

Le théâtre de René Kalisky est-il si sérieux?

Serge Goriely, UCL

Le théâtre de René Kalisky porte principalement sur l'horreur et les effets dévastateurs de la Shoah, la ruine des idéologies, le caractère ambigu des totalitarismes du XX^e siècle. De manière générale, il met en scène la fatalité de l'histoire. Les quelques (trop) rares chercheurs qui l'ont étudié, dont Marc Quaghebeur¹ en premier lieu, ont souligné avec justesse sa dimension tragique.

Or, une idée reçue voudrait qu'une conception tragique est *sérieuse* et comme telle peu propice au *jeu*, qu'on entende par là une expression d'humour, de comique, d'ironie ou de parodie. C'est une idée évidemment fausse. Les plus grands auteurs ont prouvé que les pleurs ou l'effroi, la conscience d'un destin ou d'une absence de destin n'excluaient pas a priori le rire – ou à tout le moins le sourire. Pensons au fou du *Roi Lear*, à Vladimir et Estragon, à l'*umorismo* de Pirandello ou encore aux multiples bouffons de Ghelderode.

A notre sens, il en va de même pour le théâtre Kalisky: au-delà des apparences, celui-ci est aussi et sous de multiples formes *ludique*.

« Jim le téméraire », à la fois tragédie et comédie

Partons d'une œuvre majeure de Kalisky, *Jim le téméraire*², à la structure relativement simple. Un quart de siècle après la fin de la guerre, Jim, un juif rescapé de la Shoah, vit toujours à l'heure des persécutions nazies (même s'il n'a pas connu les camps). Dans ses hallucinations, il rencontre Hitler et sa clique, rejoue avec eux l'histoire du nazisme. Il est « téméraire » non seulement parce qu'il fraie avec ce triste monde, mais aussi parce qu'il éprouve en plus de la peur une admiration sincère pour le Führer. Ce qui s'explique peut-être par sa condition de paria. Il est colleur d'imperméables, à quarante ans vit toujours chez sa

¹ A titre d'exemple, voici comment Marc Quaghebeur résume l'objectif théâtral de Kalisky: « Immerger lecteurs et spectateurs sans leur donner le loisir de l'identification ou de la distanciation, tel est l'objectif d'un art haletant conscient de la nécessité de transcender la vie pour en donner à vivre le tragique » (*Balises pour l'histoire des Lettres belges* (1982), Bruxelles, Editions Labor, 1998 pour la réédition, p. 353). On peut aussi signaler qu'à l'occasion du décès de Kalisky, Marc Quaghebeur – qui était aussi son ami – a écrit un article qu'il n'a pas hésité à titrer « René Kalisky: Le sens tragique de la vie » (*La Libre Belgique*, 8 mai 1981).

mère et parle d'une voix immature. On le retrouve sous le nom de Jack dans une autre pièce de Kalisky, *Aïda vaincue*³, et dans le scénario du téléfilm *Le Tiercé de Jack*⁴.

La pièce se révèle a priori très sérieuse puisque elle traite de la fascination malade d'une victime pour son bourreau. Elle l'est sans doute, mais ne comporte-t-elle pas également une grande part d'ironie? Après tout, Kalisky ne nous a-t-il prévenu que *Jim le téméraire* tenait « à la fois de la tragédie et de la comédie »⁵?

De fait, à un premier niveau, on peut constater que les personnages en tant qu'utilisateurs de langage se livrent à une *ironie verbale*: ils se moquent les uns des autres. La première victime en est évidemment Jim lui-même qui se voit harcelé, houspillé par les hauts-dignitaires nazis: Morell, le médecin d'Hitler, voit en lui un « impuissant de la catégorie des onanistes et des refoulés »⁶, alors que Himmler le traite de « juif hideux »⁷ aux « yeux bovins »⁸, Lanz von Liebenfels⁹ de « singe de Sodome », d'« archétype d'une race inférieure »¹⁰, et qu'Eva Braun lui reproche de geindre tout le temps, de n'être « jamais tranquille que si on s'occupe de lui »¹¹.

Mais il ne faut pas se méprendre sur Jim, car lui aussi est capable d'ironie. Une ironie beaucoup plus subtile. Des courtisans qui cherchent à l'humilier, il dénonce l'argumentation boiteuse, les tentatives de manipulation, la servilité ostentatoire. Il se moque d'eux ouvertement. Une de ses victimes de choix est Himmler qu'il n'hésite pas à rabaisser (« Il ne paie pas de mine, votre Himmler¹² ! ») ou dont il souligne le physique ingrat en opposition aux thèses de pureté de la race qu'il défend (« Le nez est petit... mais sans grâce. Sa lèvre supérieure... mais elle déborde ! La bouche dans son ensemble est plutôt oblique »¹³). Il le met en comparaison avec Heydrich, « le nordique accompli »¹⁴, ce qui oblige Himmler à se défendre – et d'une manière lamentable - contre ce dernier, et non contre Jim:

Himmler: J'en ai mon compte d'entendre autour de moi: il est beau, il est divinement tourné, c'est le Nordique idéal... (*il rit mais avec un sanglot*). Mais ce front, mon

² KALISKY (René), *Jim le téméraire*, Paris, Gallimard, coll. Le Manteau d'Arlequin, 1972.

³ KALISKY (René), *Aïda vaincue*, *Cahiers du Rideau* n°13, Bruxelles, mai 1982, pp. 13-79.

⁴ *Le Tiercé de Jack* (mise en scène de Jean-Pierre Berckmans), Bruxelles, RTBF, 1975.

⁵ Lettre de René Kalisky à Jacques Lemarchand, 17 octobre 1970.

⁶ *Op. cit.*, p. 34.

⁷ *Ibid.*, p. 80.

⁸ *Ibid.*, p. 76.

⁹ Lanz von Liebenfels (1874-1954) était un idéologue du nazisme. Dans la pièce, son nom est orthographié « von Lisbenfels ».

¹⁰ *Op. cit.*, p. 34.

¹¹ *Ibid.*, p. 116.

¹² *Ibid.*, p. 73.

¹³ *Ibid.* p. 78.

¹⁴ *Ibidem*.

Führer, ce front anormalement haut, ce long nez de rapace, et cette bouche trop grande aux lèvres épaisses, on penserait plutôt à une femme.¹⁵

En ne considérant que ce duo Jim/Himmler (car Jim agit pareillement avec d'autres personnages) nous avons une relation classique de l'art de la satire: celle de l'*alazon* et de l'*eiron*¹⁶. Jim joue donc le rôle du dissimulateur. Il nie ses moyens, accepte le jeu de l'imposteur afin de révéler sa vacuité: ici, celle de Himmler qui exprime la suffisance et l'imbécillité du nazi convaincu.

Cependant, la stratégie de Jim consiste aussi à provoquer des passes d'armes sur base de conflits existants, au sein même de l'entourage d'Hitler. Nous venons de voir comment il a monté Himmler contre Heydrich. Un autre exemple nous est donné dans une des scènes qui opposent Eva Braun à Geli Raubal¹⁷, toutes les deux aspirant à gagner le cœur du Führer. Un commentaire furtif de Jim sur le fait que l'idéologie nazie de Lanz von Liebenfels viserait à privilégier « les hommes blonds aux yeux bleus s'engageant à n'épouser que des blondes aux yeux bleus »¹⁸, suffit à déclencher une prise de bec entre les deux femmes dans un style comique des plus classiques:

Geli: C'est uniquement parce qu'elle est blonde que tu [Hitler] supportes cette bécasse à tes côtés.

Eva, au bord des larmes: Toi, toi... tu as l'air d'une bohémienne.

Hitler: Eva, ce que vous dites là est très mal.

Geli, avec dérision: Très mal. Une blonde platinée avec des yeux angéliques... et niais.

Eva: Esmeralda ! Souillon !

Geli: Petite dinde embourgeoisée !

Ces considérations sur le langage permettent d'étendre l'aspect ironique des personnages à la situation. Celle-ci est aussi ironique. Nous nous serions attendus à ce qu'une rencontre entre un juif (ou leur porte-parole) et un nazi (a fortiori Hitler) se traduise par un

¹⁵ *Ibid.*, p. 81.

¹⁶ « Au sens originel, l'*alazon* est un vantard, ridicule par l'excès de ses prétentions, et l'*eiron*, un modeste qui se prétend inférieur à ce qu'il est réellement » (Sophie Duval et Marc Martinez, *La satire*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 213).

¹⁷ Geli Raubal (1908-1931) était la nièce d'Hitler. Elle s'est suicidée dans des conditions mystérieuses. Elle « fut sans doute la seule femme pour laquelle il éprouva jamais une passion amoureuse » (« Personnages », dans *Jim*, p. 16).

¹⁸ *Op. cit.*, p. 34.

débat d'idées ou par l'exposition d'une relation de torture ou encore par les deux en même temps. Des pièces comme *Le Vicaire* d'Hochhuth, *An die Musik* de Pips Simons ou plus récemment *Limite* de Manuel Pratt, pour ne citer qu'elles, font appel à ces schémas dramaturgiques. Or, par une *ironie de situation*, c'est le contraire qui arrive dans *Jim le téméraire*, où est mise en œuvre de la part de Jim comme d'Hitler une action de séduction incluant un apprentissage. Pour reprendre les termes de Kalisky, la pièce « tient davantage du ballet initiatique que de la confrontation »¹⁹. L'ironie socratique n'est pas loin. Aurions-nous pour autant à faire à une relation maître/disciple? C'est à voir. Car du point de vue dramaturgique, c'est une relation différente qui apparaît: celle, archétypale, du roi avec son bouffon.

Jim a en effet toutes les caractéristiques du bouffon. Il est, comme on l'a vu, un marginal. Ses origines juives et son histoire personnelle ne réussiraient pas à justifier à elles seules son état d'« avorton bégayeur »²⁰. Même pour des yeux philosémites, il se présente pour le moins comme un parfait raté, un de ceux qu'on appellerait en yiddish un « schlimazel ». En outre, il est affublé d'un costume inaccoutumé. Toute l'action se déroulant autour de son lit, il reste, même face aux nazis, habillé en pyjama (tenue qui bien sûr renvoie visuellement à celle des déportés). De plus, il ne remet jamais en question sa situation d'inférieur, quitte même à la radicaliser:

Jim: Dans... dans mon lit je ne suis rien du tout.

Hitler: Pourquoi y a-t-il quelque chose plutôt que rien du tout?

Jim: Mais j'accepte de n'être rien du tout.²¹

Quant à son action, elle est caractéristique du bouffon: il provoque les courtisans sans vergogne, dénonce leurs mensonges, tout en restant fidèle au roi, c'est-à-dire Hitler. Au péril de sa vie, car ceux-ci, exaspérés, se rendent compte qu'il représente un danger pour eux. Il est à leurs yeux un « idiot »²² « dangereusement informé », qui « a réponse à tout »²³ et « prend plaisir à [les] narguer »²⁴ et dont ils dénoncent les « mille démons » qu'il a « dans le corps »²⁵.

¹⁹ KALISKY (René), « La séduction pour tuer le mensonge », dans *Sur les Ruines de Carthage. Falsch*, Bruxelles, Labor, 1991, p. 15.

²⁰ QUAGHEBEUR (Marc), « Ballet de la déception exaltée, *Jim le Téméraire* de René Kalisky », dans *Lettres belges. Entre absence et magie*, Bruxelles, Editions Labor, 1990, p. 254.

²¹ *Op. cit.*, p. 44. Au passage, on peut lire dans la réplique d'Hitler un clin d'œil ironique à Leibniz et à sa fameuse question.

²² *Ibid.*, p. 32.

²³ *Ibid.*, p. 63.

²⁴ *Ibid.*, p. 77.

²⁵ *Ibid.*, p. 66.

En conséquence, ils cherchent à le tuer, mais en vain, car comme tout bouffon authentique, Jim demeure jusqu'à la fin increvable.

Face à lui, Hitler se présente dans sa complexité: loin de l'objet grand-guignolesque ou ridicule auquel il est le plus souvent confiné, il apparaît « sous toutes les facettes de son caractère »²⁶. Il accorde une certaine confiance à Jim (« Le Führer a dit qu'il fallait en rire »²⁷, dit Heydrich). Il le choisit de fait comme confident. Il l'écoute (« Ce juif est une merveille »²⁸). Jim devient ainsi porteur de vérité pour Hitler, vérité par rapport aux faussaires de l'histoire, aux courtisans comploteurs, aux égéries manipulatrices et aux médecins empoisonneurs. Les conséquences de ces jeux de cour et autres batailles de palais suscités en partie par Jim font qu'Hitler proclame haut et fort la vérité de son être et de sa pensée. L'action de Jim ne relève pas pour autant de la maïeutique, car ses valeurs de référence restent pour le moins floues. Jim n'a pas l'assurance de Socrate, mais celle du fou. Il est sous le charme d'Hitler et de la vision du monde qu'il atteint par son contact avec lui²⁹. Dans cette mesure, il n'est pas sûr qu'il cherche vraiment à le confondre. Là réside entre autres l'ambiguïté du personnage de Jim ou si l'on préfère sa « témérité »³⁰ qui expliquerait que la pièce se termine sur un non-lieu (Hitler voulant se suicider, Jim cherchant à l'en empêcher).

Mais alors d'où vient le fait que la pièce relève de l'ironie et non de la propagande nazie camouflée, vu que l'ironie suppose que l'on puisse à un moment « démasquer la pensée véritable, tapie comme un négatif derrière la mince pellicule des mots »³¹?

Il s'avère que le dévoilement de la dissimulation se trouve dans la distance du spectacle même, dans les signes qui sont donnés aux spectateurs que tout est joué. Par là, le discours redevient ironique, dénonciateur de fausses vérités.

Le premier élément qui appuie la mise à distance est que l'apparition d'Hitler et de son entourage s'inscrit dans le regard de Jim. Ce qui la relativise et fait aussi de Jim un spectateur, et par projection, de Jim l'alter ego du spectateur.

²⁶ *Ibid.*, p. 15.

²⁷ *Ibid.*, p. 77.

²⁸ *Ibid.*, p. 87.

²⁹ « [Jim] tient entre ses mains la plus prodigieuse liberté qui soit, celle qui lui permet d'admettre joyeusement le potentiel épouvantable à force d'être malfaisant du Führer et de danser dans la "joie objective" d'un monde qu'il a totalement compris » (KALISKY (René), *Commentaire sur «Jim le téméraire»*, février 1971).

³⁰ Dans la pièce, le rapport entre Hitler et Jim est extrêmement complexe, dans la mesure où pour reprendre les termes de Kalisky il s'agit de « la confrontation de deux élections », « La renaissance de la tragédie », entretien avec Jacques De Decker, in *Clés pour le spectacle* n°41, mars 1974, p. 9). Nous nous sommes limités ici à traiter de la dimension ludique de cette relation, mais nos travaux actuels (voir thèse en cours) en élargissent l'étude à d'autres aspects (notamment à ce qui se rapporte à l'identité juive).

³¹ LE BLANC (Guillaume), 'Le premier étonnement', dans « L'ironie », *Autrement* n° spécial, 1998, p. 23.

Ensuite, on remarque que la temporalité représentée s'étire sur un demi-siècle de nazisme, mais la didascalie précise que certains courtisans qui se succèdent doivent être joués par les mêmes acteurs :

LANZ, *Eckart dans le 2^e état, Himmler dans le 3^e état.*

HAUSHOFER, *Heydrich dans le 2^e état, Ohlendorf dans le 3^e état.*³²

Cette option renforce l'idée d'une vision subjective et fantasmée de Jim (qui n'exclut pas nécessairement le surnaturel). Elle renvoie aussi au jeu théâtral lui-même, par la recherche d'illusion qui le sous-tend.

Enfin, les personnages sont confrontés avec leur propre histoire. Quand Hitler apparaît, il sait déjà comment son histoire va se terminer. C'est plus comme démon sorti des ténèbres que comme personnage historique qu'il intervient. Cette particularité se lit entre les lignes, à travers certaines répliques, dans le passage soudain du présent à l'imparfait³³, car lui comme les autres (re)jouent leur histoire comme s'ils étaient réellement en situation. Il s'agit donc d'une ironie qu'on pourrait qualifier de *dramatique* : les personnages jouent leur histoire qu'ils connaissent mais agissent comme s'ils ne la connaissaient pas.

Le jeu du surtexte

Cette dernière caractéristique – l'*ironie dramatique* – permet d'embrayer sur la distance ludique telle qu'elle apparaît dans les autres pièces de Kalisky, et en particulier celles qui ont suivi *Jim le téméraire*. Celle-ci a été terminée en 1972³⁴ et à cette époque Kalisky n'avait pas encore parlé du « surtexte », la touche originale qu'il a mise dans son écriture dramatique. Pourtant, en germe, le surtexte existe dans *Jim*, à travers l'inclusion du jeu théâtral dans le texte même, la liberté offerte aux acteurs de jouer des personnages qui jouent.

³² *Op. cit.*, p. 19.

³³ Un exemple de cette soudaine distanciation est à trouver dans les répliques de Heydrich à l'encontre de Himmler : « N'ayez pas honte à l'avouer Himmler, il est notoire que les questions sexuelles vous préoccupaient de plus en plus » (*Ibid.*, p. 77). Le futur peut aussi être utilisé. Ainsi quand Himmler s'exprime sur le futur de l'Allemagne. A ce moment, il est à cheval entre la figure métahistorique qui a la connaissance du présent (ou du futur antérieur, de « ce qui aura été ») et celle de personnage qu'il joue et qui aurait eu le bénéfice d'une vision : « De plus, la guerre aérienne provoquera une décentralisation des grandes villes, et le Bon dieu va nous chasser peu à peu vers la campagne. C'est excellent pour le devenir de la race. » (*Ibid.*, pp. 95-96).

³⁴ Voir détail de sa genèse dans QUAGHEBEUR (Marc), « Ballet de la déception exaltée, *Jim le Téméraire* de René Kalisky », *op. cit.*, pp. 291-292.

Le surtexte n'est pas une notion aisée à définir. En résumé, il consiste pour Kalisky à inclure dans le texte même le jeu des personnages avec la représentation. Il se retrouve en particulier dans trois pièces.

Il intervient d'abord dans *Dave au bord de mer*³⁵ (1975). Les personnages bibliques de Saül et David sont propulsés depuis un hors-temps dans un cadre spatio-temporel déterminé: celui de l'Israël des années 1970. Ils s'incarnent dans des rôles actualisés, mais avec le souvenir de leur véritable histoire. Leur seul désir – surtout pour Saül – est d'en changer le cours. Car – c'est important – ils ont conscience de jouer.

Ensuite, dans *La Passion selon Pier Paolo Pasolini* (1976), l'on découvre Pasolini mettre en scène sa propre mort à partir de l'image christique et dans le cadre du tournage tout à fait imaginaire d'un film. C'est à cette recherche de représentation par le principal intéressé – mais engageant d'autres personnages - à laquelle on assiste tout au long de la pièce. A la fin de la pièce, on trouve la réplique très révélatrice de Pasolini sur l'action qu'il a menée:

P.P.P.: Je me suis rendu compte que ce n'est qu'un jeu. Comme j'ai eu raison de vous permettre de jouer, de vous amuser ! Je ne me suis pas servi de vous ragazzi ! J'ai tenté de saisir la joie que vous éprouviez tous à jouer... le plaisir, la douleur, la joie, la souffrance, car j'ai été pour vous une occasion de chute³⁶.

Enfin dans la dernière pièce de Kalisky, *Falsch*³⁷ (1981), on a à faire au dernier survivant d'une famille victime de la Shoah, Joe Falsch, qui se projette en pensée dans un espace entre la vie et la mort où il identifie son sort et celui de sa famille morte à celui de la famille biblique de Jacob, dont ils rejouent en conséquence un des épisodes (le moment des retrouvailles) en l'actualisant.

Le surtexte est donc producteur de jeu. Un jeu autant pour le personnage (qui joue à être un autre ou le même mais dans d'autres circonstances) que pour l'acteur (puisqu'il doit jouer un personnage qui joue). L'idée sous-jacente et très vitézienne³⁸ de Kalisky est de

³⁵ KALISKY (René), *Dave au bord de la mer*, Paris, L'Arche, 1992. Pour les détails de la transposition de l'épisode biblique, nous renvoyons à notre étude (non publiée): « David et Saül en scène – Le surtexte dans *Dave au bord de mer* de René Kalisky », septembre 2003.

³⁶ KALISKY (René), *La Passion selon Pier Paolo Pasolini*, dans *La Passion selon Pier Paolo Pasolini. Dave au bord de la mer*, Paris, Stock, coll. Théâtre Ouvert, 1978, pp. 103-104.

³⁷ KALISKY (René), *Falsch*, dans *Sur les ruines de Carthage. Falsch, op. cit.*, pp. 91-240. Pour plus de détails sur le surtexte dans *Falsch*, nous renvoyons à notre article (en voie de publication): « Et si ce n'était qu'un rêve? – Eléments pour une nouvelle interprétation de *Falsch* de René Kalisky », 2002.

³⁸ Kalisky a été très fort marqué par Antoine Vitez dont il a découvert les spectacles avant même d'être monté pour la première fois par lui (voir par exemple leur correspondance: « Lettres inédites », dans *Prospéro* n°1, juillet 1981, pp. 2-7). C'est en grande partie à son approche de la scène qu'il pense quand il écrit *Du surjeu au surtexte*.

« libérer les comédiens du théâtre »³⁹, lui permettre de ne plus dissimuler son jeu, de montrer qu'il joue à être un autre sur scène.

De plus, Kalisky cherche à développer un jeu avec le public. Le surtexte instaure une distance par laquelle, dans son esprit, le public à la fois se divertirait et réfléchirait. En filigrane, il lui serait dit: c'est de l'illusion théâtrale, mais elle vous dit des choses vraies. Par là, on peut penser à la figure de la métalepse⁴⁰ dont un des plus fameux représentants est Borges⁴¹. Le jeu de l'auteur avec son lecteur qui caractérise la métalepse se lirait chez Kalisky à travers son jeu de dramaturge avec le spectateur.

Enfin, on peut reconnaître dans le surtexte une idée de jeu avec l'Histoire: avec une ironie qu'on pourrait appeler *tragique*, l'idée est avancée par Kalisky que l'Histoire est aussi une ré-appropriation continue du passé et des modèles qu'elle a vu émerger et est donc en soi un jeu, dont éventuellement l'homme peut devenir l'esclave (comme en témoigne Jim) ou au contraire s'en servir avec profit (comme tendraient à le montrer Pasolini ou Joe Falsch).

Le jeu de Kalisky et le jeu des autres

Nous pouvons également nous demander dans quelle mesure l'approche ludique de Kalisky peut trouver des échos dans la littérature belge francophone et peut-être par là contribuer à exprimer certains de ses traits dominants.

Ainsi, le jeu « téméraire » de Jim avec le nazisme n'est-il pas un lointain écho à celui du jeu de provocation d'un Thyl Uylenspiegel avec les Espagnols? On retrouverait là une caractéristique belge reconnue, celle de tourner en dérision le pouvoir en place, surtout quand il est d'origine étrangère. On peut ajouter qu'il s'agit tant pour Jim que pour Thyl d'une action vaine dans la mesure où le jeu ne débouche sur aucune transformation politique.

Dans cette voie, on peut aller plus loin et reconnaître de l'auto-ironie chez Kalisky. Existerait-il un anti-héros belge, un type de raté spécifiquement belge? De fait, l'ironie que Jim applique aux autres, donc au monde comme sujet, il l'applique aussi à lui-même. Son rapport ambigu avec Hitler est indissociable de sa tendance malade à la prostration. Jim l'admet pleinement et, en ce sens, il se rapproche du Plume de Michaux, du Gilbert de Hunstad ou encore des personnages de Toussaint.

³⁹ KALISKY (René), « Du surjeu au surtexte », dans *Dave au bord de mer*, op. cit., p. 103.

⁴⁰ Voir à ce sujet GENETTE (Gérard), *Métalepse. De la figure à la fiction*, Paris, Seuil, 2004.

⁴¹ Borges à qui Kalisky a justement dédié son roman *L'Impossible Royaume* !

En outre, bien que Kalisky tire son inspiration de l'événement historique, le monde qu'il représente sur scène ne prétend pas au réalisme: Jim fantasme, Joe Falsch rêve, Pasolini imagine le meurtre qui n'a pas encore eu lieu, Saül et David surgissent de l'éternité pour jouer.... L'imaginaire s'impose sur le réel qui se voit transformé sans être dans ce cas-ci nié⁴². Cela passe par un jeu avec le discours lui-même et celui auquel il est destiné. C'est la métalepse, citée plus haut, à fonction dissolutive, et dont on retrouve des signes par exemple dans les écritures très contemporaines des spectacles de Transquiquennal (avec *Zugzwang* par exemple) ou de Charlie Degotte, en particulier quand il met en scène *Et Dieu (dans tout ça)?*

Là intervient une capacité, peut-être spécifiquement belge, celle de pousser le jeu jusqu'à transgresser les codes et faire surgir de nouvelles formes artistiques. On se souvient de ce qu'ont osé faire en leur temps les surréalistes et dadaïstes belges ou des écrivains comme Moerman et bien sûr Ghelderode. Des signes de ce rapport combatif avec les règles d'usage se retrouvent à de multiples occasions dans l'œuvre de Kalisky. Les reprendre en détails dépasserait le cadre de cette étude. Contentons-nous de rappeler les propres commentaires de Kalisky à ce propos. Dans *Du surjeu au surtexte*, il exprime à loisir son intention de « dépasser au niveau du texte le jeu théâtral »⁴³, « de surmonter la convention théâtrale, de jouer (surjouer) comme si elle n'existait pas » et aussi son défi de « libérer le théâtre de la psychologie du texte au profit d'une psychologie constamment critique », comme de « libérer le théâtre du comédien et du texte »⁴⁴.

Enfin, pour terminer cette ouverture sur la littérature belge francophone à partir du théâtre de Kalisky (qui n'est pas comme nous l'avons vu aussi sérieux que l'on aurait pu penser), voici une dernière proposition. L'idée est peut-être provocatrice ou, préférons-nous dire, *ludique*. Kalisky était belge, mais il était aussi juif. La plupart de ses pièces parlent de « problèmes juifs ». On parle (ou tente de parler) d'humour belge. On parle aussi d'humour juif (sans doute avec plus de facilité). Dans cette mesure, pourquoi ne pourrait-on pas parler d'humour juif belge, comme l'on parle d'humour juif new-yorkais? Il faudrait bien sûr reconnaître un corpus – on peut déjà penser aux côtés de Kalisky à Sojcher, Berenboom ou Blasband -, mais pourquoi ne pas l'envisager?

⁴² Marc Quaghebeur a été très sensible à ce rapport de Kalisky avec la réalité historique. Rappelant que Kalisky a tiré une grande partie sa documentation du livre *Hitler et l'ordre noir* d'André Brissaud, il écrit: « L'étude comparée de cette somme et du texte de la pièce laisse le chercheur stupéfait tant les réparties, qui paraissent sorties de l'imagination endiablée du dramaturge, s'avèrent toutes avoir un fondement historique » (« Ballet de la déception exaltée », *op. cit.*, p. 242).

⁴³ KALISKY (René), « Du surjeu au surtexte », *op. cit.*, p. 103.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 105.