légendes médiévales, d'événements locaux, de sacrifices et de hauts faits guerriers. Il existe aussi des pièces traitant de problèmes politiques et sociaux. Le Rām Līlā (histoire de Rām), et le Rās Līlā (enfance et jeunesse de Kṛiṣṇa), sont les formes les plus populaires et les plus anciennes du nord de l'Inde. En tant qu'événements commémoratifs, ils ont leur place dans les cérémonies communautaires et, de ce fait, impliquent la participation du public, en particulier d'enfants, les Swarup (images de Dieu). Les pièces de type Līlā ne se contentent pas de représenter le mythe, elles le réactivent. La théâtralisation de l'épopée du Rāmāyaṇa est antérieure à l'ère chrétienne, elle s'est alors développée et transmise par voie orale sous forme de récitation : mode le plus ancien de représentation et aujourd'hui encore privilégié.

Rām Līlā et Rās Līlā

Le Rām Līlā est présenté en cycles variant de sept à trente et un jours ; dialogues et récits alternent, le jeu des acteurs paraphrase la narration. Quatre types de présentation prévalent : la pantomime avec défilés et processions, le dialogue, l'opéra, enfin le théâtre proprement dit joué par des professionnels et nommé Rām Līlā Mandalis. Un vaste espace découvert est généralement choisi (le Rām Līlā Maidan) où d'immenses effigies de Rāvaṇa, avec son père et son fils, sont dressées des semaines avant la fête et brûlées afin de théâtraliser la défaite et la mort de Rāvana. Le Rām Līlā est une grande ritualisation du conflit entre les forces du Bien (Rām), et du Mal (Rāvana) avec, à la fin, victoire du premier sur le second.

Le Rās Līlā est donné dans les villes jumelles de Mathura/Brindavan où naquit Kṛiṣṇa ; il fait partie des cérémonies qui célèbrent sa naissance et sont une dérivation théâtrale de la riche tradition poétique concernant Kṛiṣṇa, fondée sur le sentiment de dévotion (bhakti) et mariée à la musique ; il en existe quelque quarante versions. Une pièce de Rās Līlā n'est pas une composition dramatique habituelle, le plus souvent elle émane directement du corpus poétique, à la fois savant et oral, consacré à Kṛiṣṇa. La structure de la pièce est lâche, avec des chants construits sur différents mètres s'accordant aux Ragas (modes musicaux). Des musiciens récitent et chantent le texte, des acteurs enfants s'y joignent et reprennent en prose dialoguée les parties chantées ; de courtes séquences dansées embellissent la pièce.

Autres formes

La forme opéra date du début du XVIIIe siècle ; l'une des plus importantes est (en Assam, Manipur et Orissa), le Yātrā. Comme son nom l'indique, le Yātrā découle des processions religieuses et a subi de constantes transformations du fait de sa très large audience pour devenir, comme au Bengale de l'Ouest, un genre commercial bien organisé ; à l'origine sorte d'opéra religieux, il est aujourd'hui un théâtre de texte au jeu élaboré et à la mise en scène spectaculaire. Autres formes : le Tamāshā avec ses deux styles, l'un chanté et dansé par des femmes (cas unique dans le théâtre traditionnel), l'autre dialogué, aux thèmes sociaux très marqués, ce qui lui donne une influence politique considérable – le Bhavāī, populaire avec ses personnages et ses situations de tous les jours, bon représentant, dans ses saynètes, de la culture traditionnelle du Goudjerate – le Bhand Pather du Cachemire originellement improvisé, recourant à des clowns et à des exercices de chevaux avec musique et danse, depuis des siècles entre les mains d'une corporation d'artistes : les Bhagat. On trouve aussi des genres plus légers, joués par des amuseurs professionnels chez des particuliers à l'occasion d'une naissance ou d'un mariage.

Mort ou résurrection ?

Cette riche tradition connut un coup d'arrêt avec la naissance, au milieu du XIX^e siècle, d'un théâtre moderne directement influencé par les Britanniques, fondé sur des modèles d'emprunt tel qu'il se pratiqua à Calcutta et Bombay, totalement coupé du théâtre traditionnel et populaire ; celui-ci subit un choc plus sévère encore et perdit son audience vers les années trente avec l'arrivée du cinéma. Les migrations de populations des villages vers les centres urbains ainsi que l'industrialisation progressive brisèrent les moules culturels des campagnes. Cependant, en dépit de son recul, le théâtre traditionnel demeura vivace par son rôle dans la vie sociale et traditionnelle du peuple. Après l'indépendance en 1947, la fondation d'académies et d'institutions gouvernementales en faveur des traditions populaires fut un élément de la renaissance culturelle, laquelle s'est confirmée depuis la fin des années soixante-dix par la création de festivals régionaux et nationaux et la participation de nombreuses troupes à des festivals étrangers. Le théâtre contemporain, dans sa quête d'identité, remonte à ses sources et y rencontre les formes traditionnelles. Metteurs en scène et écrivains s'en inspirent pour dégager un mode autochtone de production artistique. Cette rencontre de deux traditions a doté le théâtre contemporain d'un langage et d'une personnalité nouveaux et insufflé une nouvelle identité au théâtre traditionnel.

DANSE ET THÉÂTRE

L'homme s'identifie à l'univers comme partie intégrante de son ordre et de son organisation. Le théâtre des hommes reproduit celui des dieux parfois regardés comme une magistrale troupe de comédiens, musiciens et danseurs (l'un des noms de Vi??u est Ranganatha : le seigneur de la scène ; cette scène n'est autre que le monde terrestre où se reflète celui des dieux).

Danse, rite et technique

Toute étude sur le théâtre indien passe par celle des N??ya??stra : le traité des arts dramatiques. Il en va de même pour la danse puisque N??ya, dans le drame antique, englobe la danse, la musique, le théâtre et la poésie lyrique. Directement inspirée des règles du N??ya??stra, la danse s'est progressivement différenciée comme un genre à part. Son avènement était en quelque sorte implicite dans les énoncés : interdits les objets encombrants, animés ou inanimés ; interdites les manipulations ; c'est au corps que l'on demande de jouer le dedans et le dehors, de rendre visibles les directions et les actions. Puis, la danse a évolué vers un surcroît d'abstraction ; elle a affirmé sa haute technicité dans le cadre d'une esthétique savante. Son origine dramatique et son contenu narratif suffisent sans doute à rattacher la danse à un art histrionique. Mais il y a plus. La représentation est conçue non comme un divertissement – encore que les dieux s'en réjouissent –, mais comme une incitation à endiguer et équilibrer la redoutable puissance divine. Il en est de même du rite qui est, à sa manière, la représentation d'événements précis qui doivent s'effectuer en respectant scrupuleusement la forme, le geste et la parole décrits dans les textes, afin de conduire l'intrigue à son juste dénouement. Théâtral ou rituel, le jeu est sacré. Seul le lieu de la représentation les distingue.

Bien avant notre ère, le village, la cour ou le temple proposent déjà une scène où se rejouent, s'affrontent et se contrôlent les forces d'opposition. Il s'agit toujours de l'exposition jouée ou chantée d'une intrigue argumentée (calamités diverses, batailles, usurpations de pouvoir, amours). Bardes, chanteurs et danseuses maintiennent dans tout son éclat la gloire du dieu – ou celle du roi qui le représente –, exaltant leurs exploits publics et privés, sur les champs de bataille comme dans les alcôves. Chaque fois, un enjeu est révélé, qui raconte une histoire et fait vivre des personnages. La danse, tout en s'éloignant du théâtre par le truchement de sa technique, conservera la même fonction narrative et sacrificielle.

La femme, âme de la danse

Danseuse de cour, danseuse de temple, c'est à la femme qu'est tout particulièrement confié le rôle du corps dansant, car elle est la protagoniste essentielle dans l'accomplissement des cycles. Déesse, mère, épouse, jeune fille nubile, c'est en elle que se cristallisent l'énergie vitale et la dynamique du désir et de la sexualité. C'est à travers elle que doit se maintenir l'harmonie nécessaire à la vie, par elle que le bonheur est possible, en elle que les dieux concentrent ou diluent leurs forces. C'est donc elle qui est très tôt chargée, parallèlement à celles des prêtres, des fonctions propitiatoires, d'actions supposées bénéfiques à la communauté. Sa présence dans le temple est indispensable pour canaliser les

pouvoirs divins. Dans le temple certes, mais à l'extérieur de la cella où se déroule le rite, où officient les prêtres, invisibles, dans l'intimité des dieux. Ainsi rejoue-t-elle, en dansant pour les fidèles, ce qu'ils ne sauraient voir. Muette, la danseuse n'en tient pas moins un discours direct. Elle sait rendre par la subtilité de ses gestes et de ses émotions la qualité du texte qu'elle transpose. La plupart des grands styles classiques confient aujourd'hui encore tous les rôles à une unique interprète qui conte au public les aventures divines, la dévotion amoureuse qu'elles inspirent, et l'inlassable récit de leurs triomphes.

Nritta et Nāṭya

Une référence commune, le

Nṛtyaśāstra

, a donné naissance à plusieurs techniques, laissant à chacune la possibilité d'interpréter et de conserver à des degrés divers les deux aspects fondamentaux de la danse indienne : Nritta et Nṛtya.

Nritta : la danse abstraite, découpe géométriquement l'espace en des enchaînements de pas à l'esthétique rigoureusement codifiée dont l'agencement rythmique et séquentiel dépend de la partition musicale.

Nṛtya : la danse narrative utilise le vocabulaire des Hastas (en sanskrit : mains) qui désigne les différentes possibilités d'opposition ou de flexion des doigts les uns par rapport aux autres. Chacun de ces gestes comporte une ou plusieurs significations mais ne devient intelligible que s'il est accompagné de l'expression du visage et du corps qui lui donne tout son sens. Tout ce jeu reste sans valeur si ne s'y ajoute la subtilité des émotions. Cette technique s'appelle Abhinaya : elle participe parfois du mime, par son intention réaliste, du théâtre par l'immédiateté de son discours et l'adresse directe au spectateur ; mais elle reste de la danse car elle engage d'abord le corps, le pliant – dans le cas des classicismes – aux règles de l'académisme le plus strict.

La parole et la danse

La danse, depuis les temps védiques et tout au long du développement de l'écriture poétique et théâtrale, demeure inséparable de la littérature. Tout comme dans le rite ou lors du sacrifice, les arts confirment la prépondérance de la parole comme siège et véhicule de la révélation. En se spécialisant, la danse a su conserver, bien que sous une forme exclusivement gestuelle – par l'usage d'un vocabulaire précis et d'une vocation narrative – un reliquat de cette parole. Mais quand il s'agit de danse abstraite, ce qui s'exprime par la médiation du corps dansant peut être considéré comme une fraction de la totalité de la parole mais intériorisée et non encore différenciée. Cet aspect fait de la danse la dépositaire d'un noyau corporel susceptible de libérer l'énergie de la parole, tout en conservant entier son mystère, en l'enchâssant dans des ornements qui en contrôlent savamment la diction.

Ainsi, une origine commune et un long cousinage lient-ils le théâtre et la danse ; l'un parle, l'autre se tait, mais il s'agit d'un silence essentiellement apte à la parole, à une parole encore enclose dans le corps et néanmoins bavarde. La danseuse est tout autant le texte et son écrin, la lettre et la graphie, le corps et le décor.

LE THÉÂTRE INDIEN AU XX^e SIÈCLE

La naissance et le développement d'un théâtre contemporain sont étroitement liés au mouvement nationaliste qui précéda et suivit l'indépendance. S'écartant du répertoire traditionnel habituel, on traite plus volontiers les sujets d'actualité (conflits sociaux et socio-politiques, castes, communautés ou régions), jusque-là abordés dans les modes d'expression populaires. Durant plusieurs décennies le théâtre moderne témoignera d'une ardente recherche d'identité.

L'Inde et l'Occident

La colonisation anglaise marque toutefois un renouveau du théâtre (freiné lors de la domination moghole en raison des interdits religieux), en introduisant l'expression et les techniques de scène propres à l'Occident ; le répertoire élisabéthain est véhiculé à travers le pays par des troupes itinérantes. L'influence européenne apparaît au XIX^e siècle, d'abord à Calcutta où l'on représente abondamment Shakespeare joué par des acteurs indiens ; le premier théâtre anglais de Calcutta est créé grâce au soutien de D. Tagore (1794-1846), grand-père de Rabindranath. À partir de 1870, des pièces d'auteurs grecs, français, anglais, russes, sont adaptées avec la contribution de M. Dutt et de J. Tagore (frère aîné de Rabindranath). Tandis que le nouveau théâtre bengali assimile l'influence de

l'Occident, S. K. Bhadurien renouvelle les concepts et techniques, les pièces de G. C. Ghosh attisent les sentiments nationalistes, [Tagore](#) introduit un théâtre social à dimension métaphysique. Divers courants se font jour, ce sont les œuvres occidentales jouées en anglais ou traduites, celles d'auteurs indiens en langue anglaise ou régionale, les œuvres imprégnées de la facture occidentale et celles empruntant au théâtre classique ou populaire, ces dernières plus spécifiques d'un esprit nationaliste. Né au Bengale, ce mouvement descend vers les régions voisines, gagne le nord et l'ouest, le sud ne suivant que plus tard.

Un théâtre national

En 1946, Mme K. Chattopadhyay fonde à New Delhi l'Indian National Theatre et en 1949 le Bharatiya Natya Sangh (aux ramifications et subdivisions régionales), qui sera affilié à l'ITI (Unesco). En 1956, la première World Theatre Conference, organisée par la Sange et Natak Akademi (SNA, organisme gouvernemental), est à l'origine de l'Asian Theatre Institute, créé à New Delhi en 1958 et, en 1959, de la National School of Drama (NSD) ; l'un et l'autre fusionneront, en 1975, sous cette dernière appellation, et le NSD devient un organisme autonome. La SNA multiplie séminaires et rencontres Est/Ouest ; son festival annuel, Natya Samaroh, inauguré en 1984, est une sélection de ses manifestations régionales. L'orientation novatrice de l'enseignement et de très nombreuses productions d'E. Alkazi, directeur de la NSD de 1962 à 1977, ses adaptations audacieuses d'œuvres étrangères donneront un essor considérable au théâtre moderne en Inde du Nord et même au-delà par les réalisations ultérieures des meilleurs éléments issus chaque année de cette école. [Karanth](#) lui succède jusqu'en 1981. De 1986 à 1988, la direction est assurée par Ratan Thiyam et, depuis 1991, par Kirti Jain. *Asadh Ka Ek Din* (Un jour de mousson), de Mohan Rakesh (1926-1972), monté par la NSD en 1958, introduit un théâtre intrinsèquement indien déjà pressenti par B. Gargi. Om Shivpuri, R. Nath, S. Gandhi mettent en scène des pièces en hindi, pendjabi, ourdou, ou adaptées d'autres langues indiennes. Dans *Mad Delights*, M. Rakesh explore les résonances visuelles des mots et des sons. H. Tanvir et son « camion-théâtre » renouent avec les traditions nomades ; jouées en dialectes régionaux, évoquant la [commedia dell'arte](#), ses productions circulent à travers les zones rurales de l'Inde centrale. Des relations s'instaurent entre la NSD et les principaux centres régionaux : Calcutta, Simla, Bangalore, Madras, et surtout Bombay et Puna où le théâtre marathi est non moins actif. Les dramaturges P. L. Deshpande, V. Tendulkar et C. T. Khanolkar dépeignent la société par la satire ou le drame intimiste ; l'univers de M. Elkunchwar est psychologique et introspectif. Les mises en scène de S. Dubey, J. Patel, S. Lagu, Vijaya Mehta, A. Deshpande s'inspirent du *Tam*???. *Gashiram Kotwal* (G., chef de police) de V. Tendulkar, fera une tournée européenne en 1982. À partir de 1977, les productions de la NSD se succèdent à la cadence de trois à cinq par an, éclectiques. Outre les productions régulières de pièces en hindi, l'on traduit les auteurs régionaux et on fait appel à des metteurs en scène régionaux ou occidentaux pour les œuvres classiques comme pour les créations contemporaines. Certaines sont des satires de l'actualité politique : *Mukhya Mantri* (le Ministre d'État) de C. Sen, mise en scène par Ranjit Kapoor (1978) et *Mahabhoj* (le Grand Festin) de M. Bhandari, montée par A. Allana (1981) ; d'autres sont des peintures sociales révélatrices de conflits que le temps n'a pas atténués : *Mattavilas*, pièce sanscrite du VII^e siècle de M. V. Verman mise en scène par K. N. Panikkar (1984), *Pagla ghoda* (le Cheval fou) de l'auteur bengali B. Dubey (1988), ou encore, montée par B. Kaul : *Sharvilak* (du nom du héros) de R. Parikh, traduite du gujerati et dont le thème est inspiré du *Petit Chariot de terre cuite* de ??draka (1989). Chaque année, une ou deux œuvres étrangères sont traduites en hindi et adaptées ; bien que quelquefois controversées, elles contribuent par leurs innovations à la renommée de la NSD. L'on a ainsi répertorié depuis 1985 : [Goldoni](#), [Rostand](#), [Shaw](#), [O'Neill](#), Kafka, [Gorki](#), [Braun](#), dont les œuvres furent montées avec la collaboration de metteurs en scène indiens ou étrangers, dont : B. M. Shah, E. Kipste, B. Bharati, R. Marriot, M. Maharishi, H. Tanvir, F. Bennewitz. En 1994, [Cieslak](#) monte *Princess Ivona* (Yvonne, princesse de Bourgogne) de Gombrowicz. En 1995, M. Maharishi met en scène une adaptation de la vie d'Albert Einstein et essaie d'inventer un langage théâtral pour parler de science ; suivront *Agni Barkh?* (Pluie de feu) de G. Karnad, par Prasanna, *Th?kur B?b? Lochand?s* (T.B. l'insatiable) par B.M. Shah d'après la nouvelle de D. Bharati par D.R. Ankur, et *Ba?e Na Khele Chho?e Khel* adaptée d'une pièce de [Dario Fo](#) (Archangels Do Not Play Pinball) par Robin Das. En 1996, *Insh?ll?h* (Si Dieu le veut) écrite et mise en scène par S. Dubey, *Aksh Tam?sh?* (le Clin d'œil) de Chandrasekhar Nambiar par Bhanu Bharati, et *le Serviteur de deux maîtres* de Goldoni, sous la direction de B.M. Shah, émergent parmi d'autres productions et témoignent de l'évolution des techniques scénographiques mises en œuvre à la NSD. L'année du cinquantenaire de l'indépendance de l'Inde est marquée par deux productions : *Dill? Chalo* (Qui va à Delhi va loin) de Utpal Datt par Bapi Bose, et *King Lear* de Shakespeare, montée par les élèves sous la direction du professeur John Russel Brown.

De nos jours

Le théâtre, depuis 1995, s'est heurté à la concurrence féroce du cinéma et de la télévision. Il semble aujourd'hui reprendre le dessus et regagner notablement du terrain grâce à diverses expériences. Quelques personnalités littéraires de renom remédient désormais à la pénurie de bons textes dramatiques traitant de sujets actuels en adaptant pour le théâtre des romans, des nouvelles, de la poésie ou de la correspondance. Beaucoup de créations théâtrales, produites dans les grandes villes, sont l'aboutissement d'expériences antérieures : citons Amal Allana, à Delhi, qui accède à un réalisme magique dans *Erindira*, inspiré du roman de Márquez, Suman Mukherjee, à Calcutta, qui théâtralise *Tista Parer Brittanto* (*En longeant le fleuve Tista*), Naseeruddin Shan, à Bombay, actualisant les récits en langue urdu de Saadat Hasan Manto ou, de nouveau à Calcutta, Snolil Mitra qui revisite les épopées pour remettre en question le traitement infligé à Draupadi, ou encore Neelam Mansingh, à Chandigarh, qui installe sur scène une vaste cuisine dans *Kitchen Katha*, pièce inspirée d'un roman célébrant la nourriture et ses saveurs. Ce qui est relativement plus novateur, c'est le grand choix de créations utilisant des sources non conventionnelles telles que biographies, autobiographies, recherche scientifique, interviews, essais, alors que l'écriture théâtrale traditionnelle s'est plutôt construite à partir de la recherche et de l'improvisation.

Apparaissent désormais des thèmes relatifs aux préoccupations individuelles : ils n'existaient probablement pas jusqu'alors dans les textes dramatiques. Citons par exemple *Raj Darpan* (*le Miroir du roi*), pièce politique sur le colonialisme de Anamika Haksar, *Sundari* (*la Belle*), mis en scène par Anuradha Kapur et adapté de l'autobiographie de l'acteur légendaire spécialiste des rôles de femme ; *Jaan-e-man* (*Bien-Aimé-e*), de Waman Kendre, inspiré de la vie des ennuques ; ou encore *Aur Kitne Tukre* (*En combien d'autres fragments*), de Kirti Jain, basé sur des interviews de survivants de l'époque de la séparation de l'Inde et du Pakistan. Tous ces textes non conventionnels poussent les metteurs en scène à explorer un nouveau langage dramatique qui puisse s'adapter à ces différents genres et contribuent à élargir le champ d'action du théâtre.

Dans cette période-ci, une grande part de la création théâtrale s'est surtout consacrée à l'exploration de la forme. Dans un pays multiculturel comme l'Inde, les créations théâtrales régionales se sont inspirées des pratiques culturelles locales pour donner naissance à un théâtre contemporain riche de sens. Le théâtre puise une source complémentaire d'enrichissement dans l'apport et l'interaction d'autres arts comme la danse, la peinture, la musique, et même le multimédia, en vue d'explorer d'autres dimensions du langage théâtral.

Ces recherches s'illustrent dans le travail de Anuradha Kapur, qui procède en intense collaboration avec les artistes visuels pour créer des spectacles à plusieurs niveaux, de Veenapani Chawla qui travaille avec un acteur pratiquant les arts martiaux du Kérala et d'autres formes de danse, de Maya Krishna Rao, danseuse de Kathakali profondément engagée dans les débats politiques, utilisant en actrice son savoir-faire traditionnel, du jeune metteur en scène Abhilash Pillai qui ose toutes les audaces en créant un réseau complexe de multimédia, danse, formes narratives, pour créer un spectacle extrêmement dense et riche. Quelques très belles productions ont résulté de ces recherches expérimentales.

Il est évident que l'une des tendances les plus prometteuses est celle des femmes metteurs en scène ; celles-ci affirment calmement mais avec conviction leurs variances esthétiques et ont une approche différente de la norme en usage. Par ailleurs, avec d'autres groupes marginaux comme les Dalits (les castes inférieures), elles inventent un nouveau langage politiquement musclé.

Depuis peu, il semble qu'en Inde des liens se tissent à nouveau avec les pays d'Asie. Les artistes sont de plus en plus nombreux à s'engager dans des projets multiculturels ou interculturels qui débouchent sur des collaborations à des degrés divers. Il ne s'agit pas seulement de l'apparition d'une nouvelle conscience, mais aussi d'une nouvelle esthétique.

Au Bengale

Au Bengale (point chaud de l'Inde), le *Y?tr?*, par sa forme et ses personnages conventionnels, se prête à l'expression d'un théâtre engagé ainsi qu'au théâtre brechtien qui sera souvent monté à partir de styles régionaux. L'Indian People Theatre Association (groupement antifasciste), par des productions révolutionnaires telles que *Nabanna* (*Moisson nouvelle*) de B. Bhattacharyya, monté en 1943 par Sombhu Mitra, se fait le véhicule de la clameur populaire. On monte des œuvres sur Karl Marx, le Viêt-nam (qui suscite un attentat), Lénine, Hitler, Hiroshima, et des thèmes de fiction futuriste. S. Mitra (troupe Bohurupee) fait un travail de pionnier ; suivront, entre autres, Utpal Dutt (Little Theatre Group), A. Banerjee, G. Mukherjee (Mass Theatre), R. P. Sengupta, S. Jalan, P. Guha qui s'inspire de [Grotowski](#) et Badal Sircar (l'un des plus novateurs) dont les œuvres, traduites et jouées dans diverses provinces, et les méthodes de direction d'acteurs marqueront ces dernières décennies. D'après Satyajit Ray, le théâtre bengali est « l'une des expressions artistiques les plus

vivaces ». On compte, en effet, dans les années soixante, plusieurs milliers de pièces écrites et montées chaque année par des groupes amateurs, phénomène qui s'étend aux autres régions, de même que le développement du théâtre universitaire. Créé en 1974 à Calcutta par S. Jalan, le centre Padatik, théâtre privé de répertoire hindi, offre deux à trois créations annuelles, reprises dans d'autres villes de l'Inde. Se sont succédé depuis 1980 : S. Dubey, R. Nath, R. Kapoor, ainsi que F. Bennewitz et R. Marriot dans des mises en scène de pièces indiennes ou des adaptations d'œuvres occidentales parmi lesquelles, de [Beckett](#) : *En attendant Godot*, et de [Frisch](#) : *M. Bonhomme et les incendiaires*, montées par Vinay Sharma. Toutefois, on constate aujourd'hui une certaine stagnation du théâtre proprement bengali au profit d'un théâtre commercial influencé par le cinéma populaire.

Au Karnataka

Dès 1884 au Karnataka, la création de la Gubbi Company par H. Veeranna situe la naissance d'un théâtre moderne qui sera influencé par le théâtre marathi et les productions de la NSD. Les œuvres ou mises en scène, pour la plupart novatrices, de Kailasam, P. Lankesh, G. Karnad dont la pièce *Tughlaq* (du nom d'une dynastie royale), fera date, C. Kambar, A. Rangacharya, G. B. Joshi et Prasanna, s'inscrivent au répertoire des principaux théâtres régionaux. B.V. [Karanth](#) s'inspire du *Yak?ag?na* et de traditions de l'Asie dans une adaptation en hindi de *Macbeth* produite par la NSD (1979). À Madras, théâtre et cinéma (depuis son ascension), vont de pair. Les Sabha (associations de droit privé) patronnent, selon des critères commerciaux, un théâtre social et comique où participent les vedettes les plus populaires du cinéma tamoul. Dans les années soixante, les pièces de Cho exaltent les jeunes générations. Un courant plus éclectique apparaît vers les années soixante-dix sous l'impulsion des organismes officiels. R. Ramaswamy, P. K. Sambandan, R. Muthuswami s'inspirent du *Terukkuttu* ; la chorégraphe Chandralekha bouleverse les concepts mêmes du classicisme. Au Kérala, K. N. Panikkar innove en associant les techniques du *Ka?arippayat*, du *Teyyam* et du *K??iy?ttam* dans une vision contemporaine. G. S. Pillai prône la trinité « author-actor-audience » dans un théâtre à réflexion philosophique où se côtoient tradition et modernité. À la suite de H. Kanhailal, initiateur d'un nouveau théâtre au Manipur, S. Ekothombi et Ratan Thiyam empruntent aux traditions indigènes, en particulier aux techniques martiales.

Échanges internationaux

À partir des années soixante, l'évolution s'accélère sur l'ensemble du territoire ; de plus en plus d'auteurs écrivent pour le théâtre, mais on déplore « le manque de structures et de lieux adaptés aux nouvelles exigences ». Les échanges avec l'Occident s'intensifient ; la Max Muller Bhavan y contribue. V. Mehta monte, en allemand, des œuvres sanscrites qui seront jouées en RDA. Wolfram Mehring est invité à plusieurs reprises ; il effectue des tournées avec sa compagnie, puis monte [Tieck](#) et [Brecht](#) en hindi et anime plusieurs ateliers destinés aux acteurs et metteurs en scène dans les principaux centres régionaux dont le Tata Theatre de Bombay (1985) et pour la troupe permanente du Rangmandal de l'institution Bharat Bhavan de Bhopal (Madhya Pradesh). En 1991, il est invité à *?antinikétan* où il monte *Amal et la lettre du roi*, dans le cadre du cinquantenaire de la mort de [Tagore](#). Créé en 1981 et dirigé par B. V. Karanth, le Rangmandal est un vaste complexe théâtral conçu pour la mise en valeur d'un répertoire exclusivement en langue hindi à partir d'œuvres originales, adaptées de textes indiens ou étrangers. Depuis sa création, le Rangmandal a monté Molière, Goldoni, [Tchekhov](#), Beckett, [Strindberg](#), Dario [Fo](#), [García Lorca](#), des classiques grecs, et accueilli, outre les chefs de file du théâtre indien tels que Bansi Kaul, Alakhnandan et A. Verma, les metteurs en scène F. Bennewitz, [Barba](#), [Brook](#), D. Mowet, Barry John, John Martin. Début 1990, dans le cadre de l'« Année de la France en Inde », [Lavaudant](#) monte *Phèdre* dans une adaptation de K. B. Vaid.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- Théâtre de l'Inde ancienne , édition établie sous la direction de Lyne Bansat-Boudon ; avec la collaboration de Nalini Balbir, Sylvain Brocquet, Yves Codet... [et al.], [Paris] : Gallimard, impr. 2006
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb40140891t>
- Le théâtre indien , publié à l'occasion du centenaire de la naissance de Sylvain Lévi, par Sylvain Lévi ; avertissement, par J. Filliozat préface [intitulée : La recherche sur le théâtre indien depuis 1890] par L. Renou, Paris : Collège de France, 1963
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37418100f>
- Les Théâtres d'Asie , études de Jeannine Auboyer, A. A. Bake, Jeanne Cuisinier, Anne-Marie Esnoul... [etc.] réunies et présentées par Jean Jacquot , Paris : Éditions du Centre national de la recherche scientifique (Gap, impr. L. Jean), 1961
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb331910331>
- Theater of memory , the plays of K?lid?sa, edited by Barbara Stoler Miller ; translated by Edwin Gerow, David Gitomer. Barbara Stoler Miller, New-York : Columbia university press, 1948

- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb397776327>
Poétique du théâtre indien, lectures du "N?t?y???stra", Lyne Bansat-Boudon, Paris : École française d'Extrême-Orient, 1992
- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35773695m>
Théâtres indiens, études réunies par L. Bansat-Boudon, Paris : Ed. de l'Ecole des hautes études en sciences sociales, 1998
- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37002991f>
Pourquoi le théâtre ?, la réponse indienne, Lyne Bansat-Boudon, [Paris] : Mille et une nuits, 2004
- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb391883664>
Theatre in India, [by] Balwant Gargi, New York : Theatre art books, [s.d.]
- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb416490448>
Folk theater of India, Balwant Gargi, SeattleLondon : University of Washington press, [cop. 1966]
- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39770500n>
Yaks?agāna, a dance drama of India, Martha Bush Ashton, Bruce Christie ; des. and draw. K. K. Hebbarintrod. C. Sivaramamurti, New Delhi : Abhinav, 1977
- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb374374740>
The Dance in India, the origin and history, foundations, the art and science of the dance in India, classical, folk and tribal, Enakshi Bhavnani, Bombay : Taraporevala's, 1965
- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35161593x>
Traditional Indian theatre, Kapila Vatsyayan, New Delhi : National book trust, 1980
- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb36148922x>
Schattenspiel in Kerala, Sakrales Theater in Süd-Indien, Friedrich Seltmann, Stuttgart : F. Steiner, 1986
- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37069453f>
Sacrifier et donner à voir en pays Malabar, les fêtes de temple au Kerala (Inde du Sud), par Gilles Tarabout, Paris : EFEO, 1986
- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34910451p>
Quand le dieu Rama joue à Bénarès, Christiane Tourlet, Jacques Scherer ; Photos : Jean-Marie Steinlein, Louvain : Cahiers théâtre Louvain, cop. 1990
- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb399595222>
Wives of the God-King, the rituals of the Devadasis of Puri, Frédérique Apffel Marglin, Delhi : Oxford university press, 1985
- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb35040559x>
Nityasumangali, devadasi tradition in South India, Saskia C. Kersenboom-Story, Delhi : Motilal Banarsidass, 1987
- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb37634922r>
Bharatan?tyam, la danse classique de l'Inde, Manjula Lusti-Narasimhan ; fotogr. de Johnathan Watts[trad. de l'anglais par Richard Crevier], Paris : A. BiroGenève : Musée d'ethnographie de Genève, 2002
- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb388807086>

Rédacteur(s)

[L. BANSAT-BOUDON](#) [G. TARABOUT](#) [S. AWASTHI](#) [Maïtreyi](#) [M. SALVINI](#)
[K. JAIN](#) [M. SALVINI](#)

Édition Bordas 2008

Classement

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

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : représentation rituel Nerval (G. de)
 A?vaghos?a Bh?sa K?lid?sa S?draka Pratim?n?t?aka Abhis?ekan?t?aka R?m?yan?a
 Mah?bh?rata (le) Pan?car?tra ?rubhan?ga Svapnav?savadatt? Daridracc?rudatta
 Mr?cchakat?ikâ Úakuntal? Goethe (J.W.) Viúâkhadatta Hars?a Bhavabh?ti M?lavik? et
 Agnimitra Ratn?val? Vikramorva?i Mudr?r?ks?asa Priyadarúik? N?g?nanda Mah?v?racarita
 Uttarak?macarita M?lat? et M?dhava Kút?iyâttam Kathakal?i Tam?s? Nautank? Bhav?i
 Y?tr? R????l?l? R?m?l?l? An?k?y? nat?a Kucipud?i Yak?ag?na Terukk?ttu rite Bhand
 Pather danse Shakespeare (W.) Tagore (R.) Tagore (D.) Dutt (M.) Tagore (J.) Bhaduri (S. K.)
 Ghosh (G.C.) Karanth (B. V.) Goldoni (C.) Rostand (Ed.) Shaw (G. B.) O'Neill (E.) Gorki (M.)
 Cieslak (R.) Gombrowicz (W.) Braun (V.) Chattopadhyay (K.) Alkazi (E.) Thiyam (R.) Jain (K.)
 Rakesh (M.) Gargi (B.) Om Shivpuri Nath (R.) Gandhi (S.) Tanvir (H.) Deshpande (P. L.)
 Tendulkar (V.) Khanolkar (C. T.) Elkunchwar (M.) Dubey (S.) Patel (J.) Lagu (S.) Mehta (V.)
 Deshpande (A.) Sen (C.) Kapoor (R.) Bhandari (M.) Allana (A.) Verman (M. V.) Panikkar (K.)
 N. Dubey (B.) Kaul (B.) Parikh (R.) Kafka (F.) Shah (B. M.) Kipste (E.) Bharati (B.) Marriot
 (R.) Maharishi (M.) Bennewitz (F.) Asadh Ka Ek Din Mad Delights Gashiram Kotwal Mukhya

Mantri Mahabhoj Mattavilas Pagla ghoda Sharvilak Petit Chariot de terre cuite (le) Princess Ivona Agni Barkhâ Th?kur B?b? Lochand?s Bad?e Na Khele Chhot?e Khel Insh?ll?h Aksh Tamâshâ Serviteur de deux maîtres (le) Dill? Chalo King Lear Mukjerjee (S.) Shan (N.) Mitra (S.) Mansingh (N.) Erindira Tista Parer Brittanto Haksar (A.) Kapur (A.) Kendre (W.) Raj Darpan Sundari Jaan-e-man Aur Kitne Tukre Chawla (V.) Krishna Rao (M.) Pilai (A.) Grotowski (J.) Beckett (S.) Frisch (M.) Bhattacharyya (B.) Sombhu Mitra Utpal Dutt Banerjee (A.) Mukherjee (G.) Sengupta (R. P.) Jalan (S.) Guha (P.) Badal Sircar Sharma (V.) Nabanna En attendant Godot M. Bonhomme et les incendiaires Kailasam Lankesh (P.) Karnad (G.) Kambar (C.) Rangacharya (A.) Joshi (G. B.) Prasanna Ramaswamy (R.) Sambandan (P. K.) Muthuswami (R.) Chandralekha Pillai (G. S.) Kanhailal (H.) Ekothombi (S.) Tughlaq Macbeth Kal?arippayat Teyyam Tieck (L.) Brecht (B.) Mehring (W.) Amal et la lettre du roi Molière Tchekhov (A.) Strindberg (A.) Fo (D.) Barba (E.) Brook (P.) Lavaudant (G.) García Lorca (F.) Alakhnandan Verma (A.) Mowet (D.) John (B.) Martin (J.) Vaid (K. B.) Phèdre

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