

La tragédie *Médée* de Max Rouquette et ses représentations originales par le metteur en scène Martinelli offrent un vaste champ à l'étude des échanges transculturels. Le texte est d'abord écrit en occitan puis traduit en français par l'auteur lui-même, qui exploite entre autres les potentialités de cette langue ancienne. Qui plus est, sa *Médée* appartient au groupe social des gitanes. La mise en scène de Martinelli supprime cet aspect, et fait se dérouler la tragédie dans un espace africain. Les acteurs et les musiciens sont Burkinabés. Les chœurs sont chantés par des *griottes*, groupe social d'importance majeure, détenteur de tradition en Afrique. Les parties chorales sont traduites et chantées en *dioula*, langue africaine, et sont accompagnées de musique et d'instruments africains. Le texte et ses représentations réalisent par des moyens scéniques des dialogues entre l'ancien et le moderne, l'Occident et l'Afrique, transposant esthétiques, arts, situations et conditions humaines.

Max Rouquette's tragedy *Médée* and its original representations by the stage director Martinelli offer a vast field for the study of transcultural exchanges. After having been written in Occitan, the text has been translated into French by the author himself, who exploits, among other things, the potential of this ancient language. Furthermore, his *Médée* belongs to the social group of gypsies. The staging of Martinelli deletes this element, and moves the tragedy to an African space. The actors and musicians are from Burkina Faso, the chorals are sung by *griottes*, a social group of great significance, keeper of African traditions. The chorals are translated and sung in *dioula*, an African language, and they are accompanied by African music and instruments. The text and its representations create, through its scenic means, dialogues between the old and the new, the West and Africa, transposing aesthetic values, arts, situations and human conditions.

Le mythe de Médée

Le mythe de Médée, qui a été tout au long des siècles un thème privilégié du théâtre tragique (Mimoso-Ruiz, 1988, Fix, 2010), continue à émerger dans la plupart des continents même au XXI^e siècle. Cet éternel retour (Eliade, 1969) du mythe pourrait être expliqué éventuellement par la dimension de la cruauté qu'il véhicule, ce qui pourrait correspondre à ce « fond de cruauté

latent » dont parle Derrida (Derrida 1967, 345), et qui résiste dans l'homme occidental civilisé.

Au tournant du siècle, une multitude de Médée font leur apparition dans les arts du spectacle. Nous mentionnons ici les émergences les plus notoires, sans en dresser un catalogue exhaustif. Dans le théâtre, nous retiendrons *Médée et autres récits de femmes* de Dario Fo; la *Manhattan Medea* de Dea Loher qui à l'instar de son titre est placée à New York tandis que les héros principaux sont des immigrés; le *Matériau Médée* de Heiner Muller. Laurent Gaudé en outre dans sa *Médée Kali* associe l'héroïne avec Méduse et la divinité indienne Kali. De plus, même les transpositions de l'ancienne tragédie d'Euripide placent Médée dans la contemporanéité. Deborah Warner metteur en scène britannique fait de l'héroïne d'Euripide une femme résolument contemporaine, incarnée par la comédienne irlandaise Fiona Shaw.

À l'opéra, *Médée* de Michelle Reverdy est composée sur un livret de Kai Stefan Fritsch et Bernard Banoun, conçu d'après *Medea-Stimmen* de Christa Wolf, tandis que l'opéra homonyme du compositeur Pascal Dusapin est basé sur le texte du *Matériau Médée* du dramaturge allemand Heiner Müller. En chorégraphie, Angelin Preljocaj crée *Le Songe de Médée*.

Dans la filmographie récente, le réalisateur mexicain Arturo Ripstein, ancien collaborateur de Buñuel, crée la *Así es la vida* qui constitue une transposition filmique de la *Médée* de Sénèque dans un quartier populaire de Mexico contemporain. Très récemment sorti, le film *Médée Miracle* de Tonino De Bernardi avec Isabelle Huppert dans le rôle principal d'Irène, une jeune femme immigrée d'Europe centrale, qui par la suite est mariée à Jason, patron d'un café d'ambiance française.

Dans le cycle des réécritures actuelles, très marquées par le sceau de la transculturalité ainsi que les références ci-dessus le laissent deviner, la tragédie *Médée* de Max Rouquette se distingue pour deux raisons majeures. La tragédie fut écrite d'abord en occitan et traduite en français dans un deuxième temps. Elle fut par la suite transposée en Afrique dans la mise en scène de Martinelli. Ce choix permet l'interaction entre le mythe et la culture africaine, entraîne des échanges transculturels entre le mythe, sa réécriture en occitan, puis en français et sa représentation conçue selon la réalité africaine contemporaine. Ce type de transfert d'un *là-bas et ailleurs* à un *hic et nunc* est une interprétation théâtrale importante du théâtre moderne (Schmeling, 49).

L'idée de transposer le texte de *Médée* à la réalité africaine contemporaine vient à Jean-Louis Martinelli, selon son propre témoignage, lors d'un voyage au Burkina Faso, où il était allé dans l'intention de rencontrer des acteurs et des musiciens. Ce voyage coïncide à l'époque où il venait de

découvrir le texte de Rouquette (Martinelli, 2003a, 2009). Lors de ce voyage, il pense qu'il y a des analogies entre le mythe ancien, et le texte de Rouquette d'une part, et des éléments africains comme l'espace, la langue, les croyances et les conditions sociales et politiques de l'Afrique de l'autre. Il avoue que « Le sentiment du sacré, la violence et la guerre, la naissance de la démocratie, la survivance du collectif me semblent être les quatre points essentiels qui relient la tragédie grecque à l'Afrique » (2003b)¹. Sur cet espace où un grand nombre de religions sont adorées, le metteur en scène découvre un profond respect du sacré, indépendamment du dogme ou des dieux vénérés. Il raconte: « Ici la présence des Dieux est réelle. Médée la magicienne peut être à l'image de la femme africaine dotée de dons et de pouvoir » (2003a). Selon sa propre perception, le sentiment de vengeance est très fort dans les pays africains ravagés par les guerres civiles². Il observe que « la violence qui porte les actes de Médée est un sentiment palpable chez l'homme de la rue ». Et encore: « La vengeance est ressentie comme une nécessité. Il en va de l'honneur de l'ethnie, comme s'il s'agissait d'actes ayant porté atteinte à l'honneur familial » (2003a). La première création a eu lieu au Théâtre de Nanterre-Amandiers en octobre et novembre 2003, avec des acteurs burkinabés et Félicité Wouassi dans le rôle de Médée³. Par la suite, en 2008, Renato Quaglia, directeur du Festival de Naples, demande à Jean-Louis Martinelli de reprendre Médée au Festival de Naples de la même année. Les courts délais imposent des changements à la représentation de 2003. La scénographie change radicalement, l'espace n'est plus l'Afrique mais un lieu qui évoque éventuellement un campement provisoire aux alentours d'une ville ou vaguement un centre de rétention. Le rôle principal est interprété par Odile Sankara⁴. Notre étude porte justement sur cette dernière version qui a été enregistrée en vidéo.

La transculturalité sur la scène

L'espace théâtral, on le sait bien, est chargé de couches sémantiques qui créent un dialogue implicite entre le texte, la représentation et le destinataire (Ubersfeld 1996, 9-136). Max Rouquette avait déjà une vision concernant l'espace dramatique: « la pièce serait à l'image de ce théâtre, dans son esprit, pierreux, brutal, dur, sans ornement, mais parfois avec l'ampleur du vent, de la chaleur, de l'air, du ciel, de la nuit, et aurait pourtant les reflets et les significations de la vie, de ses tourments, des tempêtes, des songes et de la souffrance de tout homme, dans tous les temps » (2009, 7). Martinelli de son côté trouve que « Les paysages entre Ouagadougou et Bobo obéissent au souci de l'auteur » (2003a). Cette perception explique la première version de la représentation qui régénérerait un espace africain.

Or, la deuxième version de la représentation est différente pour des raisons que nous avons déjà évoquées. Le metteur en scène explique que

À l'image dépouillée mais un peu chromo de l'Afrique, a succédé une scénographie de l'urgence, du déplacement et l'espace revisité par Gilles Taschet évoque tous les camps de réfugiés du monde; raison pour laquelle nous avons choisi de présenter le spectacle non pas dans une des salles du théâtre mais dans l'atelier de construction de décors (2009).

La scène s'ouvre donc sur un espace dépouillé. Les objets sont quelques pierres ici et là qui servent aussi de sièges, un chaudron au centre, quelques grilles abimées au fond. Une femme noire, porteuse d'eau, emporte un seau en plastique: indice référentiel qui fait un pont entre le *ailleurs* du mythe et le *maintenant* de la réalité contemporaine. Ensuite elle s'occupe d'un braséro qu'elle ventile, objet référentiel de pauvreté. Dans cet espace, les signes purement africains ne sont pas nombreux. Gilles Taschet, le scénographe de la représentation, explique le choix de l'espace dramatique dans la deuxième version de la représentation lors du festival de Naples:

C'est entre deux espaces extrêmes, la ville et l'immense au-delà du terrain vague, que nous avons posé, en équilibre, la fragile couverture, le pauvre univers où vit Médée. Ce pourrait être en périphérie d'une ville africaine, la banlieue de Ouagadougou, où tentent d'exister des morceaux d'humanité, accrochés encore à la ville, tendus vers elle, mais déjà presque lâchés par elle, avant d'être tout à fait engloutis par la poussière...
Murs effondrés, murs remontés, briques en tas abandonnées depuis des siècles à moins que déposées la veille (2003).

Les choix scénographiques ainsi que le choix des acteurs, qui sont tous des Noirs, ont resémantisé la matière textuelle en liant le mythe ancien aux conditions de vie contemporaines. Les objets scéniques renvoient à un camp de réfugiés, les acteurs Noirs à l'Afrique. Les nouveaux signifiants forment de nouveaux signifiés: cette fois les réfugiés ne viennent pas de l'ancienne Colchide, mais de l'Afrique.

Comme on l'a bien reconnu, l'objet théâtral est d'importance majeure dans une représentation parce qu'il donne forme aux schèmes textuels et contribue à la réalisation (Ubersfeld 1996, 107-135). Les objets créent des couches sémantiques sur les signes textuels et la matière textuelle est incarnée par l'objet théâtral (Pavis 1985, 247).

Dans la représentation en question, les objets utilisés sont en harmonie avec l'espace dramatique choisi. Médée est vêtue d'une robe targuie. Ce choix fait écho aux tziganes du texte, peuple également nomade. Sa robe de mariée et ses bijoux, ses objets sont gardés dans un *canari*, qui est une jarre de forme sphérique, une poterie d'usage courant en Afrique. Le déplacement de ce *canari* par le Vieux, lors de la représentation, est accompagné d'une courte phrase selon laquelle le *canari* contient un fétiche. Cet ajout évoque à la fois les pratiques magiques du monde africain et l'attribut de magicienne octroyé à Médée, et crée un effet syncrétique de plus. Il est évident que la robe targuie et le *canari* constituent des objets symboliques qui fonctionnent en tant que métonymies, une des fonctions possibles de l'objet théâtral (Ubersfeld 1977, 180 et suite). Ils ne sont pas les seuls évidemment. Médée tout au long de la représentation se couvre et se dévêt d'une écharpe rouge terre. Un vaste tissu de la même couleur est tendu sur les grilles du décor. La superposition du rouge crée une affinité référentielle avec le sang, noyau du tragique de cette tragédie. Les costumes des suivantes de Médée sont également africains et couleur de terre et bleu-ciel pâle. Le choix des couleurs renvoie aux éléments de base de la vie, la terre et le ciel. Contrairement aux costumes africains des femmes, les hommes qui tiennent les deux rôles principaux, Créon et Jason, sont vêtus de costumes occidentaux – Jason porte des lunettes de soleil, un luxe complémentaire dans l'espace pauvre – qui les placent en distance culturelle avec les femmes, Médée et ses suivantes. L'altérité de Médée et de son monde est soulignée par le choix des costumes. Finalement, au dénouement, les corps des enfants tués n'apparaissent pas sur scène. À leur place sont portés sur la scène deux bustes en bois sculptés à la façon des masques africains, objets référentiels donc et autre élément de transculturalité. Les objets scéniques parviennent du coup à resémantiser avec succès les signifiés textuels une fonction déjà observée par Patrice Pavis (1996, 264). Outre l'espace, le choix des acteurs joue un rôle prépondérant dans la transposition réussie de ce mythe ancien dans l'espace d'une culture contemporaine. Les corps et les voix des comédiens créent un langage dramatique audio-visuel très sensoriel. Le metteur en scène accentue l'importance du corps du comédien dans la perception du sens par le destinataire: « Et, je crois vraiment que là réside la chose essentielle. Médée, c'est de la physiologie. C'est le corps qui parle. Je crois que pour comprendre Médée, il est nécessaire de se situer dans l'espace des humeurs et pas dans l'espace de la raison » (Martinelli 2003b).

Médée et les femmes de sa suite sont incarnées par des actrices noires, de même que les personnages masculins. Ces acteurs par leurs corps, créent de

nouveaux référents immédiats qui renvoient aux groupes sociaux des Noirs. Les corps des acteurs réalisent les signifiants et créent les nouveaux signifiés qui émergent par cette interprétation. Ce renouvellement du personnage permet d'engendrer un nouveau faisceau de corrélations entre le passé et le présent, le temps et l'espace de la Grèce antique avec la réalité contemporaine des Africains. À propos de la première comédienne qui a incarné Médée dans la mise en scène de Martinelli, Estelle Lepine – entre autres – souligne l'importance du corps:

[...] Et puis il y a Félicité Wouassi, comédienne d'origine ivoirienne. La violence du texte résonne avec sa violence, la sensualité avec sa sensualité, la détresse avec sa détresse. Elle est, comme le texte, monstrueuse et douce, toute-puissante et abandonnée. Elle est la présence fascinante, la présence terrifiante que dessine chaque mot de la pièce. Elle est le corps qu'appelle le texte (2007).

Qui plus est, la voix même de l'acteur également contribue à la création de l'espace et de la situation dramatique, de l'ambiance et de l'incarnation des personnages (Ubersfeld 1996, 174-184). Jean-Louis Perrier note justement l'importance de la voix de la comédienne qui joue le rôle de Médée et souligne l'effet transculturel qu'elle parvient à réaliser.

La Franco-Camerounaise Félicité Wouassi (Médée) fait entrer la tragédie classique dans cette histoire pleinement africaine. Par sa maîtresse voix, la dureté de ses attaques, son phrasé parfait, ses montées en puissance, elle accroche les traditions théâtrales contemporaines de la vieille Europe aux voix chantantes du continent noir. Elle oppose une forme d'individualité exigeante au jeu collectif burkinabé. Elle est, pleinement, Médée, la double ou la triple étrangère (2007).

Les corps des comédiens en tant que signes accordent à la représentation un aspect sémantique net. De plus ils accordent une hypostase esthétique aux groupes sociaux auxquels s'identifient les corps des acteurs. Il est à noter que la mise en scène et la scénographie sont saluées diachroniquement par les critiques⁵.

Les effets textuel de transculturalité

Faute d'enseignement en occitan, Max Rouquette trouve que le théâtre peut « restituer au peuple occitan sa langue » et qu'il est apte à exprimer « les sentiments les plus élevés et les plus bas » (Bonafé 2005). Il entreprend donc de composer ses pièces en Occitan, pour les rendre ensuite au peuple. Cette fonction du théâtre en tant que moyen pédagogique, était en vigueur dès sa création, dans l'Athènes du Ve siècle, où la cité octroyait des billets d'entrée gratuits aux citoyens les plus démunis, les *theorika*, tant on considérait

important que tout le peuple puisse aller au théâtre. Le théâtre garde ce caractère pédagogique dans les temps modernes, avec le *théâtre du collègue*. Plusieurs érudits ont défendu cette fonction, qui a constitué, dans certains cas, un point de controverse et de querelle. En ce qui concerne l'usage de l'occitan, il n'est pas strictement pédagogique. Selon J-C Forêt l'usage de l'occitan permet la création d'« un théâtre issu du peuple, nourri de ses substances, imprégné de ses traditions, pénétré de sa magie, imbu de sa froide cruauté » (2010a). L'utilisation de l'occitan comme langue de base crée un effet important même après sa traduction en français. Philippe-Jean Catinchi observe que l'effet créé par le texte, « doit beaucoup au génie de la langue occitane, celle qui fit naître la première grande littérature occidentale moderne à l'aube du XIIe siècle » (2010). Jean-Louis Martinelli estime que la musicalité du texte français de Max Rouquette est due à la version occitane qui lui sert d'hypotexte. Les analogies créées par le texte et sa traduction suscitent le premier élément transculturel. À cet élément s'ajoute la corrélation de l'occitan avec les langues et les conditions de vie en Afrique, selon le metteur en scène, qui voit des analogies entre l'Occitan et le Dioula (2003a). À notre avis, il y a effectivement des analogies entre les langues orales, éventuellement entre toutes les langues orales. Mais il faut prendre aussi en considération que l'ancien grec était déjà à l'époque de Sophocle – dont le texte sert d'hypotexte – une langue écrite qui avait donné naissance à plusieurs œuvres littéraires.

Pour ce qui est du nom Médée, avec tout le référent qu'il porte, il est attribué à une princesse tzigane, qui assume la charge de réaliser de nouveau le mythe antique. Le référent est donc élargi, en sorte qu'il couvre un autre groupe social, celui des tziganes, puis des Africains par le choix du metteur en scène. Cela accentue la situation d'altérité de Médée. Elle devient selon Jean-Louis Perrier « pleinement, Médée, la double ou la triple étrangère » (2003). Or, dans le texte utilisé pour la représentation, les signifiants qui portent sur la couche sociale des tziganes sont remplacés⁶.

La réécriture de Médée prévoit des passages dramatiques en prose, et des parties chorales appelées « psaumes ». Cette structure renvoie à la structure de la tragédie antique. Philippe-Jean Catinchi croit que Max Rouquette compose « des odes et des hymnes [...] en héritier singulier des aèdes antiques » (2010). Toutefois, Max Rouquette explique les affiliations et les divergences de ses chœurs par rapport au chœur antique. Il trouve que « dans la société méridionale le chœur antique est resté vivant » (2010) dans le schéma de l'opinion publique qui observe et critique tout événement du voisinage. Il décide de maintenir donc le chœur dans son texte, non à l'instar de sa structure antique, mais transformé en « fragments, de trois ou quatre

personnes qui se répondent, ou qui nous donnent, sans se mêler, l'image de pensées différentes, cheminant de concert, sans s'entendre ni se comprendre » (2009, 8).

Jean-Louis Martinelli pour sa part estime difficile d'intégrer le matériau choral dans les représentations, et cela parce qu'il le trouve incompatible avec les habitudes du monde occidental moderne. Il avoue qu'il ne sait pas comment représenter le chœur puisqu'il n'y a pas, à son avis, de structure sociale analogue du chœur dans les sociétés occidentales modernes. Sur ce point, il convient d'ouvrir une petite parenthèse. Le caractère de la tragédie grecque est profondément politique (Meier 1991). Le chœur de la tragédie antique représentait la voix du peuple sur les événements tragiques. Ses commentaires pouvaient porter sur les actes du tyran et les actes du héros, qui souvent se trouve confronté aux nouvelles lois de la cité (Vernant 2001, 13-17). Parfois le chœur tente de raisonner le héros (et à travers lui les citoyens), soit directement comme dans le cas d'Antigone et d'Ajax, soit par des références plus vagues sur la vie et le sort des mortels comme dans le cas des *Troyennes*. Ce chœur est alors la voix des citoyens qui commentent non les événements de tous les jours, mais des situations extraordinaires. Le chœur antique représentait donc la nouvelle structure de la démocratie participative naissante, qui donnait voix à tous les citoyens sur les affaires de la cité, mais présumait d'autre part des citoyens informés, conscients et instruits. Il faut rappeler au passage que les citoyens athéniens suivaient des cours auprès des philosophes et des sophistes, pour préparer justement leur présence sur le podium démocratique. En aucun cas le chœur antique ne représentait tout simplement le voisinage et ne se réduisait à commenter les actes quotidiens de n'importe qui. Dans ce cadre, de nos jours, les fonctions du chœur antique – par exemple de commenter les actes des dirigeants de la cité ou ceux des personnes qui attirent l'intérêt de la société – sont éventuellement déplacées dans d'autres structures des démocraties représentatives actuelles.

Or, Jean-Louis Martinelli voit des analogies entre le chœur antique et quelques pratiques contemporaines en Afrique:

En occident, il n'y a plus de chœur alors qu'il y a un chœur en Afrique. Au Maghreb, c'est la même chose, il y a encore un chœur. Avec Rouquette, au sud de la France, sa représentation demeure possible. Sur la place du village, les « vieilles sorcières » assises sur leurs chaises commentent le fait divers (2003b).

Nous ne pouvons que réitérer notre objection par rapport à la fonction du chœur, qui ne se réduisait pas à commenter le simple « fait divers » quotidien.

Cependant, lors de la transposition du texte à la réalité de l'Afrique, et c'est sur ce point que réside l'intérêt transculturel, les parties chorales sont traduites en Dioula, langue africaine parlée notamment en Afrique de l'ouest où se trouve le Burkina-Faso⁷. C'est donc une langue connue des acteurs Burkinabais recrutés. Elles sont également accompagnées de musique africaine, que Ray a composée pour la représentation et dont l'orchestration comprend des instruments traditionnels africains ainsi que contemporains. De plus les parties chorales sont chantées par un groupe de femmes griottes de Bobo-Dioulasso⁸. Le griot est une personne d'importance majeure dans les cultures africaines⁹. Il est le gardien de la tradition orale, spécialisé en fonction de sa famille -puisque l'appartenance au groupe des griots est un privilège héréditaire- en histoire, généalogie, art oratoire et musique. C'est une tradition qui fleurit encore dans l'Afrique de l'ouest où le griot est considéré comme le communicateur de la tradition. Il peut aussi assumer la fonction de médiateur, de pacificateur, de régulateur. Les femmes griottes sont aussi respectées que les hommes et jouissent des mêmes droits¹⁰.

Il s'agit donc ici de l'intégration dans le texte occitan-français d'un dialecte africain et d'une structure sociale provenant des sociétés anciennes de l'Afrique qui est toutefois encore en vigueur dans le monde contemporain africain¹¹. Sur ce point, on pourrait observer que l'analogie entre les griots et le chœur antique est faible; il y a toutefois une autre analogie entre ce groupe social et les *aèdes* de la culture orale grecque – avant la banalisation de l'écriture après le VI^e siècle avant notre ère – qui étaient des personnes également éminentes et respectées, détenteurs de la tradition, transmetteurs de la culture à travers le chant des épopées (Finley 1986, 29-59). La tradition des griots renvoie plutôt à la culture orale¹², l'époque des épopées et des aèdes, et non à l'époque du théâtre d'Athènes, du Ve siècle avant notre ère. Cependant la structure du chœur est antérieure à l'époque du théâtre et fait partie des célébrations du culte. Ainsi que nous l'avons mentionné c'est une longue période d'évolution, d'un siècle environ, qui a transformé le chœur et a abouti au théâtre tel que nous le connaissons. Dans ce cycle des modifications, le chœur a assumé une parole importante au déroulement de l'action, désignant dans plusieurs cas le sens commun du citoyen. On pourrait observer donc que l'effet transculturel créé par l'intégration du groupe des griottes dans la représentation, renvoie encore plus loin, aux temps archaïques des cultures orales.

Pour conclure, dans les réécritures actuelles comme *Manhattan Medea*, *Médée Miracle*, *Asi es la vida*, le noyau mythique de l'hypotexte euripidien ou sénéquéen est transposé dans un espace dramatique qui reproduit une

structure socioculturelle actuelle, par exemple la vie des immigrées à New York, un quartier de pauvres à Mexico, la vie d'une émigrée de l'Europe de l'Est, un quartier parisien. En revanche, la réécriture et la représentation de Médée de Rouquette-Martinelli, consiste en une vive interaction entre les structures du mythe et les structures socioculturelles de l'Afrique de l'Ouest. La représentation intègre les Africains avec leurs costumes, objets rituels, musique, même leur langue, créant des échos transculturels. Le point culminant de cette interaction transculturelle est le « griot » figure emblématique de la culture africaine, qui est intégré harmonieusement dans la structure des chœurs, assumant dans la tragédie une fonction analogue à la sienne dans la société africaine.

En tout cas toutes les réécritures, les représentations et les transpositions filmiques parviennent, à travers les échos transculturels, à signaler les points communs de la nature humaine qui convergent, indépendamment du temps, de la couleur, de la langue ou du pays d'origine.

Notes

1. Il crée aussi une analogie entre les démocraties naissantes de l'Afrique et la période correspondant à la naissance du théâtre d'Athènes qui est justement né à la même époque que la démocratie. Sur ce point nous avons deux objections. Premièrement l'avènement du théâtre et de la démocratie dans l'Athènes du Ve siècle va de pair avec le développement de la philosophie grecque qui est née un siècle avant, au VIe siècle en Ionie (Brisson, 1995 : 13-18). De même, le théâtre est conçu à la suite d'une évolution du chœur, une évolution également d'un siècle environ, réalisée par les ajouts des comédiens et la modification respective de sa structure (Picard-Cambridge, A., 1962). Deuxièmement, la démocratie ancienne est une démocratie participative, un régime politique conçu et adopté par la population de cette cité, contrairement aux démocraties contemporaines qui sont représentatives suivant le modèle français ou américain après les révolutions. Qui plus est, les démocraties d'Afrique ne découvrent pas la démocratie au bout du chemin de leur propre évolution. Ces civilisations n'ont pas passé par une phase équivalente des Lumières ainsi que le note à juste titre Derrida. Elles adoptent donc des modèles déjà établis des pays occidentaux. Cela ne veut pas dire qu'ils ont moins de valeur, moins de problèmes à résoudre ou moins d'efforts pour les faire fonctionner, mais nous relevons simplement le fait que les conditions sont différentes. Sur ce sujet voir entre autres Castoriadis, *Ce qui fait la Grèce, t. 2, La cité et les lois*.

2. Nous rappelons au passage que le thème de la vengeance était aussi présent dans le théâtre français créé lors des périodes des guerres de religion (Forsyth 1994).

3. Cette représentation fut reprise en janvier 2004 à Marseille au Théâtre de la Criée, à Châlons-sur-Saône aux Espaces des Arts, à Annecy, au Bonlieu et à la Scène nationale. En février de la même année, la tragédie fut jouée à Montpellier au Centre Dramatique National et aux Théâtre des Treize vents, et à Toulouse au Théâtre national.

4. Cette représentation fut reprise au théâtre de Nanterre en novembre et décembre de la même année, et la représentation continue des tournées en France et à l'étranger tout au long de 2011.

5. À titre d'exemple, Mafra, 2011, Delhumeau, 2009.
6. À titre d'exemple le lexème « gitane » de la page 29 est remplacé par le lexème « mendicante », tandis que le même lexème de la page 33 est remplacé par le lexème « femme ».
7. *Dioula* est aussi appelé *bambara* et *malinké*. Le terme *dioula* est également utilisé pour désigner des gens du groupe des malinkés.
8. Bobo-Dioulasso est la deuxième ville en population du Burkina-Faso avec environ 450.000 d'habitants.
9. Selon une légende du peuple Bobo, les premières créatures humaines que Dieu a faites étaient le forgeron, le cultivateur, le griot et le berger. Le griot assume dès lors une fonction aussi vitale que la survie.
10. Sur le rôle des griots dans la culture africaine, voir le film-documentaire *Je suis né griot*, (2007), de Cédric Condom, écrit par G. de Kergommeaux et O. Janin.
11. Ce choix a été vivement salué diachroniquement par les critiques, à titre d'exemple Jean-Louis Perrier (2003), Estelle Lépine (2007), Philippe Delhumeau (2009).
12. Mentionnons au passage que l'alphabet dioula fut publié pour la première fois en 1973, et officialisé en 1979.

Ouvrages cités

- M.H. Bonafé, « Interview de Max Rouquette », *Lekti-écriture*, 2 juillet 2005, <http://www.lekti-écriture.com/contrefeux/Conversation.html>.
- Luc Brisson, *Introduction à la philosophie du mythe*, coll. « Essais d'art et de philosophie », Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1996.
- Cornelius Castoriadis, *Ce qui fait la Grèce, t.2, La cité et les lois*, Paris, Seuil, 2008.
- Philippe-Jean Catinchi, « *La force souterraine du chant occitan* » <http://www.max-rouquette.org/oeuvre/la-force-souterraine-du-chant-occitan>
- Philippe Delhumeau, « Médée à la croisée de deux cultures ou comment les tourments de l'âme s'embrasent dans les flammes de l'Envers de Dieu », 6 décembre 2009, <http://www.theatrotheque.com/web/article1600.html>.
- Jacques Derrida, *L'écriture de la différence*, Paris, Seuil, 1967.
- Mircea Eliade, *Le mythe de l'éternel retour*, Paris, Gallimard, 1969.
- Moses Finley, *Le monde d'Ulysse*, [pr.ed. 1954], traduit de l'anglais par Claude Vernant-Blanc et Monique Alexandre, Paris, La Découverte, 1986.
- Florence Fix, *Médée l'altérité consentie*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2010.
- J.-C. Forêt, « Médée de Max Rouquette », <http://www.max-rouquette.org/oeuvre/oeuvre-theatre/medee>.
- , « Le théâtre de Max Rouquette », <http://www.max-rouquette.org/oeuvre/oeuvre-theatre>.
- Eliot Forsyth, *La tragédie française de Jodelle à Corneille, Le thème de la vengeance*, Paris, H. Champion, 1994.
- Philippe Gardy, « Le silence des mots », <http://www.max-rouquette.org/ressources/gardy-2>, 1993.
- Estelle Lépine, « Médée de chair et de sang », <http://www.fluctuat.net/1088-Medee-Medee-Kali#>, septembre 2007.
- Antonio Mafra, « Médée L'Africaine », <http://www.leprogres.fr/actualite/2011/03/24/medee-l-africaine>, 24 mars 2011.

Jean-Louis Martinelli, *Journal de voyage*,
<http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Medee/ensavoirplus/idcontent/9843>, juin 2003.

---, El Assal, Najjari, *Entretien avec Jean-Louis Martinelli en 2003*,
<http://www.theatrecontemporain.net/spectacles/Medee/ensavoirplus/idcontent/16767>

---, *De 2003 à 2010, l'aventure du spectacle Médée...* Note de Jean-Louis Martinelli en 2009,
<http://www.theatrecontemporain.net/spectacles/Medee/ensavoirplus/idcontent/16764>

Christian Meier, *De la tragédie grecque comme art politique*, Paris, Les Belles Lettres, Paris, 1991.

Duarte Mimoso-Ruiz, « Médée » dans Pierre Brunel (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.

Patrice Pavis, *Voix et images de la scène*, Villeneuve d'Asqu, Presses Universitaires de Lille, 1985.

---, *L'analyse des spectacles*, Nathan, Paris, 1996.

Jean-Louis Perrier, *Le Monde*, 11 octobre 2003, Editions Espaces 34.

A.Picard-Cambridge, *Dithyramb, tragedy and comedy*, rev. par Webster, TBL., Oxford, Clarendon Press, 1962.

Max Rouquette, *Médée*, Espaces 34, (1ère éd. 1992), France, 2009.

Manfred Schmeling, *Métathéâtre et intertexte*, Paris, Lettres Modernes, 1982.

Gilles Taschet, « À propos de la scénographie de Médée », <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Medee/ensavoirplus/idcontent/9845>, mai 2003.

Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, t.1, Paris, La Découverte, 2001.

Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, t. 1, Paris, Éditions Sociales, 1977.

---, *Lire le théâtre*, t. 2, Paris, Belin, 1996.