Entretien avec Koumarane Valavane
Entretien réalisé le 28 mai 2024

Marianne Drugeon (Université Paul-Valéry Montpellier 3)

MARIANNE DRUGEON : Koumarane Valavane, pouvez-vous nous décrire le processus d'écriture de votre adaptation de *Roméo et Juliette* qui deviennent Jack et Janani, habitants du Tamil Nadu d'aujourd'hui ?

KOUMARANE VALAVANE : Je suis parti d'un fait divers, un crime d'honneur. Les parents d'une jeune fille qui avait fait un mariage inter-castes ont voulu faire tuer les deux amoureux. La jeune fille, Kausalya, membre d'une caste supérieure, avait épousé Sankar, un intouchable, un Dalit, un *Chandâla*, et il fallait une sorte de sacrifice de ces deux amants pour laver l'honneur de la communauté[1]. Ma pièce se situe au point de rencontre entre *Roméo et Juliette* et ce fait divers. C'est cette fin qui m'a inspiré, je suis parti de là et j'ai remonté le fil jusqu'au début. Mais mes comédiens ont travaillé à partir d'improvisations : Shakespeare n'a pas écrit dans le contexte des castes, il ne dit même pas pourquoi les familles sont rivales, il fallait donc que nous repensions tout ce contexte. J'ai aussi été inspiré par la structure dramatique de la pièce : elle commence presque comme une comédie, puis il y a un coup de théâtre inattendu qui la transforme en tragédie. Au fur et à mesure de notre travail au plateau, nous nous sommes rendu compte que cela correspondait bien à notre situation en Inde. Un moment clé dans le développement du texte a été quand je suis allé interviewer la jeune fille qui a survécu à l'attaque : au fur et à mesure qu'elle me racontait son histoire, j'étais sidéré par le nombre et l'étendue des correspondances entre sa vie et l'œuvre de Shakespeare. Les similitudes se multipliaient jusque dans les petits détails : par exemple, elle a dit de son amoureux qu'une fois qu'ils ont été ensemble, il est devenu un ange ; et pour Shakespeare, l'amour transforme le plomb en or. Le deuxième moment fort de notre entretien, qui m'a montré

à quel point les choses se nouaient à certains endroits, comme si les deux récits étaient des fils qui s'entrecroisaient, c'est quand je me suis aperçu que ce n'était pas le père de la jeune fille qui était très violent, mais sa mère, comme dans Shakespeare.

Évidemment l'œuvre de Shakespeare est un monument, c'est un auteur qui était capable de comprendre toutes les subtilités de l'âme humaine, y compris de cultures différentes, et c'est en cela qu'il est universel. Ce qu'il raconte dans sa pièce, c'est quelque chose qui se passe aujourd'hui en Inde. En revanche, Shakespeare ne parle pas, selon moi, de la situation politique de son époque, il n'en avait pas forcément les moyens, n'y était pas autorisé. Il se concentrait donc sur l'âme humaine.

Nous avons suivi son histoire jusqu'à un certain point : dans la réalité, l'amante a survécu ; dans la pièce de Shakespeare, les deux amants sont morts, et c'est là que je prends la décision de prendre mes distances. Dans notre histoire, ils ne se tuent pas, ils sont tués. Chez Shakespeare, Roméo s'enfuit et on le suit ; chez nous c'est Janani, notre Juliette, que nous suivons, et au-delà de ces modifications ponctuelles, ce que nous avons apporté à Shakespeare, c'est l'actualité brûlante.

MD : Shakespeare subissait la censure : est-ce que vous avez reçu des pressions lorsque vous avez joué ce spectacle en Inde ?

VK : A l'époque où j'ai créé ce spectacle, en 2010, je ne me suis posé aucune question. En Inde, le théâtre n'est pas confronté à la censure comme l'est le cinéma. Il reste un art marginal, destiné à des populations plus ouvertes d'esprit : le système des castes divise les gens en Inde, il ne va pas y avoir de censure collective comme sur la question des femmes ou de la sexualité. Mais il y a quelque chose que je soulève dans la pièce de façon très discrète, car c'est dit en langue des signes et non avec les mots, c'est un rituel qui a existé jusque dans les années 1970-80 selon lequel si une jeune fille de caste supérieure mourait vierge, elle devait être déflorée par un Dalit après sa mort. C'est un

rituel d'une extrême violence et j'avais peur que le montrer dans la pièce soit mal pris : des chercheurs, en particulier étrangers, ont écrit dessus, des intellectuels de cette région-là connaissaient cette pratique, mais cela reste très délicat. En fait, quand le festival national indien a programmé le spectacle en 2019, on s'attendait à le jouer dans la capitale, comme c'est le cas pour toute la programmation habituellement, mais on a été invités à jouer à Pondichéry, dans notre théâtre. Soit c'est un pur hasard, soit on nous a empêchés d'aller à Dehli et d'avoir une trop grande exposition. Il reste que c'est le spectacle qui a fait le plus de tournées à l'étranger, qui a fait le plus de festivals en Inde, probablement celui qui a le plus marqué les gens. On avait besoin de ce récit-là à ce moment-là, et ce n'est pas fini.

Le spectacle a été programmé dans des lieux hautement brahmaniques, et les brahmanes avaient du mal à accepter que certains instruments, les *paraiattam* ou *tappattam*, qui sont les instruments des Intouchables, puissent y être joués. Maintenant cela se fait plus facilement, il aura fallu franchir cet interdit. Il y a peut-être aussi une forme d'auto-censure de la part des artistes.

MD : Pour en revenir au processus d'adaptation : la pièce que j'ai vue au Quai Branly en décembre 2023 était parsemée de références à Shakespeare, dont le portrait trônait sur scène avant le début du spectacle, et dont Jack lisait la pièce *Roméo et Juliette*. De façon plus précise, avez-vous injecté des passages de Shakespeare dans votre texte ?

VK : Il y a des références à Shakespeare dans la scène d'amour. C'était presque un jeu : la comédienne joue un personnage sourd, elle utilise la langue des signes, ce langage apportait une dimension extraordinaire à sa parole, ce n'était pas simplement, comme cela a pu être perçu, un message politique sur le fait qu'en Inde les femmes ne peuvent pas parler.

Dans la pièce de Shakespeare, Roméo parle de ses mains d'abord :[2] quand nous avons improvisé la scène avec les mains, c'est un des rares moments où le texte de Shakespeare est réapparu.[3]

Plus généralement, les comédiens ont repris des situations ; et surtout l'inspiration principale, ce sont les personnages : Roméo, Juliette, la nourrice, le frère Laurent devenu chez nous l'oncle mystique… Parmi les personnages, notre invention propre, c'est Cupidon. Ce qui nous a beaucoup intéressés, c'est la complexité de ces personnages et nous avons cherché à nous en approcher avec nos propres personnages fondés sur des personnes réelles.

Mais la grande question, celle qui revenait constamment dans notre travail, a été comment adapter certaines situations, par exemple la scène du balcon. Il fallait évidemment la faire. Nous avons réfléchi à cette idée d'espace liminal, de frontière entre les deux mondes, d'espace fragile et dangereux, insaisissable, qui est en même temps une petite scène inaccessible, une mise en abyme. On a transposé cette scène sous les jupes de la nourrice.

L'autre scène incontournable, c'était celle du bal masqué. En Inde, il n'y a pas de bal masqué : où trouver un lieu où les gens perdaient leur identité parce qu'ils devaient venir masqués ? Pour nous, c'est le cinéma, où tout le monde perd son identité et s'en approprie une autre, dans le noir. C'était aussi l'occasion de parler de l'influence du cinéma sur notre façon de penser la relation amoureuse ou romantique. Nous avons mis nos amants dans la situation de spectateurs d'un film érotique, un film que l'on va voir caché, dissimulé derrière une autre identité. Nous nous sommes demandé si des femmes allaient voir ces films en Inde, et puis après une petite enquête j'ai rencontré une jeune fille qui l'avait fait avec ses amies : elles s'étaient déguisées en hommes. La scène n'est donc pas purement tirée de notre imagination.

MD : Le travestissement c'est aussi un ressort dramatique récurrent dans les pièces de Shakespeare !

KV : Bien sûr, Shakespeare est un maître à ce jeu-là, mais on ne l'a pas vraiment développé. Dans notre travail préalable, on l'a testé : toutes les comédiennes ont joué le rôle de Roméo, du père, de tous les personnages. Je voulais aussi absolument que Roméo soit une fille, j'ai essayé plusieurs comédiennes, mais cela adoucissait le récit, il fallait que ce soit un garçon, avec un manque de maturité romantique.

MD : Vous avez aussi parlé du personnage que vous avez ajouté, Cupidon : est-ce une référence culturelle occidentale ?

KM : Cupidon existe aussi dans une version indienne : c'est Kâma, le dieu du désir, et plus particulièrement du désir amoureux, qui utilise aussi des flèches pour répandre l'amour. Mais en Inde aujourd'hui, on associe l'amour romantique à la culture occidentale. Il y a des groupes de policiers mis en place par des hommes politiques d'extrême-droite qui partent en guerre le soir de la Saint-Valentin et vont tabasser tous les amoureux, et ces groupes s'appellent Anti-Romeo Squads[4] ! C'est une preuve que, quand l'amour devient une problématique sociale et politique, on l'associe à la culture occidentale. Je voulais absolument garder l'idée que la liberté amoureuse n'était pas le fait d'une culture particulière, et certainement pas de la culture occidentale. Donc j'ai gardé le Cupidon indien pour cette raison.

Shakespeare est aussi très fort pour créer des personnages secondaires passionnants : à mon sens, dans *Roméo et Juliette*, la nourrice est le personnage le plus intéressant, sa langue, sa poésie amènent quelque chose de plus. Tout ce qui était lisse dans la pièce est renversé par elle, par son vocabulaire, sa façon de parler. L'amour, en théorie, c'est beau, c'est magnifique, mais ce n'est pas concret, comme dans le cinéma tamoul. La nourrice permet de dire que l'amour qu'on voit au cinéma ne suffit plus, que l'expérience concrète de l'amour n'y est pas. Soudain le cinéma ne correspond plus à la réalité, n'arrive plus à expliquer ce qui se passe dans la société, les meurtres, les crimes d'honneur.

MD : *Roméo et Juliette* est une tragédie, mais j'ai lu dans un entretien que vous suiviez les règles du *Nâtya-shâstra,*[5] qui exigent que toute pièce de théâtre indienne se termine sur une fin heureuse et laisse les spectateurs dans un état d'*Ananda*, qui veut dire félicité en sanskrit : transformez-vous la tragédie en comédie ?

KM : Le *Nâtya-shâstra* est un vieux traité de théâtre classique qui dit que toute pièce doit finir dans l'état de félicité : les pièces de théâtre classique mais aussi le cinéma suivent cette règle en Inde, tout finit bien, mais nous les artistes contemporains sommes confrontés à cette règle. Selon moi, « état de félicité » ne signifie pas fin heureuse. Cet état de félicité, c'est l'état du public, et on peut l'atteindre en regardant une tragédie : toute notre sensibilité est éveillée, on est en connexion. Notre histoire se termine avec la mort des amants dont le meurtre était commandité par les parents, puis on voit la vidéo de la jeune fille qui raconte où on en est au moment de la représentation, car les choses ont évolué au fur et à mesure des programmations de la pièce. En 2019, les parents avaient été condamnés, la pièce se terminait joyeusement, les acteurs sautaient de joie ; en 2023 au Quai Branly, les parents ont été libérés par la Haute Cour ; aujourd'hui, on est à la Cour Suprême. Il fallait que nous inventions quelque chose pour dire que le combat n'était pas terminé : tous les comédiens ont revêtu le même costume, et ils ont chanté tous ensemble, comme un grondement, pour dire que le combat n'est pas fini, c'est une espèce d'annonce.

Je trouve que les textes classiques sont trop théoriques, ils n'ont pas été écrits à partir des pratiques théâtrales. Mais malheureusement le *kathakali*, forme de théâtre traditionnel codifié et ritualisé qui est pratiqué par les hautes castes dans les grandes villes en Inde, et qui sert de vitrine touristique, a pris ces textes au sérieux et les suit à la lettre. Les autres formes de théâtre sont bien différentes. Il y a le théâtre populaire, rural, qui se pratique dans les villages en fonction du calendrier des récoltes. C'est celui qui compte le plus grand nombre de praticiens et de spectateurs. Lui ne respecte pas le *Nâtya-shâstra*. Pas plus d'ailleurs que le théâtre de rue, qui est pratiqué par des activistes

sur le modèle du Théâtre de l'Opprimé d'Augusto Boal. Ce type de théâtre, qui date environ de l'Indépendance de l'Inde, a des codes spécifiques : les comédiens sont habillés de noir, il n'y a pas de décor mais un travail de mime, des chants et des danses, et surtout une forme d'engagement social et politique, par exemple la lutte contre le SIDA ou l'incitation à aller voter.

Ensuite, il y a le théâtre moderne, inventé dans les années 1970-1980 par le dramaturge Badal Sircar et l'élite indienne à partir de références occidentales. C'est une copie du théâtre britannique. Ce théâtre respecte certaines règles du *Nâtya-shâstra*.

Enfin, il y a le théâtre contemporain, que je représente, et qui ne respecte pas du tout ces textes.

Pour revenir à mes propos sur la nécessité de chercher la félicité des spectateurs à la fin d'un spectacle, j'étais donc ironique : je me moquais de cette injonction à chercher une fin heureuse, fin heureuse à laquelle est habitué le public en Inde. Par exemple, les spectateurs ont régulièrement demandé que la fin de films qui se terminaient mal soit réécrite.[6] Mais c'est une tendance récente : les mythes indiens sont très sanglants. Cette fin heureuse est bien hypocrite : le *Mahabharata*,[7] ce sont des millions de morts tout au long du récit, puis seulement une fin heureuse. Ce texte, de toute façon, est un texte pour les élites, qui n'est pas respecté par les gens qui font du théâtre dans les villages, du théâtre populaire.

Moi j'utilise le *Nâtya-shâstra* comme source d'inspiration. Par exemple, ce texte raconte très joliment l'origine du théâtre. Il faut le prendre comme un récit.

Mais je trouve que le meilleur guide pour *Chandâla* a été Shakespeare, sa trame narrative et sa connaissance de l'âme humaine, et notre propre expérience de l'actualité. C'est la rencontre entre ces deux mondes qui fait la force de ce spectacle.

MD : Dans le dossier artistique qui accompagne la pièce lorsqu'elle est montée au Théâtre du Soleil en 2018,[8] vous utilisez constamment

le terme de « plagiat », qui en français a une connotation négative, impliquant le vol d'une idée, le pillage non avoué ou l'emprunt non déclaré d'une œuvre originale. Revendiquez-vous toujours ce terme ?

KV : J'utilise le terme plagiat parce que notre désir était de s'approprier Shakespeare sans aucune gêne, à une époque où on parle beaucoup d'appropriation culturelle : oui, c'est un vol, c'est à notre tour de massacrer les œuvres européennes ! Comme s'il y avait quelque chose de sacré dans Shakespeare alors que personne n'a embêté Peter Brooke lorsqu'il s'est emparé du *Mahabharata* ! Pour moi rien n'est sacré chez Shakespeare. Mon plagiat est une forme d'hommage, qui reconnaît l'intérêt de cette œuvre mais fait de l'adaptation un geste politique qui décolonise, ou recolonise dans l'autre sens.

Oui, ce n'est pas détruire Shakespeare mais s'emparer de son souffle, de ce qui fait sa force, le copier, sans en avoir peur. Shakespeare est très grand, mais lorsqu'on est assis sur ses épaules, de là-haut on voit très loin : on a fait de Shakespeare une échelle plutôt qu'un fardeau. Je pense que d'autres metteurs en scène l'ont transformé en fardeau de façon à conserver une certaine mainmise sur ses œuvres : en le soulevant si haut, ils veulent se soulever eux-mêmes.

MD : Votre spectacle a été programmé au Quai Branly à Paris en décembre 2023. La pièce était alors présentée, comme à sa création en France au Festival des Francophonies en Limousin en 2018, en tamoul, avec des surtitres français. Mais à l'origine c'est une pièce qui a tourné en Inde : pouvez-vous retracer son itinéraire linguistique ?

KV : Mon théâtre, Indianostrum, est à Pondichéry, ancien territoire français, dans l'état du Tamil Nadu où les langues officielles sont le tamoul, l'anglais et le français. Au départ je voulais un spectacle uniquement en tamoul, pas quelque chose d'universel mais de typiquement indien. Mais dès qu'on quitte notre état en Inde, on ne peut plus le jouer, donc il faut des surtitres en anglais. En Inde aujourd'hui

tout le monde parle anglais, surtout les jeunes, donc Shakespeare a naturellement sa place, l'anglais a naturellement sa place, en tant que langue indienne et langue coloniale. Mais la moitié des comédiens de ma troupe ne parlent pas tamoul : ils chantent certains chants dans leur langue propre.

La pièce commence par une vidéo de l'entretien avec Kausalya, et j'ai décidé de faire porter son témoignage à chaque fois dans la langue parlée par le public. En France, c'est une comédienne française qui a dit ces paroles ; en Inde, elle parlait au public en anglais. Des surtitres ont été créés en anglais pour les représentations en Inde, et en français pour les représentations en France, en Tunisie et en Belgique. Le texte qui est présenté dans ce recueil est retravaillé, complété et réécrit à partir des surtitres anglais.

C'est une écriture multilingue, mais c'est aussi une écriture multiple au sens où elle s'accompagne d'un récit, d'une nouvelle que j'ai écrite et qui est également publiée dans ce volume de *Coup de Théâtre* sous le titre *Chandala*, et puis il y a un documentaire qui a été fait au moment de la création de la pièce. De plus, une partie du texte de la pièce est inspirée d'improvisations avec mes comédiens. C'est donc à la fois mon œuvre et une écriture de plateau, et c'est une pièce qui entre en résonance avec d'autres œuvres, créées pour d'autres médiums et d'autres publics.

MD : *Chandâla l'Impur* mêle d'ailleurs de nombreuses références au cinéma et d'autres au théâtre. Pouvez-vous nous parler des jeux intermédiaux que vous explorez tout au long de la pièce ? Le cinéma hollywoodien et les comédies musicales sont-ils une autre référence importante ?

KV : En Inde aujourd'hui, tout notre imaginaire de l'amour vient du cinéma, mais attention, Bollywood n'a rien à voir avec Hollywood. Le cinéma Bollywood vient du théâtre, il en a gardé ses chants, sa musique, ses danses, ses mythes… Les codes de Bollywood n'ont rien

à voir avec ceux des comédies musicales américaines : les films d'Hollywood reposent sur un scénario modélisé, et les films de Bollywood ont également leur modèle, qui est différent, raison pour laquelle Bollywood n'a jamais vraiment percé dans le monde occidental. Au théâtre, c'est la même chose ! Par exemple, les pièces de théâtre rural populaire durent toute une nuit. C'est impossible en Occident. On y inclut l'ennui et la fatigue, alors qu'en Occident, c'est inenvisageable. D'ailleurs, Peter Brook a écrit un essai à ce sujet, *Le Diable c'est l'ennui.*

Le cinéma avait bien sûr naturellement sa place dans notre spectacle, mais nous avons construit ces échos avec une progression. La première partie de la pièce suit les codes de Bollywood, tandis que la deuxième partie reprend les codes du théâtre, dans sa construction, ses personnages, le rapport frontal avec le public. La musicalité aussi est différente. Entre les deux a lieu le meurtre du cousin de Janani. Dans la première partie on se lance dans le spectacle avec la dynamique bollywoodienne, et dès que le coup de théâtre du meurtre a lieu, on va vers le théâtre pour décortiquer, essayer de comprendre, pour voir ce qu'il y a à l'intérieur de la coquille vide, ce phantasme de l'amour présenté par le cinéma. Dans la première partie la salle est dans le noir, et dès que le meurtre a eu lieu, on allume la salle, on éteint l'écran, les personnages se livrent au public directement et simplement. Il y a aussi des marionnettes, des chants, de la musique, de la danse *dalit*, des instruments de musique *dalit*, et tout cela fait partie du théâtre, pas du cinéma.

La famille de Janani appartient à la classe moyenne. Sa culture est celle du cinéma, et elle est vide, elle n'a pas d'instruments, pas de rituel, pas de musique propre, parce que les références culturelles de la musique, du chant, des rituels sont celles qui sont partagées par les communautés défavorisées, les Dalits. Ce sont eux qui préservent la véritable culture de l'Inde.

L'élite en fait une version policée, théorisée, alors que les communautés défavorisées la pratiquent beaucoup plus librement, de façon plus subversive, ouverte, sans code. Ma pièce représente l'affrontement entre ces deux visions de la culture, et à la fin, tous les comédiens se

retrouvent sur scène pour jouer de cet instrument *dalit*. Lorsque je viens en France avec cette pièce, j'apprends aux gens que je rencontre à jouer de cet instrument. C'est le cas des élèves du Conservatoire National de Paris qui en ont joué 15 minutes au Centre Pompidou il y a quelques semaines. Je tiens à partager cette culture, qui est la richesse de l'Inde. Imaginez-vous : en Inde, dans les villages, on continue à jouer le *Mahabharata*, c'est assez extraordinaire. C'est comme si l'Odéon, mais aussi un village au fin fond de la campagne française, et une ville de banlieue, programmaient tous *Les Atrides*. En Europe, il y a eu une institutionnalisation des mythes et textes fondateurs qui sont entrés dans les salles. Ils n'existent plus dans les villages, alors qu'en Inde c'est encore raconté dans les villages. Finalement, c'est un changement radical que j'aimerais initier, qui verrait le théâtre devenir de nouveau démocratique, de nouveau collectif et ouvert à tous : au fond, le théâtre pour tous c'est ça, le texte pour tous. Il n'y aurait plus de mur de séparation.

RÉFÉRENCES

BROOK, Peter. *Le Diable, c'est l'ennui*. *Propos sur le théâtre*. Actes Sud, 2015.

LANDRIN, Sophie. "En Inde, mariage intercaste et crime d'honneur." *Le Monde*, 8 juillet 2020. https://www.lemonde.fr/international/article/2020/07/08/en-inde-mariage-intercaste-et-crime-d-honneur_6045536_3210.html. Consulté le 30 juillet 2024.

MARIUS, Kamala. "L'Inde : la loi avance, le patriarcat résiste." *Travail, genre et sociétés*, 2017, vol. 38, no. 2, pp. 193-199. https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2017-2-page-193.htm?ref=doi. Consulté le 30 juillet 2024.

ROYCHOWDHURY, Poulami. "Why Police Street Harassment? Women's Rights and the Politics of Hindu Nationalism." *India in Transition*, 18 juillet 2022a. https://casi.sas.upenn.edu/iit/poulamiroychowdhury. Consulté le 30 juillet 2024.

—. "Anti-Romeo squads, Operation Durga: How the BJP subverts women's rights while policing the streets." *Scroll In*, 26 juillet 2022b. https://scroll.in/article/1028433/anti-romeo-squads-operation-

durga-how-the-bjp-subverts-womens-rights-while-policing-the-streets. Consulté le 30 juillet 2024.
SEN, Atreyee. "'No city for lovers:' anti-Romeo squads, resistance, and the micro-politics of moral policing in an Indian city." *Critical Asian Studies*, vol. 54, no. 3, pp. 307–326. https://doi.org/10.1080/14672715.2022.2078732. Consulté le 30 juillet 2024.

---

1 Voir dans les références, l'article de Sophie Landrin dans *Le Monde*. Voir aussi l'article de Kamala Marius.

2 Voir *Romeo and Juliet*, Act I, scene 5 :

> "ROMEO. If I profane with my unworthiest hand
> This holy shrine, the gentler sin is this:
> My lips, two blushing pilgrims, ready stand
> To smooth that rough touch with a tender kiss. (…)
>
> JULIET. Good pilgrim, you do wrong your hand too much,
> Which mannerly devotion shows in this.
> For saints have hands that pilgrims' hands do touch,
> And palm to palm is holy palmers' kiss." (I.5.92-99)

3 Voir *Chandala*, act 1, scene 7.

4 Sur les Anti-Romeo Squads voir parmi les références l'article d'Atreyee Sen et ceux de Poulami Roychowdhury.

5 Le *Nâtya-shâstra* est une œuvre littéraire antique, composée par Bharata Muni, dramaturge et sage indien, entre 200 av. J.-C. et 200 ap. J.-C. L'ouvrage codifie le théâtre, le jeu dramatique, la poésie, la danse, le chant et la musique. Il demeure une référence pour les dramaturges indiens contemporains.

6 On peut ici penser aussi aux réécritures de Shakespeare à l'époque victorienne, où il fallait, par exemple, que *Roméo et Juliette* se termine bien.

7 Le *Mahabharata* est une épopée de la mythologie hindoue. Texte sacré considéré comme le plus long poème jamais composé, il date des derniers siècles av. J.-C. Selon la légende, il aurait été rédigé par Ganesh sous la dictée du sage Vyāsa, mais est en fait une œuvre collective modifiée au cours des siècles.

8 Voir la présentation du spectacle *Chandâla l'impur* sur le site du Théâtre du Soleil : https://www.theatre-du-soleil.fr/fr/agenda-2018/chandala-l-impur-2018-2166. Consulté le 30 juillet 2024.