Skén&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

5 | 2018

Juste la fin du monde, de Lagarce à Dolan

Juste la fin du monde : Processus d'écriture et négativité

Lydie Parisse

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1409>

DOI : 10.4000/skenographie.1409

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 janvier 2018

Pagination : 81-97

ISBN : 978-2-84867-5609-8

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Lydie Parisse, « *Juste la fin du monde : Processus d'écriture et négativité* », *Skén&graphie* [En ligne], 5 | 2018, mis en ligne le 01 janvier 2019, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1409> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/skenographie.1409>

Ce document a été généré automatiquement le 10 décembre 2020.

Presses universitaires de Franche-Comté

Juste la fin du monde : Processus d'écriture et négativité

Lydie Parisse

- ¹ Je souhaite ici esquisser quelques pistes de ce que l'on pourrait nommer une herméneutique de l'écriture de Lagarce, ces pistes ayant été plus largement exploitées dans la récente monographie que j'ai publiée : *Lagarce. Un théâtre entre présence et absence*¹. J'aimerais confronter le film de Xavier Dolan au texte de *Juste la fin du monde* en ouvrant cet article sur une étude de lexique que l'examen de l'archive en ligne sur le site FANUM pourrait permettre de concrétiser à l'avenir.
- ² Ma première constatation est que ce film, s'il ne respecte pas à la lettre le texte et la langue de Lagarce, restitue en revanche l'esprit de la pièce et entre en résonance avec la lecture que j'avais pu en dégager lorsque j'ai publié mon ouvrage sur l'œuvre de Lagarce, dont le sujet principal est l'étude des figures de la perte de soi dans l'ensemble de son théâtre, dans son journal et ses autres écrits, et où j'insiste sur l'observation du processus de l'écriture, tel qu'il est décrit par l'auteur lui-même, à savoir que l'écriture est pratique permanente de la réécriture (à la fois intra- et intertextuelle), et que la réécriture est une mise en scène de l'écriture elle-même. Ma démarche s'apparente au courant de la génétique textuelle et de la génétique théâtrale, par le biais de l'analyse des processus².
- ³ La langue de Lagarce est bien là, du moins dans sa recherche obsessionnelle du mot juste, dans son bégaiement collectif rituel qui dit une non-coïncidence du langage et de la pensée, une non coïncidence des mots et des corps, une non-coïncidence de soi à soi. C'est dans ce déficit à la fois linguistique et ontologique que s'installent les personnages de Lagarce, dans une polyphonie apparente, mais qui n'en est pas une, puisqu'une seule voix les traverse tous, dans une sorte d'identité transpersonnelle. Rhétorique de l'incertitude, tremblement du dire et tremblement de l'être, pléthore des modalisateurs, abus de l'épanorthose, usage de l'approximation, telles sont les attitudes d'écriture d'un auteur qui pratique la culture du doute et le choix de l'hésitation, entendus comme un art poétique, mais aussi comme un acte de résistance aux certitudes assénées par les discours totalitaires – je ne vais pas insister sur ces lieux communs de la critique lagarcienne³.

- 4 Ce que le film met particulièrement en relief, c'est à quel point le dispositif de la pièce est placé sous le signe de la perte, de la déperdition, qui marque la relation à l'écriture, aux autres, au monde. Le sentiment de la perte est lié au désir impérieux de retrouver le mot juste, la relation juste, le regard juste. Nous envisagerons ici les deux derniers aspects, à travers les leitmotifs lagarciens du sacrifice et de l'abandon.

Le sacrifice

- 5 Ce que le film de Xavier Dolan révèle, dans un langage et un lyrisme qui lui sont personnels, c'est la violence archaïque qui sous-tend les relations entre les personnages. Transformer la mort en sacrifice, tel est le programme annoncé dans les monologues de *Juste la fin du monde*. Et ce rituel est consenti par la victime : « La mort aussi elle est ma décision / et mourir vous abîme et c'est vous abîmer que je veux. [...] je me sacrifie⁴. »
- 6 Louis, que ce soit de manière effective ou métaphorique, accumule les signes victimaires tels que les énumère René Girard dans *Le Bouc émissaire*⁵ : parricide, inceste, homosexualité, *hubris* sont les attributs principaux de la victime rituelle. Renvoyant à mon ouvrage pour l'analyse des premiers⁶, je n'évoquerai que le dernier, l'*hubris*, le plus important par rapport à notre propos – la mythologie de l'écriture – car elle renvoie à la pratique de l'écriture comme une activité transgressive :
- Être dans la Cité, au milieu des autres, avoir le droit immense de pouvoir parler, être responsable de cet orgueil, être conscient de ma force⁷.
- 7 Cette affirmation de Lagarce, ce sentiment d'avoir franchi une limite – sociale, symbolique – est aussi ce qui servira à peindre la figure de Louis dans *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain*. C'est bien cet orgueil que lui reprochent les siens, qui le trouvent trop distant avec eux, telle Suzanne : « il n'embrasse jamais personne »⁸ ; « Je pense que vous avez remarqué aussi cela, ce caractère, cette froideur de caractère, [...] il n'embrasse jamais personne, de sa propre initiative⁹ ». La mère même accable Louis, se moquant de son petit sourire et de « cette façon si habile et détestable d'être paisible en toutes circonstances »¹⁰. D'ailleurs, si dans *Juste la fin du monde*, personne ne comprend pourquoi Louis est revenu, dans *Le Pays lointain*, personne ne comprend non plus pourquoi il a quitté le domicile familial : il est vaguement question d'une dispute avec le père au moment de l'adolescence (thématique qui sera reprise dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*), mais ce qui subsiste, c'est le sentiment qu'il a fallu à Louis une dose importante d'orgueil pour partir. Selon Patrice Pavis, c'est même cette arrogance excessive qu'il paierait de sa vie¹¹. Enfin, selon Joël Jouanneau, même le prologue témoigne de l'*hubris* du personnage : ce souhait d'être, « jusqu'à cette extrémité [s]on propre maître »¹², montre la part d'orgueil de sa démarche¹³. Mais je ne partage pas cette dernière interprétation, j'y reviendrai.
- 8 Dans *Juste la fin du monde*, le dispositif de circulation de la parole est celui d'un tribunal, comme l'a souligné Jean-Pierre Sarrazac¹⁴, et la place de Louis est bien celle de l'accusé face aux jurés. Un rôle qu'il assume d'ailleurs totalement : « Je suis un étranger. Je me protège. J'ai des mines de circonstance¹⁵. »
- 9 Louis est accusé d'écrire pour les autres, accusé d'être écrivain mais de ne pas se servir de ce « don » pour écrire aux siens, auxquels il n'envoie que des cartes postales banales et « elliptiques », pas mêmes cachetées et donc visibles par tous. « Tu ne nous en donnes pas la preuve, tu ne nous en juges pas dignes. C'est pour les autres¹⁶ », lui reproche sa sœur.

- 10 Louis est accusé de mentir, de déformer la réalité. L'écrivain est le rhapsode, celui qui met en récit – en « histoires ». Du langage il fait un usage inhabituel : il déforme, il trahit, il triche avec la réalité, qu'il arrange à sa guise, et cette aptitude à la tricherie est perçue comme une différence menaçante, une faute, comme l'exprime Antoine : « Tu vas commencer à me raconter des histoires, je vais me perdre [...] peu à peu tu vas me noyer¹⁷. » L'habileté, la ruse sont donc l'apanage de Louis aux yeux de ses frère et sœur : « je pense que tu es un homme habile, un homme qu'on pourrait qualifier d'habile, un homme plein d'une certaine habileté »¹⁸, constate Suzanne.
- 11 Louis est accusé d'instrumentaliser ses proches. La relation de l'écrivain avec ses proches est forcément source de conflits car les récits sont aussi mis en récit (même si c'est esquivé) de la vie privée, et les proches inspirent toujours, à un moment ou à un autre, des personnages. D'où leur résistance à entrer dans le récit : dans *Histoire d'amour. Repérage*, le Deuxième Homme et les Femmes sont surpris de la transposition de leur image, mais finalement ils trouvent l'histoire fictive plus vraie, plus crédible que la réelle¹⁹. Dans *Juste la fin du monde* en revanche, Antoine se révolte, résiste à l'emprise de la fiction, « ces histoires pour rien, des histoires, je ne comprends rien »²⁰. C'est pour ne pas alimenter les récits de Louis qu'il s'interdit de parler, mais quand sa parole éclate enfin, elle est celle d'un héros tragique.
- 12 Enfin et surtout, Louis est accusé de n'avoir pas assez aimé. On parle donc de l'accusé à la troisième personne. On ne s'adresse pas directement à lui, comme s'il n'était pas là. Ce sentiment de disparaître en présence d'autrui, de ne plus être vraiment là, Lagarce l'a maintes fois exprimé dans son *Journal*²¹. C'est aussi ce qui marque le changement de regard qu'il porte sur le monde depuis la révélation de sa séropositivité – mais aussi avant cet événement. Dans *Juste la fin du monde*, Louis note : « Chaque lieu, même le plus laid ou le plus idiot, je veux noter que je le vois pour la dernière fois »²². Regarder les choses comme si tout était « la dernière fois »²³, telle sera la perspective que retiendront les spectateurs du *Journal vidéo*.
- 13 Le procès se traduit par une violence de l'accusation, qui elle-même traduit une violence sur le plan éthique. « Et ceci se fit dans la violence, des mots violents, juste des mots et rien d'autre²⁴ », dit la Mère à propos du fils chassé par le père dans *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, une pièce qui propose une variante de la figure du fils en parabole du fils prodigue. Dans les pièces de Lagarce, la violence est d'abord un phénomène de langage, qui prend toute sa place dans une dramaturgie de la parole, mais elle est aussi un phénomène éthique, lié à l'incapacité existentielle des personnages à prendre en compte la dimension de l'Autre, sans cesse ramené à la sphère du Même, au sens où l'entend Levinas. C'est bien de cette violence-là que Louis est victime : réduit à une existence théorique, empêché – sauf par Catherine – de s'exprimer en son propre nom, instrumentalisé par sa mère qui lui demande de rassurer les siens, il ne peut accéder à une existence séparée qu'à travers une relation biaisée : l'*aparté* au public dans les monologues. En dehors de cette adresse indirecte, il est réduit au mutisme et à une identité tronquée, à travers le portrait faussé que sa fratrie donne à voir de lui, rompant, par leurs jugements, la continuité de sa personne : Louis ne parle pas en son nom propre. Selon Levinas, le discours de la totalité est affirmation absolue d'une subjectivité qui s'érige en juge, d'où l'abondance des jugements de valeur qui visent à réduire l'autre, à l'instrumentaliser dans le discours du Même. Dans *Juste la fin du monde*, Catherine s'insurge contre cette habitude selon laquelle un nouveau-né doit absolument ressembler à ses parents, et elle défend l'idée que son enfant « ne ressemble à personne »²⁵,

échappant à cette logique du scandale de l'altérité qui fait du langage familial une véritable machine de guerre propre à nier les différences, voire à les réduire, ou à exclure l'individu différent. En revanche, Antoine, dans *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain*, est dans la logique du Même : « Vous êtes semblables, lui et toi, et moi aussi, je suis comme vous »²⁶, dit-il à sa sœur pour la consoler. Suzanne aussi ne veut voir en Louis que quelqu'un qui « ne change pas »²⁷. Les personnages se créent leurs propres enfermements, leurs propres citadelles (comme l'évoque littéralement le titre de la pièce qui annonce *Juste la fin du monde : Retour à la Citadelle*). Suzanne pense qu'elle n'est pas « une vraie personne », n'ayant jamais eu un « chez soi » hors de la maison familiale : « si je ne pars pas, jamais, je ne serai jamais une vraie personne, juste une enfant. C'est de cela que j'ai peur »²⁸, confie-t-elle à Louis.

- 14 La violence éthique est liée au scandale de l'altérité, au discours de la totalité, au refus de prendre en compte une existence séparée, mais elle est aussi le corollaire de la peur, ce que rend très bien le film de Xavier Dolan. Tous ont peur : Suzanne a peur, Antoine a peur, Louis a peur. « Tu voudras me parler / et il faudra que je t'écoute / et je n'ai pas envie d'écouter. Je ne veux pas. J'ai peur »²⁹, avoue Antoine. Parlant au nom d'un « on » ou d'un « tu », ne disant jamais « je », Antoine s'insurge : « Tu crois me connaître mais tu ne me connais pas, / tu me connaîtrais parce que je suis ton frère³⁰ ? » Ce renversement de la violence mimétique constitue l'acmé de la pièce, mais aussi un moment paradoxal que Denis Guénoun a appelé « l'élévation d'Antoine »³¹.
- 15 C'est que, par un coup de théâtre, Antoine endosse dans la dernière partie de la pièce la figure de l'altérité, se constituant lui-même en bouc-émissaire. « Et là, maintenant vous êtes là, à me regarder comme une bête curieuse³² » Toute la pièce était une fausse piste : malgré les apparences, Louis n'était pas un bouc émissaire ? Qui était-il alors ? La posture du bouc émissaire est-elle si enviable ? Tout se passe comme si Louis, réduit au silence, se trouvait paradoxalement dans une position de supériorité (dans la violence rituelle, la victime est en effet sacralisée). Si la parole de Louis n'a pu être entendue parce qu'elle aurait eu l'impact d'un cri dans un tunnel vide et ne pouvait qu'être une parole de la perte, en revanche, son silence a été entendu, et c'est là, sans doute, toute la force du film de Dolan d'avoir pu filmer en gros plan les visages, car le visage, selon Levinas, est le lieu de la relation juste, celle du face-à-face avec l'autre.

L'abandon

- 16 L'écriture de Lagarce développe plusieurs stratégies d'évitement de la violence et donc du tragique (qui est, au sens étymologique, contamination de la violence rituelle ; n'oublions pas que la tragédie est issue du bouc – *tragos* – que l'on sacrifie).
- 17 La première consiste à faire du protagoniste principal une figure de revenant. La force, sans doute, du casting du film de Dolan, c'est d'avoir fait de Louis moins un mourant qu'un revenant. Louis n'a pas le même degré de présence scénique que les autres personnages, il est une sorte de présent-absent, mais s'il est ainsi perçu, c'est à travers la folie collective des autres personnages, qui, le privant de sa parole, le déréalisent, le dépersonnalisent, en font une figure sans doute sacrificielle, mais aussi messianique. Sur le plan de la conscience, Louis est déjà d'outre-monde, il a basculé dans une perception où manque le lointain. « Une des choses les plus mélancoliques dans le rapprochement de la mort : la perte du lointain », écrit Hervé Guibert dans *Le Mausolée des Amants*³³. Mais dans la pièce, tout se passe comme si le fait de se trouver confronté au définitif (la séparation,

la dernière fois, la mort) n'était plus seulement l'affaire de Louis, mais celle des autres. La hantise d'une nouvelle séparation les plonge en effet dans des accès de colère et de désespoir très bien rendus par le film de Dolan. Dans *Juste la fin du monde*, Louis est présenté comme une sorte de revenant, de ressuscité qui vient brusquement révéler aux siens leur vrai contexte existentiel (le manque d'amour). D'où le sentiment de sidération, fait de trouble et d'admiration³⁴, qui accompagne son apparition au seuil de la maison familiale. Quant à la mère, tentant de redonner à Louis sa place symbolique d'aîné (que Louis refuse dans le film de Dolan), lui explique qu'il est revenu pour combler les manques existentiels de son frère et de sa sœur et leur donner l'autorisation de devenir enfin eux-mêmes :

Suzanne voudrait partir [...]. Lui, Antoine, il voudrait plus de liberté, je ne sais pas [...]. Et c'est à toi qu'ils veulent demander cela, c'est à toi qu'ils semblent vouloir demander l'autorisation³⁵.

- 18 Or, ce qu'Antoine et Suzanne ne peuvent admettre, c'est justement admettre, c'est l'abandon : au nom de leur refus de se perdre, ils s'arc-boutent contre le frère, se campent dans leurs certitudes, et sombrent dans le tragique, ce tragique contre lequel, justement, Louis lutte, tentant sans cesse d'apporter la consolation, se faisant insulter en retour :

LOUIS. – Ne pleure pas.

ANTOINE. – Tu me touches, je te tue³⁶.

- 19 Si Antoine est près de frapper son frère, c'est qu'en lui-même, contre son gré, quelque chose a été atteint. Le conflit extérieur cache un conflit interne – qui est aussi la caractéristique des héros tragiques. Ce rejet n'est pas de haine, il est la forme paradoxale d'un amour refoulé, d'une résistance qui se brise, d'un conflit intérieur qui trouve sa résolution en prenant la forme chaotique d'une conversion, d'une *metanoia* opérée par la simple présence, silencieuse, de Louis. Ce moment de bascule est la conséquence de la présence négative de Louis parmi les siens, qui fait de lui une créature d'un autre monde, une sorte de figure de la résurrection. Avec le personnage de Louis, Lagarce met en œuvre le motif du retour parmi les vivants, qui nous renvoie à la Bible comme à la légende orphique :

admettre l'idée toute simple et très apaisante, très joyeuse, [...] l'idée que je reviendrai, que j'aurai une autre vie après celle-là où je serai le même, où j'aurai plus de charme, [...] où je serai un homme très libre et très heureux³⁷.

- 20 La seconde stratégie d'évitement de la violence consiste à faire bifurquer le dispositif du tragique vers le *Trauerspiel*. Cette pièce, comme *Le Pays lointain*, s'apparente à un « monodrame », selon Jean-Pierre Sarrazac³⁸, à savoir qu'elle propose un retour sur la vie d'un individu au moment de sa mort, une dramaturgie du salut, dans la lignée des mystères médiévaux. Les témoins accompagnent le parcours du mourant, ils font le récit de sa vie avant de l'enterrer. Ce dispositif dramaturgique était déjà présent dans *Juste la fin du monde*, mais il s'accentuera dans *Le Pays lointain*, où on assiste à la mise en récit exhaustive de la vie d'un homme ordinaire, comme on le ferait d'un mort (mais qui n'est pas encore mort) dans le but de l'« immortaliser » : « ça vous immortalise »³⁹, dit le père quand il prend des photos. *Le Pays lointain*, en enchâssant, sur le mode du contrepoint, la première pièce dans un ensemble plus vaste, fait donc coexister les deux dispositifs, les confronte : le dispositif violent (le rituel du bouc émissaire présent dans *Juste la fin du monde*) et le dispositif non-violent (lié notamment à l'attitude apaisée du père, dans *Le Pays lointain*). Dans les deux cas, le moteur est en la logique de la perte de soi. La problématique du tragique est toujours mise en tension dans l'univers de Lagarce. Comme Peter Handke, qu'il admire tant, Lagarce pourrait dire « Je suis grec⁴⁰ », tant il se nourrit

aux lectures des Tragiques ; mais inversement, il puise dans une autre tradition, cherchant dans l'écriture un exercice de détachement qui propose une vraie alternative au tragique : ce sont les « tricheries », les « arrangements », mais aussi le recours au *Trauerspiel* dans *Juste la fin du monde* et *Le Pays lointain*. Il est effet deux lignées dans le théâtre occidental : le théâtre tragique, hérité des Grecs, et le théâtre non-tragique, ou pré-tragique, hérité des mystères médiévaux. Walter Benjamin, dans *Essais sur Brecht*, définit le héros non tragique comme l'homme ordinaire, « sans qualités » (« ohne Eigenschaften »), pour reprendre le titre du chef-d'œuvre de Robert Musil⁴¹, comme le formule Louis dans *Le Pays lointain*, mais aussi Lagarce dans sa propre présentation de la pièce : « D'un seul homme, sans qualité, sans histoire, tous les autres hommes⁴² ». Cette volonté de décontextualiser nous rappelle que l'absence de qualité renvoie à l'absence de prédicat, au refus de la prédication caractéristique des diverses traditions spirituelles, pour désigner le point de vue de l'absolu, la recherche d'un regard de surplomb.

- 21 Ce mode de lecture nous autorise à lire le personnage de Louis comme une figure de la perte, qui, par son aptitude au renoncement (il renonce à son projet de départ, préférant bafouiller des promesses de retour), par son aptitude à l'abandon (à la fois actif et passif) est un personnage entre deux mondes qui donne la mesure d'un monde.
- 22 Le renoncement est une pratique ascétique qui consiste à crucifier l'amour-propre et évoque les dures lois de l'abnégation et de la pénitence. L'homme renoncé est un personnage qui hante la littérature européenne, et qui, sur le plan théâtral, s'inscrit dans la tradition du *Trauerspiel*, dans lequel Walter Benjamin voit la « célébration de la Passion de l'homme » ou encore le « drame du martyr⁴³ ». Les dernières pièces de Lagarce consacrées au cycle du retour racontent ce parcours : un homme meurt et cherche à donner à sa mort une justification, profitant de cette occasion du retour aux sources pour devenir son « propre maître », c'est-à-dire devenir libre. La démarche est d'emblée présentée comme sans espérance (« sans espoir jamais de survivre »⁴⁴), laissant entendre que le héros a renoncé aux idées de salut avant de prendre le chemin de la maison familiale. Louis est bien un « martyr » au sens étymologique de « témoin ». C'est bien le rôle qu'il va jouer dans sa famille : il écouterait les autres. De même dans *Le Pays lointain*, il écoute car c'est lui qui sera au bout du compte sacrifié. Tout se passe comme si le martyr avait le pouvoir d'annuler la souffrance parce que lui-même a entièrement consenti à sa propre perte. C'est là la logique sacrificielle (violente) qui prône la « mort-pour⁴⁵ », la mort utile. Mais il est une autre forme de perte, qui n'est pas récupérable : c'est l'abandon, paradigme dont le lexique de Lagarce use et abuse, faisant de tous ses personnages des figures d'abandonnés.
- 23 L'abandon est un état à la fois passif et actif. Si dans sa famille, abandonner les siens est une faute, Louis a abandonné les siens et en retour, a été abandonné d'eux et en souffre ; mais il réalise, contre toute attente, « que cette absence d'amour fit toujours plus souffrir les autres que [lui] »⁴⁶. « J'étais resté là, seul, abandonné, toutes ces sortes de choses », dit Louis au début du *Pays lointain*⁴⁷. Cette dimension de l'abandon est très présente dans le *Journal vidéo*⁴⁸ de Lagarce qui, au moment de la rédaction de *Quelques éclaircies*, cherche à gommer, effacer la figure de l'auteur pour retenir le mouvement de son seul regard posé sur les êtres et les choses, dans la fugacité du temps qui passe et génère, effacement sur effacement, cet art de la vanité, mais aussi un art du détachement (mot par lequel on traduit le mot d'abandon aujourd'hui). Dans son *Journal vidéo*, l'œil rivé à la caméra, jouant des surimpressions d'images et de bandes défilantes de textes qui parlent de fin et de morts, Lagarce nous livre ce qu'Annie Ernaux nommerait un « Journal du dehors »⁴⁹. Le

déplacement géographique vers Berlin permet une reconsidération de la vocation personnelle (écrire contre la peur) et une mise en perspective du sentiment d'abandon, qu'il traque des deux côtés de la ville, à l'Est, dans les files de gens qui reviennent à pied, depuis l'autre côté du mur, avec des sacs à commissions remplis, comme à l'Ouest, dans les terrains vagues liés à la destruction du mur.

Seconde longue balade, hier, dans les terrains vagues de Kreuzberg, malheureusement sans caméra et j'y retournerai, et au marché polonais. Le choc le plus grand, c'est celui-là (film de Wenders)⁵⁰.

- 24 Ce qu'il tente aussi de saisir, par l'écriture, par l'image, c'est le regard de surplomb de l'ange : « Derrière chacun de nous, au milieu de nous, se promènent des anges qui écoutent nos pensées, nous posent parfois la main sur l'épaule pour nous apaiser et que seuls les enfants peuvent voir⁵¹ ».
- 25 L'abandon est un état de conscience paradoxal : une tentative de conciliation des contraires. « C'est comme la nuit en pleine journée »⁵², dit Louis au début de l'Intermède. L'abandon est ce qui caractérise le contexte de l'Intermède, qui vise à produire un déplacement, dans l'espace et dans le temps, mais surtout dans la conscience du spectateur. C'est Antoine qui décrit le contexte des deux pièces, un contexte qui ramène aux conditions symboliques d'un état de conscience quasiment intenable pour l'être humain, à savoir le lieu de la coïncidence des contraires : la nuit lumineuse. C'est ce contexte symbolique que Xavier Dolan a tenté de suggérer de manière réaliste dans son film, par le travail des lumières et des contre-jours, et par la trouvaille de cette idée d'une chaleur caniculaire.
- 26 L'abandon est aussi un choix, un acte de volonté : le choix de la non-violence, porté jusque dans la peur, jusque dans la souffrance-même. Cette volonté paradoxale, Lagarce la mentionne dans le synopsis du *Pays lointain*, où il affirme vouloir raconter « la violence, comme étrangère⁵³ », la mettre à distance par l'écriture. C'est pourquoi « dire ce refus de l'inquiétude » (jusque dans l'inquiétude-même), est son « premier engagement⁵⁴ », comme il le formule de manière paradoxale : ce refus de l'inquiétude n'est autre qu'une recherche du détachement, de l'indifférence positive, de la *Gelassenheit*⁵⁵ qui est aussi la définition d'une liberté sans protocoles (différente du libre-arbitre), c'est la liberté du « libéré dans la vie » qui ne possède rien et n'est possédé par rien. Il est certain que le succès des pièces de Lagarce et de *Juste la fin du monde* vient de ce qu'elles nous rattachent au fonds anthropologique de l'humanité. Aussi la figure de Louis, comme les autres figures d'écrivains de ses pièces, est-elle moins une figure d'abandonné qu'une figure de dépossédé. C'est ce qui fait que l'écriture de *Juste la fin du monde* a sans doute été nourrie par des souvenirs de cinéma, et s'apparente à des œuvres telles que *Le Sacrifice* de Tarkovski, film qui a bouleversé Lagarce au moment de sa sortie, parce qu'il parle de la fin du monde, mais d'une fin du monde au sens d'une apocalypse, au sens étymologique de renversement des apparences, de révélation de réalités cachées. Un film testamentaire (1986) puisque le cinéaste est mort quelques mois après.

C'est magnifique, C'est magnifique et les images restent dans ma tête. Éprouvant aussi. Les acteurs sont excellents (la comédienne qui joue la femme de Josephson notamment). C'est cela par-dessus tout que j'aimerais pouvoir écrire⁵⁶.

Andréi Tarkovski est mort. Je n'ai vu qu'un film sur les huit qu'il a tournés, *Le Sacrifice*, mais ce fut essentiel, je crois. Sa manière de filmer, de raconter, de nous parler de Dieu, de notre croyance ou de notre refus de croire. Sans exagérer, c'est un des films qui me marquèrent le plus et qui me firent voir les choses – le cinéma – différemment⁵⁷.

- 27 À la fin du *Sacrifice*, Alexandre, le protagoniste principal, brûle sa maison, acte symbolique de dépouillement, d'abandon. De même, à la fin de *Théorème* de Pasolini, le père traverse sa propre usine en se dépouillant peu à peu de ses vêtements, dans une ultime et symbolique marche au désert. Ces deux scènes finales, très fortes, qui marquent l'entrée des personnages dans la vie spirituelle montrent l'abandon comme un acte, une forme d'engagement paradoxal. Celui qui se sent abandonné pratique à son tour l'abandon, à savoir qu'il abandonne les prérogatives de son égo, les « qualités », mais aussi, au sens où l'entend Paul Ricœur, ses « propriétés »⁵⁸, ou encore, au sens où l'entend Kafka – dont Lagarce était grand lecteur –, ses « possessions » (« Besitz »). Celui qui n'a plus rien en propre entre dans la condition spirituelle car sa perception du monde est débarrassée des discours et des représentations qui lui obstruent la réalité ; la démarche de l'abandon est une démarche paradoxalement constructive et critique : elle consiste à apprendre à désapprendre. Portant ce regard à partir de la contemplation de la mort, qui est la condition humaine fondamentale, Lagarce, refusant d'une certaine mesure le divertissement pascalien, invite à regarder la vie à partir de la mort, à se concentrer sur cette condition physique et métaphysique fondamentale. Ce qui est troublant dans *Le Pays lointain*, c'est cette réplique d'Antoine racontant à son père qu'il fait toujours le même rêve, qu'il ramène à sa colère contre lui, une colère sacrée, la colère de *l'insanitas* paulinienne :

le même rêve, semblable, où je songe à tout détruire de ce qui m'appartient, juste cela, ce qui m'appartient, le réduire en cendres, les affaires qui sont les miennes, les objets, les choses que j'ai achetées pour ma femme, pour moi et pour ma femme et pour mes enfants, n'en plus rien garder⁵⁹.

- 28 Il aimerait se vider de sa colère contre son frère, se délivrer de cette colère, et pour ce faire, abandonner ses possessions – au sens où l'entend Kafka dans le chapitre 8 du *Château* où K., le protagoniste, découvre une liberté sans protocoles, celle du libéré dans la vie, qui ne possède rien et qui n'est possédé par rien.

Malgré tout ce qui s'était passé, il éprouvait le sentiment que ce qu'il avait obtenu jusqu'ici constituait une sorte de possession qu'il ne conservait sans doute qu'en apparence mais qu'il ne devait pas abandonner sur l'ordre de n'importe qui⁶⁰.

- 29 Cette pratique de l'abandon ne doit pas se faire « sur l'ordre de n'importe qui ». Ainsi, quand la mère annonce à Louis que son frère attend de lui qu'il le libère, qu'il l'autorise à être libre, c'est bien de l'abandon comme engagement personnel qu'il s'agit, et le rapprochement avec le texte de Kafka est pour le moins bouleversant : personne n'a porté son attention sur le double langage de Lagarce, et pourtant, ce souci de précision qui est le sien dans l'usage des mots, que leur sens à la fois philologique et philosophique précède, aurait pu nous avertir.

Je viens du livre. Je viens de l'analyse du texte [...]. Mon propos n'est pas fait d'eau tiède. J'ai étudié la sémiologie, la linguistique, la philosophie. Je viens de la valeur du texte. Je m'intéresse à la signification du signe et du code⁶¹.

- 30 Ce qui est certain, c'est que le lexique de Lagarce témoigne d'une recherche sur la sémantique des mots, qui amène une résurgence de sens anciens – spirituels – dont les dictionnaires indiquaient qu'ils étaient tombés en désuétude, recouverts sous des acceptions juridiques ou autres – c'est le cas notamment du mot « abandon »⁶². Ainsi, l'obsession de l'autocorrection lexicale cache peut-être une autre ambition, quasiment archéologique, qui joue avec les strates du sens, et tente de remettre au goût du jour un lexique oublié, propre à décrire la vie intérieure.

- 31 De *Juste la fin du monde* au *Pays lointain*, les perspectives se sont déplacées. Le jeu des réécritures a effectué un déplacement du temps vers l'espace dans le choix des titres : la notion de limitation temporelle (« fin du monde ») a été remplacée par celle d'illimitation spatiale (« lointain »). C'est toujours une extrémité qui est désignée, mais, comme le rappelle Carlo Ossola, « la littérature déploie le temps humain comme un espace ». La réécriture de *Juste la fin du monde* en *Le Pays lointain* est une manière de réintroduire de l'explicite au sein du vaste système de l'implicite qui caractérise les pièces de Lagarce, en affirmant l'importance du théâtre comme un monde venant supplanter le huis-clos familial, comme en témoigne le joyeux travail de répétition exposé dans *Le Pays lointain*, qui est une réécriture de l'espace de *Juste la fin du monde* aux dimensions d'un plateau de théâtre, où rien n'est à sa place. « La scène n'est pas un monde, pas plus que le monde n'est une scène », écrivait Peter Handke⁶³. Mais là où le théâtre joue sur le métalangage, la chute du 4^e mur et la métathéâtralité, le cinéma de Xavier Dolan prend pour sujet les visages, tord les corps et révèle au plus près la dynamique paradoxale de la perte qui sous-tend la dramaturgie et le lexique de Lagarce.
- 32 Dans *Le Pays lointain*, le refus du tragique va de pair avec l'affirmation des valeurs telles que celles d'abandon, qui offrent une alternative au sacrifice rituel en faisant du personnage le lieu de la réconciliation des contraires, de même que la pièce insère le drame du langage (drame familial) à l'intérieur du *Trauerspiel*, ou récit de vie collectif d'un mort qui était un homme ordinaire, un homme sans qualités. L'écriture est donc bien, chez Lagarce, non seulement un processus qui se déroule, qui se décrit sous nos yeux, mais aussi un exercice de détachement, qui fait de l'écriture le thème de ses pièces : l'écriture comme mythologie est constitutive d'une dramaturgie.
- 33 La perte est ce qui définit l'espace de l'écriture, mais aussi le système des relations entre les personnages à travers le protagoniste écrivain, enfin, le regard porté sur le monde par l'écriture. Elle est donc au croisement des perspectives linguistique, dramaturgique et anthropologique, par la recherche désespérée du mot juste, de la relation juste, du regard juste. Autant de mises en œuvre d'une quête qui a absorbé, voire sans doute dépassé – dépossédé ? – son auteur : l'écriture comme exercice spirituel de détachement, comme « *epochè* ». En même temps, cette œuvre expose une manière d'être au monde qui réfute les discours d'autorité et de pouvoir au nom des valeurs négatives d'impouvoir, d'involonté, de passivité, d'abandon, propres à aider son auteur à faire face à ce qu'il vivait, ce qui rattache son œuvre à un fonds anthropologique de l'humanité. En effet, le parcours sémantique à travers les trois paradigmes lagarciens d'impuissance, de sacrifice, d'abandon nous font passer du lexique de la création littéraire à celui de l'anthropologie pour déboucher sur la langue de la vie intérieure, qui est notre legs commun et que Lagarce tente de revivifier, invitant le spectateur à un retour sur soi.

NOTES

1. Lydie PARISSE, *Lagarce, Un théâtre entre présence et absence*, Classiques Garnier, 2014. Voir le compte rendu de Béatrice Jongy-Guena sur le site Fabula. <http://www.fabula.org/acta/document8978.php>
2. M'intéressant aux dramaturgies de la parole, je mène ce type d'approches à propos de l'écriture de Beckett, de Novarina. Voir Lydie PARISSE, *La Parole trouée. Beckett, Tardieu, Novarina*, Lettres Modernes, Minard, 2008. Rééd. Classiques Garnier.
3. Dans mon ouvrage, je replace d'ailleurs cette attitude dans la perspective plus vaste de la crise du langage telle que l'a analysée le linguiste Georges Steiner, se situant dans la tradition de la philosophie des langues. Voir mon analyse dans *Lagarce. Un théâtre entre présence et absence*, op. cit., p. 19-68. Voir aussi mon article paru dans un ouvrage à destination des agrégatifs : « Jean-Luc Lagarce. Une dramaturgie de la parole "trouée". La langue en défaut, le réel en défaut. Réflexions sur *Derniers remords avant l'oubli* », Béatrice JONGY (dir.), *Les Petites Tragédies de Jean-Luc Lagarce*, Dijon, Éditions du Murmure, 2011, p. 47-76.
4. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, « Classiques contemporains », 2012, p. 67.
5. René GIRARD, *Le Bouc émissaire*, Paris, Grasset & Fasquelle, 1982.
6. Voir Lydie PARISSE, *Lagarce. Un théâtre entre présence et absence*, op. cit., p. 116-120.
7. Jean-Luc LAGARCE, *Du Luxe et de l'impuissance*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 40.
8. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 28.
9. Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, in *Théâtre complet*, tome IV, p. 340.
10. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 58 et *Le Pays lointain*, op. cit., p. 385.
11. Patrice PAVIS, *Le Théâtre contemporain. Analyse de textes de Sarraute à Vinaver*, Paris, Nathan, Université, Lettres Sup, 2002, p. 188.
12. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 24 et *Le Pays lointain*, op. cit., p. 304.
13. Joël JOUANNEAU, dans Bertrand Chauvet et Éric Duchâtel (dir.), *Juste la fin du monde. Nous les héros*, Scérén-CNDP, « Baccalauréat théâtre », 2007, p. 49.
14. Jean-Pierre SARRAZAC, « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 271-297.
15. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 68.
16. *Ibid.*, p. 38.
17. *Ibid.*, p. 72.
18. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 37 et *Le Pays lointain*, op. cit., p. 358.
19. Jean-Luc LAGARCE, *Histoire d'amour (repérages)*, in *Théâtre complet*, tome II, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, p. 145.
20. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 74.
21. Jean-Luc LAGARCE, *Journal, 1990-1995*, tome II, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p.43 : « Cette impression, vous savez, quand on vous fait des compliments, qu'on parle devant vous ; comme si vous étiez mort ».
22. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 70.
23. Jean-Luc LAGARCE, *Journal, 1977-1990*, tome I, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 376.
24. Jean-Luc LAGARCE, *J'étais dans ma maison et j'attendais que la pluie vienne*, in *Théâtre complet*, tome IV, p. 258.

25. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 30.
26. Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, op. cit., p. 405.
27. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 26.
28. Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, op. cit., p. 364.
29. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 78.
30. *Ibid.*, p. 76.
31. Denis GUÉNOUN, « Homosexualité transcendante », dans *Regards lointains*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 31.
32. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 92.
33. Cité par Marie-Hélène BOBLET, « Écriture et souci de soi », *Jean-Luc Lagarce, Europe*, n° 969-970, janvier-février 2010, p. 41.
34. Suzanne parle d'« une certaine forme d'admiration » (Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 37 et *Le Pays lointain*, op. cit., p. 359) qu'ils ressentent à son égard. Plus qu'intimidée, Catherine « est troublée », comme le fait remarquer Antoine (Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 31 et *Le Pays lointain*, op. cit., p. 348).
35. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 58-59.
36. *Ibid.*, p. 93.
37. Jean-Luc LAGARCE, « Je ferai ça quand je reviendrai », dans *Connaissez-vous Jean-Luc Lagarce ?*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2008, p. 22.
38. Jean-Pierre SARRAZAC, « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, op. cit., p. 277.
39. Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, op. cit., p. 355.
40. Peter HANDKE, cité par Georges Banu dans « Peter Handke : le théâtre de la langue », *Supplément Télérama* n°3312, festival d'Avignon 2013, juillet 2013, p. 17.
41. Robert MUSIL, *L'Homme sans qualités*, traduction Philippe Jaccottet, Paris, Gallimard, Folio, 1958.
42. Jean-Luc LAGARCE, « *Le Pays lointain*. Présentation », dans *Europe*, op. cit., p. 158 et repris dans *Le Pays lointain*, op. cit., p. 281.
43. Voir Jean-Pierre SARRAZAC, « De la parabole du fils prodigue au drame-de-la-vie », dans *Jean-Luc Lagarce dans le mouvement dramatique*, op. cit., p. 271-297.
44. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 23.
45. Jacques LE BRUN, *Le Pur amour de Platon à Lacan*, Paris, Seuil, 2002, p. 44.
46. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 51.
47. Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, op. cit., p. 277.
48. Jean-Luc LAGARCE, *Journal vidéo*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007.
49. Annie ERNAUX, *Journal du dehors*, NRF, Gallimard, 1993.
50. Jean-Luc LAGARCE, *Journal, 1977-1990*, tome I, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2007, p. 533.
51. *Ibid.*, p. 291.
52. Jean-Luc LAGARCE, *Juste la fin du monde*, op. cit., p. 79.
53. Jean-Luc LAGARCE, « *Le Pays lointain*, Présentation », *Europe*, op. cit., p. 159.
54. Jean-Luc LAGARCE, « Dire ce refus de l'inquiétude », dans *Connaissez-vous Jean-Luc Lagarce ?*, p. 21.
55. Ce concept a été forgé par Maître Eckhart, et signifie, comme l'expliquent ses traducteurs, « l'attitude de qui, sans rien ajouter aux choses, les "laisse être" selon leur vérité, dans le dynamisme de leur origine. C'est sans doute la forme dernière d'une liberté qui se refuse à toute manipulation ou recreation démiurgique. Gwendoline JARCYK et Pierre-Jean LABARRIÈRE, préface à Maître ECKHART, *Du Détachement et autres textes*, Paris, Payot, « Rivages poche / Petite Bibliothèque », 1995, p. 23.

56. Jean-Luc LAGARCE, *Journal, 1977-1990*, tome I, *op. cit.*, p. 211.
57. *Ibid.*, p. 240.
58. Voir Paul RICŒUR, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1985. L'auteur oppose deux modes de l'identité : la « mêmété » (l'identité en tant que « propriétés », ou rôles) et l'« ipséité » (l'identité en tant que singularité).
59. Jean-Luc LAGARCE, *Le Pays lointain*, *op. cit.*, p. 389.
60. FRANZ KAFKA, *Le Château*, traduction Alexandre Vialatte, Paris, Gallimard, Folio, 2007, p. 157. Voir le détail de mon analyse dans *Lagarce. Un théâtre entre présence et absence*, p. 151.
61. Jean-Luc LAGARCE, « Atteindre le centre », *Europe*, *op. cit.*, p. 147.
62. Voir *Pour un vocabulaire mystique au XVII^e siècle. Textes du séminaire du Professeur Carlo Ossola au Collège de France*, textes présentés par François Trémolières, Turin, Nino Argento Editore, « Europa restituta » (Collège de France), 2004.
63. Peter HANDKE, *Outrage au public*, Paris, L'Arche, 1966, p. 32.

INDEX

Mots-clés : Jean-Luc Lagarce, Juste la fin du monde, Xavier Dolan, Le Pays lointain

AUTEURS

LYDIE PARISSE

Lydie Parisse est écrivain dramatique et metteur en scène d'une compagnie professionnelle, et Maître de Conférences de Littérature française habilitée à diriger les recherches en Arts du spectacle à l'Université de Toulouse 2. Elle a notamment publié en 2014 une monographie sur Lagarce *Lagarce. Un théâtre entre présence et absence*, Paris, Classiques Garnier. Elle a également publié cinq textes dramatiques (éd. Entretemps et éd. Domens) et réalisé une quinzaine de mises en scène dans un cadre professionnel.