

## LE DERNIER KALISKY

### L'apocalypse, l'apothéose: Falsch

Marc. QUAGHEBEUR  
Ministerio de Cultura Belga  
Bruselas

De la hantise musicale, Falsch fait l'obsédant support de sa représentation. Dès le départ, les didascalies<sup>(1)</sup> décrivent le lieu de la représentation comme une piste de *danse* d'une boîte de *nuit* new-yorkaise. Cette piste est dite "immense" et "vaguement décorée"<sup>(2)</sup>.

Les acteurs s'y laissent "griser par la musique" afin de "tromper leur attente"... De type "rock", la musique superpose d'autres strates que celles de l'après-guerre puisqu'il s'agit d'"une sorte de variation au synthétiseur d'une valse de Johann Strauss". Cette musique, qui est donc "à la mode", véhicule en même temps "quelque chose de plus, quelque chose de désuet, de nostalgique". "Insolite et familière", elle est à elle seule une forme de surtexte au sein duquel les rockers, tels les "nageur[s] de crawl", pourront déployer le surjeu, cette "démarche à la fois sautillante et coulée" qu'Antoine Vitez avait si bien réussi à insuffler à ses acteurs dans les représentations parisiennes de *Falsch* en 1983.

---

(1) Elles sont particulièrement longues et cinématographiques.

(2) C'est moi qui souligne.

Ce décor pour danseur, que la musique ne cessera d'emplir et de transborder, est une sorte de non-lieu, d'entre-deux, qui rend d'autant plus essentielle la présence de la musique. Le personnage principal, Joe, avoue, lorsqu'il reprend connaissance, que cette "musique [l]'empêchait de respirer" et le "parcourait de bas en haut". "Elle est cause qu'[il se] trouve ici, alors que [s]on intention était de passer la soirée au cinéma". Et de préciser le pouvoir de transmutation de cette musique qui "sautait par-dessus les obstacles quand elle ne les traversait pas" ! Bref, une musique emplissant à ce point le sujet - les mots de la pièce laissent entendre qu'elle le possède très physiquement<sup>(3)</sup> - qu'il devait la "cracher". *Falsch*, qui pousse ainsi au maximum l'obsession kaliskienne de la palinodie des voix, fait par ailleurs de la scène ce lieu - il faudrait dire ce moment - dont parlait Koschitzke dans *Sur les ruines de Carthage*: où tous seront transformés lors de la dernière trompette. La musique de Ben, le frère cadet de Joe, est "comme la hache qui brise la mer gelée" en chaque membre de la famille. "Elle est comme la prière qui sanctifie le nom divin. Elle est comme la danse qui sanctifie la vie". L'homme n'a-t-il pas "toujours dansé avant de partir, comme une toupie qui tourner sur elle-même..."? Ces mots donnent à réfléchir.

Puissance de rupture et de célébration, force reconstituante - comme la prière - et mouvement démultiplicateur - comme la danse -, la musique rythmée permet non seulement aux acteurs de devenir des danseurs, mais correspond dans le creuset dialectique de ses deux termes - elle les synthétise et les symbolise - à l'essence même de l'esthétique kaliskienne. Qui plus est, elle est dans cette pièce, acteur elle-même, moteur souverain de la représentation. Si Joe est de retour parmi les siens, dit Georg<sup>(4)</sup>, "c'est

---

(3) "Je la sentais entre mes fesses, oui, s'insinuer entre mes fesses et me pénétrer, me remonter jusqu'à la bouche."

(4) On notera l'homophonie contrastée entre les mots Joe et Georg, les deux frères rivalisant dans le symbolique tout au long de la pièce. Et d'autant plus que, si Joe en est le personnage principal, il n'en est pas comme Koschitzke ou Jim le téméraire, le meneur de jeu.

Celui-ci-cas de figure que l'on trouve déjà à l'oeuvre dans l'autre pièce musicale de Kalisky, *Europa* -est en effet son double, son frère, le peintre Georg Falsch lui-même dédoublé par son jumeau Gustav, l'acteur raté. A noter encore que l'initiale du prénom des deux artistes de la famille est un G qu'il faut prononcer à l'allemande, et qui les marque d'un stigmate aussi indélébile que les Falsch assassinés par les nazis, lesquels se considéraient comme des Allemands. Les principaux rôles de Gustav aux USA seront ceux où il incarna des officiers allemands - tandis que Georg, ainsi que le lui reproche sa mère, a "fait de la peinture avec [les] souffrances" des siens persécutés par les Allemands. Joe, lui, s'est fait médecin... Comme son frère, qui avait refusé de quitter l'Allemagne.

un peu à cause de la musique”. Parole que Mina, la belle-soeur et maîtresse du père de Joe - celle qui s’est toujours tue - explicite en précisant que “si ceux” des Falsch qui “n’étaient pas à Berlin” au moment de la Nuit de cristal et qui ne sont pas morts dans les camps de concentration “éprouvent le besoin de chanter”, elle “éprouve celui de rire”. Accès est ainsi donné par Mina aux cris qui ne cessent de déchirer la pièce et d’accompagner la musique, de la scander ou de la perturber: de l’exalter. Joe, le dernier survivant de la race, arrivé presque au seuil de l’Eternel, se passerait bien de ces transports. A quoi bon, en effet, puisqu’aux yeux de l’Eternel, “les murmures du crépuscule sont pareils aux rumeurs de l’aube”? Son retour pourrait être fêté “sans musique”: Les Falsch n’ont en effet “plus à redouter ni la peste qui chemine au coeur des ténèbres, ni le mal qui sévit à l’heure de midi”. Et Joe de poursuivre en rappelant que la musique risque d’amener leurs yeux à s’émerveill(er) au spectacle de la vie” ou à “s’attendr(ir) à celui de la mort”.

Tel est l’étrange contexte dans lequel opère l’ultime pièce de Kalisky, contexte où le héros, Joe, ainsi que le signale fort opportunément son père après la tirade susmentionnée<sup>(5)</sup>, se trouve “entre la vie et la mort”. Ce moment de *passage* permet, la musique aidant, de réunir mythiquement morts et vivants, et de réactualiser le dernier Shabbat familial, celui de 1933, que précéda le chant des Juifs au moment de l’irruption des “loups noirs”, du Reich. La pièce ne manque donc pas de faire proférer des chants allemands par les Falsch.

Ce que la danse -cet art de tourner sur soi-même grâce aux sons, avant de partir- magnifie, *Falsch* l’actualise doublement: aussi bien par l’allusion à la fête qui précéda le départ de Joe de Berlin que par ce temps d’arrêt (de coma) qui précède son entrée dans l’éternité. Moment dont la pièce fait son lieu et son propos. Moment qui, pour chacun, dit-on, réactualise toute sa vie... L’esthétique kaliskienne - on l’a vu aussi bien pour les moments qui précèdent la mort de Koschitzke que pour ceux de l’enquête autour de la dépouille trouvée près de Nancy- ne se situe que dans cet entre-deux. Ce lieu-moment, la pièce le nomme une

---

(5) Si l’on suivait Joe, la musique n’aurait pas lieu. La représentation non plus.

éclipse<sup>(6)</sup>. C'est là qu'elle opère son processus de reconnaissance comme sa spécification dramatique. Un autre survivant, l'oncle de Joe, ne s'écrie-t-il pas très explicitement: "L'Enfant est de retour, et nous savons qu'il vous a quittés au terme d'un ultime Shabbat en *famille*<sup>(7)</sup>. Et maintenant c'est encore "un ultime Shabbat en famille"?

Comme *Charles le Téméraire* est un procès en identification<sup>(8)</sup>, *Falsch* est un oratorio dansé de l'identification d'un individu que les siens ne cessent de nommer l'Enfant<sup>(9)</sup>. Avant même que l'action en reconnaissance ait vraiment débuté, Gustav, le peintre raté, qui feint de ne point le connaître, et qui le mettra K.O. par deux fois - ce sont les balises de la représentation - l'a traité de "fils de bâtards". La prosopopée de Joe ne se limite bien sûr pas à lui mais à tous les Falsch (terme qui veut dire faux)... Gustav l'indique à sa façon dès le prologue de la pièce: "Oh, mame... Je voulais pas lui faire ça. Je voulais seulement prendre mon tour, mame... Pourquoi vous chiez comme ça, mame? Vous n'êtes tout de même pas en ménage avec cette tête d'oeuf, hein?" Or Gustav s'est lui-même grimé à la façon des noirs de Harlem, ces paumés du Nouveau-Monde qui sont les frères des Juifs de Berlin?

Le procès en identification commence avec le nom de l'inconnu étendu par terre, et la nature des relations qui l'unissent ou non à la jeune femme qui l'accompagne dans la cohue. Si Georg joue le rôle de meneur de jeu, Lilli joue, elle, le rôle de passeuse- doublement, voire triplement. C'est en effet grâce à elle - l'étrangère, l'Allemande, la fille

---

(6) "Il n'est qu'évanoui. / Sonné, madame. / Une éclipse. Sa tête a rebondi sur l'asphalte. Alors la lune lui cache le soleil. Mais il va rouvrir les yeux." Mots qui, repris par le même meneur de jeu, Georg, mais plus dansés, clôturent la pièce qui constitue bien cette parenthèse représentative, cette éclipse du quotidien, cette fiction dont parle le théoricien du surjeu et du surtexte: "Il n'est qu'évanoui. / Sonné, M'ssieurs-dames. / Une éclipse / Sa tête a rebondi sur l'asphalte. Alors la lune lui cache le soleil. Mais il va rouvrir les yeux, m'ssieurs-dames. (Les couples commencent à tourner sur une musique de plus en plus étrange, insolite)".

(7) C'est moi qui souligne. Je reviendrai sur l'importance de ce choix de la famille (cfr aussi *Aïda vaincue*; *Pasolini* et sa mère; la famille de Shaoul dans *Dave au bord de mer*; la représentation de l'évocation de la vie familiale dans *Charles le Téméraire*) dans l'esthétique de Kalisky.

(8) Il en va de même dans *Sur les ruines de carthage*. Qui est Koschitzke, sinon quelqu'un qui ne "doit[t] rien à l'héritage"? Qui est Elissa, alias Lisa Doch?

(9) J'insiste sur la majuscule.

du fonctionnaire nazi de la Schlosstraße<sup>(10)</sup> - qu'il a pu jadis quitter le Reich dément<sup>(11)</sup>. C'est par ailleurs avec elle, l'héroïne tragi-comique, qui essaie de calmer Gustav au début de la pièce, que la pièce se clôt au terme d'une scène de désir à trois qui n'est pas sans rappeler le trio de *Sur les ruines de Carthage*. C'est enfin par elle que s'opère tout le processus de reconnaissance des Falsch puisqu'elle est le tiers, ce tiers sans lequel il n'est pas de sortie de la *gens*, de l'enclos familial, du tête-à-tête mère-fils. Elle est celle qu'ils voudraient tous "abolir", celle qui les empêche de refaire bloc<sup>(12)</sup>, celle à laquelle la mère va jusqu'à reprocher d'avoir "jet[é] le dévolu sur [leurs] morts". Phrase par laquelle Kalisky laisse notamment entendre sa crainte de la clôture juive après l'holocauste...

Ainsi se met en place un complexe ballet de reconnaissance. Celui-ci concerne même les relations de Joe avec Lilli. Il commence bien sûr par la question du moi. Les belle-soeur et belle-fille du père de Joe s'interrogent en effet, au début du spectacle, sur le nom que pourrait bien porter le corps<sup>(13)</sup> étendu par terre. Lilli affirme tout d'abord qu'elle n'en connaît pas le nom, qu'elle n'a pas "rencontré cet homme avant ce soir". Georg prétend, lui, l'avoir entendue proférer un nom "tout à l'heure lorsqu'il est tombé". Cette dénégation, qui aura son pendant<sup>(14)</sup>, va de pair avec le fait que c'est elle, l'Allemande, qui "étouffant, essayant de parler", désigne à Joe, comme étant son père, le personnage central de la piste de danse, ce danseur peu habile mis en position d'élève devant son fils Georg...: "C'est... Herr Jacob Falsh, ton père... Tu... m'en parlais souvent à Berlin... Il était entre toi et moi...". Ce père,

---

(10) Kalisky sature toujours ses textes de signification qu'il dissémine ou dissimule par ailleurs, notamment grâce aux langues étrangères. Schloss veut dire: forteresse.

(11) Avec l'aide de Mina, l'autre femme trouble -c'est-à-dire vivante- du clan Falsch -celle qui, comme Lilli, n'en porte pas le nom- qui fournit l'argent nécessaire au départ: la maîtresse du père.

(12) "Elle était dans sa tête. Il a fui à cause d'elle, et il est de retour à cause d'elle. / Je ressens sa présence comme la secousse qui fera sortir le monde de ses gonds! (...) Sa vue m'accable plus que la mort. / Elle le caresse, mais c'est un mensonge. / Elle l'embrasse, mais c'est de la duplicité. (...) Qui alors a donné licence à cette fille de parler d'amour et de fidélité jusque dans la tombe."

(13) On n'est pas loin du cadavre de Nancy qu'il faut identifier dans *Charles le téméraire*.

(14) Georg intime l'ordre à Lilli de dire à Joe qu'elle est Lil-li, ce qu'ils font tous les deux. Mais Joe affirme que ce n'est pas possible; qu'à Lilli d'ailleurs, il eût été impossible de prétendre que lui, Joe, lui faisait mal.

auquel Joe a fini par ressembler en “plus âgé”, doit cependant confesser durant tout un temps que ce fils - Georg avoue qu’on le “prendrait pour papa, mais en plus moderne” - ne l’a “toujours pas identifié”. Et pour cause !

Connu par son prénom plus que par son nom, le héros est lui-même divisé, dédoublé. Celui dont Mina dit qu’il a “l’air d’un vrai Falsch”<sup>(15)</sup>, celui qui revient pour se trouver, est en effet devenu un Autre. Qu’est-il dès lors sous le regard de ces autres qui l’habitent et qui ont disparu? Est-il Joseph ainsi qu’on l’appelait à Berlin? Ou Joe comme on le désignait aux USA? Est-il l’Enfant<sup>(16)</sup> comme se plaît à l’appeler la famille des mémorants? Ou monsieur Joseph ainsi que le dénomme Georg, le héraut de cette même famille, en considération de sa carrière ultérieure?

Non contente des chausses-trappes qu’elle permet d’installer dans les noms - on ne connaîtra jamais le nom propre ni le prénom de Lilli, sobriquet qui renvoie aux chansons allemandes<sup>(17)</sup> - la langue donne lieu à d’innombrables dérives de sens, dérives que permet la situation d’entre-deux des personnages dans la pièce. Ainsi constate-t-on - toujours en début de représentation-, qu’au moment où Joe reprend faiblement conscience, regarde Lilli et profère “Je... vous...en...prie”, la plupart des protagonistes croient entendre qu’il prie ...Ils en seront cependant pour leurs frais. Il leur faut bien laisser entrer cependant dans la discothèque cet homme que l’étrangère a restitué à lui-même en le vouvoyant tout d’abord, puis en lui demandant s’il est Joseph.<sup>(18)</sup>

---

(15) Ce qui n’est pas sans humour quand on sait que Falsch veut dire Faux.

(16) Le terme, avec majuscule, est d’autant plus chargé qu’il connote à la fois l’appellation de Jésus dans les Écritures lorsqu’il fuit en Égypte ou lorsqu’il émerveille dans sa jeunesse les docteurs de la Loi, mais aussi dans la Bible, Joseph, le fils de Jacob et de Rachel, que ses frères jaloux vendirent aux Israélites, qui devint le judicieux intendant de Pharaon et qui pardonna à ses frères, alors qu’affamés, ils s’étaient rendus en Égypte où ils ne l’avaient pas reconnu.

(17) Dans *Europa*, un autre personnage féminin essentiel, tout aussi dénié par les protagonistes, portait le nom d’une chanson militaire allemande: Erika. Ici, Joe va jusqu’à demander aux siens pourquoi ils l’appellent Lilli...

(18) La marge est infime mais essentielle, et le meneur de jeu, Georg, le sait: “Joe n’est plus qu’à un soupier de Joseph”. Encore faut-il qu’il *parle* et non qu’il prie, comme le prétend Georg. Joe ne prie pas au sens strict. Il se fait prier. Et il supplie qu’on l’accepte au lieu de s’imposer.

C'est donc Lilli, celle qui lui a permis de partir, qui accouche de Joe et le met en état d'avouer qu'il est "le rejeton d'un arbre fertile"<sup>(19)</sup>. C'est elle qui le ramène à la conscience, en lui restituant le souvenir qu'ils avaient "été ensemble". Cela s'est passé, dit le texte, alors que Joe, gisant sur l'asphalte, lui redisait son nom et qu'elle lui "soufflai(t) le (s)ien dans l'oreille"? C'est seulement dans de telles conditions que peut commencer le processus d'identification respectif auquel Jacob le père acquiesce- alors que Rachel, la mère, a de nouveau invectivé<sup>(20)</sup> Lilli-: "Rachel! C'est en présence de cette fille qu'il nous a identifiés. Il n'en aurait pas eu la force autrement".

Au préalable, Lilli, qui n'a jamais existé pour les Falsh "que par oui-dire", a essayé de se défilier- et cela au moment où Rachel agresse<sup>(21)</sup> sa belle-soeur Mina, qui occupe une position d'exclue du discours comparable à Lilli. N'est-elle pas celle que le clan évacuait mais qui avait su séduire le coeur du père, s'occuper de l'enfant, et que Jacob refuse d'écarter de Joe malgré les injonctions de sa femme? Lilli cherche à s'esquiver après avoir traité Joe de "bête sauvage"<sup>(22)</sup> mais avant que celui-ci ait été capable de relier, grâce à elle, ce fait à ses origines, à sa propre mère. Ce coup de tonnerre prélude bien sûr à une valse de Joe avec Rachel et à la reconnaissance de Tous les autres fauves du clan-Georg les présente un par un à la médiatrice: Lilli.

Ce terme de médiatrice s'illustre de bien des manières. Joe lui-même avait parlé de "bête sauvage" quand Lilli lui demandait de ne pas "fai[re] la bête". Ainsi avait commencé le processus de remémoration qu'elle met en oeuvre "entre là et là" (entre Joseph et Joe), processus que facilite une piste de danse "aussi chaude que la danse de [s]es

---

(19) En les traitant comme suit après un nouveau jeu d'éluder (ainsi était-il désigné dans les didascalies du départ): "amis, femmes, vautours, rapaces, lions, condors, ânes, serpents". Les enchaînements de termes sont intéressants. L'attaque évacue l'engendrement.

(20) "Vous ne le traitiez pas mieux qu'un chien, et vous êtes ici."

(21) "Elle est toujours là, toujours été là, toujours été dans ma vie, toujours à partager ma vie, notre vie à Jacob et à moi! Je ne partage plus jJe ne partage plus l'Enfant, même si tu t'en es occupée jadis, même si..."

(22) On notera que la première apparition du terme chez Joe avait été précédée d'une erreur de langue qu'il attribuait à la musique: "Vous m'observez comme si j'étais une bête en... curieux. (*il rit*). Je voulais dire "sauvage" (*Jacob tout souriant lui adresse des signes de bienvenue*). Pourquoi n'ai-je pas dit "sauvage"? Ce doit être à cause de la musique".

souvenirs”. Elle y bouge “en totale discordance” avec le rythme. Peu à peu, à travers cette discordance même, Joe a pu commencer à s’acheminer vers la concordance avec lui-même et les siens. Au prix d’une confrontation avec Lilli (qui n’est pas sans rappeler le climat du Willems de *Nuit avec ombres en couleurs*, mais surtout du dialogue Josty-Feroe dans *La Ville à voile*). Joe affirme en effet: “Lilli a été le sel de ma vie. Lilli, c’est la femme que je n’ai pas eue. Lilli, c’est mon amour de Berlin. Elle allumait mes sens comme excellent à le faire ces femmes au masque prude. Et moi, je la vénérâis comme on vénère ces icônes votives peintes à la main”.

Suit, alors que “Lilli se cache le visage dans les mains”, un long monologue dans lequel Joe<sup>(23)</sup> s’interroge sur les sources du courage auxquelles il doit puiser afin de la reconnaître, elle, et de pouvoir, à travers elle, les reconnaître tous. Il lui demande d’abord de le reconnaître, lui, en le regardant dans les yeux de la même façon que lui, la regardant au fond des yeux, a pu laisser entendre plutôt que dire le désir de ses seins et de son ventre, le culte de ce corps qui “ne dissimulait rien”, qui “s’habillait certes, mais pour se parer”<sup>(24)</sup>. Aussi Joe peut-il dire à Georg: “Elle et moi, on récidive”<sup>(25)</sup>, imagine”. La phrase est lourde de sens quand on sait que le passeuse, quoique Allemande, a elle aussi trépassé. Cela donne tout son prix à la fiction et toute son ironie tragique au nom auquel la pièce va faire accéder celui qui voulut s’en échapper: “Rien n’est arrivé, rien ne se produira jamais... Il y a la mort... Il y a eut la mort avant la récidive. (...) Il y eu la mort avant... Sa mort avant qu’elle ne recommence à vivre... Il y a eu sa mort, monsieur Falsh”. Cette phrase, le père la ponctue par un cri vers sa femme, un appel à la musique, et le constat de la ressemblance avec son fils.

---

(23) Georg qualifie Joe de “trompe-la-mort” et le temps de la représentation de “nuit en trompe l’oeil”. Et Joe, au moment où il s’adresse à Lilli, parle du père qu’il n’a toujours pas nommé comme d’un “autre(...) qui remue comme un chien qui rêve”.

(24) L’Allemande, qui n’est pas nazie, n’a donc pas besoin, comme l’Elissa de *Sur les ruines de Carthage*, de se maquiller. Le vêtement lui en fait office. Le texte ne permet pas de s’y tromper. Les odeurs lui font cortège (“Autour de sa personne se répandait un micmac d’odeurs qui vous montaient à la tête”), ces odeurs grâce auxquelles Elissa a prétendu retrouver le manuscrit de Koschitzke.

(25) Le terme est lourd. Il implique la culpabilité et la transgression.

“Éperdu”, Joe n’est par contre “pas sûr d’avoir identifié” ce père auquel il s’est pourtant identifié après sa mort, en devenant médecin<sup>(26)</sup> – processus certes différent de l’acceptation du nom... Que fut en effet sa vie sinon une errance, avoue-t-il après que tous, Oscar (le frère aîné) inclus, l’ont reconnu et qu’il a accepté de se nommer<sup>(27)</sup>. “Quoique le Seigneur dans sa miséricorde eusse ajouté des jours à [s]es jours, / [Joe n’a] cessé de rôder en quête de nourriture. [Il a] erré comme un chien qui pleure après son maître / A quatre pattes parmi les décombres de [s]es souvenirs.[II]arrive d’un monde où règne le chaos. De Berlin à New York, [il a] vécu l’angoisse du funambule / Contaminé par le chaos”. l’homme qui est devant les siens, magiquement rassemblés autour de lui au seuil de sa propre entrée dans la mort, n’a donc pu aimer que lui-même tant les souvenirs qui le taraudaient et qui soutenaient son nom étaient insupportables, inacceptables, invouables. En quoi les nazis ont bien réussi, ainsi que l’a fort bien montré Pierre Legendre<sup>(28)</sup>, à atteindre le processus de filiation au cœur même de ce qui le structure.

Joe confesse aux siens être devenu “inidentifiable”, “méconnaissable”. Il ajoute qu’ils n’ont identifié “l’Enfant qu’à travers le regret qu’[ils] av[aient] de lui”. Ils fêtent donc une “caricature” qui leur a “survécu trop longtemps pour que [leur] imagination puisse y porter remède”<sup>(29)</sup>. C’est en quoi l’art, faculté d’imagination par excellence, est devenu le seul moyen de restituer la vie dans sa profondeur historique *et* dans sa dimension familiale. Notamment parce que, dans l’espace fictif de la représentation, il télescope les repères chronologiques propres au temps objectivé comme les distinctions de la raison – ce que la musique contribue à incarner et à engendrer dans ce texte, presque opéradique, plus qu’en aucune autre pièce de Kalisky, n’était *Europa*. Cette “musique imaginaire” qui transpose la vie

---

(26) “Il s’y est résigné après la consommation des temps, vous dis-je. L’homme est ainsi fait qu’il accorde aux morts, ce qu’il refuse aux vivants. Il est devenu médecin par déférence à son père, pour honorer sa mémoire.”

(27) “Je suis Joseph Falsch.”

(28) Pierre Legendre, *L’attaque nazie contre le principe de filiation*, dans \*id., *Leçons IV, suite 2*: Alexandra Papageorgiou-Legendre, *Filiation. Fondement généalogique de la psychanalyse*. Prologue et *Analecta* par Pierre Legendre, Paris, Fayard, 1990, p. 205-209.

(29) Souvenons-nous que Joe avait dit à Lilli: “imagine”.

- qui la rend “plus belle *qu'on veut bien le dire*”<sup>(30)</sup> - ne supporte plus les distinguos chers au porteur du nom, Jacob Falsch.<sup>(31)</sup> Ces distinguos, le texte ne cesse cependant de les inscrire et de les proférer à travers le jeu des répliques, sans leur donner la maîtrise qu'ils auraient dans une approche scientifique des choses, mais sans l'occultation de la parole que l'on trouve dans la musique, et même dans l'opéra.

Ainsi Joe peut-il affirmer qu'“il n'existe pas de commune mesure entre la sensation vécue et sa représentation”, sauf pour des “charlatans” comme ses jumeaux de frères, sans mettre en cause le fait que le “théâtre d'ombre” que jouent tous les Falsch - c'est la quintessence de l'esthétique kaliskienne - est la seule façon de restituer de façon vivante, et non marquée par la réification bouchère des totalitarismes, la mémoire hallucinée, trouée, indicible<sup>(32)</sup> qui est la leur et qui est désormais celle de l'Occident planétaire. Ainsi Rachel peut-elle demander à Joe s'il entend “les pleurs des créatures nues dans le hurlement des vents”; et son fils lui répondre qu'il “entend leurs lamentations” et qu'il “distingue leur visage que le vent a criblé de trous”. Ainsi peut-elle même lui demander de lui “servir de bouche”<sup>(33)</sup> afin qu'elle adresse à Jacob les reproches que la mort lui a interdit de proférer. De même Joe peut dire aux siens à propos de Lilli: “Lilli non plus vous ne l'aviez jamais rencontrée, Eh bien, voilà qu'elle se déploie devant vos yeux. Que cela plaise ou non, Vous l'entendrez pleurer, De sorte que *je n'aurai plus à vous la décrire*”<sup>(34)</sup>. Ses pleurs sont de toute époque, Comme les cigarettes de tante Natalia”.

---

(30) C'est moi qui souligne.

(31) “Père en est encore à distinguer une fête d'une autre, un départ d'un retour, la mort de la vie, le premier concert de Ben au dernier Shabbat en famille.”

(32) Il faudrait noter les nombreux passages où les personnages (et notamment ces rôles principaux que sont Jacob, Lilli et Joe, ne parviennent pas à s'exprimer, où les lèvres remuent sans laisser passer le son. Au point que la subtile Mina dit un moment à Jacob: “Romp le silence / Ou attends-toi à ce que l'Enfant ne vienne à douter de son père”. C'est donc bien la parole, celle qui nomme et structure à travers le nom, qui a été atteinte par le Reich, mais, bien au-delà, par tout le délire de l'Occident. Parole qui est celle qui permet la filiation, et dont l'Écriture sainte était l'emblème. En s'attaquant au peuple élu, et à sa racine verbale, Hitler s'est attaqué à la raison même du double socle de l'Occident. En territorialisant les Juifs en Israël, les adversaires du Reich ont, selon Kalisky, achevé le processus.

(33) Phrase qu'il faudrait par ailleurs analyser sur le plan symbolique - le fils-voix de la mère ne pouvant qu'être qu'interdit de proférer la parole du père.

(34) C'est moi qui souligne. La musique dramatique anti-brechtienne *évoque*.

L'espace entre vie et mort, qui est celui des pièces du dramaturge, et qui trouve dans *Falsch* sa métaphore et sa concrétisation, est par excellence celui qui permet de telles audaces et de telles évocations. Espace artistique, il est aussi l'espace d'un sens, d'un sens qui plus que jamais ne peut plus se laisser entendre qu'entre les choses et les lieux, en dehors du temps. Le temps est en effet derrière les *Falsch*, derrière les choses et les lieux, qu'ils ont connus et aimés, derrière le monde. Il n'est plus là pour tenir le sens. La béance fut trop forte, la déflagration trop absolue. Comme le dit Joe à Lilli, "Il n'y a aucune chronologie dans [leurs] malheurs". Il ne reste qu'à se situer dans un interstice, un intervalle qui permette de reconnaître des visages, et non pas de les épingle.

Rien d'étonnant dès lors à ce que la mère, relatant la vie passée de Joe, dise de lui qu'il n'a fait qu'"entrevoir". N'était-il pas pris entre la figure maternelle que le texte qualifie de "remords inutile" et la figure de l'aimée que le même texte, dans la même didascalie, qualifie d'"espoir vain"? Cette scission s'est redoublée. L'Enfant aimait une Allemande. Son père aimait l'Allemagne, n'omet pas d'ajouter Gustav qui précise que le père "pèchai[t] contre la chair" et le fils "contre l'esprit". "Joe ressemble" ainsi "au père de Joseph". Il ne peut pas ne pas s'inscrire dans sa lignée. Jacob n'a d'ailleurs cessé peu auparavant de s'écrier: "L'Enfant me reconnaît-il" et de défendre Mina contre Rachel. Mina par laquelle trois des enfants de la race ont été sauvés, Mina grâce à laquelle, par delà la mort, Joe aura "été [leur] mémoire". Aussi l'ambiguïté du fils prodigue atteint-elle un comble vers la fin de ce texte douloureux dans lequel un dramaturge essaie de redonner sens et vie à ce qui fut définitivement défiguré. Joe demande ainsi à son père de ne pas s'affliger du parti de sa mère qu'il a pu prendre car il criait "avec les femmes de [leur] famille pour se sentir mourir avec elles toutes" mais en même temps, il n'a fait que "chie[r] sur les décombres de [s]es souvenirs".

Reste que, par le rite théâtral de la confusion des temps et de l'assomption musicale, il est devenu un *Falsch*; qu'il est redevenu une balise à la façon d'un père. Ben ne lui ressemble-t-il pas? Mais comment faire lorsque le son n'accompagne pas l'image, lorsque la parole est hors temps et hors lieu. Or, les images sans paroles sont par excellence angoissantes. Lilli l'avoue qui s'écrie: "Pardonne-moi,

Joseph... Mais je ne puis m'en cacher plus longtemps, cela me brûle les yeux et le coeur... Il te ressemble, je te revois, je te revois... Je ne veux pas vous faire du mal... Je vous aime, Ben". A quoi Ben ne peut s'empêcher de répondre: "Son regard m'agrippe comme si mon visage (*il se tourne vers Joe*) venait de ton visage<sup>(35)</sup>. Ne me fixez plus de vos yeux de biche. Ma fin a été celle de ces fous qui rêvent éternel et abjurent leurs amours inutiles. J'ai abjuré la musique". Et de poursuivre logiquement, après cette évocation de l'atemporelle musique: "Dis-lui que j'ai le visage que m'a fait la mort. Dis-lui qu'il y a des siècles entre nous, et qu'on ne saurait nous confondre à moins de ruser avec le temps"<sup>(36)</sup>.

Cela n'empêche pas la musique de reprendre, de culminer même "puisque l'amour est dans la mort, puisque la mort est à son zénith, puisque [Jôe a] reconnu ceux qui [l'] ont reconnu"; puisque Joe a pu également leur dire que Lilli - l'Allemande dont ils avaient oublié le nom, dont ils avaient oublié qu'elle aussi était morte - les aime, par delà sa mort même, et que s'il importe d'être un Falsch, donc un Juif il s'impose de ne pas oublier que la question essentielle n'est point dans cette identité qu'il fallait pourtant nommer: "Il n'y a pas des juifs et des non-juifs, mais les rassasiés et les affamés"<sup>(37)</sup>.

Au seuil des années quatre-vingt, Kalisky installe ainsi définitivement ses personnages dans une position qui rompt avec la tradition théâtrale de l'après-guerre<sup>(38)</sup>. Celle-ci enregistre aussi bien la faillite de l'histoire (et des disciplines qui la soutenaient) que celle du sujet (et de l'univers familial à travers lequel il advenait au monde). Elle ne tombe pas pour autant dans le nihilisme ou dans l'absence pure - ce qu'eût induit la scène historique pure et simple, ce qu'évite la plongée familiale<sup>(39)</sup>. De la sorte, le dramaturge peut propulser des corps

---

(35) Ben avait dit: "Je ne veux pas mourir en Joseph parce que je n'aurais vécu que dans son souvenir. Je veux mourir en moi".

(36) C'est moi qui souligne.

(37) "Oui la fête culmine puisque la musique le précède."

(38) A cet égard, on se remettra utilement en mémoire le finale de *Charles le Téméraire* et les allusions de Koschitzke au fait qu'il ne doit rien à l'héritage.

(39) "C'est lui qui le premier nous a fait sortir de l'influence de Brecht (cela dit sans nul mépris pour Brecht, mais parce qu'il faut bien que le temps passe), et qui a porté ailleurs la représentation de l'histoire. Avec Kalisky, l'histoire est revenue au théâtre, comme elle est présente dans Racine, à travers les familles (lettre d'Antoine Vitez à Marc Quaghebeur du 1er décembre 1981).

dans leur violence et dans la spécificité culturelle qui la porte. Immense mémoire, l'histoire est toujours là pour indiquer que les corps ne se suffisent pas, qu'ils sont pris dans un mécanisme tandis que les interactions individuelles au sein de la famille - souvenons-nous, qui plus est, du rôle essentiel de Lilli - attestent que l'histoire et l'origine ne sont pas le tout des individus. La folie étatique, dénoncée dans *Sur les ruines de Carthage*, est ainsi désignée sans que l'auteur ait à s'y appesantir dans une pièce comme *Falsch* consacrée aux conséquences extrêmes de l'abstraction étatique moderne: le génocide nazi.

Le dramaturge n'a pas pour autant manqué de donner à voir, la discothèque et le grimage aidant, comment s'est installée entre les êtres une inhumanité foncière qui passe par la perturbation des codes relationnels. Il ne cesse de montrer en même temps comment ses personnages sont à la fois imprégnés par cette inhumanité et par une volonté d'y échapper. D'où leurs tentatives diverses de se rattacher soit à l'identité familiale, voire nationale, ou au contraire à un au-delà de l'identité traditionnelle qui n'équivaudrait pas à la mort du sujet. D'où l'ambiance de cauchemar halluciné et de fête tronquée entre lesquelles la pièce hésite, c'est-à-dire vacille incessamment pour ne se point figer sur l'une ou l'autre occurrence. D'où ce théâtre de "*corps perdus et sujets perdus*, nomades, en flux, en suspension, en transit, dormeurs éveillés dans une éternelle salle d'attente (...) de voyageur[s] sans bagage"<sup>(40)</sup>.

Ces qualifications, que Bernard Sichère réserve au cinéma de Godard (et à Pasolini), me paraissent convenir à l'esthétique kaliskienne dès lors qu'on y joint le pathétique - la tension - qui ajoute à l'onirisme blême du monde contemporain le caractère d'apocalypse triste et joyeux qui est le propre de Kalisky. Il est donc logique qu'à l'instar de Godard, Kalisky demande à ses acteurs de "défaire en [eux] tous les gestes habituels de la prétendue "naturalité" (...) pour signifier à la fois l'inhumanité et l'impersonnalité dont ils participent et, contradictoirement, cette humanisation (subjectivation) dont [leur]

---

(40) Bernard Sichère, *Éloge du sujet*, Paris, Grasset, 1990, p. 220.

corps est riche une fois lavé des signes communs de l'inhumanité"<sup>(41)</sup>. On a vu comment la musique et la désidentification relative pouvaient y contribuer.

Reste à insister maintenant sur les causes de la tonalité particulière de cette pièce - et de ce théâtre. Joe nous y aide, lui qui affirme avoir dû mettre sa vie à l'enseigne du "Jamais plus". En même temps, il ne renie rien. Il accepte même de venir à ce curieux Shabbat, métaphore absolue du "comme si" qui définit la plupart de ses actes et qui revient si souvent dans les répliques de la pièce... Ce "comme si" détermine à la fois les vies des sujets d'après l'holocauste qui refusent de feindre en s'agrippant aux territorialismes débiles de ce temps ou en divaguant dans les délices de la déliquescence. Il détermine aussi ce théâtre d'ombres où les individus ne se rencontrent qu'en un espace d'entre-deux, d'entre vie et mort. C'est là que l'impossible parole, pour un instant - fiction, réelle -, devient possible. En quoi ce "comme si", réponse au "jamais plus", implique la quête vertigineuse d'une autre temporalité qui soit l'incarnation d'une autre éthique et d'une autre espérance. D'ou la danse, la furia et les mutations incessantes.

Cette espérance nouvelle, Kalisky continue de la voir dans cette justice sociale qui a fasciné les gauches, mais qu'elles ont figée dans un terrorisme étatique. Il pense que c'est elle qui permettra de dépasser les fictions identitaires exacerbées des nationalismes comme les limites des familles. Tel est sans doute le sens de cette obsession de n'avoir pas oeuvré pour rien qu'il met dans la bouche de Joe comme il l'avait mise dans celle de Charles le Téméraire<sup>(42)</sup>. Telle est aussi la cause des déambulations virevoltantes de ces personnages qui continuent malgré eux d'agir et d'être au nom d'un Autre.

En le mettant en scène au coeur d'une *famille* juive qu'il n'idéalise pas, Kalisky donne à sa vision un substrat plus que profond,

---

(41) Id., p. 221.

(42) Koschitzke, lui, se définit précisément comme crépusculaire. Comme encore trop imbriqué dans l'histoire pour empêcher la justice sociale et l'avènement d'une fraternité humaine.

charnel et symbolique, tout en étant historial. En en faisant un purgatoire en fête et en colère -on pourrait parler de limbes-, il précise sa vision historique. Celle qu'Antoine Vitez rendit si bien à Chaillot, avec cette légèreté qui donne toute sa profondeur à la démarche kaliskienne.