



N° 16, 2022

RILUNE — Revue des littératures européennes

“La Belgique au prisme des langues :  
bi/plurilinguisme, traduction, autotraduction”

MARC QUAGHEBEUR

(PRÉSIDENT DE L'ASSOCIATION EUROPÉENNE D'ÉTUDES FRANCOPHONES)

## Kalisky et le plurilinguisme

### Pour citer cet article

Marc Quaghebeur, « Kalisky et le plurilinguisme », dans *RILUNE — Revue des littératures européennes*, n° 16, *La Belgique au prisme des langues : bi/plurilinguisme, traduction, autotraduction*, (Catia Nannoni, dir.), 2022, p. 90-105 (version en ligne, [www.rilune.org](http://www.rilune.org)).

### Résumé | Abstract

**FR** Fils d'un martyr d'Auschwitz, René Kalisky, le plus novateur des dramaturges belges de l'après-guerre, n'a cessé de se battre pour faire advenir une conscience de la complexité identitaire. À ses yeux, celle-ci passait par la coexistence des langues. Aussi, bien que le théâtre ne constitue pas le véhicule le plus idoine pour la faire entendre à des publics généralement monolingues, s'y est-il essayé dans plusieurs de ses textes. Résonance donc d'une conscience antitotalitaire et européenne, à la fois, dans *Charles le Téméraire ou l'autopsie d'un prince*, le portugais, le néerlandais et l'italien émaillent de temps à autre les réparties et témoignent d'un autre monde humain que celui des États-nation. Dans *Europa*, pièce centrée sur la périlleuse perversité nazie, alternent notamment yiddisch et allemand, emblématisés par deux chansons *Erika* et *Wie! Zene meine kinderlech*. Dans *Falsch*, revisitation de la Nuit de cristal, *Die Gedanken sind frei*, la chanson des membres de la Rose blanche, groupe de jeunes Allemands farouchement opposés au nazisme et conscients du génocide, fait écho à une chanson allemande pleine de légèreté, *Fraulein, pardon*. Dans *Dave au bord de mer*, enfin, c'est l'anglais qui fait contrepoids au français, à certains moments-charnières de cette pièce consacrée à l'Israël contemporain, aux tensions entre sionisme, diaspora et cause palestinienne.

**Mots-clés** : Europe, nazisme, plurilinguisme, Shoah, Belgique.

**EN** René Kalisky, the son of a martyr in Auschwitz, and the most innovative post-war Belgian dramatist, never stopped fighting to create an awareness about the complexity of identity; in his view, the latter was experienced through the coexistence of languages. And in spite of the theatre not being the most suitable vehicle in reaching a generally monolingual audience, the writer made an effort to achieve his goal in several of his works. Standing as an expression of both an anti-totalitarian and a pro-European conscience, Portuguese, Dutch and Italian are occasionally used in *Charles, le téméraire ou l'autopsie d'un prince*, to pepper repartees, and to give evidence of another human world, different from the one of the Nation-States. In *Europa*, a play about the perilous perversity of the Nazis, Yiddish and German are alternated and emblemised by two songs : *Erika* and *Wie! Zene meine kinderlech*. In *Falsch*, a reinterpretation of the Night of the Broken Glass, *Die Gedanken sind frei*, the song of the members of the White Rose, a group of young Germans fiercely opposed to the Nazis and aware of the genocide, is echoed by the light-hearted German song *Fraulein, pardon*. Last, in *Dave au bord de mer*, English is the language used to counterbalance French at different pivotal moments of the work, which focuses on contemporary Israel, on the tensions between Zionism, diaspora and the Palestinian cause.

**Keywords** : Europe, Nazism, plurilingualism, Shoah, Belgium.

MARC QUAGHEBEUR

## Kalisky et le plurilinguisme

**R**ené Kalisky (1936-1981) a toujours lié innovation esthétique et convictions politiques, sans pour autant produire une œuvre qui correspondît aux poncifs ou impasses de l'écrivain engagé. Dans un texte que l'on peut considérer comme testamentaire, publié cinq mois avant son décès (*Belgique ? Le pays le plus imaginaire du monde*),<sup>1</sup> le dramaturge et essayiste répond à la parution du volume *La Belgique malgré tout*<sup>2</sup> auquel il a refusé de participer. Il s'insurge en effet contre le titre du volume, lequel eût dû au moins, selon lui, être suivi d'un point d'interrogation.

Il s'en prend ensuite aux comportements récurrents mais significatifs des écrivains belges. Il se demande « d'où vient qu'ils n'interrogent qu'eux-mêmes, à perte de vue, comme si les bruits du monde, le ressac de siècles d'histoire, ne pouvait renfermer de réponse utile à leur inquiétude, à leur angoisse »<sup>3</sup>. Il met en cause cette volonté d'exil de l'Histoire et d'apolitisme foncier, qui les rend notamment incapables de « fustiger les pouvoirs en place et le personnel politique »<sup>4</sup>. Mais aussi de prendre réellement en compte les autres langues et cultures européennes.

Il ne manque pas de relier cette hantise de la « désexistence » à « l'affirmation de l'unité française »<sup>5</sup>. Il pointe entre autres « l'acharnement des historiens français à tourner en dérision le dernier duc de Bourgogne, dont le projet de royaume d'entre-deux faillit compromettre et l'équilibre européen, et l'unification française autour d'un pouvoir royal omniscient »<sup>6</sup>. Selon lui, cet acharnement témoigne

en faveur du projet avorté du Téméraire, serait-ce, *a contrario*. Donc en faveur d'une existence du pays d'entre-deux, de son histoire, de sa réalité géopolitique. Mais à en croire ses détracteurs, la fin tragique du duc devant

---

<sup>1</sup> René Kalisky, « Belgique ? Le pays le plus imaginaire du monde », *La Quinzaine littéraire*, n° 339, 1981, p. 11-12. Le texte a été réédité dans Marc Quaghebeur (dir.), *Anthologie de la littérature française de Belgique. Entre réel et surréel*, Bruxelles, Éditions Racine, 2006, p. 296-301.

<sup>2</sup> Jacques Sojcher (dir.), *La Belgique malgré tout. Littérature 1980*, *Revue de l'Université de Bruxelles*, n° 1-4, 1980.

<sup>3</sup> René Kalisky, « Belgique ? Le pays le plus imaginaire du monde », art. cit., p. 11.

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>6</sup> *Ibid.*

Nancy prouverait à elle seule l'inanité du projet. Donc la désexistence du pays d'entre deux ...<sup>7</sup>.

Bref, sa supposée inconsistance identitaire.

### **Belgique et refus des identités univoques : *Charles le Téméraire ou l'autopsie d'un prince***

Cette conviction était très forte chez l'auteur, je puis en témoigner<sup>8</sup>. Elle s'actualise dans *Charles le Téméraire ou l'autopsie d'un prince*<sup>9</sup>, scénario d'un film qui aurait dû voir le jour à l'occasion du 150<sup>e</sup> anniversaire de la proclamation de l'indépendance de la Belgique (1830)<sup>10</sup>, et être coproduit par les télévisions allemande, belge, française et suisse – *i.e.* par les pays directement concernés par l'histoire du quatrième duc de Bourgogne. Cette hantise était ancienne puisque le futur écrivain publie en 1961, sous le pseudonyme de Calyre, une bande dessinée, *Charles le téméraire contre Louis le rusé*<sup>11</sup>.

Les convictions et les combats de René Kalisky à propos de la Belgique impliquent bien évidemment la prise en compte de sa complexité, notamment linguistique. Aussi était-il essentiel pour lui que le scénario comportât des réparties en flamand. La Séquence 67, qui se déroule à Gand au moment de la révolte populaire contre les impôts nouveaux et le retrait des franchises communales, alterne dialogues entre le duc et ses conseillers d'une part, la foule et ses représentants, de l'autre – notamment l'inconnu qui interpelle Charles de Bourgogne. Les didascalies précisent que les réparties de ce(s) dernier(s) doivent être dites en flamand<sup>12</sup>, ce qui ne pose aucun problème dès lors que l'on est dans un film et que celui-ci peut être sous-titré. La question est plus complexe si

---

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> Lors de ses passages à Bruxelles dans mon appartement de la rue Marie-Thérèse, j'ai pu suivre de près la genèse et les aléas de ce scénario au destin contrarié, ce qui m'a permis d'en établir le texte en vue de son édition en 1984 dans la collection « Écrits du Nord ». J'en rends compte dans ma contribution « Une autopsie qui va plus loin que celle du cadavre de Charles le Téméraire », dans Aurélia Kalisky et Agnese Silvestri (dir.), *Kalisky, l'intempestif ? Relectures contemporaines d'une œuvre du XX<sup>e</sup> siècle, Francofonia*, n° 71, 2016, p. 15-29.

<sup>9</sup> René Kalisky, *Charles le téméraire ou l'autopsie d'un prince*, Bruxelles, Éditions Jacques Antoine, 1984. Dans ce paragraphe, toutes les citations tirées de cette œuvre renvoient à cette édition. Elles sont indiquées entre parenthèses après la citation ou la référence à ce texte.

<sup>10</sup> Le scénario avait été commandé par la RTBF (Radio Télévision belge francophone).

<sup>11</sup> Elle est reproduite et commentée dans Aurélia Kalisky et Agnese Silvestri (dir.), *op. cit.*, p. 163-167.

<sup>12</sup> Il en va de même dans d'autres séquences, moins nodales. Ainsi, lorsque des marins hèlent le jeune Charles (Séquence 19).

l'on se reporte à la théâtralisation de ce texte. La mise en espace que Jean-Claude Idée réalisa à Paris en tint la gageure<sup>13</sup>.

La vision politique et éthique qu'entend défendre le fils d'un des martyrs d'Auschwitz va à l'encontre des conceptions françaises incarnées dans son texte par Philippes de Commynes<sup>14</sup>, le conseiller du duc de Bourgogne qu'il trahit en 1472 au profit du roi de France. Celui-là s'entretient, et ce n'est pas un hasard, avec l'ambassadeur du duché de Milan<sup>15</sup> auprès du duc de Bourgogne, dont il fut proche. Les réparties de Panigarola témoignent d'une autre perception du politique et d'une compréhension très différente du quatrième duc de Bourgogne et de son dessein que celle de monsieur de Commynes. Celui-ci se montre incapable, par exemple, de comprendre, autrement que négativement, l'influence de la mère du duc Charles, Izabel<sup>16</sup> de Portugal, sœur de l'Infant des Découvertes, don Henrique. Le scénario la montre en revanche, et à plusieurs reprises, chantant du fado ou des musiques portugaises avec son fils – y compris à l'heure de l'agonie de la duchesse (Séquence 89). Autre indice de la conscience de la nécessaire pluralité linguistique et culturelle<sup>17</sup> à laquelle croyait l'écrivain.

Cette conception identitaire non réductible à l'unique<sup>18</sup> est aux antipodes de ce qui a présidé à la construction des États-Nations et paraît, pour beaucoup, vérité d'Évangile. Commynes, le futur auteur des *Mémoires*, affirme ainsi, pour justifier sa trahison, que le duc n'avait « jamais bien su qui il était », se proclamant un jour Portugais, un autre Flamand ou Bourguignon, et oscillant politiquement entre France et Angleterre. À quoi Panigarola répond que « dans les derniers mois de sa vie, il n'hésitait plus » (p. 32). Auparavant, Commynes a signifié à l'ambassadeur milanais son incompetence en la matière, liée à ses origines italiennes (p. 29).

L'autopsie à laquelle s'affaire le scénario n'est donc pas seulement celle du cadavre défiguré retrouvé devant Nancy mais celle d'une construction identitaire à l'opposé de ce dont la France est le prototype –

<sup>13</sup> Le 26 février 2020, au Centre Wallonie-Bruxelles, dans le cadre des soirées « Kalisky, un nouveau regard ». Les répliques étaient jouées par des acteurs d'origine flamande.

<sup>14</sup> Kalisky l'orthographe avec *i*.

<sup>15</sup> Milan se trouve à l'extrémité méridionale de l'axe Escaut-Meuse-Moselle-Rhin-Saône-Rhône qui mène au Piémont et à la plaine du Pô, soit la colonne vertébrale des espaces lotharingiens qui hantaient le duc Charles et dont la complexité identitaire constituait un défi pour les États-Nations. Le Traité de Versailles (1919) entendit y mettre définitivement un terme en démantelant notamment l'empire plurinational des Habsbourg.

<sup>16</sup> Kalisky utilise cette orthographe non francisée.

<sup>17</sup> À l'heure où il conçoit et propose en vain la création à Bruxelles d'un festival de théâtre francophone, il juge indispensable qu'une pièce d'un auteur flamand soit inscrite au programme.

<sup>18</sup> René Kalisky publie, à propos de la question juive, un essai tout aussi interpellant : *Sionisme ou dispersion ?*, Verviers, Marabout, 1974.

ces identités nationales univoques et exclusives ayant conduit entre autres au désastre des deux guerres dites mondiales et bien sûr aux horreurs des années 1933-1945 qui hantent l'auteur de *L'impossible Royaume*. Panigarola considère ainsi que le duc de Bourgogne « est venu trop tôt », à quoi Commynes répond : « trop tard » (p. 126). À son conseiller félon, le duc avait affirmé qu'à la différence de son père, il ne se sentait pas français. Mieux encore qu'il n'était « ni Français ni Flamand ni Portugais » mais qu'il serait selon ses « actes » (p. 114)<sup>19</sup>. À Panigarola qui demande à Commynes s'il a avoué à son maître être « Flamand par la naissance » mais « Français par le goût » (p. 114)<sup>20</sup>, Commynes répond que le duc était seul à croire à son idée d'Entre-Deux.

Ces divers indices attestent la problématique et la visée de Kalisky, juif et belge conscient du péril des identités closes – non seulement dans ce scénario mais dans toute son œuvre. La vision de la cohabitation des langues en constitue une modalité. Elle s'inscrit dans la contestation foncière du modèle sur lequel s'est construite et reconstruite l'Europe. Au tout début de la partition cinématographique, le roi de France ne dit pas fortuitement : « Nous en avons fini avec la Lotharingie de Charles, fini, avec son royaume d'Entre-deux ... La France est sauvée » (p. 31). Et Louis, onzième du nom, de voir nécessairement « tous les Belges et les Bourguignons retourn[er] à la maison de France ... » (p. 13). À quoi l'Yprois Commynes répond : « quand même les Flamands résisteront » (p. 13)<sup>21</sup>. Mais, pour lui, la France a « l'avantage d'exister [...] tandis que le royaume rêvé par les ducs ... » (p. 47). Pour le roi de France, le duc, son cousin, était un fol – ainsi que ceux qui penseraient peu ou prou de la sorte.

La revisitation par Kalisky<sup>22</sup> de la trajectoire d'un prince atypique doublement défiguré concerne aussi bien la défense du prototype – ou du reliquat – belge que la mise en cause de la matrice politico-culturelle française telle qu'intériorisée par nombre d'écrivains belges francophones. Pas de monolinguisme donc ni de supériorité intrinsèque de l'idiome français.

---

<sup>19</sup> Actes liés à un dessein supposant une sorte d'imagination créatrice qui ne soit jamais terre à terre.

<sup>20</sup> Charles Quint, l'arrière-petit-fils du Téméraire, se vit traiter de la même manière par le pape au moment de sa décision d'abdiquer.

<sup>21</sup> Ce point de vue est celui des rattachistes.

<sup>22</sup> À la même époque, en Belgique, Gaston Compère consacre une pièce (*Le Dernier Duc d'Occident*, Bruxelles, RTB – Cahiers 1 du Service Dramatique, 1977) et un roman au Téméraire (*Je soussigné, Charles le Téméraire, duc de Bourgogne*, Paris, Pierre Belfond, 1985).

## L'Europe et sa culture après les camps de la mort : *Europa*

L'Europe de l'humanisme, définitivement sinistrée par la folie nazie, se trouve au cœur d'*Europa*<sup>23</sup>, pièce (1972-1976) que le dramaturge tire du roman homonyme de Romain Gary publié chez Gallimard en 1972. Cette Europe s'incarne notamment sur scène à travers un recours relativement important au plurilinguisme. L'allemand<sup>24</sup> et le yiddisch<sup>25</sup> s'enchaînent, généralement ; mais aussi l'anglais<sup>26</sup> et parfois l'italien<sup>27</sup>. Ils ponctuent – en les exacerbant ou les allégeant – les dialogues en français. L'ensemble crée une ambiance plurilingue, un peu mondaine et faussement légère<sup>28</sup>. Elle redouble subtilement la musique de Mozart, celle du Siècle des Lumières et de la Grâce dans lequel entend (sur)vivre l'ambassadeur de France en Italie, Jean Danthès.

Le jeu entre l'allemand et le yiddisch est important, comme on le lira plus loin. En allemand se disent des choses essentielles. Ainsi, à la scène 15, scène de bal en costumes d'époque dans laquelle Erika se montre très éprise de Jean Danthès. Celui-ci craint de ne pas être à la hauteur de l'imagination de la jeune fille et de se retrouver lourd et pantois, le lendemain, en comparaison de son « double d'époque » Renaissance :

- ERIKA, In Deutsch, Johannes ...
  - DANTHÈS, Ja, unvergessliche Frau !
  - ERIKA, Verliebt.
  - DANTHÈS, Verhungert.
  - ERIKA, Unersätlich.
- Je suis heureuse (p. 71).

Cette retombée en français est typique de l'ironie tragique, comme des identités multiples chères à Kalisky.

L'idée de l'Europe dont cette pièce célèbre le *requiem*<sup>29</sup>, et dont la

---

<sup>23</sup> La pièce est publiée dans *Alternatives Théâtrales*, n° 29-30, Kalisky, 1988. Toutes les citations de cette pièce, dans ce paragraphe et dans le prochain, renvoient à cette édition. Elles sont indiquées entre parenthèses après la citation ou la référence à ce texte.

<sup>24</sup> « Jawhol, ganz recht » (p. 9).

<sup>25</sup> « Dè Ma is geracht » (p. 4).

<sup>26</sup> « What did you say? » (p. 80).

<sup>27</sup> « Magnifico » après « Oh, What an exciting game ! exciting game » ; « Donnerwetter » ; « Comme c'est amusant : un due ! » ; « Mais c'est l'ambassadeur de ... » (p. 32).

<sup>28</sup> Elle aggrave en fait le carnaval tragique, procédé très kaliskien.

<sup>29</sup> « L'Europe ne pourra coexister avec la souffrance de 20 milliards d'êtres humains pour lesquels le mot même de *culture* est une insulte et une provocation », répond Danthès au Roi blanc de l'échiquier sur lequel se déroule la représentation, qui le traite de « réactionnaire [...] à deux visages ». Erika se dit « une Européenne passionnée que l'idée de l'Europe devenue celle des marchands a rendue amère » (p. 28).

musique de Mozart<sup>30</sup> constitue le symbole, a été minée par le nazisme<sup>31</sup> avant d'être phagocytée par l'industrie culturelle américaine et le règne de l'argent<sup>32</sup>. « Adieu, dernier soupir de l'Europe... » (p. 29), affirme le Roi Blanc en arrachant la jeune Erika à sa conversation avec l'ambassadeur de France, un Européen de la plus belle eau qui lisait Platon dans les lagers.

Pour résister à la crainte de perdre de sa virilité, il n'avait toutefois eu le choix qu'« entre l'homosexualité et la masturbation » (p. 31) ; et pour assurer sa survie à Dachau, dans l'exécution des ordres les plus ignobles et les corvées les plus immondes donnés par les SS. « Je pensais que cela ne pouvait être vrai, qu'il était impossible que de telles choses se produisent » (p. 48), confesse l'ambassadeur.

Les réparties en yiddisch s'échangent à l'intérieur des rapports familiaux entre la baronne Malwina von Leyden, sa fille Erika, et le baron Putz zu Stern, dit Putzi, mari de Malwina. Ils s'insèrent souvent dans des passages qui concernent le diplomate, dont Malwina fut un temps la maîtresse, au sortir de la guerre, avant qu'un accident de voiture ne la paralyse. Pour s'en venger, elle entend le faire s'éprendre de sa fille, Erika, qui serait en fait leur fille. Danthès rencontra Malwina après avoir passé trois ans à Dachau, matricule 6.754. Mythomane, elle incarne elle aussi une Europe du passé : « J'ai connu en effet l'Europe [...]. Les hommes ont changé, ma fille. Et l'Europe, surtout l'Europe ... » (p. 35).

Inhérente à la dramaturgie et à la polyphonie kaliskiennes<sup>33</sup>, l'ambiguïté s'articule notamment autour du prénom et de la personne d'Erika. Ce prénom est le titre d'une chanson allemande du début des années trente, particulièrement prisée par les troupes de la Wehrmacht – au point d'en être devenu le symbole dans la mémoire collective. Les strophes de cette chanson nostalgique et virile alternent l'évocation de la fleur de bruyère appelée « erika » et la jeune fiancée d'un soldat, demeurée au pays, prénommée Erika. Kalisky ne retient que les premiers mots de la première strophe de cette chanson emblématique, celle qui parle des essaims d'abeilles se précipitant sur la fleur sauvage, douce et odorante.

---

<sup>30</sup> *La Flûte enchantée, La Marche turque* ou *Le Requiem*.

<sup>31</sup> À l'idée d'inviter Nietzsche, Schopenhauer, Kant et Hegel « à un déjeuner sur l'herbe » répond la réplique « Ja, aber vergessen wir nicht Hitler, Bismarck, Wagner und Eichmann ... » (p. 27).

<sup>32</sup> « Oui, c'est fini. Place nette à l'Europe, une Europe qui sera ce qu'en auront fait une poignée de carriéristes [...]. La culture occidentale exige de l'argent. Oumm ? Décadence ou pas, liquidation ou pas. De l'argent » (p. 29).

<sup>33</sup> L'auteur l'explicite dans « La séduction pour tuer le mensonge », dans René Kalisky, *Sur les Ruines de Carthage, Falsch*, Bruxelles, Labor, « Espace Nord », p. 7-19.

Comme toujours chez Kalisky, les fragments musicaux sont particulièrement significatifs et actifs. L'écrivain fait encore retentir la chanson *Erika* au final de la pièce dans un *glissando* qui va d'une chanson yiddisch à la chanson allemande par excellence. Malwina interrompt en effet Putzi qui fredonnait quelques paroles de *La Juive de Rostock* (« Où sont mes enfants ? », p. 82) pour chanter à tue-tête : « Auf der Heide blüht ein kleines Blümelein, und das heisst Erika » ; « Heiss von hunderttausend kleinen Bienenlein wird umschwärmt Erika » (p. 82)<sup>34</sup>. De la sorte, précise la didascalie, « la chanson *Erika* s'installe progressivement dans tout l'espace scénique, le chœur des soldats en marche et les cuivres accompagnant en quelque sorte Malwina » (p. 82).

Le yiddisch, comme le monde juif européen ont presque disparu dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Juste avant ce final, Malwina a révélé à sa fille, devenue amoureuse de Danthès, le secret de la conception. Erika chausse « ses lunettes noires » et « disparaît dans l'amas de figurines amoncelées dans la surface de jeu »<sup>35</sup> (p. 82) – celles-là même qui scénarisent la destruction des sujets européens.

### Un pas de deux entre allemand et yiddisch : *Europa*

Ce final martial est particulièrement emblématique. Le yiddisch est une langue européenne proche de l'allemand, quasiment disparue avec la Shoah puis le choix de l'hébreu biblique comme langue nationale de l'État d'Israël. On trouvera ci-dessous l'analyse de ses occurrences dans la pièce ainsi que sa traduction contextualisée<sup>36</sup>.

Centrale, la scène 8 rassemble Danthès, Jarde, son psychanalyste, Erika, Malwina et Putzi, ainsi que les figurants du jeu d'échec. Elle reparcourt la vie de Jean Danthès et, à travers elle, le sort de la culture après l'abjection nazie<sup>37</sup>. Symbole de cette culture en voie de disparition, l'ambassadeur a dû également apprendre que « l'amour ne suffit pas » (p. 40). Il avoue vouloir « éviter que tout ce en quoi nous avons cru ne s'en aille en morceaux avant même ... » (p. 40). Ainsi refuse-t-il l'abandon du

---

<sup>34</sup> « Sur la lande pousse une petite fleur appelée *erika*. Cent mille abeilles s'affairent autour d'elle ».

<sup>35</sup> La pièce se déroule sur les cases d'un échiquier. À gauche, un jardin dans lequel se déplace la chaise roulante de Malwina ; à droite, un salon XVIII<sup>e</sup> où se tient Jean Danthès.

<sup>36</sup> Je remercie Mechtild Kailsky-Bake de l'aide qu'elle m'a apportée. C'est sa traduction que je reproduis.

<sup>37</sup> « Ffl-b51 ! » ; « a7-a6 » (p. 67). La scène 13 s'achève sur ces deux coups au jeu d'échecs, de Putzi et de Danthès respectivement.



droit à la liberté de décision individuelle<sup>38</sup>. À cet homme qui se demande si l'on a raison de permettre à la société de gérer certains aspects de notre vie », son psychanalyste répond : « l'homme occidental n'a pas renoncé à son pouvoir de décision sans y avoir réfléchi, n'est-ce pas ? » (p. 43).

Alors que l'aire de jeu s'agite sous le déferlement musical du *Requiem* de Mozart, que les Rois blanc et noir revêtent « des accoutrements de fantaisie, mais qui font néanmoins penser à des uniformes SS » (p. 43), que les figurants apparaissent désormais en guenilles ou quasiment nus — tel est le cas de Danthès — l'action et la remémoration se déplacent d'une part vers les commentaires de la famille de Malwina à l'égard de l'ambassadeur ; de l'autre, à sa confrontation violente avec ses pires souvenirs d'humiliation à Dachau. Dans chacune de ses séquences, comme dans celle qui voit Malwina revenir<sup>39</sup>, devant sa fille, sur ses liens passé et futur avec Danthès, le yiddisch intervient.

Ayant immobilisé les figurants en les mettant au garde-à-vous, les Deux Rois se livrent à des commentaires de personnalité, tous dénigrants. Le dernier (« Débonnaire, infantile. Très faible niveau intellectuel », p. 44) suscite la réaction de Malwina qui le colle à Danthès. La discussion se fait en yiddisch. À sa fille, elle rappelle avec mépris que l'ambassadeur n'est qu'un Goï. Erika lui demande de quoi elle a peur et insiste sur l'humanité de Danthès, que l'on ne retrouve pas, selon elle, chez les juifs. Piquée au vif, sa mère répond que les Goï ne voient jamais qu'un jeu dans l'Amour. Elle entonne ensuite une chanson yiddisch au thème nostalgique parfaitement accordé à l'idée d'un *requiem* — on la retrouve au final de la pièce : « Où ! où ! Mes petits ? Où ! Où ! sont mes enfants ? Loin, loin ... loin, loin sont-ils partis » (p. 44).

La séquence voit ensuite le Roi blanc demander à Jean Danthès et son numéro de matricule de déporté et son identité civile. Le Roi blanc lui demande ensuite de préciser sa race ; et Le Roi noir, de se positionner à l'égard de « l'idée de la grande Europe » (p. 45) chère aux nazis. Eût-elle apparemment échoué par la défaite des armées du III<sup>e</sup> Reich, elle n'en a pas moins enterré celle à laquelle continue d'adhérer, et qu'incarne l'ambassadeur de France tout au long de la pièce.

Rien n'est jamais évident toutefois chez les personnages de Kalisky, du fait notamment du mélange des temporalités et des identités. Selon Danthès, dans « son bordel<sup>40</sup> autrichien qui lui rapportait gros, Malwina

---

<sup>38</sup> « Le pouvoir ne réside plus dans la lucidité. Il est ailleurs » (p. 41), lui dit Jarde. Dans les camps de concentration, Danthès a dû renoncer à sa volonté individuelle pour ne pas mourir.

<sup>39</sup> « Après l'amour, nous écoutions le *Requiem* comme on écoute la mort de Mozart, comme on imagine les funérailles de l'Europe » (p. 52).

<sup>40</sup> À Erika qui fait allusion à la rencontre de sa mère et de son futur amant dans le meilleur bordel d'Europe, dans le Semmering, Danthès répond que lorsqu'une femme, comme c'est le cas

entendait rendre tout son lustre à l'Europe entrée en agonie par la grâce de Hitler » (p. 67). Elle en prononce par ailleurs le *requiem* après une soirée d'amour avec Danthès, sous la musique écrasante de Mozart.

Le cœur de la scène 8 renvoie directement à ce que l'abjection nazie induisit de destruction de la dignité humaine et du quant à soi<sup>41</sup>. Dans la chambre d'écho du salon de l'ambassadeur, Jarde rappelle que « ceux qui ont résisté jusqu'au bout sont morts, les autres ont dû renoncer à tout amour propre, subir toutes les humiliations » (p. 47). Après avoir été traité de « sale communiste » (p. 46) par le Roi blanc et de « nostalgique de la social-démocratie » (p. 46) par le Roi noir, Danthès s'était vu contraint de répéter « Dieu est une merde et ta femme passe son temps à faire la pute » (p. 46). Contraint de courir en outre devant ses bourreaux, le détenu 6.7341 doit tabasser un de ses camarades juifs. Celui-ci lui crie en yiddisch : « Non ! Qu'est-ce que tu fais ? Qu'est-ce que j'ai fait ? » (p. 47)<sup>42</sup>. Scène capitale !

En yiddisch toujours, Malwina demande à sa fille ce que l'ambassadeur a pensé de la robe blanche dont elle l'avait revêtue, une des siennes au temps de leurs amours. À Erika qui croit à la méprise – l'ambassadeur lui décillera les yeux dans une scène ultérieure –, Putzi rappelle qu'il n'est qu'un Goï. Malwina exige alors de sa fille qu'elle ôte ses lunettes noires. Elle les chaussera de nouveau, à la fin de la pièce, avant de quitter violement Putzi et sa mère<sup>43</sup>, pour se perdre dans la mêlée de l'échiquier après la révélation de la paternité de Danthès, indices évidents du jeu entre réel et imaginaire, vie vécue et vie téléguidée.

Le duo Danthès/Jarde voit le premier confesser n'avoir jamais jugé possible l'existence de telles infamies ; le second, lui rappeler que, pour survivre à tout prix, il faut pouvoir dénier la réalité la plus crue et ses ressorts<sup>44</sup>. Ce sont précisément ceux que la pièce met en lumière en les reliant à la fin de l'humanisme européen auquel continue de s'accrocher l'ambassadeur de France près le Quirinal. Ce dialogue est immédiatement suivi d'un autre – avec un *Obersturmführer* – lié à la satisfaction des deux fonctions élémentaires.

---

de sa mère, a fait « tous les métiers », c'est qu'il y en a un qu'elle ne fait jamais » (p. 69) puisqu'elle disposerait alors d'argent à suffisance.

<sup>41</sup> « Mais aviez-vous la dignité des politiques ? Eux, s'attendaient à être persécutés, tandis que, vous, Danthès ... » (p. 46).

<sup>42</sup> « Nein ... voes macht die ... Voes hob ich gemacht ».

<sup>43</sup> Au rire rauque de sa fille, Malwina répond en interpellant Putzi : « She is lovely, isn't she ? », et « Yes ... beautiful, but ... » (p. 81-82).

<sup>44</sup> Cette prégnance de l'imaginaire est constitutive de la pièce, elle permet ses métamorphoses constantes. À la scène 4, Danthès dit à Erika : « Votre mère a accompli sur mon dos une œuvre d'imagination qui mérite le plus grand respect [...] depuis plus de vingt ans une femme vous invente avec tant de haine, au nom d'un amour qu'elle n'a jamais vécu et d'une vilénie qui ne fut jamais commise ... » (p. 23).

La séquence voit le sous-officier nazi entonner *Erika* qui submerge peu à peu le *Requiem* de Mozart. Les prisonniers doivent marcher sur place, ils sont séparés entre juifs et non juifs<sup>45</sup>, et tenus de chanter *Erika*. Le psychanalyste rappelle à son patient que « presque tous les prisonniers non juifs croyaient à la supériorité raciale des Allemands ». Alors que Danthès a fini par rejoindre, sur la scène, le groupe des prisonniers non-juifs qui s'époumonnent à chanter *Erika*, les détenus juifs, en réponse, psalmodient une tout autre chanson : « Écoute ma voix, regarde mes larmes, défends-moi et dis-moi enfin : je te pardonne ! Nous sommes entre tes mains, comme l'argile dans les mains du potier [...]. N'écoute pas les paroles de celui qui accuse et souviens-toi de tes promesses éternelles ! » (p. 49). Le duel/duo symbolique entre les deux langues ne demande pas de commentaire.

La scène suivante rassemble mère et fille pour l'essayage de la robe blanche destinée à faire tomber Danthès dans les bras d'Erika. Elle les voit également parler de leurs rapports ; de stratégie amoureuse : des moments que Malwina passa avec Danthès sorti de ses trois années de camp de concentration, ainsi que le lui rappelle sèchement, et en allemand, Erika : « Danthès war drei Jahre in Dachau und er musste » (p. 51). Pour Malwina, c'est dans ses bras « qu'il a oublié Dachau<sup>46</sup> ou ... Auschwitz » – peu importe pour elle ! C'est « après l'amour » qu'ils écoutaient le *Requiem*, « comme on écoute la mort de Mozart, comme on imagine les funérailles de l'Europe » (p. 51).

Elle sanglote alors, en évoquant, en allemand et en français, puis en yiddisch – et pour la caractériser – la guerre : « A Krieg is immer schwer » (p. 52). Une ponctuation, scéniquement comparable dans le démarquage, avait été émise en yiddisch par Erika (« Die hofst tsie fill fin mirh », *i.e.*, « tu attends trop de moi »). Telle était sa réponse à sa mère qui la traitait de menteuse (p. 51) après qu'elle eut refusé de lui donner son avis sur sa conception de l'amour<sup>47</sup>. Au dire d'Erika, pour Danthès, « tous les amours sont des amours coupables. Tu n'as jamais réalisé l'enfer que furent pour lui ces trois années à Dachau » (p. 51), rétorque-t-elle à Malwina.

Dans la scène 11<sup>48</sup>, Erika interroge l'ambassadeur sur la relation qui fut la sienne<sup>49</sup> avec sa mère, il lui répond que « ce qu'il y a de beau, là-dedans, de bouleversant, et probablement d'unique, c'est que tout y est

<sup>45</sup> « À ceux d'entre vous qui ne sont pas juifs, à ceux-là je leur dis : ouvrez bien vos sales oreilles [...]. Quant aux juifs qu'ils aillent se faire foutre ! De toute façon leur compte est bon ! » (p. 49).

<sup>46</sup> Futile ; elle avoue ensuite s'en souvenir vaguement.

<sup>47</sup> « Les choses qu'une femme amoureuse est capable de faire dépassent l'entendement, ce qui veut dire d'abord que cela se joue quelque part hors de la portée de l'intelligence » (p. 50).

<sup>48</sup> Celle de la fausse chute de vélo d'Erika pour attirer Danthès dans ses bras.

<sup>49</sup> Elle dura six semaines.

presque complètement faux, inventé de toutes pièces et bien après l'événement » (p. 58). Mais « comment se refuser à une telle création ? » (p. 58). Alors qu'Erika lui demande s'il a oublié ou souffre encore de cette histoire, de l'autre côté de l'aire de jeu, Malwina fredonne la chanson yiddisch de *La mère juive* (*A yiddische mame*) que l'on peut traduire comme suit : « Une mère juive ... Une mère juive c'est amertume si elle manque ... si elle n'est pas là, une mère juive ... Une si belle Madone, – ou matrone<sup>50</sup> –. Un cadeau de Dieu, c'est cela une vieille maman juive » (p. 59).

À Malwina qui fait ensuite allusion, une nouvelle fois, à von Kreutzen<sup>51</sup>, Putzi répond : « le tendre philosémitte » (p. 60). Et Malwina, de préciser que le comte « croyait lutter contre Hitler en sauvant une yiddische mame (*elle pouffe*) » ; « une juive de Rostock » (p. 60). Ce thème et cette mélodie nappent en sourdine la représentation – en parallèle au *Requiem* et à *Erika* qui, eux, se chantent en majesté. C'est que les compromissions auxquelles a consenti Danthès font désormais de lui « l'ambassadeur du silence » (p. 60). Certes, « il y a bien la culture ... qui nous excite. Mais serait-ce pour des anonymes que Mozart a créé sa musique ? » (p. 60).

Lucide, à la différence de sa mère, Erika dit à Danthès : « on dirait qu'une partie de vous-même est ... » (p. 60) demeurée là-bas. Une sorte de vacance d'existence en a découlé. Danthès opine et précise : « Là-bas ou ici ... je n'ai jamais cessé d'exagérer mon importance » (p. 60). C'est dans ce contexte de survivance après 1945 qu'il est question de la culture. Reste d'un monde qui ne saurait compenser l'annihilation de l'être inhérente à l'Holocauste. Aussi, la reprise en demi-teinte, et à plusieurs moments, de la balade de la *Juive de Rostock* fait-elle sens. La pièce s'achève d'ailleurs quasiment sur ce murmure. N'était que la balade juive est littéralement submergée par le chœur des soldats chantant *Erika*. Le pas de deux entre allemand et yiddisch est donc parfaitement signifiant.

À la scène 14, l'ambassadeur interroge Erika sur la tristesse qu'elle manifeste subitement alors que la scène avait débuté dans la joie de la dégustation de quartiers d'orange. Erika répond qu'elle « réfléchissai(t) en allemand (*un temps*) » puis lui dit « Ich liebe dich, Johannes » (p. 69). Elle fredonne ensuite quelques paroles de la chanson yiddisch : « Wie ! Wie ! Zenen meine kinderlech ? Wie ! Wie ! Zenen meine kinderlech ... » (p. 69). Celle-là même qu'au final, Putzi<sup>52</sup> se met à fredonner après

<sup>50</sup> Le terme « Matone » utilisé par Kalisky ne semble pas exister en yiddisch.

<sup>51</sup> « Une maquerelle qui débute à la cour des Médicis, qui se fait passer pour une juive de Rostock en 1940 afin de regagner les faveurs du prince von Kreutzen et vivre à ses crochets dans son château de Sigmaringen » (p. 19).

<sup>52</sup> Il ne répète pas « kinderlech ».

l'affirmation de Malwina, qui chantonne toutefois *Erika* : « Il y avait, là d'où je viens, une chanson où il était question de chats châtrés qui se mettent à donner des conseils d'amour » (p. 82).

### Deux chants allemands : *Falsch*

Pièce posthume<sup>53</sup> écrite entre 1979 et 1981, *Falsch* (1983) fonctionne sur la réactualisation fantasmagorique et scénique du dernier *Shabbat* familial des Falsch, en 1938 à Berlin – avant que la famille ne se sépare. Oratorio dansé des retrouvailles entre morts et (sur)vivants, hymne tragique des métamorphoses et des perpétuations de la mémoire, la pièce se noue autour du retour, à l'extrême fin de sa vie, de celui qu'elle nomme « L'Enfant », Joseph Falsch, le cadet. Pour les uns et les autres – ses frères partis eux aussi aux USA en 1938 – il est devenu Joe. Là-bas, il exerçait la médecine comme son père Jacob le faisait à Berlin<sup>54</sup>.

Une chanson non française occupe à nouveau une place particulièrement significative dans ce texte. Elle survient à un moment très tensionnel de la pièce. Rachel<sup>55</sup>, la mère, reproche notamment à Georg, son fils peintre parti lui aussi dans les Amériques, d'« avoir fait de la peinture avec [leurs] souffrances » (p. 109). À ses deux jumeaux-artistes (un peintre, un musicien), elle reproche de la faire jouer ce soir-là, « dans leur théâtre d'ombres » ; de devoir faire « Comme si la souffrance s'était éloignée d'elle » (p. 109).

Plutôt que de « tuer la mémoire en effigie » alors qu'il la « traîne avec lui comme un sac de chiffons. Un truc de comédien ! », elle invite les uns et les autres à lacérer leurs apparences afin que [leurs] langues se délient » (p. 110). Car « Georg n'a pu reproduire ce que nous avons subi, ni Gustav l'imaginer, ni l'Enfant l'entrevoir, même dans ses rêves » (p. 110). À Oscar, son beau-frère joaillier, comme aux siens, elle clame que leur mémoire et leur conscience s'est arrêtée au premier concert de Ben et au dernier *Shabbat* familial, « mais de la peur des gens nus qui courent dans la neige » ils n'ont jamais eu « aucune idée » (p. 111).

---

<sup>53</sup> Elle est éditée une première fois au Théâtre national de Chaillot, avec une préface de Mechthild Bake, à l'occasion de la création de la pièce par Antoine Vitez, le 7 avril 1983. Elle est rééditée en 1991 aux éditions Labor (« Espace Nord ») en même temps que *Sur les Ruines de Carthage*, avec une préface inédite de l'auteur (« La séduction pour tuer le mensonge ») et une lecture de Marc Quaghebeur (René Kalisky, *Sur les ruines de Carthages*, suivi de *Falsch*, Bruxelles, Labor, 1991). Dans ce paragraphe, toutes les citations de cette œuvre sont extraites de René Kalisky, *Falsch*, Paris, Éditions Théâtre National de Chaillot, 1983. Elles sont indiquées entre parenthèses après la citation ou la référence à ce texte.

<sup>54</sup> Le renvoi à l'histoire biblique de Jacob et de son plus jeune fils Joseph est évident, mais ne constitue qu'une des strates de la polyphonie spatio-temporelle kaliskienne.

<sup>55</sup> Dans la Bible, elle est la seconde femme de Jacob.

Après que Joe a pointé l'absence « de commune mesure entre la sensation vécue et sa représentation », puis affirmé entendre les lamentations des juifs nus dans la neige et distinguer « leur visage que le vent a criblé de trous », Rachel propose de « chanter pour l'Enfant » et de le faire « Avec la même force que le jour où les loups noirs sont venus jusqu'ici pour nous saisir à la gorge ... Un chant d'allégresse en honneur de toutes les créatures nues de Berlin et d'ailleurs » (p. 112).

Jacob, le père, entonne alors une chanson allemande, *Die Gedanken sind frei* ...<sup>56</sup> (p. 112-113), particulièrement symbolique de la force de l'esprit, et du refus de réduire l'Allemagne à un bloc noir. Soit :

Les Pensées sont libres  
qui peut les deviner ?  
Elles s'envolent  
Comme des Ombres nocturnes.

Personne ne peut les connaître  
Aucun Chasseur les tuer  
Avec Poudre et Plomb  
Les Pensées sont libres !  
Et si on m'enferme  
Dans une sombre Prison  
c'est peine perdue  
car mes Pensées  
arrachent les Barrières  
déchirent les Murs  
les Pensées sont libres<sup>57</sup>.

Cette chanson était l'emblème d'un groupe de jeunes Allemands radicalement opposés au nazisme, fondé par Hans Scholl, Sophie Scholl et Alexander Schmorell<sup>58</sup>. Ces trois-là furent arrêtés, puis décapités en 1943. Œuvrant par la distribution de tracts, ce groupe, « La Rose blanche », dénonce notamment, en 1942, l'exécution bestiale de trois cent mille juifs polonais<sup>59</sup> et la considère comme la pire abomination jamais commise contre la dignité humaine.

Le recours à cette chanson allemande emblématique par le Patriarche Jacob indique par excellence la vision du monde de l'auteur de *L'Impossible Royaume*, comme sa conviction d'un au-delà spirituel plus fort que les forces d'anéantissement, d'avilissement et d'abjection dont le nazisme fut l'expression la plus sinistre. À preuve ce groupuscule de

---

<sup>56</sup> Bien que composée après 1938, on ne peut parler d'anachronisme puisque les temporalités chez Kalisky ne sont jamais linéaires.

<sup>57</sup> La traduction française est de Mechtild Kalisky-Bake, que je remercie.

<sup>58</sup> Sarah Kalisky (1941-2010), sœur cadette du dramaturge, a consacré plusieurs de ses œuvres plastiques à Sophie Scholl.

<sup>59</sup> La Pologne est la terre d'origine des parents de René Kalisky.

résistants allemands capables d'agir au sein d'un totalitarisme et de maintenir l'honneur d'un pays plus que compromis avec l'horreur.

Dans *Falsch*, cet hymne de la liberté et de la force intérieures fait contraste avec une autre chanson allemande, légère celle-là, *Fräulein, pardon*, en vogue à l'époque, et que Max Raabe, né Matthias Otto (1962-) reprit en 1997. Elle est entonnée par Gustav après qu'a été célébrée la beauté retrouvée de Rachel, Mina ou Daniela, les trois femmes juives de la pièce. Joe a rejoint en outre Lilli, la jeune Allemande qu'il aimait au grand dam de sa famille, « afin qu'elle puisse s'emplir du spectacle des Falsch ayant retrouvé leur apparence d'antan » (p. 95). À chacune et chacun, en ce début 1938, Gustav souhaite « Ein fröhliches neues Jahr! Prosit! » (p. 96)<sup>60</sup>.

### Pour Israël et l'émigration, l'anglais : *Dave au bord de mer*

Consacrée au monde juif allemand pluriséculaire anéanti en quelques années, *Falsch* trouve une sorte de pendant israélien dans *Dave au bord de mer* (1978)<sup>61</sup>. Écrite en 1975, la pièce incarne parfaitement la pratique kaliskienne de démultiplication simultanée de temporalités historiques différentes censées incarner, notamment à la scène, la répétition historique, telle qu'on l'a pu voir dans *Europa*. Elle se passe cette fois en Israël.

David Ben Ishai est à la fois le berger biblique et l'émigrant musicien de Brooklyn ; Shaoul Ben Quisch, le premier souverain d'Israël et un promoteur israélien de l'immobilier. « Le roi de l'import-export contre le roi des émigrants sans le sou ... » (p. 112), affirme sa femme rappelée à l'ordre<sup>62</sup> pour ce qui est de la confusion entre immobilier et import-export. Jonathan, leur fils, entonne alors, sur l'air de Porgy and Bess, l'évocation de David opposé à Goliath : « *It ain't necessarily so ... little David fought with Goliath ...* » (p. 112, en italique dans le texte).

C'est encore lui qui chantonne une rengaine sur l'émigration juive américaine dont provient David Ben Ishai : Dave avait en effet affirmé à Jonathan que « Les Quisch n'ont pas la tête de l'émigrant clandestin. Suffit pas d'être juif pour jouer n'importe quel juif » (p. 129). Jonathan avait rétorqué : « Il pastiche quelque Juif besogneux de Brooklyn,

---

<sup>60</sup> Jacob Falsch se sentait juif et allemand.

<sup>61</sup> Dans ce paragraphe, toutes les citations de cette œuvre sont extraites de René Kalisky *Dave au bord de mer*, Paris, Stock, « Théâtre ouvert », 1978. Elles sont indiquées entre parenthèses après la citation ou la référence à ce texte.

<sup>62</sup> Indice, parmi d'autres, d'une dramaturgie de la vie et de l'Histoire pouvant mêler le grotesque ou le dérisoire au plus tragique.

Gershwin de Brooklyn, Benny Goodman Story ! » (p. 130). La discussion avait alors inclus les parents Quisch – le père commençant à transpirer des mains, et sa femme lui signalant que « C’est ce qui [lui] manquait le plus » (p.130).

Tout en installant le matériel de jardin, Jonathan chante :

There’s a boat that’s leaving  
soon for New York  
Come with me  
that’s where we belong sister (p. 130).

Alors que le débat fait rage sur les passés respectifs et les implications futures des uns et des autres, Quisch chantonne sur la mélodie de Porgy and Bess : « It ain’t necessarily so ... Methusalem lived nine hundred years ... » (p. 144).

C’est toutefois le final de *Saül*, l’oratorio de Georg Friedrich Haendel, qui constitue l’englobant musical le plus significatif de la pièce. Le peuple hébreu y exprime sa tristesse après la mort de Saül, de son fils Jonathan et de nombreux guerriers juifs défaits par les Philistins à Gilboa.

Dans un décor de cités antiques en ruines émergeant de la poitrine des personnages, à l’ouverture de la pièce, on entend :

Mourn, Israël, mourn thy beauty lost,  
Thy choicets you on Gilboa slain (p. 107).

Le motif de ce désastre revient au milieu de la représentation, à l’occasion d’une discussion orageuse et d’un pugilat. Dave chante, en français cette fois, un long thrène sur Israël<sup>63</sup>. Shaoul Ben Quisch estime qu’il s’agit d’une « musique équivoque à la gloire d’un petit berger équivoque » (p. 159). Il prétend que Dave « a joué la sécurité ... les aventures de l’émigrant modeste, c’est un rôle doré sur tranche comme l’était celui du petit berger à la figure vermeille » (p. 165).

Alors que la pièce approche de son terme – l’arrivée d’un commando palestinien – et que Michol, la sœur de Jonathan éprise de Dave, lui dit que les siens « n’oseront plus jamais [les] calomnier avec leurs sales mots », Jonathan relance la musique de Haendel : « *[M]ais les piles sont à peu près vides à cause de la chaleur ; la musique en est devenue grave, lente, ridicule ; il l’accompagne en la fredonnant sur le même ton* » (p. 188).

La présence active et signifiante de langues étrangères ne saurait donc être niée dans l’œuvre du plus novateur des dramaturges belges de la génération d’après-guerre. Et cela, en dépit des difficultés auxquelles s’expose un dramaturge, du fait même de la spécificité de son art, dans

---

<sup>63</sup> « Oh ! L’orgueil d’Israël/Le voilà gisant sur les hauteurs » (p. 161-162).



des sociétés foncièrement monolingues. Elle indique une conviction foncière, à conséquences éthiques : la complexité plurielle des identités. Elle est, qui plus est, toujours porteuse d'un sens.

### **Brièvement, pour conclure**

Dans *Charles le Téméraire*, le recours au flamand est le fait du peuple – le duc comprend cette langue, et la pièce se termine sur la métamorphose du grand-duc d'Occident en duc des pauvres. Les chansons portugaises ponctuent le refus des identités mono-thétiques mortifères européennes.

Qu'*Europa* fasse usage de plusieurs langues européennes sied à son titre. C'est toutefois le jeu de répons – de non-réponses, en fait – entre allemand et yiddisch qui touche le cœur de cette pièce consacrée au *requiem* de l'Europe baignée par l'humanisme renaissant que la musique de Mozart perpétue. Ce *requiem* est également celui du monde juif européen pluriséculaire anéanti par le nazisme.

Le jeu entre les chansons, allemande et juive, est d'autant plus capital que le rôle des chants chez Kalisky est constant. C'est autour de deux chansons allemandes bien différentes que se structure et se prolonge *Falsch*, les massacres des juifs allemands étant subsumés, si l'on peut dire, par le chant des jeunes Allemands de « La Rose Blanche » qui avaient dénoncé les atrocités nazies.

Dans *Dave au bord de mer*, pièce centrée sur Israël, l'anglais est à l'honneur – et pour diverses raisons. Une fois encore, au travers de chansons. Celles-ci touchent aux menaces cycliques, récurrentes, qui pèsent sur Israël depuis le roi Saül.

Marc Quaghebeur

(Président de l'Association Européenne d'Études Francophones)