

# Sur la notion personnelle et très prospective du « tragique »<sup>1</sup>

Jean Gillibert<sup>2</sup>

*En hommage à Claude-Henri Rocquet*

Je choisirai donc, avec évidence, au service de cette prodigieuse attention que l'auteur réserve à deux figures du tragique grec, Antigone<sup>3</sup> et Médée<sup>4</sup> – Antigone de Sophocle, Médée d'Euripide.

Rocquet est un « chrétien » de haute tenue ; il ne tombe jamais dans ce qu'on pourrait appeler une « colonisation », mais il sait prolonger avec une vérité poétique – chrétiennement – ce qui déjà, chez les Grecs, avec ces deux héroïnes, ce qui ne demandait qu'à être prolongé et pas seulement ré-interpréter.

La transcendance et le divin comme tels sont toujours une ouverture, non seulement au chemin de la parole poétique, mais encore à la très angoissante question des droits et des devoirs de l'humain et du divin. Il n'y a pas de divin seul, il n'y a pas d'humain seul et, quand solitude il y a

---

<sup>1</sup> Copyright Jean Gillibert, 2010.

<sup>2</sup> Jean Gillibert est psychanalyste, dramaturge, essayiste, metteur en scène, comédien. Son Théâtre est publié essentiellement à L'Harmattan : « Théâtre 1963-2008 », 2009.

<sup>3</sup> NDLR – Antigone est présente dans l'œuvre de Claude-Henri Rocquet notamment dans : *La ville sous les armes*, inédit ; *La Mort d'Antigone*, inédit ; *Œdipe et Antigone* (ou *L'aveugle*), titres provisoires, inédit. Ces pièces ont été mises en scène ou, pour la dernière, lue, partiellement, en lecture publique.

<sup>4</sup> NDLR – Sur Médée, voir, dans *Le Livre des sept jardins*, « Le jardin de Médée », aux éditions de l'ambedui ; et dans *Théâtre d'encre*, à paraître, « Médée : l'horreur absolue ».

– ce qui est arrivé plus au christianisme qu'à l'hellénisme –, cette séparation unit plus encore ce qu'elle sépare.

On peut voir le Christ dans l'Ancien Testament, on ne peut pas le voir dans la tragédie grecque – même avec ces deux femmes –, je dis bien « femmes ». Qu'eût dit le Christ devant la conduite d'Antigone de s'en tenir à la seule loi familiale de l'engendrement et... devant la « conduite » (?) de Médée de se séparer par le crime de ce qui la « prolonge » et de rejoindre son ascendance au-delà du Père..., le soleil ?

\*

Mais il y a bien un tragique de Dieu<sup>5</sup>, issu de lui, de son « existence », à savoir :

– qui est Dieu ?

– qu'est Dieu ?

Il ne suffit pas de s'en tirer avec les arguments métaphysiques, sociologiques, voire historiques... mais l'autre soi-même qui génère l'altérité – ou plutôt la crée – est le même de ce « soi » et cet attribut, encore trop rationnel, de « l'étranger de l'intérieur ».

\*

Que dit-on quand on dit « tragique » ? Qu'est-ce ? Un genre ? La tragédie – grecque en son origine – issue poétiquement d'un sens « tragique » préalable ? L'historicité n'y suffira jamais.

Il ne faut pas confondre la législation poétique d'Aristote avec l'incantation gouvernée d'Eschyle, de Sophocle et d'Euripide.

Alors, parlons d'Antigone avec Claude-Henri Rocquet – la « sienne » –, issue de sa matrice première.

---

<sup>5</sup> NDLR – Sur le « tragique de Dieu », chez Claude-Henri Rocquet, voir, notamment, dans *Chemin de parole*, « Abraham et le Tragique de Dieu » (Editions de Corlevour, 2007).

Le modèle sacrificiel qu'Antigone détient et qu'elle assume est loin d'être simple et immédiatement compréhensible. Là où beaucoup de modernes y ont vu revendication ou résistance « passive » – d'Anouilh à Brecht –, Rocquet s'en détourne... « glorieusement ».

Si le christianisme n'a pas inventé la « scène », il a fait plonger le théâtre dans l'identification. D'une manière générale et irrémédiable.

On voit bien le tragique – c'est-à-dire l'irruption du tout autre, destinalement – dans Yawhé et dans Jésus – avec ce « besoin » extraordinaire de la création de l'homme (l'écoute active de Moïse en est le plus extraordinaire exemple).

Dieu ne peut pas être *seul*, et c'est tragique ! Mais en rien dramatique, même avec la régénération de l'homme par une nouvelle création avec Jésus de Nazareth, et certainement aussi avec Mahomet.

\*

Antigone n'appartient à aucun mythe, pas plus que son père, Œdipe. Les légendes qui les concernent sont une histoire ; le mythème – et non la légende – d'Œdipe, et partant d'Antigone, est introuvable.

Et j'en viens à l'essentiel, quant à l'Antigone de Sophocle, à son essence tragique, à ce qui la dispose sur la scène attique d'abord par la survenue de Dionysos.

Nietzsche, là-dessus, a dit l'essentiel. Dans sa « folie » finale, il s'est déclaré le Christ *et* Dionysos. Origine et finalité du théâtre grec, avec ces deux figures divines. Mais Artaud a exprimé cet autre « essentiel », cet autre étranger de l'intérieur, en clamant, par prophétie terminale, dans *Pour en finir avec le jugement de Dieu*, sous-entendu mais exprimé antérieurement : « Ce n'est pas Jésus de Nazareth qui est mort sur la croix, mais... Antonin Artaud. »

Voilà où va l'absolu de l'identification !

Mais alors, Antigone, fille d'Œdipe, qu'est-elle dans

l'œuvre tragique de Sophocle ? Serait-elle bien la loi plus que morale, la loi non écrite – l'éthique absolue – pré-christique : « Je suis de ceux qui aiment, non de ceux qui haïssent » ? Incarner la loi d'amour, non seulement de la fraternité, mais de la non-transgression de la loi de mortalité, à tout jamais non écrite.

Pour les tragiques grecs, on peut échapper au dieu Apollon, dont Nietzsche a quand même oublié qu'il était le dieu néantisant (Apollonai), celui qui « détruit l'homme » (cf. Œdipe et Cassandre), certainement parce qu'il est le dieu de l'oracle, du langage autant que de la musique (Delphes). Le langage appartient au divin avant d'être produit par l'humain.

Alors, en face (?), que dit le « juif » ? « Je suis ce que je suis » (tant que je suis !), dit Yawhé à Moïse au Sinaï.

Abraham, c'est le « tragique » humain-divin. Jésus ne dit pas : « Avant Moïse, je suis »... Il reste « juif » dans le « tragique », autant celui de l'homme que celui de Dieu (Yawhé).

Rendre « chrétienne » Antigone me paraît inexact et transgressif. Rocquet ne tombe pas dans ce piège. Si Dionysos – l'enfant massacré par les Titans – est bien à l'origine du tragique théâtral, et bien qu'il y ait un fossé entre la violence culturelle, anti-civique de Dionysos et le Dionysos « gourmé » de la tragédie attique.

Cependant, au-delà du culte, quelque chose perdure. L'enfant sacrifié – Dionysos – devient renaissant, remémbré, et on dira avec le Christ, « ressuscité », même si « résurrection » est au-delà de « renaissance ».

Il faut bien entendre, dans la tragédie de Sophocle, le moment choral – un stasimon, une hyporchème (chanté, dansé), qui est un appel à Dionysos au moment où Antigone est envoyée à la mort par Créon.

Dionysos va-t-il guérir la cité de ce poids coupable du crime exercé sur Antigone ? Non, Antigone ira à la mort

assumée. Cependant, elle est « renaissante » – sinon ressuscitée – par l'articulation syntaxique et œuvrante du chœur. Dionysos pourrait, devrait, la libérer de la mort... et de ce fait innocenter – paradoxalement – Antigone, la fille d'Œdipe.

Si Antigone, alors, sacralise la terre, Créon peut se sentir réhabilité. « Tu voulais me prendre au piège de ma loi ! », écrit Rocquet<sup>6</sup>.

Alors peut-on – facilement, abusivement, diront certains – rendre Antigone comme « anti-procréation (gone) » ?

S'institue alors, selon Rocquet, un nouveau dialogue entre Créon et Anti-gone. « Je ne veux pas que tu meures », s'écriera Créon.

Peut-être que l'auteur de cette nouvelle « appropriation », audacieuse et juste, veut « en finir avec la dynastie » ? Ou encore : « Qu'est-ce qu'une loi si elle n'est appuyée sur la mort ? » Ou encore : « Tu voulais me prendre au piège de ma loi ! » Et en apparence cynique : « Combien de morts dans les batailles s'en vont pourrir sans que personne aille les ramasser ? »

Avec notre auteur tout semble être réinventé... Est-ce par le pouvoir identificateur de christianisme ? Ceci contre toutes les terribles origines ; puisque la mort est un secret à valeur incantatoire.

Il me semble que l'effort réussi de Rocquet est de substituer à l'apparat tragique un appareil poétique de création tout à fait adjacent.

Certes, mais Sophocle lui-même, dans ce qu'on appelle « Les adieux d'Antigone », ne fut-il pas le premier à le prévoir... le prédire... et l'assumer... au nom d'un divin qui aujourd'hui nous échappe... ? Cela ne fait-il pas partie des « illusions » de la mort, comme nécessité (Ananké), et dont

---

<sup>6</sup> NDLR – Dans *La mort d'Antigone*. De même que les citations suivantes.

bien sûr « seuls » les vivants ultérieurs sont les « seuls » à en parler ?

Je crois que les dieux grecs n'ont aucun sens mystique, j'entends que leur œuvre humaine ne conduit à aucune mysticité et c'est leur relais par le christianisme qui le leur a donné sans les déloger de leur empire.

Il y a, pressentis, des chemins de la foi, chez les Grecs, ce qu'a tenté d'admettre *in extremis* Léon Chestov dans *Athènes et Jérusalem*.

Je crois connaître assez bien la tragédie attique, l'ayant pratiquée comme « animateur », et je n'ai jamais cessé de penser à ceci : Nous reconnaissons-nous dans le sacrifice d'Œdipe, d'Antigone ?... Mais nous reconnaissons-nous dans le sacrifice d'Abraham ? Dans leur déchirement à tous, certes ? Mais quelle est la valeur sacrificielle de leur « tragique » ? Nous reconnaissons-nous dans le sacrifice d'Auschwitz ? Littell, là-dessus, a écrit des horreurs stupides dans ses *Bienveillantes* fausement « objectives ».

Avec la mort du Christ<sup>7</sup>, quelque chose est à son comble dans le rapport humain-divin. Mais pour autant y a-t-il jonction entre sacré et profane ?

La tragédie attique a magnifié la tragique chorale par le lyrisme, au-delà de l'épique – ce que ne comprendra pas plus tard Bertolt Brecht. Il n'y a aucune sentence « gnomique » dans le chœur grec, même chez Euripide. Il y a bien une condition « historique » du grec, en partie différente chez les trois tragiques, mais il y a *mysticisme*, en fin de compte plus foncier qu'on ne le croit, car ce

---

<sup>7</sup> NDLR – Voir, de Claude-Henri Rocquet, *Les sept dernières paroles du Christ sur la croix*, (Arfuyen, 1996). En postface, sous le titre « Écrire la mort du Christ » : « Écrire la méditation des sept paroles est se rendre non seulement à ce point extrême de défaillance, à ce lieu indicible de la mort humaine, mais s'approcher de la mort la plus inconcevable, la plus inacceptable : la mort du Christ, la mort de Dieu. »

mysticisme – choral, surtout de la poésie lyrique – est non pas propice à la cité, comme on pourrait le croire en lisant vite et comme on l'enseigne béatement, mais parce qu'il garde et sauvegarde la protestation contre la cité. Rien de démocratique là-dedans !

On ne peut retirer au lyrisme grec ni Pythagore, ni Orphée, ni Dionysos, ni les Cyniques.

Il y a entre le « texte », dit, chanté, psalmodié, et l'écoute du public une mysticité théâtrale, une télépathie foncière et fondamentale qui bafoue à l'avance toutes les distanciations de la Raison (Brecht à nouveau et avec tout son talent) et... cette *prétention* digne – à peine – des dramaturgies des « Lumières » (Lessing), cette manière moderne (?) revalorisée par les contemporains qu'il n'existe rien – plus rien – entre le texte et le public par la seule analyse du « Texte » (sic).

\*

Claude-Henri Rocquet ne tombe pas dans le piège. Il sait garder au « meurtre » son aura de modèle sacrificiel, il sait trouver et choisir les chemins de parole où l'humain sait demeurer tragique, un autre soi-même dont on ne se délivre que sacrificiellement, comme l'ont pensé et vécu Pascal et Artaud, sacrificiellement eux aussi.

\*

Je ne saurais terminer ce court article sur le « tragique » chez C.-H. Rocquet si je ne parlais pas de *Médée : l'horreur absolue* dans *Théâtre d'encre*.

Médée, l'horreur sublime !

J'ai monté la tragédie, pour la première fois, au Théâtre Antique de la Sorbonne avec Josette Boulva, puis, bien plus tard, avec la Comédie Française au Festival d'Avignon avec Christine Fersen. Puis, enfin, au Théâtre-Poème à Bruxelles avec Monique Dorsel.

Lisant le texte de Rocquet, je me suis cependant reconnu, parce que je crois que j'y avais valorisé la voie du

verbe (poétique)... en fait la « voix » de médiation. La voix, c'est-à-dire tout autant le silence que la « phonie ».

L'horreur ? Oui, bien sûr, on n'a pas à voir le meurtre en acte de Médée sur ses enfants. On les voit « vivants » puis « morts » (comme transcendés sur le char du soleil).

Tout au théâtre doit être mémorable : mais d'abord bafouer la mémoire même immédiate, la transcender par l'écoute du public et, en même temps, la *sacrifier par résurrection immédiate*.

Il me semble que Rocquet, dans son texte sur Médée, planifie avec justesse le cri de Médée et ses silences.

\*

Oui, Œdipe sait dire, à la fin d'*Œdipe-Roi* : « Ce n'est pas Apollon qui m'a crevé les yeux, mais moi, Œdipe ! » Comme Médée saura dire, d'une façon encore plus explicite, étant donné l'ampleur affective de son crime infanticidaire : « C'est moi seule qui les ai tués ! »

Cette saturation d'être qu'est le sacré (Médée la revendique une fois ses enfants tués par elle) est présentée non seulement à Jason – dont elle se venge –, mais au public – dont elle se venge aussi ? –, plus encore au « monde » – aux yeux du monde – qui peut-être ne peut accepter cet « ordre monstrueux ». Mais il doit l'accepter par la poétique euripidienne.

Alors, avec Médée, ce qui se passe sur la scène est à la fois presque bouffon et incompréhensible.

\*

Y a-t-il rencontre possible sinon coalescence entre monde grec et monde juif ? Quel « monstre » public les réunifierait ? Médée ? Peut-être ! Comme Antigone, son opposée ?

La tragédie n'est tournée vers la cité qu'en apparence.

Rocquet étudie bien la question de ce sacré-sacrilège en y ajoutant « l'acte cannibale ». Eh oui, encore Dionysos (l'omophagie) !



Il prolonge, avec son étude sur Médée, toutes les orientations – siennes, mais pour tous – sur le tragique.

Peut-être ne vois-je pas tout à fait comme lui le sens orienté qu'on peut donner au « tragique », surtout à partir de la *Médée* d'Euripide... encore qu'il ouvre des horizons devant lesquels je me sens encore muet.

Il dégage, cependant, le tragique du dramatique et du pathétique avec lesquels on le confond souvent. Cependant, Euripide, devant ses aînés Sophocle, Eschyle et les prédécesseurs qu'on suppose comme Phrynichos, invente une nouvelle présentation du tragique, et peut-être un « nouveau » tragique, très lié, à mon avis, à la fin civilisatrice de l'hellénisme. Athènes succombera devant Sparte, avec les guerres du Péloponnèse. Euripide exaspérera le pouvoir des dieux pour le conduire à des mises en questions assez redoutables : d'athéisme ?? Que sa *Médée* soit un prétexte revendicateur, nul doute ! Et cela se sent dans l'écriture, comme dans *Les Bacchantes* surtout.

Le tragique « cultivé », bagarreur d'Euripide, perd de sa violence originaire dionysiaque (avec *Les Bacchantes*, c'est à la fois décisif et ouvrant sur de nouveaux horizons). Cela donnera Sénèque et peut-être même Claudel.

L'inattendu, le *kairos* (l'occasion) et... la « tuile sur le coin de la gueule » perdront de leur impertinence, de leur sauvagerie dans le rapport au divin... le monde extérieur et divin comme *L'Étranger* (de l'extérieur comme le recours au dionysiaque primitif et comme « étranger de l'intérieur »)...

Il y a dans sa *Médée* un « prétexte » quelque peu moralisateur (noirceur évidente de l'infanticide, « blancher » de l'incarnation de Médée, étrangère bafouée). Le crime y devient d'autant plus monstrueux (l'infanticide) qu'il est « justifiable » – qu'il peut se justifier. Il y a chez Euripide – et avec quel talent ! – un abandon du tragique, eschyléen par exemple, une brutalité du rapport humain-

divin, à la fois, en voie d'abandon, et en même temps surexhaussé. On retrouve cela dans Sénèque – surtout dans sa *Médée*.

Rocquet analyse, à merveille, l'inventaire Médée... il le rationalise même – avec Égée, gloire d'Athènes.

\*

Mais qu'est-ce que la « magie » pour le tragique et pour le théâtre ? On sait ce qu'en « magie » Médée a été capable de faire à travers la quête de la Toison d'or – pour son Jason –, le Grec par essence.

Alors, la question que je me suis toujours posée avec le travail *théâtral* sur Médée – un travail œuvrant et non de mise en scène – est celle-ci : l'acte infanticidaire de Médée n'est-il pas encore un acte de *magie*... en négatif, si on peut dire cela, en toute impunité ? Médée restera « impunie » de son crime – et toute la compassion que nous lui accordons ne peut « guérir » tragiquement son « acte » très... théâtral – trop théâtral ! Elle tue « magiquement » et échappe à tout... au remords d'abord. Magiquement elle tue le remords d'avoir tué.

On me dira, elle *tue* et... ça suffit ! Non, on peut tuer aussi « magiquement » et... efficacement ! C'est ce que fait tout enfant bien normal devant une fourmi qui trotte, il l'exécute... avec plaisir... sans remords... parce que d'abord elle n'existe pas – magiquement. L'existence de l'autre dépend de ce « bon vouloir » magique que nous avons tous en naissant... en ayant été « créés » et pas seulement « générés ».

Hitler tuait « magiquement » les juifs... car les juifs n'étaient pas des humains, mais des sous-humains, et qu'il n'y avait aucun remords à les supprimer.

Euripide n'est pas si clair là-dessus que ce que le « fil » conducteur des scènes implique. Certes, Médée souffre devant son meurtre à venir, mais elle sait éteindre sa souffrance, et le meurtre « acquis »... elle ne souffre plus.

Est-ce cela le vraiment tragique ? Je ne le crois pas, le vraiment tragique n'est jamais pré-médité. Il survient... dans l'inattendu, le *kairos* (l'occasion), ce que reprendra Shakespeare majestueusement, « la tuile sur le coin de la gueule »... en rien il ne se pré-médite.

Médée dit adieu à ses « enfants-victimes » dans la douleur, dans le pathos même de la douleur, et elle y est absolument sincère – mais sa préméditation entraîne à venir... l'*occasion* du futur instant où cela va se « faire » – se produire, arriver, comme une création « négative ».

Rocquet a mille fois raison de penser à la Mère Courage de Brecht – sorte de déesse de la destruction – qui accepte – par magie négative – de voir ses enfants mourir... « tués » – sacrifiés... Elle continue son chemin de « courage » (?) dans la guerre et ses marchandages, sans se retourner un instant sur ses « lâchetés » (?). Elle n'ensevelira aucun de ses enfants morts... tout entière à la dénégation (cf. la séquence intitulée par Brecht « *Die Verneinung* » = la dénégation de Mère Courage devant le cadavre de son fils Petit Suisse : « Connais pas ! »

La Médée, céleste, solaire, d'Euripide gardera ses enfants « solairement »... enfin à elle... sans Jason – Jason doit en être puni ! par « veuvage » paternel !

Personnellement, je ne trouve pas cela « tragique », mais déjà de l'opéra (fantasmagorique)... À mon avis, « l'origine exotique » de Médée ne suffit à aucune légitimation – sur ce sujet, j'entends –, mais la « magie » certainement... le « religieux » au sens quasiment pittoresque devient légitimation.

C'est pourquoi j'aime peu Sénèque, malgré son grand talent d'écriture – ni le Claudel de la contre-Réforme, d'ailleurs – dans leur « baroque ». Calderón me paraît plus « honnête », plus grave et plus tragique.

Un instant, regardons et écoutons ce moment du tragique eschylien : Clytemnestre, dans l'*Agamemnon*, a

attendu dix ans pour trucider son époux – le dit « Agamemnon » –, de retour de la guerre de Troie. Elle fomenta le meurtre pour venger Iphigénie. Elle exécute le meurtre (avec celui de Cassandre). Elle revient au public. Elle se « vante » (?), elle invoque la justice de la nécessité et des anciens (les Atrides) et, devant l'insistance du chœur qui la condamne et qui l'oblige à s'endeuiller... elle *admet* – sans aucune *revendication* – son meurtre, après l'avoir justifié – une « guérison » *tragique* –, un passé non réformé mais présent, actif, auquel elle subordonne tout. Elle invoque la figure inoubliable de sa fille sacrifiée, Iphigénie, tuée par son père Agamemnon. Et alors cela donnera : « Seule, Iphigénie, sa fille, sur la rive du fleuve impétueux des douleurs, l'accueillera de ses baisers en jetant ses bras autour de son cou ! » Ainsi, le tragique s'apaise parce qu'il a existé. Ce qui est « tragique » n'est pas une donnée opératique, mais ne vit – sans survivre – que dans et par, au-delà de l'amendement du « sort », que par ce qui a été dramatique – *tragique*... et ne l'est plus – n'a plus lieu d'être. Il n'y a pas de tragique en soi, de genre tragique en soi – seul l'événement l'est... et le théâtre dans ses données fondamentales, parce qu'il a un pouvoir prophétique et révélateur, rend compte de ce « tragique ». Il n'y a pas de « tragique » en soi, malgré Aristote avec la *mimesis* et la *catharsis*. Le tragique est le sens du sens qu'est le non-sens.

Alors, malgré mes différences avec Rocquet sur cette notion, je lui donne raison quand il écrit que la tragédie est une anamnèse – c'est-à-dire aussi une prophétie. Les juifs ont vécu par la prophétie. Ils n'ont pas eu de théâtre en leur formation « génétique » et historique. Les dieux grecs ne sont pas des dieux créateurs – de création – mais, malgré leur immortalité, jaloux de la « jouissance » humaine de la mortalité dans des dénégations terrifiantes.

Racine a compris cela, je crois, avec la « grâce » issue du jansénisme. « Servons d'exemple à l'univers », dit

Bérénice à Titus, en leur dernier instant... et cela est proprement « tragique ».

C'est vrai que j'aime peu l'excitation pathétique de Sénèque – théâtre et tragique de salon par excellence !

« Est-ce que toute cette survie a une raison d'être ? », propose le tragique... Et si ce n'est que *raison*, alors vive l'occasion de tuer, de meurtrir, de faire souffrir !

Engendré seulement pour les Grecs, mais « créé » par leur théâtre est alors l'humain – pour la tragédie grecque.

Théâtre de la poésie et du lyrisme, non pas issus de la seule épopée, mais d'un lyrisme quasi absolu.

\*

Au départ, Médée est magicienne ; elle avoisine sans cesse le néant. Elle le restera – magicienne – avec son « meurtre ».

\*

Théâtre... c'est-à-dire « public » et commensalité. Et l'acteur ne doit cesser de prendre le public – cette construction permanente – pour un *être humain* (un ensemble et non un collectif). Car le public est aussi Médée comme Jason... comme leurs enfants et... non des « commerçants » de salon ou de cour (serait-elle républicaine et dite démocratique).

Et encore : Agavé (la mère) dans les Bacchantes ne voit pas son fils – le Roi régnant Penthée – comme son fils dans la folie maniaque des Bacchantes, mais comme un animal à « déchirer »... Il n'y a pas de « distanciation » à avoir pour le public, mais l'horreur future du voilement – dévoilé : « C'est ton fils que tu as tué ! » Et la manie se défait sous les yeux du public et Agavé entre en mélancolie après avoir lavé son « œil dans le bleu du ciel » !

L'infanticide de Médée est du même ordre que l'infanticide d'Agavé malgré des différences « causales » et « finales »... Médée revendique hautement son meurtre,

mais quand elle les tue, elle ne sait plus qui ils sont, oh, rien qu'un moment !

Ainsi va le meurtre !... ou le suicide !

L'instant du meurtre, l'identité de la victime échappe, mais aussi l'identité de la tueuse ! Alors ceci est tragique. C'est le remords qui remet l'identité de l'être tué-sacrifié, ainsi que l'identité du tueur (de la tueuse). « Je veux *tuer* mes enfants ! », clame Médée, et le public tressaille... Mais il sait que quand elle les tuera – ce qu'il *ne verra pas* –, ce ne sera plus – oh, un instant, un bref instant – « ses » enfants ! Et, à mon avis, là est le tragique de ce théâtre et cette notion du tragique devenue si ambiguë avec Euripide.

Le meurtre est sans spectacle, mais non sans théâtre... et le tragique, par le théâtre fondatif, fondateur.

Le théâtre est toujours cet « *enjeu* » du meurtre et non le seul « *jeu* ».

N.B. Je remercie donc Claude-Henri Rocquet d'avoir aussi magistralement délacé les corssets de tous les médiocres commentateurs du « tragique »... c'est-à-dire de la « tragédie » commensale.

NDLR – Jean Gillibert a mis en scène, en 1991, de Claude-Henri Rocquet, *Oreste, d'après Alfieri*. Il écrivait : « Avec Alfieri 'adapté' par Rocquet, c'est la possession même du fils par le père (Agamemnon) – par son ombre aspirante – qui détient, pour tous les protagonistes, la cité, le monde y compris, l'enjeu ardent de la parole théâtrale.

La généalogie se condense dans cette situation onirique de possession et Agamemnon revit d'une existence suranimée et réchauffée. Malgré le mythe légendaire, nous avons quitté les Grecs et nous sommes éloignés autant de Shakespeare que de Racine.

Théâtre visionnaire, surromantique, dont seule peut rendre compte une parole pleine, sèche et craquante comme le feu, vivant de son manque, et mourant de sa force. »