

Préface de Paola Marrati

*Des sortes de choses*¹

Il y a beaucoup de choses dans *Le Pays lointain* qui sont «des sortes de choses»: une sorte de ville, un sorte de prologue, une sorte de famille. Et les choses qui ne sont pas explicitement nommées ainsi ne le sont pas moins pour autant : «Un Garçon, tous les garçons» et «Le Guerrier, tous les guerriers» sont bien une sorte de chœur ; Le Père, mort déjà et L'Amant, mort déjà sont des sortes de fantômes ; le retour, la rencontre – j'y reviendrai –, une sorte de retour, une sorte de rencontre, et ainsi de suite dans toute la pièce.

Or, une «sorte de chose» est une chose qui est ce qu'elle est, certes, mais pas tout à fait, c'est une chose qui est *presque* ce qu'elle est, à peu près ce qu'elle est, juste légèrement en décalage. Une sorte de ville, par exemple, est une ville et non pas un village de campagne, ou une station balnéaire; mais pas tout à fait une ville, pas complètement ce qu'on imagine être, ou devoir être, une ville, une vraie. Une sorte de ville est une chose qui ne correspond pas tout à fait à son idéal; comme une sorte de famille est une famille qui ne correspond pas exactement aux normes familiales et, pourtant, elle en est bien une. Or, toutes ces sortes de choses n'on pas une sorte d'existence dans la pièce : bien au contraire, ce ne sont qu'elles qui existent, elles qui ont toute l'existence qu'il y a, de fait et de droit.

[...]

Je commencerai par quelques observations sur les noms des personnages, pour considérer ensuite, avant de revenir aux «sortes de choses», la temporalité étrange de la pièce ou, plus précisément, du temps, des rencontres qui se produisent, des conversations qui s'échangent au *Pays lointain*.

Les personnages du *Pays lointain* portent des noms propres et des noms communs, et c'est avec ces noms propres et communs qu'ils se présentent, parfois d'emblée, parfois au bout de quelques répliques. L'utilisation des noms propres et des noms communs pour désigner des personnages n'est certes pas un fait rare dans les pièces de théâtre. Mais dans *Le Pays lointain* la distinction entre noms communs et noms propres n'a aucune des fonctions qui lui sont habituellement associées. Elle ne correspond pas, comme on pourrait s'y attendre, à une distinction entre rôles principaux et rôles secondaires: Longue Date n'est pas moins important dans la pièce que Suzanne. Elle ne désigne pas non plus, selon un autre usage consacré, le degré d'intimité des personnages par rapport à celui qui, seul, les réunit tous: Louis. Celui-ci n'est pas plus proche des Catherine, qu'il n'a encore jamais rencontrée, que de L'Amant, mort déjà, par exemple.

Les noms communs ne sont pas non plus portés par des personnages qui représenteraient des fonctions, ou des positions, plutôt que de désigner des individus singuliers. Pourtant cette dernière différence habituelle dans l'usage des noms propres et communs semblerait bien se prêter à décrire les deux familles de la pièce: la famille «naturelle» comme on dit (et c'est une citation) et la famille «choisie». On pourrait facilement imaginer que ce qui les distingue est précisément le degré de singularité. La famille, quand elle est «naturelle», met en jeu des rôles, assigne à des places: on n'est pas père ou mère, sœur ou frère comme l'on veut, mais selon des normes sociales, des fonctions ou des positions dans la structure de la parenté².

¹Cet extrait est tiré d'une contribution plus longue que P. Marrati, philosophe et professeur à Johns Hopkins University (Baltimore, USA) a publiée dans *Regards lointains*, Année Lagarce II, Colloque de Paris-Sorbonne, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 79-91. Nous remercions vivement l'auteure et l'éditeur pour leur disponibilité.

²Lévi-Strauss, dans son travail sur les structures élémentaires de la parenté, et Lacan, dans sa reformulation de la théorie psychanalytique, ont beaucoup insisté sur la différence entre les positions, ou les fonctions, des éléments qui définissent une structure donnée d'une part, et, d'autre part, les individus concrets qui viennent les occuper. Qu'on partage ou pas les présupposés de l'anthropologie et de la psychanalyse structurales, leur intérêt est certain. Ce qui est consternant, en revanche, est l'usage qu'on en fait de nos jours, dans les prises de position hâtives qui s'opposent, au nom de la défense

Le choix des noms communs renforcerait donc cette conception de la famille «naturelle», en faisant disparaître un peu la singularité d'Antoine sous son rôle de frère, celle de Catherine sous celui de belle-sœur. Les noms communs de parenté se prêteraient si bien à souligner par contraste la singularité de «l'autre» famille, pour laquelle aucun nom officiel n'existe, famille d'élection ou de choix, comme on dit, celle que Louis (et chacun d'entre nous) se serait formée contre le hasard de la naissance – appelons-le «nature» si l'on veut – et à l'écart de la contrainte des normes sociales – appelons-les «culture», si l'on veut. Aux membres élus de cette nouvelle famille, de cette forme de parenté choisie et non pas subie, conviendraient alors des noms propres, les noms qui désignent des personnes, celles et ceux avec qui, singulièrement et librement, nous consentons à faire nos vies, sans places ou rôles attribués à l'avance.

Mais justement, *Le Pays lointain* ne respecte aucunement cette distinction trop facile. Les membres de la famille «naturelle» sont aussi singuliers que ceux de la famille «choisie» où par ailleurs, les rôles, pour être «librement consentis», ne sont pas moins contraignants. Le fait que les noms des personnages des deux familles, de ces deux sortes de familles, ne respectent pas la distinction habituelle du propre et du commun, du singulier et du conventionnel, indique déjà ce qui dans la pièce sera si souvent répété: les deux familles se ressemblent beaucoup plus qu'on le croit, beaucoup plus qu'on voudrait le croire³. [...]

Si les deux familles se ressemblent, c'est que tous les personnages, chacun à sa manière, sont aux prises avec la vie ordinaire des affects: l'amour et la peur de l'abandon, les regrets et les doutes, la tendresse, les reproches qu'on se fait à soi-même et qu'on fait aux autres, et l'effort, constant, de ne pas trop y céder, de ne pas laisser au ressentiment une place démesurée. Une analyse détaillée des dialogues, que je ne peux pas entreprendre dans ce contexte, montrerait qu'aucun mot, qu'aucune phrase – les plus tendres comme les plus durs – ne sont définitifs. Tout ce qui est dit est constamment repris et nuancé, ajusté aux répliques des autres. Même les reproches les plus violents ne font pas taire les voix des autres⁴.

Mais revenons aux noms. Les noms des personnages disent donc autre chose que la distinction du propre et du commun, du singulier et du conventionnel, du principal et du secondaire. Que disent-ils alors?

Il y a deux types de noms communs de personnages dans *Le Pays lointain*, avec deux fonctions différentes. Le premier est celui des personnages que j'aimerais appeler singuliers-multiples : Un Garçon, tous les garçons et Le Guerrier, tous les guerriers qui constituent une sorte de chœur tout au long de la pièce. De ces personnages, je ne soulignerai ici qu'un aspect: le singulier-multiple qui le définit jusque dans le nom ne vise pas à faire disparaître l'individualité des garçons et des guerriers dans l'anonymat collectif (qu'on pense, par exemple, à l'effort de les évoquer un par un, effort incompréhensible s'il s'agissait de groupes anonymes), mais indique en revanche un trait positif de leur mode d'être. On peut être garçon ou guerrier seulement à condition qu'il y en ait d'autres, garçons et guerriers, et en nombre. On peut être amant en étant le seul, mais pas garçon ou guerrier: ces modes de l'amour, ou de la drague, ou du sexe, peu importe, sont nécessairement au pluriel⁵.

de «l'ordre symbolique» menacé, à toute réforme qui ajusterait les lois à la vie des gens, à la vie de certaines gens qui ont, ou souhaiteraient avoir, des sortes de familles.

³ Cf., par exemple: «LONGUE DATE – Chacun des membres vit sa vie et la famille choisie obéit aux mêmes règles que la famille imposée, car imposée, je suis désolé... [...]. Imposée, trouvée à son arrivée, *naturelle* ce qu'on dit./Les mêmes règles, les mêmes liens secrets, les mêmes antagonismes secrets. Même choisie, elle ne saurait reposer sur le bonheur uniquement. Ce que je voulais dire » (p.).

⁴ À cet égard, le ton des conversations dans *Le Pays lointain* fait penser aux analyses de Stanley Cavell sur la conversation morale dont le but – et la rationalité – ne sont pas définis par un éventuel accord, mais par le désir, et la capacité, de se parler, et de se reconnaître, les uns les autres. Cf. S. Cavell, *Les Voix de la raison*, Paris, Seuil, 1996.

⁵ Pour une analyse du statut de l'homosexualité dans *Le Pays lointain* et de la fonction particulière d'Un Garçon, tous les garçons et du Guerrier, tous les guerriers, cf. Denis Guénon, *Homosexualité transcendante*, in *Regards lointains*, Année Lagarce II, Colloque de Paris-Sorbonne, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, p. 11-35.

Les noms de Longue Date, du Père, mort déjà, de L'Amant, mort déjà sont en revanche d'un autre genre. Ils ne disent rien sur le mode d'être de ceux qui les portent; ils ne sont pas non plus des descriptions, ou des renseignements donnés d'emblée aux lecteurs: si c'était le cas ils n'auraient aucune nécessité alors que ces noms contribuent à donner au *Pays lointain* son ton si singulier. Ce que ces noms font, leur fonction ou leur nécessité, c'est *dire le temps* – le temps de l'amitié, ou de la mort déjà advenue – et en disant le temps ils le portent *dans* la pièce.

Mais de quel temps s'agit-il au juste? Et pourquoi y aurait-il besoin de noms pour porter le temps dans *Le Pays lointain*, pour dire une chose si ordinaire que le temps? Ces noms donnent d'emblée des repères chronologiques: les décès ont déjà eu lieu, l'amitié est de longue date par rapport au présent, par rapport à *un* présent. On serait ainsi dans une simple temporalité linéaire. Mais l'affaire se complique – et devient plus intéressante – si on considère, et on est bien obligé de le faire, que ces repères temporels ne se limitent pas à indiquer la distance d'un événement passé par rapport au présent, mais indiquent aussi une proximité du passé au présent ou, plus exactement, *une présence du passé dans le présent*, et une présence qui n'est pas de l'ordre du souvenir. [...]

Mais la présence du passé est encore plus marquée dans le cas du Père, mort déjà et de L'Amant, mort déjà. Tout comme pour les noms communs des personnages, la présence des morts au théâtre n'a rien d'étonnant en soi. Les spectres, c'est bien connu, hantent le théâtre peut-être encore plus que le cinéma. Mais justement, Le Père, mort déjà et L'Amant, mort déjà ne hantent rien ni personne, ne sont donc pas des spectres, ni des revenants. En fait, ils ne sont même pas «des sortes de spectres»: ils ne reviennent pas, ils sont là, avec les autres, présents au même titre que les autres, mais présents comme *morts déjà*. Que signifie alors cette présence des morts comme morts, plus précisément comme L'Amant, mort déjà et Le Père, mort déjà – puisque leur singularité est aussi appuyée que celle des personnages «vivants»? Et que nous dit-elle du retour de Louis, accompagné par Longue Date, au pays lointain, pour annoncer sa mort prochaine? – ce qu'il ne fera pas, et c'est important, j'y reviens.

Encore une fois la pièce, du moins il me semble, détourne les conventions. Louis, qui va mourir, encore jeune, et qui le sait, n'est pas, comme on pourrait s'y attendre, l'intermédiaire entre le monde des morts et le monde des vivants (il ne parle jamais avec Le Père, mort déjà, pour ne donner qu'un exemple). Et s'il n'assume pas la fonction de médiateur, c'est pour la bonne raison qu'il n'y a aucun besoin d'une quelconque médiation: il n'y a qu'un seul monde, et non deux, au pays lointain. Ou, plus exactement, il n'y a qu'un seul temps: tous les personnages de la pièce, morts déjà, mourants, (encore) vivants, *coexistent* dans le même temps, habitent le même présent.

Cela ne veut pas dire, bien sûr, que les différences temporelles, les repères chronologiques, soient abolis. Ils ne le sont pas. Le présent de la pièce, au contraire, est fait de ces différences temporelles⁶, mais celles-ci, au lieu de se suivre selon une ligne chronologique où le passé s'éloigne au fur et à mesure que l'avenir approche, acquièrent leur sens par le fait de coexister avec le présent, de l'habiter et d'agir en lui, avec lui. [...]

C'est la mort prochaine qui pousse Louis à rencontrer à nouveau sa famille naturelle: l'annonce n'est que le prétexte du désir, ou de la nécessité, quand la mort approche, de dire la vérité. La vérité de soi, de sa propre vie, et par conséquent la vérité de ses liens aux autres, à tous les autres, et pas seulement à la mère, à la sœur et au frère qu'il n'a pas vus depuis si longtemps. Comment pourrait-on d'ailleurs diviser, partager la vérité? Si on peut la dire, elle se dit tout entière, et à toute le monde.

Et si on pouvait la dire, la vérité, on serait fixé, tout rentrerait dans l'ordre, on n'aurait plus besoin d'arrangements, petits ou grands. Si le retour pouvait avoir vraiment lieu, comme le vrai retour, celui qui porte à juste titre son nom, sans être seulement «une sorte de retour», on pourrait parler pour dire l'essentiel, pour prononcer les mots décisifs. Les abandons, et la vie qu'on a menée, seraient alors pardonnés, ou pas. Louis, et tous les autres morts déjà, mourants, ou encore vivants se pardonneraient dans un instant de rédemption ou tout est sauvé et transfiguré, ou au contraire se

⁶Un certain usage du temps des verbes est frappant à cet égard.

maudiraient, en scellant ainsi le tragique de leurs sorts, et de la vie. Les différents passés n'auraient plus aucune raison de coexister avec le présent, d'insister en lui, multiples et irréductibles.

Avec les mots décisifs, viendrait la rédemption – ou la tragédie. Et le temps pourrait se rassembler sur lui-même dans un instant d'éternité pour dire la vérité de ce qui a eu lieu, la vérité du passé. Un passé qu'on pourrait alors, enfin, laisser derrière soi. Mais, bien entendu, les mots décisifs ne seront prononcés par personne. Les conversations resteront des conversations. Ouvertes, hésitantes, silencieuses. Ce que les personnages se disent, ce qu'on se dit, ne sont que des essais, des hypothèses. On cherche à comprendre, à se comprendre, et à comprendre les autres. Et cet effort traverse les mots et les silences, c'est la conversation même. On nous a fait tort, nous avons fait tort. On nous a aimé, nous avons aimé, et abandonné. Quel mot pourrait clore cette conversation? Qui en aurait le droit?

Il vaut mieux, je crois, laisser les conversations se poursuivre, et s'arrêter, non par une décision, ou par une vérité enfin dévoilée, mais parce qu'il en est ainsi, et que le temps qui nous est accordé, même quand il insiste sur le présent, n'est pas infini. Et relire l'exergue du *Pays lointain*, de Claude Mauriac: «... reste ce sentiment de n'être rien dans un monde où rien ne subsiste, si ce n'est l'amour des vivants et l'amour des morts...».

Qu'en est-il alors de ces sortes de choses qui ne sont pas tout à fait ce qu'elles sont, ou ce qu'elles devraient être? J'aimerais suggérer qu'elles seules existent, ont toute l'existence qui nous est accordée dans ce temps où le passé ne passe pas, pour permettre au devenir d'être, au nouveau d'avoir lieu.

Prefazione di Paola Marrati

*Delle specie di cose*⁷

Molte delle cose presenti nel *Paese lontano* sono «delle specie di cose»: una specie di città, una specie di prologo, una specie di famiglia. E le cose che non vengono esplicitamente denominate così non per questo lo sono meno: «Un Ragazzo, tutti i ragazzi» e «Il Guerriero, tutti i guerrieri» sono senz'altro una specie di coro; Il Padre, già morto e L'Amante, già morto sono delle specie di fantasmi; il ritorno, l'incontro – ci tornerò su –, una specie di ritorno, una specie d'incontro, e così via per l'intera opera.

Ora, una «specie di cosa» è una cosa che, certo, è ciò che è, ma non del tutto, è una cosa che è *quasi* ciò che è, più o meno ciò che è, con una semplice piccola differenza. Una specie di città, per esempio, è una città e non un paesino di campagna o una stazione balneare, ma non è proprio una città, non del tutto ciò che uno s'immagina sia, o debba essere, una città, una vera. Una specie di città è una cosa che non corrisponde completamente al suo ideale; così come una specie di famiglia è una famiglia che non corrisponde esattamente alle norme familiari, pur essendone una. Ora, tutte queste specie di cose non hanno una specie di vita nell'opera: tutt'altro, soltanto loro esistono, sono loro ad avere tutta la vita che c'è, di fatto e di diritto. [...]

Inizierò con alcune osservazioni sui nomi dei personaggi, per poi prendere in considerazione, prima di tornare a queste «specie di cose», la strana temporalità dell'opera o, più precisamente, del tempo degli incontri che avvengono, delle conversazioni che intercorrono nel *Paese lontano*.

I personaggi del *Paese lontano* portano nomi propri e nomi comuni, ed è con questi nomi propri e comuni che si presentano, a volte di primo acchito, altre volte dopo qualche battuta. L'uso dei nomi propri e comuni per indicare i personaggi non è certo una rarità nelle opere teatrali. Nel *Paese lontano*, però, la distinzione tra nomi comuni e propri non ha alcuna delle funzioni che di solito le vengono associate. Non corrisponde, come ci si potrebbe aspettare, né a una distinzione tra ruoli principali e secondari: Lunga Data non è meno importante nell'opera di Suzanne, né designa altrimenti, secondo un altro uso consacrato, il grado d'intimità tra i personaggi nei confronti di colui che, da solo, li riunisce tutti: Louis. Quest'ultimo non è più vicino a Catherine, che non ancora mai incontrato, di quanto lo sia L'Amante, già morto, per esempio.

⁷Il presente saggio è tratto da un contributo più lungo che P. Marrati, filosofa e docente presso la Johns Hopkins University (Baltimore, USA) ha pubblicato in *Regards lointains, Année Lagarce II, Colloque de Paris-Sorbonne, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, pp. 79-91*. Teniamo a ringraziare sentitamente sia l'autrice che l'editore per la loro disponibilità.

I nomi comuni non sono nemmeno portati da personaggi che rappresenterebbero funzioni, o posizioni, piuttosto che designare singoli individui. Eppure quest'ultima differenza abituale nell'uso dei nomi propri e comuni sembrerebbe prestarsi bene a descrivere le due famiglie dell'opera: la famiglia «naturale» come si dice (ed è una citazione) e la famiglia «scelta». Si potrebbe immaginare facilmente che ciò che li distingue è proprio il grado di singolarità. La famiglia, quando è «naturale», mette in gioco dei ruoli, assegna dei posti: non si è padri o madri, sorelle o fratelli come si vuole, ma secondo norme sociali, funzioni o posizioni nella struttura di parentela⁸.

Quindi la scelta dei nomi comuni rafforzerebbe questa concezione della famiglia «naturale», facendo in qualche modo scomparire la singolarità di Antoine dietro il suo ruolo di fratello, di Catherine dietro quello di cognata. I nomi comuni di parentela, invece, si presterebbero perfettamente a sottolineare la singolarità dell'«altra» famiglia, per la quale non esiste nessun nome ufficiale, famiglia di elezione o di scelta, come si dice, quella che Louis (e ognuno di noi) si sarebbe formato contro la casualità della nascita – chiamiamola «natura», se vogliamo – e lontano dal vincolo delle norme sociali – chiamiamole «cultura», se vogliamo. Per i membri eletti di questa nuova famiglia, di questa forma di parentela scelta e non subita, risulterebbero più adatti allora dei nomi propri, i nomi che designano persone, quelle o quelli con cui, singolarmente e liberamente, accettiamo di fare le nostre vite, senza posti o ruoli attribuiti in partenza.

Ma, per l'appunto, *Il paese lontano* non rispetta minimamente tale distinzione troppo facile. I membri della famiglia «naturale» sono tanto singolari quanto quelli della famiglia «scelta», dove peraltro i ruoli, anche se «liberamente accettati», non sono meno vincolanti. Il fatto che i nomi dei personaggi delle due famiglie, di queste due specie di famiglie, non rispettano la distinzione abituale tra proprio e comune, singolare e convenzionale, indica già ciò che nell'opera verrà ripetuto così spesso: le due famiglie si assomigliano molto più di quanto non si creda, molto più di quanto non si vorrebbe credere⁹. [...]

Se le due famiglie si assomigliano, è perché tutti i personaggi, ciascuno a modo proprio, sono alle prese con la vita ordinaria degli affetti: l'amore e la paura dell'abbandono, i rimpianti e i dubbi, la tenerezza, i rimproveri che ci si fa a se stessi e che si fanno agli altri, e lo sforzo, costante,

⁸Lévi-Strauss, nel suo lavoro sulle strutture elementari di parentela, e Lacan, nella sua riformulazione della teoria psicanalitica, hanno insistito molto sulla differenza tra le posizioni, o le funzioni, degli elementi che definiscono da un lato una data struttura e dall'altro gli individui concreti che vengono ad occuparle. Che si condividano o meno i presupposti dell'antropologia e della psicanalisi strutturale, il loro interesse è fuori discussione. Ciò che lascia costernati, invece, è l'uso che se ne fa ai giorni nostri, nelle prese di posizione frettolose che si oppongono, in nome della difesa dell'«ordine simbolico» minacciato, a ogni riforma tesa ad adattare le leggi alla vita delle persone, alla vita di alcune persone che hanno, o desidererebbero avere, delle specie di famiglie.

⁹Cfr., per esempio: «LUNGA DATA – Ciascun membro vive la sua vita e la famiglia scelta obbedisce alle stesse regole della famiglia imposta, perché imposta, mi dispiace... [...] Imposta, trovata al proprio arrivo, *naturale*, come si suol dire./Le stesse regole, gli stessi legami segreti, gli stessi antagonismi segreti. Anche se scelta, non potrebbe fondarsi soltanto sulla felicità. Questo volevo dire.»

di non indulgervi troppo, di non lasciare uno spazio smisurato al risentimento. Un'analisi dettagliata dei dialoghi, che non posso condurre in questo contesto, dimostrerebbe che nessuna parola, nessuna frase – le più affettuose come le più dure – sono definitive. Tutto ciò che è detto viene costantemente ripreso e sfumato, adattato alle battute degli altri. Persino i rimproveri più violenti non mettono a tacere le voci degli altri¹⁰.

Ma torniamo ai nomi. Perciò i nomi dei personaggi dicono altri rispetto alla distinzione tra proprio e comune, singolare e convenzionale, principale e secondario. Cosa dicono allora?

Vi sono due tipi di nomi comuni di personaggi nel *Paese lontano*, con due diverse funzioni. Il primo è quello dei personaggi che mi piacerebbe chiamare singolari-multipli: Un Ragazzo, tutti i ragazzi e Il Guerriero, tutti i guerrieri, che costituiscono una specie di coro durante l'intera opera. Di tali personaggi non sottolineerò qui che un unico aspetto: il singolare-multiplo che li definisce fin nel nome non mira a far scomparire l'individualità dei ragazzi e dei guerrieri nell'anonimato di un collettivo (si pensi, per esempio, allo sforzo per evocarli ad uno ad uno, sforzo incomprensibile se si trattasse di gruppi anonimi), bensì indica invece una caratteristica positiva del loro modo di essere. Si può essere un ragazzo o un guerriero soltanto a patto che ce ne siano altri, di ragazzi e guerrieri, e numerosi. Si può essere amanti essendo da soli, ma non un ragazzo o un guerriero: questi modi dell'amore, o dell'adescamento, o del sesso, poco importa, sono necessariamente al plurale¹¹.

Al contrario, i nomi di Lunga Data, del Padre, già morto, dell'Amante, già morto appartengono a un altro genere. Non dicono niente sul modo di essere di coloro che li portano; né sono descrizioni, o informazioni fornite immediatamente ai lettori: se così fosse, non avrebbero alcuna necessità mentre invece questi nomi contribuiscono a dare al *Paese lontano* un tono alquanto particolare. Ciò che fanno tali nomi, la loro funzione o necessità, è *dire il tempo* – il tempo dell'amicizia, o della morte già avvenuta – e nel dire il tempo lo portano *nell'opera*.

Ma di che tempo si tratta esattamente? E perché ci sarebbe bisogno di nomi per portare il tempo nel *Paese lontano*, per dire una cosa tanto comune quale il tempo? Questi nomi forniscono immediatamente alcuni punti di riferimento temporali: i decessi si sono già verificati, l'amicizia è di lunga data rispetto al presente, rispetto a *un* presente. Così ci si troverebbe all'interno di una semplice temporalità lineare. Ma la faccenda si complica – e diventa più interessante – se si considera, cosa che siamo ben costretti a fare, che tali riferimenti temporali non si limitano a

¹⁰A tal proposito, il tono delle conversazioni nel *Paese lontano* fa pensare alle analisi di Stanley Cavell sulla conversazione morale il cui scopo – e ragione – non è definito da un eventuale accordo, bensì dal desiderio, e la capacità, di parlarsi, riconoscersi, gli uni gli altri. Cfr. S. Cavell, *Les Voix de la raison*, Paris, Seuil, 1996.

¹¹Per un'analisi dello statuto dell'omosessualità nel *Paese lontano* e della funzione particolare di Un Ragazzo, tutti i ragazzi e del Guerriero, tutti i guerrieri, cfr. Denis Guénon, *Homosexualité transcendante*, in *Regards lointains*, Année Lagarce II, Colloque de Paris-Sorbonne, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2007, pp. 11-35.

indicare la distanza di un evento passato rispetto al presente, ma indicano anche una prossimità del passato al presente o, più precisamente, *una presenza del passato nel presente*, e una presenza che non pertiene al ricordo. [...]

Ma la presenza del passato è ancora più evidente nel caso del Padre, già morto e dell'Amante, già morto. Proprio come per i nomi comuni dei personaggi, la presenza dei morti a teatro in sé non ha niente di sorprendente. Gli spettri, lo si sa, invadono il teatro forse ancor più del cinema. Ma, per l'appunto, Il Padre, già morto e L'Amante, già morto non invadono niente né nessuno, quindi non sono spettri, né fantasmi. In realtà, non sono nemmeno delle «specie di spettri»: loro non tornano, *sono lì*, insieme agli altri, presenti allo stesso titolo degli altri, ma presenti come *già morti*. Cosa significa allora questa presenza di morti in quanto morti, per la precisione come L'Amante, già morto e Il Padre, già morto – visto che la loro singolarità è sottolineata al pari di quella dei personaggi «vivi»? E cosa ci dice del ritorno di Louis, accompagnato da Lunga Data, nel paese lontano per annunciare la sua morte imminente? – cosa che non farà, e questo è importante, ci tornerò su.

Ancora una volta l'opera, almeno così mi sembra, elude le convenzioni. Louis, che sta per morire, ancora giovane, e che lo sa, non è, come ci si potrebbe aspettare, l'intermediario tra il mondo dei morti e il mondo dei vivi (non parla mai con Il Padre, già morto, tanto per fare un esempio). E se Louis non assicura la funzione di mediatore, è per la buona ragione che non c'è alcun bisogno di una qualsivoglia mediazione: non c'è che un mondo, e non due, nel paese lontano. O, più esattamente, non c'è che un tempo: tutti i personaggi dell'opera, già morti, moribondi, (ancora) vivi, *coesistono* nello stesso tempo, abitano lo stesso presente.

Questo, naturalmente, non vuol dire che le differenze temporali, i punti di riferimento cronologici siano aboliti. Non lo sono. Anzi, il presente dell'opera è fatto di queste differenze temporali¹², ma queste, invece di susseguirsi secondo una linea cronologica in cui il passato si allontana man mano che il futuro si avvicina, acquistano senso per il fatto stesso di coesistere con il presente, di abitarlo e di agire in esso, con esso. [...]

È la morte imminente a spingere Louis a incontrare di nuovo la famiglia naturale: l'annuncio non è che il pretesto offerto al desiderio, o alla necessità, quando la morte si avvicina, di dire la verità. La verità su di sé, sulla propria vita, e quindi la verità sui suoi legami con gli altri, con tutti gli altri, e non soltanto con la madre, la sorella e il fratello che non vede da così tanto tempo. Come fare, d'altro canto, a dividere, condividere la verità? Se la si può dire, la si dice interamente, e a tutti.

¹²Sotto questo aspetto un certo uso dei tempi verbali è sorprendente.

E se la si potesse dire, la verità, sapremmo come fare, tutto tornerebbe in ordine, non si avrebbe più bisogno di aggiustamenti, piccoli o grandi che siano. Se il ritorno potesse davvero verificarsi, come il vero ritorno, quello che porta a giusto titolo il suo nome, senza essere soltanto «una specie di ritorno», ci si potrebbe parlare per dire l'essenziale, pronunciare le parole decisive. Allora gli abbandoni, e la vita che abbiamo fatto, verrebbero perdonati, oppure no. Louis, insieme a tutti gli altri già morti, moribondi, o ancora vivi si perdonerebbero in un attimo di redenzione in cui tutto viene salvato e trasfigurato, o invece si maledirebbero, suggellando così la tragedia dei loro destini, e della vita. I diversi passati non avrebbero più alcuna ragione di coesistere con il presente, d'insistere in esso, molteplici e irriducibili.

Insieme alle parole decisive giungerebbe la redenzione – o la tragedia. E il tempo potrebbe addensarsi su se stesso in un istante di eternità per dire la verità di ciò che è accaduto, la verità del passato. Un passato che allora, finalmente, ci si potrebbe lasciare alle spalle. Beninteso, però, le parole decisive non verranno pronunciate da nessuno. Le conversazioni rimarranno conversazioni. Aperte, esitanti, silenziose. Ciò che si dicono i personaggi, ciò che ci si dice, non sono che tentativi, ipotesi. Si cerca di capire, di capirsi, e di capire gli altri. E questo sforzo attraversa le parole e i silenzi, è la conversazione stessa. Qualcuno ha sbagliato con noi, noi abbiamo sbagliato. Siamo stati amati, abbiamo amato, e abbandonato. Quale parola potrebbe chiudere questa conversazione? Chi ne avrebbe il diritto?

È preferibile, credo, lasciare che le conversazioni proseguano, e fermarsi qui, non per una decisione, o per una verità finalmente svelata, ma perché è così, e perché il tempo che ci è concesso, anche quando insiste nel presente, non è infinito. E rileggere l'esergo del *Paese lontano*, tratto dal *Tempo immobile* di Claude Mauriac: «...resta quella sensazione di non essere niente in un mondo in cui niente permane, se non l'amore dei vivi e l'amore dei morti...»

Che ne è allora di tutte queste specie di cose che non sono totalmente ciò che sono, o dovrebbero essere? Mi piacerebbe suggerire che soltanto loro esistono, hanno tutta l'esistenza che ci viene concessa in questo tempo in cui il passato non passa, per consentire al divenire di essere, al nuovo di accadere.