

COLLOQUES ANNÉE (...) LAGARCE

# Regards lointains

## II

*Colloque de Paris-Sorbonne*

© 2007, LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS, ÉDITIONS

1, rue Gay-Lussac - 25000 BESANÇON  
Tél. : 33 [0]3 81 81 00 22 - Fax : 33 [0]3 81 83 32 15

[www.solitairesintempestifs.com](http://www.solitairesintempestifs.com)

ISBN 978-2-84681-214-6

LES SOLITAIRES INTEMPESTIFS

## SOMMAIRE

### PRÉFACE

*Regards lointains. Autour du Pays lointain* de Jean-Luc  
Lagarce ..... 7

### DENIS GUÉNOUN

Homosexualité transcendante ..... 11

### YASMINA REZA

Entretien avec Denis Guénoun ..... 36

### FRANÇOIS-DAVID SEBBAH

S'arranger avec les vivants et les morts ..... 48

PASCALE ROZE ..... 66

### MICHEL DEGUY

Au pays des proches ..... 71

### PAOLA MARRATI

Des sortes de choses ..... 79

PROGRAMME DU COLLOQUE ..... 93

Regards lointains  
*Autour du Pays lointain de Jean-Luc Lagarce*

*Je meurs de soif auprès de la fontaine  
Chaud comme feu, et tremble dent à dent  
En mon pays suis en terre lointaine  
Près un brasier frissonne tout ardent*

*François Villon*<sup>1</sup>

*Le colloque « Regards lointains » reposait sur un double pari, indiqué par son nom. D'une part, celui de consacrer toute la réflexion à une seule pièce de Jean-Luc Lagarce, Le Pays lointain, et non pas à l'ensemble de ses écrits, fussent-ils théâtraux. D'autre part, il s'agissait de solliciter des points de vue de lecteurs que rien ne rapprochait, a priori, du théâtre de Lagarce, ni de cette œuvre en particulier. Pourquoi ? Parce que Le Pays lointain nous paraissait produire une résonance profonde, bien au-delà de ce que laisse penser, en première approche, sa situation dans un certain contexte théâtral ou dans l'hécatombe des années-sida. Nous lui trouvions une portée littéraire, philosophique et morale qui nous faisait souhaiter entendre des voix détachées,*

---

1. Ballade du Concours de Blois. Voir ci-dessous, note 3.

issues d'ailleurs. Et puis nous voulions, en quelque sorte, prendre ce texte au mot : puisqu'il se réclame de l'idée étonnante que le plus proche (le pays natal, la terre de l'origine) est ce dont nous sommes séparés par la plus grande distance, nous trouvions loyal de l'aborder en jouant, à notre tour, le jeu de cette rupture de familiarité.

De cette orientation, malaisée à respecter, nous avons tenté de faire l'axe de ces deux journées. Nous souhaitions, d'abord, solliciter des écrivains : non des compagnons de voyage de Lagarce, engagés comme lui et à ses côtés dans un certain mouvement de l'écriture dramatique, mais de ceux qui ne l'avaient pas lu ou presque, et qui, s'ils étaient liés à la scène, l'avaient abordée par de tout autres voies. Et puis des chercheurs, plutôt philosophes. Là encore, de préférence, sollicités parmi ceux qui s'intéressent à des penseurs que Lagarce ne lisait pas, et qui le lui rendaient bien : Stanley Cavell, Emmanuel Lévinas. Mais vous-même, direz-vous ? Vous connaissez Lagarce, et la pièce. Un peu, c'est vrai, mais par une découverte récente. Je n'avais pas croisé l'auteur de son vivant (ou à peine, sans le savoir). J'ignorais ses travaux, sinon par une réputation diffuse. Je suis tombé dans ces pages bien tard, et si je m'y plonge depuis, c'est à partir de l'écho produit en moi par le sentiment mixte du proche et du séparé.

Le pari de l'éloignement n'était pas facile à tenir. Nous avons eu l'idée<sup>2</sup> de creuser la difficulté un peu plus. Il nous est apparu que nous ne devons pas interroger seulement des écrivains ou des intellectuels, même peu prévisibles dans ce cadre, mais

2. Venue de Stanislas Roquette.

aussi des lecteurs ou des spectateurs qu'aucune accointance ne liait au théâtre, ni à cette sorte de culture. Cela a donné lieu à ces « entretiens vidéo », qu'on trouvera évoqués ici et là, qui ont été projetés pendant le colloque, réunissant des participants peu recrues de nos soucis culturels et théâtraux<sup>3</sup>. Ces rencontres ont été d'une profondeur qui nous a beaucoup fait penser : elles ne figurent pas dans le présent volume, mais sont visibles sur internet<sup>4</sup> – car l'engagement des visages y compte autant que la suite des mots. Elles ont apporté à nos échanges une ouverture qui n'est pas sans lien avec les réflexions qu'on pourra lire ci-dessous.

Car nous n'avons retenu pour ce livre que les contributions destinées à la publication : nous n'y avons pas fait figurer non plus les tables rondes qui ont rassemblé des comédiens et comédiennes, et metteurs en scène, qui avaient œuvré dans des réalisations scéniques du Pays lointain<sup>5</sup>. Ceux-là, tout au contraire, avaient plongé intimement dans la matière du texte, et nous avons éprouvé un grand plaisir à entendre voisiner leurs pensées et impressions, baignées de pratique, avec les méditations aventurées de nos lecteurs lointains.

D. G.<sup>6</sup>

3. C'est l'un d'entre eux, Robert Crémieux, qui a attiré notre attention sur l'étonnant vers de Villon (« En mon pays suis en terre lointaine ») rappelé en exergue de cette préface. Merci à lui pour ce rapprochement.

4. À l'adresse [www.lagarce.net/regards-lointains](http://www.lagarce.net/regards-lointains).

5. Ces tables rondes sont elles aussi accessibles sur internet, à la même adresse. On trouvera la liste des participants aux entretiens et aux tables rondes en fin de volume, dans le programme du colloque.

6. L'édition de ce volume a été préparée avec le concours très actif de Nicolas Doutey, que je remercie vivement pour son aide.

DENIS GUÉNOUN

*Homosexualité transcendante*

à S. – pour tenir parole.

Une certaine exposition de l'homosexualité porte toute la dramaturgie du *Pays lointain*. Cette présence est très singulière. Elle marque une force d'innovation de la pièce dans l'histoire de notre théâtre : car s'il est avéré que de très nombreux auteurs ont donné aux rapports d'attirance entre hommes une présence patente dans l'écriture dramatique, il est au fond très rare que l'homosexualité soit, comme telle, exposée sur la scène – par le moyen du drame. L'ambiance d'une érotique orientée vers des figures masculines s'étend dans les pièces de Cocteau, Genet, Koltès, comme chez Fassbinder ou Pasolini. Elle était attestée chez Musset, Shakespeare. Mais il est très rare qu'on entende nommer sur scène, et plus encore qu'on voie montrer, un homme qui en aime un autre, veut être aimé de lui, et dont le désir et son histoire, ouvertement, fassent le ressort dramatique d'une pièce. Bien sûr, on peut lire ainsi *Othello*, *Tartuffe*, *Lorenzaccio*, *Dans la jungle des villes*. Mais c'est à la condition de reconnaître au drame et à la scène une

puissance métaphorique. Plus encore : même Genet, dont la poésie ou le roman se sont édifiés sur une certaine audace de nomination et de poétisation explicite, voire brutale, de l'amour entre hommes, passe à la transposition dès qu'il vient à la scène. C'est cette puissance de transfert figural qui fait écrire à Cocteau de belles pages sur l'amour envers un homme, en le plaçant dans le cœur et la bouche d'une femme. C'est cette même figurativité qui œuvre, qu'on le veuille ou non, dans *Roberto Zucco*, texte arc-bouté sur la figure érotique d'un ange masculin – mais qu'aucun homme ne vient aimer. On dira que c'est affaire d'ordre moral ou de censure implicite. Admettons : mais comment comprendre alors que des dramaturges aussi puissamment transgressifs que Pasolini ou Fassbinder, devant qui aucune barrière morale ne semble tenir, aient présenté l'amour des hommes, comme amour, et à nu, mais au cinéma<sup>1</sup>, et si peu directement sur la scène ? Y aurait-il une résistance propre de la forme dramatique (ou de son espace scénique) à l'exposition littérale de l'amour entre protagonistes masculins ? Je connais les contre-exemples, parfois remarquables (chez Martin du Gard, ou Montherlant). Je sais aussi que, depuis le sida, certaines œuvres, comme l'exceptionnel *Angels in America*, sont venues bousculer ce constat. Il n'en reste pas moins que *Le Pays lointain*, dans la tradition du théâtre d'art français, vient rompre de façon frappante cette règle de métaphoricité. La pièce le fait, tout au long de son cours, avec une force et une douceur combinées qui sont, je crois, pour beaucoup dans son étrange puissance de captation du regard et

1. Dans *Théorème*, ou *Querelle* – adaptation d'un roman de Genet.

de l'écoute<sup>2</sup>. Mais elle le fait en proposant de l'homosexualité un mode de présence et de mise au jour, très singulier à mes yeux, et pour lequel je me permets de proposer la qualification de *transcendantale*.

Est dit *transcendantal*, depuis Kant au moins, ce qui doit être pensé non comme détermination empirique, trait d'une expérience particulière, mais comme condition de l'expérience possible, ou condition de possibilité – « a priori » – de toute expérience. Nous pourrions reconnaître l'homosexualité comme transcendantale dans *Le Pays lointain* s'il s'avère que la pièce ne la présente pas, ou pas essentiellement, en vue d'assumer le concret d'une forme de vie, de dresser la cartographie d'un territoire (« homosexuel »), et donc pas au bénéfice d'une description factuelle de ce qui a lieu (ou ne la présente ainsi que secondairement, de façon déduite), mais pour penser la possibilité de l'expérience amoureuse comme telle, sa constitution origininaire, sa condition. Et c'est bien ce que manifeste d'emblée la trouvaille, à vrai dire géniale, par laquelle Lagarce désigne deux de ses « personnages » – si on peut les appeler ainsi : « Le Guerrier », et « Un Garçon ». Car le guerrier qui se montre et parle ici, en même temps qu'il est celui qu'on voit et qu'on entend (comme *Le Père*, *La Mère*, ou *L'Amant*), est désigné comme « tous les guerriers ». Un garçon est, simultanément et de façon indissociable, « tous les garçons ». Un garçon, c'est telle rencontre, telle expérience traversée, tel fragment de mon histoire. Mais « tous les garçons »

2. Et dont l'impression – et la surprise – sont à l'origine de ma découverte de la pièce, et de Lagarce avec elle, dans la très forte mise en scène qu'en avait donnée François Rancillac, en 2001.

désigne toute expérience, faite ou possible, par l'acte de pensée qui subsume les diverses rencontres empiriques sous la catégorie de leur possibilité, de ce qui ouvre ou appelle toute rencontre et toute empirie. Les deux données s'unifient dans un seul personnage, désigné obstinément du début à la fin comme UN GARÇON, TOUS LES GARÇONS (c'est une seule figure, une même fonction dramatique : c'est le même personnage), ou LE GUERRIER, TOUS LES GUERRIERS. La chose est si importante que Lagarce ne se contente pas de la faire figurer, avec cette insistance, dans les marges du texte. Les personnages « se » désignent ainsi, verbalement, dans le discours, afin que les spectateurs ne puissent ignorer la structure complexe de cette nomination<sup>3</sup>. Or, cette invention ne fonctionne que pour l'homosexualité – et pas pour les autres personnages (pas *La Mère, toutes les mères* – ce qui eût été assurément possible) ; pas même seulement pour les hommes (pas *Le Père, tous les pères*, ni même *L'Ami, tous les amis*), pas non plus pour le fait de l'amour (pas *L'Amant, tous les amants*, mais un seul amant, mort déjà, celui-ci, circonscrit dans son histoire et son individualité). Les deux personnages où s'articule cette ambivalence sont bien ceux qui font paraître en scène l'homosexualité comme telle – l'amour *des hommes*<sup>4</sup>. Ce n'est donc pas une

3. J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain* (1995) [ci-dessous *PL*]. Les références à la pièce sont données ici, tout d'abord dans *Théâtre complet IV, Les Solitaires Intempestifs*, Besançon, 2002, puis, entre parenthèses, dans J.-L. Lagarce, *Le Pays lointain, Les Solitaires Intempestifs*, Besançon, 2006. Par exemple, pour la présente note : *PL*, pp. 304 (38), 315 (49).

4. Il faudrait analyser aussi leur dualité, le fait qu'ils sont deux, l'un et l'autre, garçon et guerrier, et leurs rapports. Je n'aborde pas ici cette question centrale, entre autres du point de vue de l'homosexualité masculine (disons : du rapport constitutif qui s'y noue et s'y rompt entre amitié et sexualité), à propos de laquelle la pièce engage, d'un geste très vif, une hypothèse théorique et dramatique à la fois. Cf. *PL*, pp. 288 (22), 299-300 (33-34).

invention dramaturgique *en général*, si forte qu'elle soit, concernant le rapport entre singularité et pluralité, entre unicité et totalité, un et tous. Si ce trait est exactement celui du transcendantal (un amour ou une rencontre, non pas dans sa seule dimension d'événement singulier, mais en tant qu'il met en jeu tout amour, toute rencontre et toute expérience), c'est bien l'homosexualité qui se voit ici chargée de le porter, transcendantalement, dans le drame et sur la scène.

Ce caractère de condition radicale ou originaire de l'expérience se pose, par exemple, dans le rapport à la mort, ou plus exactement le rapport au rapport entre la vie et la mort. Car la pièce nous frappe beaucoup par le dialogue qui s'y tient, tout au long, entre les vivants et les morts. Rarement la familiarité (j'emploie ce mot à dessein) n'aura été affirmée avec une simplicité aussi douce, entre les morts, les mourants et ceux qui n'ont pas encore passé. Cette singularité procède sans doute du fait que la pièce se situe en étroite proximité avec la limite elle-même : aussi bien biographiquement, par son écriture jusqu'aux derniers jours de vie, sa publication puis ses représentations dès la mort venue, que par la structure de l'histoire qu'elle conte. Mais aussi de ce que, à la différence de *Roberto Zucco*, auquel on ne peut pas ne pas penser, cette approche de la mort est exposée *sans transfiguration*, sans extase iconique, sans élévation par l'image : c'est-à-dire, probablement, sans hypostase, en retrait de toute apocalypse. *Le Pays lointain* est au-delà, dans l'après de toute fin du monde – et à cet égard, son geste irréductible s'insitue sans doute dans l'écart avec la pièce apocalyptique – *Juste la fin du monde* – dont il est la reprise et

le commentaire <sup>5</sup>. Mais, dira-t-on, le rapport entre les vivants et les morts ne s'y limite pas à l'amour entre hommes : puisque par exemple le père est mort déjà, lui aussi, et présent <sup>6</sup>. Mais il se trouve que la différence instituée par la réécriture de *Juste la fin du monde* porte exactement sur ce double point : le rapport avec les morts, et l'homosexualité. Car la famille originelle, on le sait, constitue le socle commun aux deux pièces, et se retrouve, presque intacte d'un texte à l'autre : mais néanmoins, dans *Juste la fin du monde*, le père, s'il est déjà mort, ne revient pas sur scène. La différence entre les deux œuvres porte donc, pour une part, sur la possibilité de cette revenance, comme eût dit Derrida <sup>7</sup>. Mais la différence massive, et foncière, entre les deux écritures tient évidemment à la venue de la deuxième famille. Et celle-ci, même si elle n'est pas constituée seulement par les hommes aimés, est tout de même la

---

5. Même si cette pièce reste elle-même très détachée de toute transfiguration extatique. Néanmoins l'homosexualité s'en tient, sur le plan dramaturgique, fermement absente (voir ci-dessous, note 8). Absence radicalisée, comme absence des hommes, dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*. Cf. J.-L. Lagarce, *Théâtre complet IV*, pp. 223 sqq. L'écriture du *Pays lointain*, en tant qu'opération de réécriture de ces deux pièces, se marque donc (entre autres traits, mais celui-ci est très affirmé) par cette différence nette : la prise en charge narrative explicite de l'amour entre hommes. Cf. J.-L. Lagarce, *Juste la fin du monde*, dans *Théâtre complet III*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999, pp. 203 sqq. À propos de cette pièce, et de son titre, je me plais à faire le rapprochement, probablement fortuit mais non dénué de sens, avec J. Derrida, *Chaque fois unique, la fin du monde*, Galilée, Paris, 2003.

6. On pourrait toutefois analyser aussi la fonction symbolique du père dans l'homosexualité masculine de la pièce : par exemple son rapport de connivence, remarquable, de mort à mort, avec L'Amant.

7. Cf. J. Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, Paris, 1993 – qui, peut-être faut-il le signaler ici, tant son titre ne l'indique pas, est un livre portant en grande partie sur le théâtre (en particulier sur la fonction du revenant dans *Hamlet*). Le mot de « revenants », dans une acception particulière, est évoqué précisément dans la pièce, et dans le projet qui lui a donné naissance. Cf. PL, p. 293 (27), et J.-P. Thibaudat, *Le Roman de Jean-Luc Lagarce*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2007, p. 343.

famille que l'amour des hommes a appelée et fait apparaître. À ce propos, la lecture de la récente biographie de Jean-Pierre Thibaudat <sup>8</sup> apporte un élément d'information décisif. On y apprend que si le projet initial de *Juste la fin du monde*, attesté sur une feuille dactylographiée, est bien de raconter le retour du fils dans sa famille à la veille de sa mort, ce projet prévoit qu'avec le fils revient « l'homme avec qui il vit, celui-là avec qui, si jeune, il termine sa vie, l'amant, rien de plus et rien de moins <sup>9</sup> ». De sorte que, si dans *Juste la fin du monde*, l'homosexualité, la compagnie des hommes est absente, ce n'est pas, comme on peut le croire, parce qu'elle n'a pas encore été ajoutée au scénario, mais bien parce qu'elle en a été soustraite. Cette première narration du retour au pays est donc celle dont l'homosexualité a été retranchée, dont elle est exclue ou forclosée par un geste de refoulement hors du texte. Et c'est ce refoulé qui fait retour, avec la force et l'expansion qu'on voit, dans *Le Pays lointain*. Les morts viennent ou reviennent sur scène avec l'amour des hommes et la deuxième famille qu'il a constituée.

Mais on pourrait considérer, à juste titre, que ce « transcendantal » ou cet a priori-là sont circonscrits dans les limites et l'étendue de la seule expérience homosexuelle. Il ne s'agirait donc que d'une sorte d'a priori territorial, d'un transcendantal restreint : transcendantal de l'homosexualité, et non pas homosexualité comme transcendantal de toute expérience. Or, il me semble que *Le Pays lointain* excède cette

---

8. J.-P. Thibaudat, *op. cit.*

9. *Ibid.*, p. 224.

circonscription. L'homosexualité n'y concerne pas l'homosexualité seule, mais bien le champ qui lui est supposé étranger et sur lequel elle déborde. C'est ce que je voudrais montrer à propos de trois espaces, où l'homosexualité masculine s'emporte hors de son territoire et dont, littéralement, elle se mêle : aires ou champs de vies des femmes, de l'hétérosexualité, et de la famille.

Les femmes de ce *Pays lointain* sont impliquées dans et par l'amour des hommes entre eux. Je m'en tiens ici à celle qui est, de ce point de vue, la plus surprenante : Hélène. Celle-ci, on le sait, se dit prise dans une chaîne d'amour à quatre maillons – la chaîne tragique, celle d'*Andromaque* – qu'elle énonce en termes rigoureusement structuraux, ou formels : « celui-ci que j'ai aimé, aima cet autre qui t'aima toi <sup>10</sup> ». Dans cette chaîne, elle occupe la place du premier bout – celle d'Oreste – qui est la place de l'abandonné, du dernier reste, la case du fou. C'est exactement la sienne, et à ce titre : elle la décrit ainsi en tant que place, lieu, situation qui induit et appelle la folie <sup>11</sup>. Place du plus extrême délaissement, du premier et dernier abandonné <sup>12</sup>. Il n'est pas sans signification, ni sans portée, de remarquer que, dans Hélène, cette désignation est dénuée de plainte, ou de ressentiment. C'est la place, folle, d'un certain bon-

10. *PL*, p. 284 (18).

11. « Et je pourrais encore, juste prendre cette place, je pourrais encore venir dire la folie peu à peu qui me prit, lentement, sans que personne ne le voie [...] / Peu à peu, la folie me prit, elle était douce et sans haine. » *PL*, pp. 382-383 (116).

12. « J'étais abandonnée, sans que vous le sachiez, sans que vous vous en souciez jamais, trop inquiets, vous le croyez, trop inquiets de vous soucier de ceux que vous aimez. / [...] J'étais près de vous, à vous accompagner, mais vous étiez si soucieux désormais les uns des autres que je n'existais pas, je n'existe plus, j'étais près de vous mais j'aurais pu être étrangère, j'étais étrangère, parfaitement absente, je n'étais plus là. Je parle avec les morts. » *PL*, p. 383 (116-117).

heur solitaire <sup>13</sup>. Bonheur de folie : joie de parler seule, en marchant.

Mais à l'égard du schème tragique, et outre cette inclination au bonheur, même solitaire et fou, le dispositif du *Pays lointain* montre deux différences marquées. D'une part, la chaîne n'alterne pas les sexes, comme elle fait dans *Andromaque*. Elle ne dispose pas en série un homme, une femme, un homme, une femme (ou l'inverse), mais bien une femme tenant le bout d'une chaîne dont les autres anneaux sont masculins. Femme au bout d'une série d'amours entre hommes. Autre écart : s'il est vrai qu'au bout de la chaîne se trouve un mort (Louis aime L'Amant, mort déjà, comme Andromaque aime Hector), outre le fait que le mort racinien est repoussé au-delà du dispositif, alors que celui de Lagarce en est membre à part entière (L'Amant est un personnage de la pièce, et pas Hector), on doit repérer que, lorsqu'elle décrit la chaîne, Hélène poursuit, *au-delà du mort* : « [...] parce que celui-ci, que j'ai aimé, aima cet autre qui t'aima toi, / et ainsi de suite <sup>14</sup> ». La chaîne n'est donc pas fermée par le mort, ou la mort. La série est ouverte. L'amour d'Hélène pour Longue Date n'est pas le premier, chronologiquement ni dramaturgiquement <sup>15</sup>, et il ne sera pas le dernier. Il

13. « Peu à peu, la folie me prit, elle était douce et sans haine. / Je marchais et je songeais avec douceur qu'on me tenait le bras ou l'épaule. / et je me contentais de ce bonheur inventé, / et j'étais bien, / et j'étais seule et je parlais et je répondais à des promesses secrètes qu'on me faisait à l'oreille. » *PL*, p. 383 (116).

14. *PL*, p. 284 (18). L'auteur souligne. Je ne sais pas exactement quel est le statut de ce soulignement, apparu dans le texte entre deux éditions : cf. *Le Pays lointain*, Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 1999 (où ces italiques ne figurent pas, par ex. p. 16), et *Théâtre complet IV*, 2002, p. 284, ainsi que les éditions ultérieures (où il apparaît).

15. Chronologiquement : voir ci-dessous, note 17. Dramaturgiquement : Hélène entre dans la pièce en y étant appelée par Longue Date, après l'introduction du thème de la deuxième famille par L'Amant, mort déjà, p. 282 (16-17).