

LE TEXTE ÉTRANGER

#9

février 2014

TRANSCULTURALITÉ(S)
ARTS DU SPECTACLE VIVANT ET LITTÉRATURES
DE L'INDE CONTEMPORAINE



Numéro coordonné par Katia Légeret
Université Paris 8

POUR CITER CET ARTICLE

Françoise Quillet, « Le Kathakali, étude du processus de patrimonialisation en Inde et de la réception en France », *Le Texte étranger* [en ligne], n° 9, mise en ligne février 2014
URL : <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/9/quillet.pdf>

**LE TEXTE DE KATHAKALI : ÉTUDE DE SON PROCESSUS DE
PATRIMONIALISATION EN INDE ET EN FRANCE**

Françoise Quillet

Cette communication présentera la notion de « tradition » revisitée par l'idée de patrimoine immatériel de l'humanité, en prenant comme exemple le Kathakali. Nous présenterons le texte dramatique de Kathakali dans le processus de patrimonialisation dans son pays d'origine et en France

I. LA PATRIMONIALISATION DU TEXTE DE KATHAKALI EN INDE

A. Des textes constitués à partir du patrimoine littéraire

Le Kathakali s'est inspiré des grandes épopées indiennes que sont le *Mahābhārata* et le *Rāmāyana*. La rhétorique de l'épopée a fortement influencé son écriture. La structure d'une pièce repose sur des strophes de deux types : des *śloka* et des *padam*. Ces deux formes de strophes illustrent, comme dans l'épopée, la grande importance accordée aux conditions de l'énonciation. La répartition entre *śloka* et *padam* correspond à un partage à la fois linguistique, métrique, énonciatif et scénographique. Le partage linguistique reproduit celui du théâtre sanskrit qui utilise deux langues mais au lieu du sanskrit et du prakrit, il utilise le sanskrit et le malayalam. Le sanskrit, langue des épopées, est réservé aux passages de récit, au narrateur, le malayalam, langue populaire du Kerala, pays du Kathakali, est la langue des personnages. Des vers à la métrique précisément définie sont réservés aux passages de récit, aux *śloka*, comme dans l'épopée. Les parties dialoguées s'apparentent aux poèmes en prose. Grâce aux *śloka*, le narratif n'a pas supplanté le dramatique, à la différence de la tragédie grecque. Le *śloka*, moment musical dévolu aux chanteurs, est le plus souvent chanté sans acteur sur scène. Il suspend le temps pour le jeu de l'acteur et offre au spectateur de savourer l'histoire en sa

seule musicalité avant de goûter de nouveaux moments dramatiques intenses. Le narratif prépare ainsi le *padam* marqué par l'apparition du personnage et les échanges verbaux.

B. Une reconnaissance par les éditions

Ancrée dans un patrimoine littéraire, la littérature dramatique a peu à peu fait partie du patrimoine théâtral et plus largement littéraire. Les textes de Kathakali, rédigés sur feuille de palmier, ont été longtemps transmis oralement. Ce n'est qu'au milieu du XIX^e siècle qu'apparurent les premières éditions des textes de Kathakali.

La première édition imprimée, contenant cinquante quatre *aṭṭakkatha*, a vu le jour en 1858 à Trivandrum¹ (Kēraḷavilāsam). L'imprimerie Śrīrāmaṅga Press à Kollam² a pris la relève, éditant jusqu'à cent dix huit pièces en deux volumes³. A partir du milieu du XX^e siècle vont être édités deux genres de textes : ceux qui s'inscrivent dans la continuité de ces éditions du XIX^e siècle et ceux qui complètent le texte en donnant de nombreuses indications sur le jeu et les parties dansées. Ces derniers sont un précieux outil de travail pour les élèves et les amateurs de *kathakali*.

1. Les éditions consacrées aux textes des pièces de *kathakali*

Deux volumes parurent dans les années 1954-1956, toujours aux éditions Śrīrāmaṅga Press à Kollam, sous le nom de *118 aṭṭakkathakal*. Cette édition fut suivie, en 1976, d'un ouvrage de Deśamaṅgaḷa Vāriyār, *Koṭṭayattu Taṃpuraṅṅe aṭṭakkathakal* (pièces de Koṭṭayam Taṃpuraṅṅ) Cette publication est précieuse pour la compréhension du texte car elle est annotée et les parties écrites en sanskrit sont traduites en malayāḷam. La mise en page aérée, l'indication du nom des personnages en rendent la consultation aisée. Trois ans plus tard, en 1979, le Docteur S. K. Nair et le Professeur Aṅṅaḷakuṭṭaṅ Nāyār publièrent *101 aṭṭakkathakal* (101 pièces de *kathakali*). Cet ouvrage fut édité en deux volumes par la Sāhitya Pravarttaka Cooperative, N.B.S. à Koṭṭayam. Ce livre permit de

¹ Trivandrum, centre intellectuel et culturel, capitale de l'Etat du Kérala.

² Kollam, ville et port du Kérala, sur la côte du Malabar.

³ Ces informations se trouvent dans l'introduction de l'ouvrage de K. P. S. Mēṅṅōṅ, *athakāḷiyāṭṭaparakāram* (en malayāḷam), Darpana, Ahmedabad, I, 1963, II 1966, III 1979 ; t. I, introduction, p.VII-VIII.

réunir, en deux volumes (environ deux mille pages), cent une pièces de *kathakali*. Nous mentionnerons également les éditions du National Book Stall (N. B. S) Koṭṭayam, que l'on trouve sous forme de livres individuels. Ces publications s'adressent au grand public car certaines parties du texte sont traduites en malayalam courant.

2. Les éditions consacrées aux textes et aux indications de jeu

Le premier livre avec indication de jeu fut, en 1963, *Kathakaliyāṭṭaparakāram*, (*āṭṭaparakāram* est le terme usité pour des manuels de jeu dans la tradition du *kuṭiyāṭṭam*, le théâtre sanskrit). Ce livre a été introduit par K. P. S. Mēnōn, un érudit, qui a rédigé de nombreux ouvrages ou articles concernant le *Kathakali*⁴. De 1963 à 1979, K. P. S. Mēnōn, publia trois tomes⁵ réunissant vingt sept *āṭṭakkatha* d'auteurs différents.

Dans l'introduction de cet ouvrage⁶, K. P. S. Mēnōn fait l'historique des publications de ces pièces. Il explique les difficultés rencontrées et les raisons de ses choix. Les copies de manuscrits sur feuilles de palme comportent, à son avis, de nombreuses erreurs. Certains manuscrits sont des copies faites, souvent, par des chanteurs qui n'ont pas cherché l'authenticité du texte. Les anciennes éditions imprimées lui paraissent, en revanche, de qualité, notamment la première édition de 1858. Il reproche aux éditions récentes, de changer souvent les indications musicales données par le poète.

Suite à ce constat, il décide de reprendre les pièces les plus jouées en précisant les indications musicales données par les dramaturges et en notant des indications de jeu sans toutefois vouloir se substituer à un *āṭṭaparakāram*. Les pièces choisies sont données dans leur intégralité, même si certaines parties sont rarement jouées.

La présentation des textes, différente des présentations précédentes, mérite que l'on s'y arrête un moment. Chaque pièce est précédée de ses sources, d'un résumé et de ses particularités concernant l'aspect scénique (scènes jouées ou non jouées...). La liste des personnages est donnée par ordre d'apparition, sous forme de tableau. Dans la

⁴ Dont *kathakaliranṅam*, et un *Dictionnaire de kathakali*, édité par Orient Longman Ltd, en 1979.

⁵ K. P. S. Mēnōn, *Kathakaliyāṭṭaparakāram*, t. I, 1963, t. II, 1966, t. III, 1979, Darpana, Ahmedabad.

⁶ Nous reproduisons ici une partie de l'introduction de cet ouvrage, grâce à la traduction d'Eva Szily faite dans le cadre de ce travail.

première colonne, noms des personnages ; dans la deuxième, leur type (*pacca, kari, katti...*) ; dans la troisième, le degré de difficulté pour chaque rôle et dans la quatrième, la spécificité concernant costumes, maquillages. Le texte est structuré en scènes, au début de chaque scène sont indiqués les noms des personnages suivis des titres des modes musicaux (*raḡa*) et de rythme (*tāla*). Aux endroits appropriés, dans une typographie plus petite, apparaissent des indications scéniques et des textes à partir desquels les acteurs effectuent un *aḡtam*. Les parties dansées (*kalāśam* « conclusion ») sont notées à la fin des strophes par des pictogrammes de forme géométrique (triangle, rond, carré...)7. Ces différents éléments marquent une nette transformation dans la conception des textes de pièces. Ils témoignent d'un souci didactique et semblent s'adresser autant aux acteurs qu'aux spectateurs.

Cette édition, qui, pour la première fois, donne des commentaires scéniques dans le texte de la pièce, fait le lien avec le livre récent *Colliyaḡtam* de Padmanābhan Nāyar, paru en 2000. Deux de ses livres édités par la State Institut of Indian Languages, à Trivandrum, avaient précédé cet ouvrage récent, *Kathakāḡi acting* qui est une description de tout le travail technique de base, en 1980, *Kathakāḡi vēśam* qui est un manuel de jeu, parut en 1982. Padmanābhan Nāyar est un grand érudit. Il a été maître de *Kathakāḡi* à l'école « Kēṛalakalāmaṇḡalam » durant quatre décennies. Quinze années lui ont été nécessaires pour achever son *Colliyaḡtam* publié en 2000. Le terme *Colliyaḡtam* est difficile à traduire en un seul mot car il signifie, littéralement, « jeu dit, jeu prononcé ». *Colliyaḡtam* désigne les séances de répétition des scènes avec chanteurs et percussionnistes, réalisées sous la surveillance d'un maître, moment important dans l'apprentissage. Elèves acteurs et élèves musiciens apprennent à travailler ensemble. Eva Szily, dans sa recherche sur la grammaire gestuelle du *kathakāḡi*, présente, en ces termes, l'ouvrage :

La mise en page est en rapport avec le contenu. Le texte est réparti sur deux colonnes, à gauche on peut lire les lignes de la pièce, à droite, il y a des indications scéniques, des schémas pour les déplacements, ainsi que la traduction du texte, du *maṇipravāḡam* en *malayāḡam*, où mots et désinences sont séparés par un tiret selon le nombre de gestes à montrer. Les *kalāśam*, (parties dansées) sont

7 Un triangle, par exemple, signifie un *kalāśam* simple, deux triangles côté à côté, signifient un *iratti* « double *kalāśam* », une autre sorte de déplacement chorégraphique, plus élaboré. Lorsqu'un triangle est entouré d'un rond, cela veut dire que c'est un *kalāśam* spécial avec un déplacement en cercle appelé « *vaḡtam vecca kalāśam* ».

également détaillées en fin de strophes ainsi que les *aṭṭam* (improvisations)⁸.

C'est un ouvrage indispensable pour la nouvelle génération d'acteurs mais aussi pour le spectateur averti (*sahrdaya*). On peut consulter ces pièces dans certaines bibliothèques au Kérala, notamment celle du Kēraḷakalāmaṇḍalam, devenu récemment « Université des formes théâtrales classiques ».

Certaines constatations s'imposent concernant les textes édités en langue malayalam : tous les textes mentionnent les noms des *rāga* et des *tāla*, c'est-à-dire les indications musicales et la reprise du refrain dans le *padam*. Le texte entier, y compris les *śloka* originellement en sanskrit sont en écriture malayaḷam, certains termes sanskrits sont parfois traduits en malayaḷam dans les notes, les notations dramaturgiques (découpage en scènes, nom des personnages) et scéniques ne sont pas toujours signalées.

Il existe trois façons d'éditer le texte. La plus simple fait apparaître le texte comme un poème continu avec l'ajout d'indications musicales. La seconde manière, indiquant un découpage en scènes et précisant le nom des personnages avant chaque dialogue, se rapproche de la présentation de nos textes. Ce découpage varie d'une édition à l'autre. La troisième et dernière façon rajoute au texte des indications scéniques. Cette spécialisation et différenciation dans la présentation correspond à l'évolution des mentalités : l'école de théâtre Kalamandalam est devenue université, le matin n'est plus consacré aux cours d'apprentissage du théâtre. Certains manuels pallient par leurs informations au manque de connaissance expérimentale.

II. LA PATRIMONIALISATION DU TEXTE DE KATHAKAḶI EN FRANCE

A. Les traductions françaises de textes de KathakaḶi

Les traductions en français de pièces du théâtre indien concernent essentiellement les pièces du théâtre sanskrit. Il a fallu attendre la fin du XX^e siècle pour avoir connaissance de pièces indiennes qui n'appartenaient pas à ce théâtre. En ce qui concerne le KathakaḶi, on

⁸ Eva Szily, *Genèse et mise en application d'une grammaire gestuelle dans les théâtres kuḷiyāṭṭam et kathakaḶi*, D. E. A sous la direction de Marie Claude Porcher, Université Paris III, 2002, p. 134.

trouve moins de traductions françaises qu'anglaises, presque toutes sont récentes.

L'article, *Les Kathakali du Malabar* de A. Meewarth, est la traduction française d'un article anglais donnée par M. A. Guérinot dans *le Journal Asiatique* d'octobre-décembre 1926. Cet article présente le texte d'une pièce appelée *Narakasuravadham* « *L'Anéantissement du démon Naraka* » écrite par Kārtika Tirunaḷ et achevée par son neveu Aśvati Tirunaḷ. Il s'agit là d'un document précieux car il présente le texte original translitéré, sa traduction et un témoignage sur un spectacle de kathakali représenté en janvier 1916, à Koṭṭayam.

Selon notre recensement, il existe six pièces traduites du sanskrit et du malayalam en français. Ces traductions, parues en 1994⁹ et en 1995¹⁰, ont permis de mettre en valeur l'écriture textuelle d'un théâtre longtemps considéré comme seul lieu de la « performance ». Martine Chemana et S. Gaṇeśa Ayar, dans leur ouvrage, *Théâtre traditionnel vivant du Kerala*, ont donné la traduction intégrale de cinq pièces : *La Fleur bénéfique de Saugandhika*, *Le Sacrifice de Daksa*, *Le Chasseur*, *L'Anéantissement de Duryodhana*, *L'Histoire de Kucela*. Ils ont donné des extraits de deux autres pièces, *Le Mariage de Sita* et *La Libération de Putana*. Par leurs nombreuses didascalies, ces traductions lient judicieusement le texte des pièces à leur réalisation scénique.

Un an plus tard, Dominique Vitalyos¹¹ a donné la traduction d'une pièce écrite par Unṇayi Variyar, *Nalacaritam*. Son ouvrage, *Jour d'amour et d'épreuve, L'Histoire de Nala*, rend compte de toute la poésie du texte.

Les traductions de Martine Chemana et S. Gaṇeśa Ayar présentent les pièces de la manière suivante. Les noms des *raḡa* (mode musical) et des *tāla* (mode rythmique) apparaissent après chaque *śloka* et avant un *padam* quand cela est nécessaire. Les *kalasam* (danse de conclusion) sont notées par des astérisques entre crochets à la fin des strophes.

⁹ Kottatam Tampuran : *La Fleur bénéfique de Saugandhika*, Irayimman Tampi : *Le Sacrifice de Daksa*, Rama Variar : *Le Chasseur*, Narayanan Mussatu, Sankaran Potti : *L'Histoire de Kucela* in *Kathakali, Théâtre traditionnel vivant du Kerala*, traduit du malayalam, présenté et annoté par Martine Chemana et S. Gaṇeśa Ayar, Connaissance de l'Orient, Gallimard, 1994.

¹⁰ Unṇayi, Variar, *Jours d'amour et d'épreuve, L'Histoire de Nala*, traduit du malayalam, présenté et annoté par Dominique Vitalyos Gallimard, Coll. Connaissance de l'Orient, Paris, 1995.

¹¹ Unṇayi Variyar, *Jours d'amour et d'épreuve, L'Histoire de Nala*, traduit du malayalam, présenté et annoté par Dominique Vitalyos, Gallimard, Connaissance de l'Orient, 1995.

Les *aṭṭam* (jeu sans texte) sont non seulement mentionnés mais le texte qui sert au jeu de l'acteur et qui n'est pas dit est donné. Martine Chemana et S. Gaṇeśa Ayar précisent que les grandes lignes d'improvisation qui apparaissent dans le texte ont été recueillies auprès de certains maîtres et qu'elles ne sont donc pas les seules possibles. Le texte n'est pas découpé en scènes mais sont indiqués les moments où le rideau est déployé¹². Le terme *śloka* qui désigne les parties narrées est noté alors qu'il n'est jamais signalé en tant que tel dans les textes vernaculaires, le *śloka* étant reconnaissable à la simple lecture. Le nom des personnages est donné avant chaque réplique. Des notes en bas de page explicitent certains termes.

Si la traduction ne rend pas compte de la diversité des langues, ni des différentes métriques, la présentation en vers libre permet toutefois d'établir un certain lien avec le texte en langue vernaculaire. Elle inclut ce qui est rarement le cas, les textes chantés du *totayam* (danse d'invocation), le *vandanaśloka* (vers d'invocation) et le texte du *purappāṭu'* (danse de première apparition) qui font partie des préliminaires d'une représentation de kathakali.

Cette traduction qui est le résultat d'un travail d'équipe entre Martine Chemana et S. Gaṇeśa Ayar qui ont tous deux pratiqué le Kathakali est très riche en indications scéniques.

Deux éléments peuvent expliquer, en partie, le nombre réduit des traductions, le développement tardif des éditions, l'importance toute relative attribuée aux *aṭṭakkatha*, le jeu étant privilégié par rapport au texte. Il faut donc laisser le temps à une nouvelle génération pour traduire et étudier ces formes textuelles éloignées des nôtres. La traduction est un exercice de connaissance et de reconnaissance. On peut penser que nous sommes au début d'une riche période d'explorations.

B. Les ouvrages critiques

Penchons-nous donc maintenant sur les études et recherches accessibles en français. La thèse de Sylvain Lévi, le *Théâtre indien*, soutenue en 1890, a été une œuvre majeure pour la connaissance en France de la littérature dramatique indienne. Elle a permis une transformation des mentalités du monde savant d'alors que les préjugés rendaient relativement hostiles au « génie indien ». *Les Théâtres d'Asie*,

¹² D'une édition à l'autre, ces moments varient aussi.

édité en 1968 par le C.N.R.S¹³, est le seul ouvrage à notre connaissance consacré aux théâtres de différentes aires culturelles asiatiques : Inde, Chine, Japon, Viet Nam, Indonésie, Tibet et Perse.¹⁴ Il est le fruit d'une époque, celle où le Théâtre des Nations présentait au public français des spectacles venus d'Asie qui lui étaient totalement inconnus. Il n'y aura pas d'autres ouvrages pour réunir les grandes traditions dramatiques de l'Asie¹⁵.

Les études actuelles sont centrées sur des aires culturelles bien précises. Des ouvrages généraux dressent une brève histoire des théâtres, des études portent sur des formes spécifiques, certaines recherches plus rares mais essentielles, s'intéressent à la poétique théâtrale. Signalons les études réunies par Lyne Bansat-Boudon, *Théâtres indiens*¹⁶, sont consacrées non plus seulement au théâtre sanskrit mais à différents théâtres de l'Inde. Elles s'intéressent à leur dimension spectaculaire. Un autre ouvrage de Lyne Bansat-Boudon, *Pourquoi le théâtre ? La réponse indienne*, en 2004, place ces théâtres dans leur « portée esthétique » et leur « dimension spéculative ». Ce livre permet un élargissement des « humanités », comme l'avait souhaité Louis Renou lorsqu'il notait :

Il ne saurait y avoir humanisme véritable si l'on ne tient compte des valeurs durables offertes par la pensée asiatique et singulièrement par l'Inde¹⁷.

Depuis une vingtaine d'années, des formes spécifiques du théâtre indien ou de la danse indienne ont été l'objet d'études. Signalons les livres de Milena Salvini, *L'histoire fabuleuse du Kathakali à travers le Ramayana*¹⁸, de Paul Martin Dubost¹⁹, *Le Théâtre dansé du Kerala*, les

¹³ *Les théâtres d'Asie*, réunis et présentés par Jean Jacquot, CNRS, 1961.

¹⁴ Six articles concernent le théâtre classique indien textes littéraires et traités, cinq articles le théâtre chinois, deux le théâtre classique, deux l'opéra de Pékin et un le théâtre contemporain, trois articles, le théâtre japonais classique et contemporain, un article à chaque fois pour les théâtres vietnamien, indonésien, tibétain et perse.

¹⁵ Signalons cependant *Les Ecritures textuelles des théâtres d'Asie*¹⁵ Actes du colloque de décembre 2006, Besançon, éd. Annales Littéraires de Franche-Comté, 2010. Cet ouvrage dresse un constat sur les recherches actuelles dans le domaine de la dramaturgie.

¹⁶ *Théâtres indiens*, textes réunis et présentés par Lyne Bansat-Boudon, Ecole des hautes études en sciences sociales, coll. «Puruuārtha », 1998.

¹⁷ Louis Renou, *Sanskrit et Culture, L'apport de l'Inde à la civilisation humaine*, Payot, 1950, p. 79.

¹⁸ Milena Salvini, *L'histoire fabuleuse du Kathakali à travers le Ramayana*, éditions Jacqueline Renard, 1990.

¹⁹ Martin Dubost, *Le Théâtre dansé du Kerala*, La Différence, 1990.

multiples ouvrages de Katia Légeret dont *La Gestuelle des mains dans le théâtre dansé indien*²⁰.

Signalons également les études suivantes. La traduction des manuels de jeu par Eva Szily, seule enseignante de la langue malayalam en France), *Traduction commentée de la Hastalaksanadipika, manuel de mudra en sanskrit, Genèse et mise en application d'une grammaire gestuelle dans les théâtres Kutiyāṭṭam et Kathakali*. Ces deux études ont été faites dans le cadre d'un DEA à Paris III, sous la direction de Marie-Claude Porcher en 2001 et 2002. Signalons également la présentation de la création d'une pièce occidentale en Kathakali par Laurent Lalanne, *Adaptation du Cid par un grand Maître de Kathakali : essai d'approche du discours multiculturel*, mémoire de DEA dirigé par Monique Banu-Borie et enfin l'étude d'une pièce de Kathakali, *La Fleur bénéfique de Saugandhikam*, pièce très souvent jouée au Kerala, dans l'ouvrage de Françoise Quillet, *Le Théâtre s'écrit aussi en Asie*, publié en 2011.

Au cours des dernières décennies, le nombre de traductions et d'études, même s'il reste nettement inférieur à ce qui a été produit dans le domaine anglo-saxons, a augmenté grâce notamment à la création de nombreuses collections. La plus importante est, sans conteste, « Connaissance de l'Orient » fondée naguère par Etienne chez Gallimard. Certaines maisons d'édition se sont spécialisées dans l'Extrême-Orient ou plus largement l'Asie, c'est le cas des Presses Orientalistes de France, de l'Asiathèque, de Philippe Picquier, des Indes savantes, pour ne citer que les plus importantes.

Il est difficile de reconnaître en Occident l'importance des textes dramatiques asiatiques. De nombreux metteurs en scène et même des chercheurs occidentaux traitent avec mépris ces textes, estimant que les théâtres d'Asie sont le lieu de prestigieuses techniques d'acteur mais qu'on ne saurait trouver de beaux textes dramatiques qu'en Occident, opérant ou plutôt gardant une dichotomie fondatrice du théâtre en Occident, celle de l'écriture et de sa représentation. Rien de tel ici. C'est justement ce qu'il est intéressant d'interroger. Nous avons ici une magnifique synthèse et non une coupure entre texte et scène, une *choréïa* au sens grec, définie en ces termes par Roland Barthes :

La technique fondamentale du théâtre grec est une technique de synthèse : c'est la *choréïa*, ou union consubstantielle de la poésie, de la musique et de la danse. Notre théâtre même lyrique, ne peut donner

²⁰ Katia Légeret-Manochhaya, *La Gestuelle des mains dans Le Théâtre dansé indien*, Geuthner, 2004.

une idée de la *choréïa*; car la musique y prédomine au détriment du texte et de la danse, reléguée dans les intermèdes (ballets); or ce qui définit la *choréïa*, c'est l'égalité absolue des langages qui la composaient : tous sont, si l'on peut dire, « naturels », c'est-à-dire issus du même cadre mental, formés par une éducation qui, sous le nom de « musique », comprenaient les lettres et le chant.²¹

Ces propos de Louis Renou au milieu du XX^e siècle doivent être rappelés :

Il faudrait développer l'enseignement, donner des moyens d'action et de recherche, se convaincre et convaincre les autres que l'Inde est aussi intéressante [...] que l'Égypte pharaonique; qu'elle résume depuis la préhistoire tout un immense effort humain, représente l'exemple unique d'une tradition ininterrompue. Il faudrait raviver le contact avec le public lettré²².

Ils montrent l'importance de ces études et de l'accès de cette littérature dramatique au patrimoine de l'Humanité, non pour une simple reconnaissance d'identité mais pour une reconnaissance au patrimoine mondial.

²¹ Roland Barthes, « Le théâtre grec », in *Histoire des spectacles*, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard, 1965, p. 528.

²² Louis Renou, *op. cit.*, p. 110.