

La passion selon René Kalisky

Marc Quaghebeur

Number 32 (3), 1984

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/28485ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Quaghebeur, M. (1984). La passion selon René Kalisky. *Jeu*, (32), 98–110.



René Kalisky.

la passion selon rené kalisky

En 1979, une étrange conspiration du silence entoura la parution du seul récit qu'a laissé René Kalisky, dramaturge belge décédé le 2 mai 1981 et dont Antoine Vitez créa, en avril 1983, la dernière pièce: *Falsch*. La couverture de ce récit, publié par Seghers, laissait certes entrevoir, allongée dans les sables, une étoile de David quelque peu morcelée . . . L'ouvrage, quant à lui, s'insultait, non sans provocation, *l'Impossible Royaume*.

À travers un canevas fictionnel, la description de la réalisation mouvementée d'un film consacré à l'antique révolte des Macchabées, l'auteur ne cesse d'interroger le destin de l'Israël contemporain et de mettre en garde contre les propensions suicidaires de la politique de Menahem Begin, qu'il qualifie de sioniste zélote. S'inspirant de la tradition des prophètes, il n'hésite pas à fustiger les siens et à leur reprocher d'avoir « délégué toute la responsabilité des affaires juives mondiales aux seuls Israéliens ». Aussi son héros recouvre-t-il les murs de la poste centrale de Jérusalem de versets d'Amos au sens éminemment symbolique tels que: « Voici, le Seigneur, l'Éternel, a les yeux sur l'État coupable ». Ou, mieux encore: « On jettera partout en silence une multitude de cadavres » . . .

Les défis de ce type pullulent dans *l'Impossible Royaume*. Non content d'affirmer que « Begin le zélote représente à plus d'un égard le héros d'un Israël fermé sur lui-même » ou d'admonester ses fidèles en leur rappelant qu'il n'est pas écrit « que la clameur de [leur] souffrance [doive] couvrir la clameur de toute autre souffrance », Kalisky va plus loin en se demandant si l'on peut être juif aujourd'hui en Israël, et en prétendant que l'imagination créatrice du judaïsme, « c'est Tsalal qui l'a thésaurisée ». De la sorte, pense-t-il, toute prospective et toute générosité ont disparu de l'État hébreu. En modelant son destin sur celui des nations, Israël récuse en effet la singularité juive qui provenait de sa « double allégeance ». Déviation profonde, le sionisme territorial apparaît donc, aux yeux de l'auteur, comme « le crépuscule de l'universalisme juif » . . .

un refoulement persistant

À la lecture de tels extraits, on comprend aisément le malaise que suscita la parution du livre dans la plupart des milieux concernés. On imagine de même aisément le remue-ménage qu'entraîne chaque texte d'un auteur dont le malin génie consiste à puiser parmi les contradictions les plus insoutenables de la conscience historique contemporaine et à tenter de les formaliser d'une façon qui les rend plus insupport-

tables encore. En recourant ainsi à la fiction¹ dans *l'Impossible Royaume*, l'écrivain refuse au lecteur les garde-fous que procure la distanciation inhérente à la théorie. En utilisant un genre qui n'est d'ordinaire pas le sien et en faisant preuve d'une grande virtuosité verbale, voire d'une ironie peu habituelles pour un tel sujet, le dramaturge de *Skandalon* offre en outre, à ceux qu'il dérange, un beau prétexte pour faire fonctionner le tabou.

Cinq ans après la sortie de presse du livre, ce tabou est toujours de mise alors qu'on ne peut qu'être frappé aujourd'hui par sa lucidité et par la justesse de son choix esthétique. Ne permirent-elles pas à l'auteur de mettre en exergue, d'une façon extraordinairement prémonitrice, les contradictions de la société israélienne qui allaient déboucher sur le siège de Beyrouth et qui laisseraient se perpétrer les massacres de Sabra et de Chatila? On sait le malaise qui résulta de ces événements pour les consciences occidentales. L'impensable, l'intolérable, avait eu lieu. Là aussi, il ne se trouva toutefois personne pour se souvenir de celui qui avait annoncé à sa façon, et dans une remarquable solitude, l'extrême probabilité des faits qui venaient de se dérouler.

Le dramaturge était certes coutumier du fait. Quand le public francophone découvrit avec ravissement la fresque cinématographique de Syberberg intitulée *Hitler, un film d'Allemagne*, aucun critique ne songea à rappeler que Gallimard avait publié, dès 1972, une pièce de Kalisky dont la problématique préfigurait curieusement celle du film. De surcroît, du vivant de l'artiste, aucun homme de théâtre n'avait voulu prendre le risque de porter à la scène ce texte sulfureux et dérangeant qu'est *Jim le Téméraire*². Il est vrai qu'on y voit un Juif, quelque peu foetal et qui avoue n'avoir pas désiré être juif, se faire l'arbitre entre messianisme hébraïque et mythe nazi. Mieux, on y voit le Führer et le juif Jim s'éprendre l'un de l'autre jusqu'à marcher ensemble vers la destruction finale.

Il ne faudrait cependant pas attribuer les difficultés de réception de l'oeuvre de Kalisky à ses seules dimensions judaïques. La première pièce publiée du dramaturge, *Troski etc.*, met à nu les racines de l'abjection stalinienne et ne manque pas de montrer le lien profond qui lie le bourreau et la victime dans les machineries totalitaires. Elle n'a jamais été jouée depuis quinze ans, alors qu'elle parut dans la foulée immédiate de mai 1968... Un ostracisme comparable est, par ailleurs, tombé sur l'écrivain quand il remit aux responsables de la télévision belge un scénario commandé par eux et qui avait trait au destin du dernier duc de Bourgogne, *Charles le Téméraire*³. Les festivités du cent cinquantième anniversaire de la Belgique se seraient sans doute fort mal remises d'un projet aussi ambitieux, à l'écriture aussi déliée⁴. Il mettait à mal les poncifs de l'historiographie française que nous avons intériorisée, plongeait dans les soubassements oediens du comportement du duc et faisait entendre un rapport plural aux diverses langues de l'Europe. *Horresco referens*.

1. Cinq ans auparavant, Kalisky avait abordé le sujet dans un essai: *Sionisme et dispersion* (Marabout). Il y développait l'histoire de l'oscillation incessante, mais constitutive, du peuple juif entre nostalgie de Sion et diaspora.

2. La pièce fut créée par l'Ensemble Théâtral Mobile, dans une mise en scène de Marc Liebens, à l'automne 1982, au coeur de la participation belge au Festival de Lille. L'incompréhension critique fut complète.

3. Bruxelles, Jacques Antoine, 1984.

4. On demanda à l'auteur de récrire son scénario de façon chronologique — ce qui lui ôtait sa spécificité formelle.



« Texte sulfureux et dérangeant », *Jim le Téméraire* a été mis en scène par Marc Liebens, en 1982, dans une production de l'Ensemble Théâtral Mobile. Photo: Nicole Hellyn.

Est-ce à dire que la parole de Kalisky est à ce point étrangère à nos confort mentaux et à nos habitudes esthétiques qu'elle entraîne automatiquement un réflexe d'auto-défense qui confine souvent à l'exclusion? En plongeant à bras-le-corps au beau milieu de l'histoire contemporaine; en décidant de restituer devant le spectateur, sans trancher pour autant, un maximum de contradictions insoutenables; en usant de l'espace scénique pour supprimer les distinctions de temps et de lieux (qui peuvent encore servir de parapet), le dramaturge nous entraîne évidemment dans une danse macabre, apocalyptique et ironique à la fois, qui n'est pas faite pour rassurer. La réunion autour d'une piste de danse de tous les Falsch⁵, morts ou vivants, tels qu'on a pu les voir dans la mise en scène du palais de Chaillot, est typique de la descente aux enfers d'un auteur qui refuse le manichéisme, fût-ce pour le conflit du sionisme et de l'antisémitisme. N'affirme-t-il pas dans *l'Impossible Royaume*: « Nous avons pris le deuil de notre peuple assassiné, en sachant que personne d'autre ne le ferait, que nous serions seuls dans notre affliction. Mais notre erreur a été de conférer un sens à notre deuil par opposition au non-sens qui gouverne l'univers. »

Cette proposition n'est ni neuve ni singulière dans l'oeuvre de Kalisky. *Jim le Téméraire* affirmait en effet, dès le début des années septante, que désormais « tout est comestible », que « nous avons perdu l'avenir », et qu'« il n'y a plus ici de tragédie

5. Posthume, la pièce a été publiée en 1983, à Paris, par le Théâtre National de Chaillot, avec une préface de Mechthild Bake.

qui ne soit réparable ». Propos d'autant plus pathétiques que l'oeuvre théâtrale de l'écrivain est fondamentalement tragique. N'a-t-elle pas voulu utiliser les tréteaux pour faire résonner quand même le tragique d'une époque qui emmêle la perte des repères symboliques avec la banalisation de l'abjection la plus monstrueuse, la dénégation de la mort et la réduction des pires souffrances à la réification des valeurs marchandes? N'émane-t-elle pas, en outre, du fils d'un des martyrs d'Auschwitz?

La particularité de la démarche kaliskienne est toutefois d'avoir cherché à assumer, après le nazisme et au moment du sionisme triomphant, son origine juive indélébile et son appartenance européenne⁶. Mieux, de les avoir creusées jusqu'à leur point de vacillement réciproque. Ce faisant, l'auteur ne s'est pas facilité la rencontre de publics d'autant plus agrippés à leurs fétiches que leur époque est démunie de repères. Il a, par contre, été en mesure d'affronter plus que d'autres l'ambiguïté et la déréliction d'une ère dont la question juive continue d'être le symptôme le plus atroce. Outre l'abjection totalitaire qu'elle a révélée sans la guérir pour autant, cette question interroge en effet les débris cancérigènes de l'État moderne comme la vision de l'histoire et la philosophie occidentale du sujet telles qu'elles se bredouillent depuis l'effondrement des théogonies et des idéologies. Elle le fait d'autant mieux qu'on accepte, comme c'est le cas du dramaturge belge, de ne pas substantifier Auschwitz, mais d'analyser l'horreur qui ne cesse de se perpétrer depuis, ouvertement ou de façon plus sournoise... Kalisky ne fait-il pas dire à Hitler, dans *Jim le Téméraire*, qu'il a jeté les dés assez loin pour qu'on ne les ramasse pas de sitôt? Et le Führer d'ajouter: « C'est ça mon règne de mille ans »!

une oeuvre

Ces préoccupations peu conformistes prennent forme et figure dans les dix pièces composées par le dramaturge entre 1968 et 1980⁷. Un univers pathétique et ludique y déploie ses obsessions lancinantes à travers une écriture aiguë mais virevoltante, et par la grâce d'une théâtralité baroque soucieuse de jouer à la fois de la distanciation et de la séduction. En résultent des partitions, souvent somptueuses, qui reposent sur une structure centrale assez simple, mais qui recourent, tout au long de l'intrigue, aux innombrables possibilités des miroirs déformants du langage. Comme Brecht ou Shakespeare, Kalisky n'hésite pas à prélever, pour cette mise en forme, divers fragments de textes antérieurs, qu'il agence à sa manière et qu'il incorpore habilement au flux haletant de son style. Il n'omet en outre jamais de reprendre un motif musical pour ponctuer les temps forts du drame et leur donner un volume presque opératique.

Obsédé par la disparition de la dimension « métaphysique » dans les processus révolutionnaires, convaincu de l'ambiguïté constitutive du sujet parlant, fasciné par la répétition tragique des faits dans les sociétés comme dans les comportements individuels, terrifié par la langue de bois des médias et par l'ésotérisme décharné du discours intellectuel contemporain, enraciné enfin dans l'univers des Juifs pauvres de la diaspora ouest-européenne, le dramaturge belge ne peut accepter univoquement ni la structure de la pièce didactique, ni celle de la comédie, ni celle, infinitésimale, de l'absurde. Ainsi l'écrivain, qui ne peut véhiculer dans ses drames aucune

6. Une pièce s'intitule d'ailleurs *Europa*.

7. Il existe en outre des pièces de jeunesse.



Mise en scène par Albert André Lheureux, du Théâtre de l'Esprit Frappeur, *la Passion selon Pier Paolo Pasolini* est « aux frontières du théâtre, de la danse et de la musique ». Elle est présentée ici à Paris, au Palais de Chaillot, en 1980. Photo: Nicole Hellyn.

adéquation à l'immédiateté de la vie contemporaine, n'est pas en mesure non plus de procéder, sur la scène, à une expertise de laboratoire ou à la mise en oeuvre d'une fable qui postulerait des lendemains meilleurs et un sujet collectif positif. Encore moins, d'user de situations métaphoriques ou métaphysiques, alors que la matière historique est tellement brûlante.

Dès lors, Kalisky va privilégier le temps et l'espace de la représentation théâtrale, non pour satisfaire le goût de l'illusion chère aux spectateurs du théâtre bourgeois, mais pour actualiser à la fois l'impasse historique dans laquelle nous nous trouvons et la théâtralité dans ce qu'elle a d'irréductible. Profondément moderne en ce sens, l'auteur n'entend cependant pas libérer la sphère esthétique pour l'exalter, pour en jouer ou pour la tourner en dérision. Il l'affirme, au contraire, dans ses limites et sa spécificité, afin d'y convoquer, d'une façon irrécusable, l'histoire contemporaine dans les diverses facettes de son abjection, et de permettre aussi au spectateur, atteint dans son ambiguïté même, de déployer sa liberté après deux ou trois heures de descente aux enfers. Que l'acteur soit contraint à un jeu démultiplié propre à empêcher toute identification, que le texte ne profère jamais un sens univoque, et que les diverses strates du temps historique ou humain se trouvent assemblées, presque conjointement, dans la représentation kaliskienne ne saurait donc surprendre puisque l'éthique du dramaturge et son esthétique consonnent admirablement dans le type de représentation qu'il s'est inventée.

Faite de dissonances incessantes qui trament les reparties, ourdissent les contradictions et minent l'identification comme la structuration au point de transformer le déroulement de l'action en un ballet verbal virevoltant joué sur fond d'oratorio, la pièce kaliskienne constitue une sorte d'ellipse en expansion continue que clôt, brise et contient le temps de la représentation — ce que symbolise un finale violent toujours quelque peu ambigu⁸. Cette esthétique se développe d'abord au sein de

8. Ainsi Jim est-il empêché par Ohlendorf, dans *Jim le Téméraire*, de suivre Hitler dans sa mort. Mieux, de la subir en lieu et place du Führer.



« À la fois le Duce durant ses derniers jours, le comédien qui répète ce rôle et l'Italien de notre époque qui se situe par rapport au fascisme de son enfance », l'acteur Jean-Claude Durand se livre à un vertigineux dédoublement de personnages. *Le Pique-nique de Claretta*, dans une mise en scène d'Antoine Vitez. Photo: Alain d'Esfa.

deux fresques constituées d'innombrables tableaux (une cinquantaine) et animées par de nombreux figurants: *Trotsky, etc.* et *Skandalon*. La démultiplication haletante des séquences et l'emmêlement, systématique mais mélodique, de scènes appartenant à des époques différentes de la vie du héros constituent la première esquisse de la tentative polyphonique du dramaturge. Cette polyphonie ne cherche ni l'unisson ni la désarticulation; elle procède au contraire par saccades infimes, constantes et rapides, afin d'empêcher l'illusion symphonique, et d'aboutir quand même à un choral. Elle emporte en outre une action complexe centrée autour d'un personnage central, Trotsky d'une part, et le champion cycliste italien, Fausto Coppi, alias Volpi, de l'autre.

À travers ces deux figures, Kalisky interroge, en contraste, deux formes de l'aliénation et de l'abjection contemporaines. Volpi représente en effet la vedette occidentale vampirisée par le système médiatique et par les puissances financières qui ont hypertrophié son moi, mais qui le rejettent comme un rebut dès que ses forces physiques l'abandonnent. Trotsky, vaincu par Staline et condamné à l'exil mexicain, symbolise, quant à lui, l'échec et l'espoir révolutionnaires tels qu'ils se sont concrétisés à l'Est dans le totalitarisme et le parjure staliniens et tels qu'ils taraudent encore des intellectuels occidentaux des années soixante. La pièce actualise ce débat à travers la figure de l'assassin de Trotsky (pour lequel celui-ci est plein de prévenances), à travers celles de ses compagnons de lutte, vidés de leur substance, mais consentants aux simulacres des procès de Moscou, à travers le dialogue de Trotsky avec Lénine, enfin, avant la prise du pouvoir.

Après avoir sondé de la sorte deux formes contemporaines du totalitarisme destructeur de l'individu, et après avoir concrétisé cette mort du sujet dans des partitions dramatiques de conception moderne, mais qui font appel à toutes les ressources du théâtre avec figurants et décors multiples, Kalisky s'attache, à partir de 1971, à la rédaction d'une trilogie européenne dans laquelle il affine et précise ses conceptions dramaturgiques. Les trois pièces, qui se succèdent à un rythme accéléré, concernent cette fois le nazisme avec son cortège de soubassements mythologiques, l'humanisme et la passion de l'art avec leur déni des forces sociales, le fascisme, enfin, avec sa théâtralité congénitale. Soit quelques-uns des grands enjeux de la conscience occidentale du XX^e siècle, et surtout quelques-uns de nos plus solides refoulés, improférables comme tels, mais qui continuent leur travail souterrain en chacun. Comme par hasard, c'est en ces textes que le dédoublement infini des personnages, caractéristique de la démarche kaliskienne, s'accroît et se révèle définitivement. Entamé par la quasi-gémellité d'Hitler et de Jim⁹ dans *Jim le Téméraire* (où les initiateurs du Führer deviennent ses lieutenants), le processus se poursuit dans *Europa* avec la mythomanie de Malwina et les diverses facettes de l'humaniste Jean Danthès, cet ambassadeur de France près le Quirinal qui fuit les épisodes antérieurs de sa vie (Dachau inclus) au point de dissoudre sa personnalité et d'aimer la fille, inconnue, de ses oeuvres. Il se structure enfin, de façon plus évidente (mais moins opéradique que dans *Europa*), à travers *le Pique-nique de Claretta*. On y voit le même acteur être à la fois le Duce durant ses derniers jours, le comédien qui répète ce rôle et l'Italien de notre époque qui se situe par rapport au fascisme de son enfance. Conjointement, Kalisky resserre la distribution et la découpe du spectacle qu'il unifie autour d'un seul lieu de représentation: le lit de *Jim*, le studio de répétition du *Pique-nique* ou le jeu d'échecs central d'*Europa*. Composée en deux temps¹⁰, cette pièce opère toutefois une extraordinaire symbiose entre le resserrement dramatique et la polyphonisation que réalisent les figurines du jeu d'échecs central, véritable réactualisation du choeur antique.

C'est ce principe que vont poursuivre les deux pièces suivantes: *Dave au bord de mer* (1975) et *la Passion selon Pier Paolo Pasolini* (1976). La pensée dramaturgique de l'écrivain, qui a rencontré la scène à travers Benoin et Vitez, s'est, en effet, formalisée dans les notions de « surjeu » et de « surtexte » qu'il met en oeuvre dans ces deux textes jusqu'aux limites de la virtuosité et de la complexité. Consacrée au problème du sionisme contemporain, *Dave au bord de mer* met en effet en scène, non seulement le conflit entre un Juif riche, pionnier de la première heure, et un jeune artiste émigré de Brooklyn, mais réactualise, à travers eux, l'antique conflit qui opposa Saül à David. Tout au long de l'intrigue, qui s'achève sur un débarquement palestinien, les réparties des protagonistes passent sans cesse d'un plan à l'autre au sein même de chaque séquence. Ce principe contraint les acteurs à une constante démultiplication et leur impose un jeu d'une légèreté et d'une subtilité peu communes. Le comédien français Jean-Pierre Joris incarna de la sorte, aux frontières du théâtre, de la danse et de la musique, la figure d'un Pasolini que Kalisky imagine non seulement en train de retourner son film *l'Évangile selon saint Matthieu*, mais de revivre et de préfigurer à la fois sa propre fin tragique sur la plage d'Ostie.

9. Cela amènera le metteur en scène Marc Liebens à faire jouer les deux rôles par un seul acteur.

10. Commencée en 1972, elle est achevée en 1976.

Après ce vaste chant funèbre, auquel ont succédé les péripéties haletantes de *l'Impossible Royaume*, le dramaturge s'essaye à des formes théâtrales à faible distribution et à ancrage scénique dans le quotidien. Construite sur le canevas de la comédie américaine, *Aïda vaincue* (1979) se déroule en effet dans un appartement du front de mer et rassemble les membres d'une famille dont le père disparut à Auschwitz en chantant le grand air d'*Aïda*¹¹ de Verdi. L'auteur descend cette fois ouvertement au fond de sa propre histoire: il ne va cesser de l'interroger, de plus en plus dangereusement. En effet, tandis qu'il rédige, à la demande de Jean-Pierre Miquel, *Sur les ruines de Carthage* (drame où trois personnages suffisent à poser les problèmes de l'histoire, des mondes politiques clos sur eux-mêmes face aux puissances commerciales, de l'intellectuel libertaire et du chien de garde, de la déviance et de l'identité)¹², Kalisky profite de son séjour dans l'ancienne capitale allemande pour rédiger deux longues oeuvres que l'on peut considérer comme son testament¹³ et qui plongent au coeur de son histoire sociale.

Aïda vaincue avait creusé l'histoire familiale, laissant aux *Ruines de Carthage* le soin d'actualiser le drame des intellectuels occidentaux hantés par l'histoire. *Falsch* plonge maintenant au sein de l'histoire juive européenne telle qu'elle se décompose et se recompose après les pogroms nazis. Convoqués autour d'une piste de danse, tous les Falsch, morts ou vivants, composent un ballet funèbre, ludique et tragique à la fois, qui accomplit théâtralement ce qu'esquissaient les déploiements des nazis autour du lit de Jim, ce que structuraient les figurines du jeu d'échecs d'*Europa* et ce qu'emmenait la silhouette déliée de Pier Paolo Pasolini. Conjointement, Kalisky réalise sa hantise de l'histoire et sa passion de l'image cinématographique en concevant un scénario: *Charles le Téméraire ou l'Autopsie d'un prince*. Non contente de nous donner la perception kaliskienne du fait belge, cette fresque de six heures permet à l'écrivain de restituer la contradiction historique et psychologique par l'usage incessant des procédés de flash-back et de simultanéité qu'il n'est pas toujours aisé au dramaturge de déployer dans l'espace confiné de la scène.

une situation singulière

La mort emporte donc l'écrivain au moment où ses deux dernières oeuvres attestaient la maîtrise dialectique de ses différentes obsessions éthiques et esthétiques. Elle l'enlève en outre à l'heure où s'amorçait un processus de reconnaissance tant en Belgique qu'en France. Comme s'il y avait eu là quelque chose d'incongru pour ce paladin forcené sans lequel l'histoire théâtrale belge des vingt dernières années ne serait pas ce qu'elle est, mais qui n'est cependant pas parvenu à la modifier fondamentalement.

Kalisky prend place, en effet, dans cette lignée de dramaturges originaux que la Belgique francophone a produits depuis un siècle, mais qui ont eu peu d'emprise sur une institution théâtrale, plus soucieuse pour l'essentiel de jouer plus ou moins bien les succès de Londres, de Paris ou de Stockholm que d'assumer la novation qui surgit au sein même de son territoire. Après Maeterlinck et Crommelynck consacrés par Paris; après Ghelderode propagé d'abord en Belgique par ses traductions en

11. Aïda est en outre le nom de la fille aînée, partie s'installer au Canada, et qui fait un retour sur le vieux continent.

12. Voir le compte rendu de cette pièce, par Pierre Lavoie, dans *Jeu* 26, p. 146. N.d.l.r.

13. Il avait encore mis en chantier deux sujets: une pièce intitulée *Fango* et une autre consacrée à la fin des Romanov.

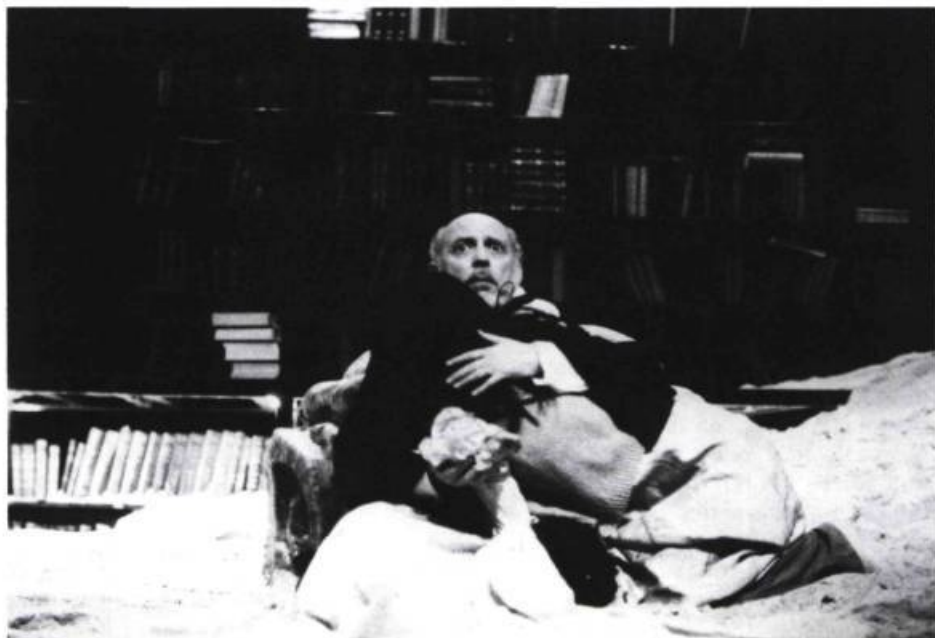
néerlandais puis reconnu via la ghelderomanie parisienne de l'après-guerre; après Willems, cas plus complexe qui doit cependant aux pays de langue allemande de n'être pas demeuré confiné à la seule scène culturelle bruxelloise, Kalisky se trouve aux prises avec l'establishment théâtral belge des années soixante, décidé à ne rien entendre à cette écriture déliée et viscérale, provocante et ludique. Ne fait-elle pas fi, aussi bien de l'anhistorisme à la Montherlant, cher aux écrivains belges de l'après-guerre, que des rassurantes structures du didactisme humaniste qui caractérise, depuis sa fondation à la Libération, l'esthétique du Théâtre National de Belgique?

Très vite, alors même que son oeuvre correspond à la fracture qui marque définitivement notre histoire et notre littérature après l'indépendance du Congo, le dramaturge se trouve ainsi contraint de se tourner vers Paris où il rencontre Jacques Lemarchand, très attentif à son oeuvre, et où la prestigieuse collection « Le Manteau d'Arlequin » lui ouvre ses portes, accueillant ses quatre premières pièces avant même que l'une d'entre elles soit représentée. C'est à Paris aussi, où l'écrivain a fini par se fixer, à partir de 1973, que toutes ses pièces connaissent une diffusion immédiate à la radio de France-Culture. C'est surtout à Paris, adopté par « désesp[oir] d'intéresser des metteurs en scène en Belgique », que l'écrivain rencontre Jean-Louis Barrault, Georges Wilson, Sylvia Monfort, Luca Ronconi ou Raymond Rouleau avant de découvrir, dans la personne d'Antoine Vitez, l'homme de théâtre qui, par trois fois, va le porter à la scène dans le vertige de sa modernité et dans l'ambiguïté fascinée qui ne cessera de lier les deux personnalités. Paris où Kalisky se rapproche enfin de Lucien Attoun et de « Théâtre Ouvert » qui publiera deux de ses pièces et procédera à une mise en espace d'*Aïda vaincue* par les soins d'une élève d'Antoine Vitez, Ewa Lewinson . . .

L'intégration de Kalisky aux circuits de la Ville lumière ne sera cependant jamais complète. Peu soucieux, à la différence d'un Michaux par exemple, de mettre sous le boisseau ses origines belges, l'écrivain apporte en outre, dans l'espace français, un usage de la langue et une vision de la théâtralité qui ne coïncident pas parfaitement avec le mouvement théâtral parisien du moment, occupé par le néo-brechtisme, par la relecture critique des classiques et par le triomphe des metteurs en scène sur les auteurs. Et voilà qu'au beau milieu de cette phase, surgit un écrivain qui réaffirme la spécificité irréductible de son travail comme de ses droits tout en proposant des partitions dramatiques d'un type nouveau où le jeu se combine avec le politique dans une écriture chatoyante! Mieux, qui porte le fer dans la plaie de nos refoulements et de nos conformismes manichéistes, particulièrement dans le plus intolérable d'entre eux: la question juive! Le phénomène Maeterlinck ne se reproduit donc pas. Sauf pour les quolibets. Guy Dumur n'hésite pas à ressortir l'origine belge de l'écrivain pour descendre en flammes le spectacle *Dave au bord de mer*.

Le phénomène se reproduit d'autant moins que, si Kalisky a trouvé en Vitez ce que Lugné-Poe fut à Maeterlinck, il n'a pas trouvé en France¹⁴ les critiques ou les écrivains qui eussent pu donner à son oeuvre le retentissement littéraire et émotionnel qu'un Mirbeau ou Mallarmé octroyèrent au symbolisme maeterlinckien. Ses critiques seront plutôt belges. Mais au pays natal, pas de relais théâtral pour Kalisky, avant longtemps! Ce coup du sort ne fut pas unique. Kalisky prend en effet le chemin

14. Sauf en la personne, prématurément décédée, de Jacques Lemarchand. Celle-ci recoupe de toute façon le circuit théâtral.



Sur les Ruines de Carthage a connu deux productions à un an d'intervalle. Celle du Groupe Animation Théâtrale, de 1981, était mise en scène par Marcel Delval. Photo: Danièle Pierre.

de la capitale française au moment où se déploie, en Belgique, le mouvement du jeune théâtre, et où émerge une nouvelle génération littéraire avec laquelle le dramaturge eût pu d'autant mieux dialoguer qu'il l'avait préparée et qu'il pouvait lui servir de figure tutélaire. . . . On s'en aperçut notamment avec évidence au moment de sa mort impromptue. Le vide fut ressenti violemment par tous les milieux culturels belges, y compris ceux qui avaient préféré faire comme si l'auteur de *Jim le Téméraire* n'existait pas. Brusquement, l'immensité de la place occupée par Kalisky se révélait sans conteste. On pouvait en outre la reconnaître facilement puisque le pays fichait le camp de part en part et que les contradictions véhiculées par l'oeuvre étaient devenues un objet clos, neutralisable.

Car l'entrée de l'écrivain sur notre scène littéraire correspond à la décennie 1960-1970, époque où disparaissent les grandes figures surréalistes de l'entre-deux-guerres; où l'écriture académique, qui a prévalu chez les francophones après la Libération, s'étiolle et perd ses assises sociales; où quelques solitaires entament, dans l'ordre de la prose, du vers ou du drame, un itinéraire de rénovation créatrice. Au théâtre, l'affaire se marque notamment par une prise en compte de l'histoire réelle; elle s'articule autour des noms de Jean Louvet et de René Kalisky. Fils d'un mineur wallon, le premier entend utiliser les tréteaux pour faire entendre la voix de la classe ouvrière du bassin Sambre et Meuse que des contextes politique et industriel nouveaux sont en train de rayer de la scène historique. Fils d'un artisan juif de Bruxelles, le second convoque quant à lui, sur le plateau, au pays du refus de l'histoire, toutes les figures insoutenables de la conscience européenne contemporaine. Il le fait à travers une langue théâtrale qu'on n'avait plus connue depuis Crommelynck.



Reprise en 1982 (sous un titre traduit en dialecte), *Op de Puinen von Carthage*, dans sa construction scénographique elle-même, pose « le drame des intellectuels occidentaux hantés par l'histoire ». Photo: Nicole Hellyn.

Ce travail, Kalisky l'effectue à son rythme, celui des brides abattues. Il le pose de surcroît dans un contexte national où le divorce entre l'écriture dramatique et la pratique théâtrale institutionnelle est presque ontologique; où, par ailleurs, alors que la chose est déniée, existe une disjonction entre les formes littéraires dominantes de Paris et les modes d'écriture qui prévalent à Bruxelles. Or, toujours impérieux et impétueux, le dramaturge belge amorce ses premiers pas vers la France au moment où apparaît enfin, en Belgique, un romancier engagé, Pierre Mertens; où se mettent en place les aventures essentielles de notre modernité théâtrale, le Théâtre Laboratoire Vicinal de Frédéric Baal, hanté par le modernisme et l'itinéraire dramatique de Marc Liebens, qui fonde d'abord le Théâtre du Parvis où il crée Jean Louvet (1972), puis l'Ensemble Théâtral Mobile qui montera Mertens et créera Kalisky post-mortem; où se fomentent également les premiers symptômes du mouvement de la belgitude dont Kalisky est, avec Mertens, un des plus beaux fleurons. La rencontre des protagonistes (Baal — Kalisky — Mertens — Liebens) s'opérera certes. Chez Liebens, un soir de l'automne 1980, au cours d'une représentation des *Bons Offices* de Pierre Mertens. Quelques mois plus tard, l'auteur de *l'Impossible Royaume* disparaissait...

À Paris, son écriture avait surpris sans emporter dans sa tourmente et ses splendeurs le vieux monde de la rationalité cartésienne. Les nouveaux philosophes, eux-mêmes, n'avaient pas daigné regarder cette oeuvre qui les préfigurait avec une audace qui ne fut pas la leur. Au théâtre, c'était l'heure du triomphe de Vinaver, de Deutsch, de Grumberg et de Wenzel. En Belgique, cela ne fut guère mieux. La dramaturgie kaliskienne constituait un défi virulent aussi bien pour les séquelles

stérilisées des avant-gardes que pour les conservatismes néo-classiques, voire pour les grands théâtres assoupis dans un répertoire sans risque. L'auteur le savait. N'avait-il pas voulu lancer, en 1979, au grand dam des pouvoirs publics francolâtres, un festival international du théâtre francophone à Bruxelles? Et ne s'était-il pas résolu, pour secouer la torpeur, à poser une O.P.A. sur le Théâtre National qui constitue la clef de voûte de notre système théâtral?

Le sort en décida autrement. Comme si la liberté prophétique du dramaturge ne pouvait décidément pas s'accommoder d'autre chose que de sa marche forcenée. Balises et routes par les champs, qu'il laisse aux autres le soin de suivre et d'emprunter, loin de sa propre présence physique.

marc quaghebeur