



HAL
open science

Falsch, ou le combat de la parole avec l'art

Pierre Halen

► **To cite this version:**

Pierre Halen. Falsch, ou le combat de la parole avec l'art. René Kalisky et la hantise de l'Histoire, Hans-Joachim Lope, Anne Neuschäfer, Oct 1996, Osnabrück, Allemagne. pp.27-40. hal-01356468

HAL Id: hal-01356468

<https://hal.science/hal-01356468>

Submitted on 1 Sep 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Version de travail de :

HALEN (Pierre), « *Falsch*, ou le combat de la parole avec l'art », dans Hans-Joachim LOPE & Anne NEUSCHÄFER (eds.), *René Kalisky (1936-1981). René Kalisky et la hantise de l'Histoire*. Actes du colloque international organisé à l'Université d'Osnabrück du 28 au 30 octobre 1996. Frankfurt, etc. : Peter Lang, Studien und Dokumente zur Geschichte der Romanischen Literaturen, Bd.32, 1998, pp.27-40.

Pierre HALEN

Université de Metz / Universitaire Instelling Antwerpen

***Falsch*, ou le combat de la parole avec l'art**

Un titre comme celui de *Falsch*¹, pour une pièce dont le propos renvoie explicitement à la Shoah et à la mémoire des familles juives, oriente entre autres l'attention vers la notion d'erreur (où *falsch* est l'équivalent de *verkehrt*). Et, de fait, il sera bien question, au centre des propos que tiennent les personnages si longtemps après la guerre, de jouer avec des *si*, et aussi avec des aveux : d'entre les différentes voies que chacun suivit, en 1938, y en eut-il une seule qui fût *juste*, et, à supposer qu'une d'entre elles eût semblé l'être, fut-elle vivable, et à quel prix ?

Les uns, les trois jeunes frères, obtinrent à cette époque leur visa pour l'Amérique, et survécurent. Gustav

¹ KALISKY (René), *Sur les ruines de Carthage* [1980], suivi de *Falsch* [1983]. Théâtre. En préface, texte inédit de René Kalisky [« La séduction pour tuer le mensonge »]. Lecture de Marc Quaghebeur. Bruxelles : Labor, coll. Espace Nord n°66, 1991, 287 p. Les indications paginales renvoient à cette édition.

et Georg, les jumeaux, l'un comédien et l'autre peintre ; et puis Joseph, qui étudia la médecine à New York et qui, le dernier à mourir, vient enfin de rejoindre, en ce lieu théâtral improbable composé par Kalisky, tous ceux qui l'ont précédé dans la mort. Ceux-là, comme Joseph, jouent leur personnage, c'est-à-dire celui qu'ils jouaient, à l'âge où ils le jouaient quand la mort les prit. Il y a Ruben et Natalia, qui survécurent aussi, mais à Londres et puis, après la guerre, en Palestine, et enfin de nouveau à Berlin. Ils étaient de la génération du père : Ruben était industriel, ils fuirent l'horreur après avoir été dépossédés de leur usine. Avec leurs trois neveux réfugiés en Amérique, ils composent le groupe peu homogène des cinq survivants du génocide, qui moururent les uns après les autres en des circonstances imprécises (sauf Georg, dont sera évoqué le suicide).

Ils se retrouvent à présent, avec ceux qui ne furent pas à temps le massacre annoncé, et que le nazisme put exterminer à sa guise. Au premier rang de ceux-là, Jacob Falsch, le père de famille et le frère aîné de Ruben : un médecin interdit d'exercice par le régime hitlérien, mais qui aimait l'Allemagne et qui, en raison aussi de sa confiance envers la protection que l'Éternel ne manquerait pas d'apporter à son peuple élu, ne voulut pas croire au pire. Et Rachel, la mère, et Mina, la sœur de cette dernière, dont les dialogues révèlent progressivement qu'elle était aussi la maîtresse de Jacob. Et puis l'aîné des fils, Oscar, le « Prussien », qui fut joaillier dans la *Kantstrasse*, avec sa femme Daniela. Et enfin les derniers enfants de Jacob : Benjamin, le musicien prometteur, et la jeune Bela. Tous, arrêtés et déportés, puis tués, pour avoir suivi Jacob dans sa décision de rester à Berlin en 1938. Un dernier personnage est là, qui ne fut pas de la famille et qui néanmoins en est ; qui n'était pas Juive et qui néanmoins mourut de la guerre : la jeune Lilli, la fille d'un fonctionnaire nazi et l'amoureuse de Joseph, celle qui renonça à l'amour à cause du danger et qui, malgré cela, connut la mort, mais sous les bombes quant à elle. On a insisté à juste titre sur l'importance, à un autre niveau, de l'hétérogénéité de Lilli, synecdoque des humains non juifs et cependant associés, donc concernés par un drame

dont la portée ne peut se limiter aux destinées du seul peuple d'Israël ².

Tous sont des Falsch, sauf Lilli sans doute, avec qui Rachel se refuse décidément à partager son fils enfin retrouvé ; mais, ce rejet maternel et l'assez vaine question de l'état civil mis à part, il est clair qu'elle partage le destin de la famille. Tous ont fait un choix qui fut une erreur, mais qui fut aussi une faute : celle d'être resté, celle d'avoir entraîné les siens à rester, celle d'avoir accepté l'autorité de celui qui vous demanda de rester ; mais aussi celle d'être parti en sauvant sa peau mais non celle des siens ; ou encore celle d'avoir un peu trop raisonnablement abandonné l'amant ou l'amante. Il n'y eut pas de bon choix, tant chaque décision fit seulement le jeu imposé par l'Autre, par cette instance quant à elle irreprésentable, qu'on ne verra pas, qu'on ne nommera pas, et à laquelle on a peine à imaginer une configuration humaine, quand bien même on saurait qu'elle régna sur les esprits de millions d'hommes et de femmes. Cette instance, en l'occurrence, fut comme on le sait historiquement incarnée dans le nazisme, mais sa non représentation vient renforcer l'idée qu'il y a là un phénomène à caractère plus général, que Marc Quaghebeur qualifie de « réification bouchère », de « folie étatique », et de « limite » ou de « fiction identitaires » ³. Que cette instance soit en réalité seule coupable n'empêche pas que les Falsch qui furent comme les Falsch qui restèrent puissent à présent se reprocher d'avoir emprunté, au carrefour du dernier shabbat en famille de 1938, la mauvaise direction, la *falsche Richtung*.

D'ailleurs, les raisons des uns et des autres — non pas de tous, certes, et c'est singulièrement la posture de Bela (ce prénom...) que celle de l'agneau innocent qu'on mena vers le sacrifice —, font entendre le mot *falsch* dans un autre sens, celui d'insincère ou d'hypocrite (*unaufrichtig*). Joseph a quitté Berlin par dépit amoureux

² « Lecture », *op.cit.*, pp. 253, 263, 269.

³ « Lecture », *op.cit.*, pp. 247, 267, 269, 271. On pourrait la saisir pareillement en termes baudrillardiens par l'idée de satisfaction dans la Valeur, cette satisfaction s'exerçant illusoirement en lieu et place d'un accomplissement (jamais atteint) dans le Désir.

plutôt que pour assurer la pérennité du nom, et Georg pour connaître la célébrité que l'Allemagne, sûrement, lui eût refusée. Le triangle médiocre des amours de Jacob mine aussi certaines envolées religieuses ou sentimentales, ramenant sur la place des débats des considérations moins élevées, comme est peu claire l'affectation « prussienne » d'Oscar, et comme sont peu décidés le double retour de Joseph (devenu *Joe* en Amérique) à son nom « propre », et de Lilli à son amour d'autrefois. Il n'est pas jusqu'au père qui ne se dérobe devant sa vérité. De là, il n'y a guère qu'un pas jusqu'au sens de « traître » (*verräterisch*), que le personnage de Gustav — il n'est pas le seul — donne à voir exemplairement puisque ce comédien, qui termina sa carrière en faux « négro », ne put jamais, en raison de son accent, trouver d'autre rôle à Hollywood que celui d'officier allemand dans des sous-productions consacrées à la guerre.

On notera qu'une telle mise en place de la parole, ou plutôt du langage, procède exemplairement de cette poétique théâtrale plusieurs fois explicitée par Kalisky, fondée sur une *ambivalence* présentée comme le propre de *l'homme tel qu'il est* :

Moi, je travaille sur l'homme tel qu'il est, sur sa problématique essentiellement mouvante. [...] En réalité, c'est cette problématique de l'homme qui suppose un travail, une exploration dure, franche, honnête de son ambivalence, qui fait peur [...] Créer, c'est d'abord prendre fond sur son ambivalence à soi ⁴.

La mission qui reviendrait au théâtre contemporain serait donc de montrer la réalité de l'ambivalence, celle-là même que travailleraient au contraire à voiler, dans un fonctionnement de type idéologique, d'autres types de discours, et singulièrement celui de l'image et des médias. Mais observons déjà que pareille mise en œuvre est elle-même une construction discursive, et l'on peut se demander au nom de quoi elle prétend dès lors à

⁴ KALISKY (René), « Je refuse d'être mis plus longtemps à l'essai », dans *Alternatives théâtrales*, n°31-32 (*Une scène à faire*), mai 1988, p. 11. Le caractère extrêmement résolu du programme poétique ici proclamé se retrouve dans le titre de cette prise de position.

constituer un lieu, sinon le seul lieu où serait manifestée la *réalité* humaine. D'autant que cette ambivalence prend une valeur programmatique : tout énoncé qui se réclamerait d'une *valence*, ou qui seulement tendrait vers un statut de parole, serait ainsi frappé d'irréalité avant même d'être énoncé. On est loin de la liberté parfois décrite. Et malgré ses dénégations, on peut même s'interroger sur la véritable rupture que l'auteur voudrait opérer par rapport à la rhétorique brechtienne de la *conviction* : montrer son ambivalence à un spectateur jusqu'à ce qu'il soit « empli de mots et dépourvu de parole »⁵, c'est encore lui enseigner sa nature, lui tendre un « miroir », c'est-à-dire en réalité, comme dit Gustav, lui « faire son portrait » (p. 205) ou, mieux, le lui avoir fait.

Toujours est-il que ces deux sens généraux de l'adjectif *falsch* fournissent assurément à la pièce sinon son épaisseur dramatique, du moins sa verbosité, tout en déballages inutiles et en impossibles circonlocutions ; car l'essentiel de sa tension vient plutôt de l'écart entre cette verbalisation problématique et l'insoutenable arrière-plan de l'Histoire, lequel ne sera pas montré, et pour cause.

Ainsi, ayant fait le *mauvais* choix (*schlecht*) et refusant aujourd'hui de le reconnaître, la plupart des protagonistes prennent nécessairement aussi une part, sinon dans la responsabilité du Mal, du moins dans les mécanismes de son accomplissement et de son prolongement, sous la forme d'un barrage devant la parole, dans la mémoire collective. Rien qui renvoie plus directement d'ailleurs à la « génération de l'après »⁶, dont Kalisky est un représentant.

De l'art et des artistes

Mais *falsch* peut avoir un quatrième sens global, en rapport immédiat avec le théâtre : celui d'artificiel (*künstlich*), d'imité ou de feint. Envisagée sous cet angle, la pièce apparaît tout entière comme une hypothétique

⁵ « Lecture », *op.cit.*, p. 259.

⁶ Cf. FINE (Ellen S.), « Mémoire collective ou mémoire absente ? La génération de l'après », dans *Bulletin trimestriel de la Fondation Auschwitz*, (Bruxelles), n°56, juillet-sept. 1997, pp. 3-20.

reconstitution (*nachgemacht*), inauthentique (*unecht*) par une nécessité qui tient de la décence vis-à-vis du Réel bien plus qu'elle n'est provoquée par l'argument fictionnel, évidemment non vraisemblable, de retrouvailles après la mort. Par là devient clair aussi le recours à cette variation néo-shakespearienne de théâtre dans le théâtre qu'est la « fête tronquée » organisée par les personnages, dans l'espace et le temps de la représentation, en l'honneur du retour de Joseph. Laquelle mise en scène se dédouble elle-même à certains moments, pour leur permettre collectivement de rejouer le dernier Shabbat de 1938, et de jouer virtuellement ce qui aurait pu avoir lieu dans un passé qui ne fut pas : la vérité, l'amour, si possible, le pardon si ce mot a un sens en un tel contexte, ces trois éléments convergeant dans la notion de « reconnaissance », et dans l'horizon d'une parole dont l'exercice, bien qu'il soit à retrouver, ne sera pas retrouvé sur la scène.

Dans cette perspective, les trois personnages d'artistes que Kalisky a créés jouent bien entendu un rôle majeur. Chacun à sa manière est d'ailleurs l'ordonnateur de la circonstance imaginée, avec sa pompe particulière, dans la discothèque où s'effectue la réception de Joseph par ses frères. Le plus jeune, Benjamin (ou Ben), le musicien, est assigné au poste de disk-jockey, et c'est dans cette fonction qu'il sera invité à rejouer le « dernier concert » à Berlin, avant de proclamer que son sort le fit « abjurer » la musique ⁷. Abjuration qui renvoie à l'impossibilité d'un dire artistique après la Shoah, mais qui n'est proclamée par Ben qu'au terme d'une pièce à laquelle il prendra part néanmoins jusqu'au bout en tant que musicien : ce renoncement est lui-même impossible, dans une Histoire qui continue.

Les deux jumeaux ont choisi un autre biais : ils ont une histoire à cacher. Gustav, en maître de cérémonie grimé en agressif *négro*, se dépense dans l'ordonnance de la scène, mettant ainsi à profit une expérience professionnelle acquise à Hollywood et à Broadway. Le rôle de Georg, l'ex-peintre, se situe moins clairement

⁷ « Ma fin a été celle des fous qui rêvent d'un été éternel et abjurent leurs amours inutiles. J'ai abjuré la musique ! » (p. 225).

dans le prolongement de son passé de plasticien, et pour cause, mais on le voit, plus ou moins habile et plus ou moins franc, faire preuve lui aussi de beaucoup d'entregent dans les retrouvailles. Les activités passées des trois artistes feront tour à tour l'objet de développements discursifs, soit sur le mode de la célébration (Ben), soit sur le mode de la révélation dramatique (Georg et Gustav). En ce qui concerne le premier, ce sera l'occasion, parallèlement aux réitérations de formules bibliques ou cultuelles par Jacob, de faire revivre un état ancien des pratiques culturelles, antérieur à Auschwitz (pour reprendre le point de repère symbolique d'Adorno) et donc menacé par la caducité fonctionnelle au sein d'une société constituée, dans l'artifice de cette circonstance, *après*. C'est du côté des jumeaux surtout que la mesure de cette caducité sera prise, sous la forme d'un dévoilement progressif qui inclut ce qu'on appelle des coups de théâtre (bien qu'il appartienne au metteur en scène de les présenter comme tels ou d'en amortir, plutôt, les effets) : de ce côté en tout cas, il y a leçon de l'Histoire. Elle se donne inévitablement sous le signe de la fausseté, donc en produisant l'art comme une forme impossible, sinon dans le malentendu, le mensonge, voire la trahison. Si Gustav s'est senti contraint d'accepter des rôles d'officier nazi, il a du moins eu cet avantage symbolique de ne pas avoir réussi une brillante carrière, de s'être drogué et d'avoir fini en clown triste. Mais Georg a nourri sa peinture, et donc son succès symbolique et matériel, avec les destinées des siens qu'il savait avoir été exterminés, et n'a pu supporter de *réussir*⁸.

GEORG : [...] Avant j'ai vécu comme une bête. Tous les trois, nous avons vécu comme des bêtes !
Quand je suis devenu célèbre, je n'ai plus eu

⁸ L'arrière-plan tragique de l'Holocauste ne devrait pas être le seul horizon à l'intérieur duquel cet aboutissement apparemment paradoxal (mais en réalité logique) doit être apprécié. Il y va en effet de l'art du XX^e siècle dans son ensemble, surtout après 1918. Je ne peux m'empêcher de rapprocher ceci de telle phrase de *Passage à Kiew*, récit de Marcel Thiry publié en 1927 : « J'ai bien compris le suicide de Vassili, qui était vainqueur » ; cf. Halen (P.), *Marcel Thiry. Une poésie de l'imparfait*. (Louvain-la-Neuve) : Ciaco, 1990, 226 p.) ; ou d'Achille Chavée : « Le verbe réussir, qui faisait rire les microbes... ». Voir aussi note 3.

d'ennemis. Tous m'aimaient. Tant de gens m'aimaient. Il ne me restait plus qu'à mourir. Il me fallait échouer à vivre. Leur amour était d'une telle indécence. J'étais célèbre, et les gens m'aimaient. Et les gens découvraient leur amour pour ma personne. J'ai cherché mon salut dans la mort... (p. 221).

Avec cet argent honteux, Georg n'a pas non plus aidé Gustav, ce qui lui sera reproché par Joe et par Natalia ; mais, continuant de s'habiller comme un miséreux tout en étant riche, Georg est peut-être resté moins sourd à l'appel de son frère qu'il ne le semble à ceux qui le lui reprochent vivement : n'était-ce pas une manière de le rejoindre dans le manque, comme la mort sera pour lui une manière de partager le destin des Falsch exterminés ?

Ce théâtre, ainsi mis en abyme dans l'évocation des carrières artistiques menées par les jumeaux, se révèle impossible comme le Royaume : l'idée même d'un succès, d'une construction réussie, n'est pas seulement une atteinte à la mémoire des victimes du Crime, avec lesquels toute réussite marquerait une désolidarisation ; elle marquerait la fin d'un manque, donc une illusion, puisque la représentation réussie ne pourrait porter que sur de l'accessoire. L'essentiel, en effet, ne peut pas être représenté, comme en témoigne l'insoutenable mise en scène du cri final des exterminés, réitérée à trois reprises, qui touche inévitablement au burlesque, et qui a surtout pour effet de désarmer l'artifice en le montrant artificiel.

Comment donc représenter *quand même* ? On voit que la poétique de l'ambivalence permet de jouer malgré tout, en multipliant les signes verbaux, gestuels, musicaux, lumineux, en les mettant à distance dans l'auto-représentation de l'artifice et en les fragmentant de sorte qu'il n'y ait d'autre « réalité » possible sur scène que celle de l'homme « tel qu'il est », et celle d'un creux existentiel impossible à combler. Le refus du « vérisme » et de ses conventions simplistes conduirait donc en l'occurrence à un autre réalisme, un autre « miroir », non moins soucieux que le premier de dissimuler la violence de la naturalisation qu'il impose en jurant qu'il renonce au naturalisme et à ses pompes. Mais ce serpent bien

engagé ne se mord pas constamment la queue et quelque chose échappe, que M. Quaghebeur rappelle en précisant, tout à la fin de sa « Lecture » (*op.cit.*), que l'auteur était conduit par une exigence de « justice sociale ». Cette position de dernier wagon dans le commentaire semble elle-même contrainte : c'est la nuance qui vient utilement compléter le portrait de l'écrivain, mais qui ne se répercute pas facilement dans l'analyse d'une œuvre qui a déclaré obsolète la « conviction » brechtienne. Nul doute cependant qu'elle y soit quelque part au travail, mais, dans la mesure où elle ne saurait nourrir la « poétique de l'ambivalence » (sinon dans le fait de son énonciation), il reste à savoir où et de quelle manière ⁹.

C'est qu'au-delà du représenter et de ce supposé réalisme, le texte de *Falsch* exhibe, de manière il est vrai conflictuelle et virtuelle, une autre dimension : donner, sinon à penser, du moins à faire reprendre une parole qui soit à la fois reconnaissance – mais non au sens d'accomplissement heureux et de retour, où Jacob veut l'entendre – de l'Histoire avec l'inguérissable Blessure et aussi l'« inhumanité » dont parle M. Quaghebeur (p. 270). Qui soit également production de sens. Le texte kaliskien, s'il ne se dérobe pas entièrement à ce dernier appel, d'ordre éthique, reste plus fondamentalement régi par l'inscription formelle de cette « inhumanité », dont la forme scénique décousue est « correcte », cohérente en tout cas, par rapport à la poétique de l'ambivalence. Avec le risque, me semble-t-il, que cette inscription tourne à l'involontaire célébration ou, pire, à un esthétisme qui serait à l'opposé de ce « danger » voulu pour l'aujourd'hui du théâtre ¹⁰. Il dépendra donc beaucoup du metteur en scène de rendre sensible et lisible ce qui, dans le creux des proférations, des interrogations sans réponse, des fins de non-recevoir et des faux-fuyants qui s'égrènent au fil du texte, est néanmoins virtualité d'humanité ; ce

⁹ Quant à Kalisky, il n'en donne pas la clé lorsqu'il définit de manière seulement négative l'« homme de gauche » qu'il est, par opposition avec le « stalinien » qui serait la négation (religieuse) de l'ambivalence, ce qui encore une fois le place lui-même dans la position de qui, ayant répudié la foi, serait « réaliste » (« Je refuse d'être mis plus longtemps à l'essai », *art.cit.*, p. 10).

¹⁰ Kalisky : « [...] si l'art n'est pas dangereux, je ne sais pas pourquoi l'art existe » (*id.*, p. 7).

faisant, il contrariera certes le mouvement de fond d'une écriture qui vise à « priver de parole » le récepteur en procédant comme les « artistes » à « toutes sortes d'expériences » (p. 199), mais il en prolongera le geste qui la fit exister.

Le texte lui-même met en scène la belligérance entre les « artistes » qui « bavardent à tort et à travers » (p. 188) et Joe, qui « est vieux et le contraire d'un artiste » (p. 194), dans son opposition à leur effort renouvelé pour imposer les bruits de la fête et les « convenances » (p. 209). On se souvient peut-être que l'une des dernières répliques de Joe est de récuser ses deux frères : « Non ! le négro est un menteur ! Le peintre est un menteur ! » (p. 239). Après quoi, désespérément, il cherche une dernière fois à arracher Lilli, qui avait déjà été séduite par le leurre que constitue le jeune âge de Ben, hors des bras de Gustav dans lesquels elle tourne à présent ; il n'y arrivera pas. Significativement, Lilli se défend de Joe en lui rappelant : « Mais c'est ton frère Gustav. Il se déguise par jeu. Déjà à Berlin vous jouiez ensemble à vous déguiser. Tu me l'as raconté » (*ib.*). Façon d'*interdire* à Joe de s'entêter à vouloir faire cesser la comédie. Comme si, au terme de cette ultime mise à l'épreuve que constitue la pièce, l'amour et la parole, ces « débuts de vérité », devaient s'avérer impossibles. De sorte que Gustav, le plus faux des Falsch, peut expédier Joe dans une nouvelle inconscience ; les trois « artistes » restent ainsi maîtres du terrain et de la fête : Benjamin a repris son rôle d'orchestrateur de la danse, et le dernier mot revient à Georg qui, minimisant l'incident, annonce que Joe « va rouvrir les yeux, m'ssieurs-dames » (p. 240). Les artistes escomptent sans doute ainsi qu'il va enfin accepter de jouer son rôle dans la pièce, et cesser d'occuper une posture prophétique (« qu'as-tu fait de tes enfants, Jacob ? », p.202 ; « je vais te l'effacer, moi, ton suaire de dingue », p. 218), de vouloir rétablir l'énoncé du manque là où Jacob cherche le consensus ¹¹, ou, encore plus

¹¹ « JACOB : Tu nous as montré tant de joie, Joseph.
JOE : Chuuuuuuuutt... Quoique dans sa miséricorde le Seigneur eût ajouté des jours à mes jours, j'ai erré comme un chien qui pleure après son maître. Je transporte le chaos. J'ai chié sur les décombres de mes souvenirs [...] » (p. 215).

incorrect, de vouloir introduire une réflexion chrétienne sur la mort (p. 238).

Dès lors, on peut voir se dégager, dans le texte de *Falsch*, deux poétiques de *l'après*. D'un côté, les « artistes » Gustav et Georg avaient déjà représenté, de leur vivant, le génocide qui les épargna : chacun des deux a éprouvé à sa manière l'insupportable imposture de telles tentatives, plus ou moins contraintes. Organisant une nouvelle mise en scène, décalée toutefois puisque son objet n'est pas l'Holocauste mais le retour de Joe, ils donnent dans l'esthétisme dans la mesure où, aux fins d'obtenir le consensus voulu par Jacob, ils s'arrangeraient fort bien d'un silence à propos des usurpations du passé. Tout le clinquant de leur fête, qu'il faut examiner aussi dans le morcèlement d'une verbalité chatoyante, produit une nouvelle représentation, un nouvel artifice ; qu'il soit « moderne » à divers égards, cela pourrait bien n'être qu'une nouvelle imposture, quand bien même elle intégrerait le refus de la « forme narrative achevée », refus qui serait, selon J.-M. Ferry et bien d'autres, la « condition de la mémoire des victimes »¹².

De l'autre côté, Joe/Joseph freine des quatre fers avant d'entrer dans la fiction où il est attendu. Il y est encouragé par sa mère, Rachel, qui sans doute compte sur son fils retrouvé pour pallier les faiblesses de Jacob et le cynisme de Mina ; c'est elle qui assumera la fonction mémorielle principale : « N'entendez-vous pas le bruit des gens nus qui courent dans la neige, n'entendez-vous pas leur respiration bruyante, sifflante ? » (p. 180). Toute la trajectoire de Joe au cours de la pièce serait alors dans une sorte de négociation entre l'acceptation du donné « artistique » de la circonstance, et d'autre part son refus d'en accepter l'esthétique ou, si l'on veut, la fonction divertissante, glissant thématiquement toujours à côté de ce qu'il y a, ou de ce qu'il y aurait, dans l'éthique, à dire. Négociation délicate, et refus qui lui-même doit se donner dans la forme du morcelé, car Joe le sait : « Il n'existe pas de commune mesure entre la sensation vécue et sa représentation. Sauf peut-être pour des charlatans tels

¹² « La mémoire d'Auschwitz », dans *Bulletin trimestriel de la Fondation Auschwitz*, (Bruxelles), n°56, juillet-sept. 1997, p. 23.

que Gustav et toi » (p. 181) ; mais en ce cas le morcèlement, parce qu'il inclut la virtualité d'une parole, est *chargé de sens* : qu'il ne puisse entièrement produire ce sens et qu'il ne se donne que comme appel, dénégation ou question, cela n'autorise pas à le confondre avec les pratiques des « artistes ».

Des images et du sens

Dans cette perspective, il est tentant de s'interroger sur la manière dont les frères Dardenne ont adapté *Falsch* pour l'écran ¹³. D'une part, ils devaient forcément produire une dramaturgie du texte, le donner à relire ; dès lors, ils devaient aussi se prononcer quant à la question de savoir quel avantage donner respectivement à Joe et aux « artistes », ou plutôt aux deux poétiques dont on fait ici l'hypothèse. D'autre part, ils avaient à le faire en fonction d'un autre canal que celui de la scène, donc en fonction de codes autrement contraignants. Ceux-ci sont bien entendu à situer du côté des langages mis en œuvre : la part quantitative et qualitative du verbal ne saurait être la même dans le récit filmé ; et du côté de la gestuelle également, la réduction était obligée, du fait des cadrages. Mais ils sont à trouver aussi du côté des exigences de la production : si chaque mise en scène théâtrale peut articuler sa propre lisibilité en fonction du public escompté, la réalisation d'un film destiné à durer et, si possible, à être diffusé le plus largement favorise une prise en compte plus grande de ce qui était appelé plus haut « production du sens ».

On a déjà commenté le choix, par Kalisky, d'une boîte de nuit pour situer l'action de *Falsch*, si tant est qu'on puisse parler d'une action. Le lieu fait l'objet d'un commentaire détaillé dans la longue didascalie du début de la pièce. Il est bien sûr hors de question de prêter à ce lieu une valeur réaliste, et l'on conviendra que ses avantages sont d'abord fonctionnels : en raison de sa fermeture, il encadre parfaitement le huis clos prévu ; l'importance conférée, dans les discothèques, au dispositif d'entrée sert la dramaturgie du début de la

¹³ *Falsch*. Film de J.-P. et L. Dardenne. Production Dérives, 1987.

pièce, tandis que le poste musical où officie Ben permet aisément à celui-ci de rejouer l'épisode du « dernier concert ». En outre, un tel endroit offre un choix varié d'accessoires pour le jeu : on peut y boire et y manger, s'y asseoir ou danser, on peut y circuler comme naturellement dans l'espace et faire moduler à sa guise éclairages et musiques. Une fois admise l'hypothèse invraisemblable de retrouvailles familiales en ce lieu, toutes ces potentialités n'existent malgré tout qu'à la faveur d'une convention réaliste : rien qui n'émerge à l'univers d'un bar nocturne.

Mais la vertu de l'endroit est surtout symbolique : c'est d'abord un hors-lieu relatif par rapport à l'Histoire et à la société diurne, celle du travail et des valeurs échangeables. Un hors-lieu comme un hors-jeu, dont la fréquentation est aussi limitée dans le temps qu'elle est circonscrite dans l'espace. Cet « espace entre vie et mort » est « l'espace du 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 [...]. Il n'est plus là pour tenir le sens »¹⁴ qui, néanmoins, est *en jeu*. En outre, si l'endroit est habituellement lié à l'idée de plaisir ou de délassément, y situer une fête, et une fête à la fois solennelle et familiale, est abuser des virtualités conventionnelles du lieu, y introduire du « faux ». On devine, de la part des « artistes » qui ont organisé cette circonstance, la volonté de pratiquer une sorte d'aggiornamento un peu désespéré, en principe justifié par la volonté de ne pas trop dépayser Joe, mais sans doute sous-tendu aussi par la volonté de nier un passé marqué par la division, l'erreur et l'imposture. D'autre part et surtout, cet « espace entre vie et mort » est un « espace artistique », un lieu de théâtralité accusée, où les comportements sont en partie ritualisés et où la convention autorise le jeu, un autre jeu, une représentation de soi. Ici aussi, tout accuse et favorise l'artifice, mais avec l'avantage de permettre une grande liberté à la fois dans le déguisement et dans la révélation.

¹⁴ QUAGHEBEUR (M.), « Lecture », *op.cit.*, p. 267.

Adaptant la pièce pour le cinéma, les frères Dardenne étaient justifiés de rechercher un cadre qui soit moins proche de la scène théâtrale que la discothèque. On sait qu'ils ont opté en faveur d'un aérodrome ¹⁵, formule qui avait l'avantage d'ouvrir un tant soit peu la vision sur l'extérieur, sans rompre le huis clos dans l'aérogare ; la configuration des salles et des couloirs était d'autre part de nature à libérer les mouvements de la caméra dans cet intérieur vide, tandis que, par lui-même, l'ensemble signifiait suffisamment à la fois l'idée de passage et celle de hors-lieu.

Globalement, cette adaptation est-elle « plus réaliste » que la pièce ¹⁶ ? Et si oui, cela serait-il dû au découpage établi par les réalisateurs, ou n'est-ce pas plutôt la simple conséquence du recours au matériau visuel ? On a vu qu'un certain parti de vraisemblance ou d'homogénéité organise le lieu dramatique imaginé par Kalisky ; l'image filmique est sans doute propre à renforcer un tel parti par sa nature même, et sans doute aussi le jeu de l'acteur ne peut-il avoir, dans l'image qui le cadre, la plasticité virevoltante et les effets de contrepoint collectif qu'il peut avoir à la scène. Surtout, la nécessaire réduction quantitative du texte a naturellement conduit à la préservation des répliques les plus fortes, c'est-à-dire forcément les plus lisibles ou, si l'on veut, les plus clairement associées à la production du sens, d'un sens.

¹⁵ Il y aurait à commenter le choix d'Ostende, dans la mesure où la ville a joué et joue encore un rôle tout à fait particulier dans l'imaginaire des créateurs belges : lieu de la révélation de soi face à l'infini et, d'autre part, face aux conventions sociales (le carnaval), lieu d'un consensus illusoirement ou trop provisoirement atteint, etc. Mais l'aérodrome, à la fois internationalisé et d'une décoration désuète, est hors de cette belgité, à moins qu'il n'en marque le décès. On notera à cet égard les deux séquences qui font observer le départ de la malle à un spectateur resté sur la rive. Cf. HALEN (Pierre), « Ostende, un port sans départs », dans *Les Quais sont toujours beaux*. Textes réunis par R. Antoine et G. A. Jaeger. Thonon : Ed. L'Albaron, 1990, pp. 17-28.

¹⁶ Comme le note M. Quaghebeur (*op.cit.*, p. 272), en faisant exception pour la scène du concert de Ben, à laquelle il faudrait ajouter les autres séquences d'« extérieur nuit ». Reste que l'adaptation a opté parfois pour une figuration « réaliste » : on songe à la scène où Joe brutalise Lilli, « réalisant » ainsi l'idée selon laquelle il a été une « bête ».

On le remarque par exemple dans la finale, c'est-à-dire le lieu narratif assurément le plus décisif pour l'orientation du récit. Le texte de Kalisky se clôt par ce par quoi il avait débuté (le coup de poing de Georg et l'« éclipse » de conscience de Joe). Les dernières répliques n'indiquent que de manière plutôt incertaine, et en tout cas peu unanime, l'aboutissement de ce qu'on n'oserait pas appeler une « progression dramatique » ; même, elles semblent enregistrer la défaite de Joe face aux « artistes ». Au contraire, les frères Dardenne ont mis en évidence *in fine* la fameuse réplique de Joe : « Père, père ! il n'y a pas des juifs et des non-juifs, mais les rassasiés et les affamés » (pp. 233 et 234), formule aux accents pauliniens qui, entre autres éléments signifiants, a pour effet de faire tendre leur narration vers un énoncé d'autant plus aisément décodable qu'il a tout l'air d'une morale de l'histoire. Et d'autant plus aisément qu'il est proclamé par un comédien – Bruno Cremer – dont la forte présence physique, accentuée par le plan choisi, et dont les autres rôles à l'écran font qu'il est inévitablement perçu dans l'image comme un « nouveau Père ». Examinée en détail, la dernière séquence du film montre certes l'effort des adaptateurs pour condenser fidèlement le texte dramatique jusque dans son ordonnance, mais aussi leur interprétation : après la phrase de Joe et avant son dernier « Écoute-moi » qui la rappelle, les « artistes » émettent leurs sarcasmes à propos de celui qui se prendrait pour le Christ ; mais, assis sur le côté en position de spectateurs, ils sont secondarisés par la mise en scène.

M. Quaghebeur, qui ne manque pas de relever cette phrase-clé dans le texte de Kalisky, en souligne surtout la première partie, où se trouve récusée l'importance de « cette identité qu'il fallait pourtant nommer » (p. 269). Quoi qu'il en soit de l'histoire du judaïsme, le thème de l'ouverture aux non-Juifs est une donnée récurrente de l'Ancien Testament (Ruth et Noémi, Élie...), qui se retrouve aussi dans la prédication évangélique, où elle prend une forme presque provocatrice à l'égard des pratiques identitaires du temps (Samaritaine, Bon Samaritain...) ; elle apparaît aussi, forcément, dans les textes liés au renouvellement qui caractérise les

premières communautés chrétiennes. Le second élément de la phrase a lui aussi de forts accents néo-testamentaires (thématique de la nourriture, du pain, Béatitudes...). Ce que Joe proclame ainsi dans *Falsch* ressortit donc à la tradition biblique (et qu'il soit pour cette raison outragé l'est tout autant). Mais ce n'est pas la même tradition que celle à laquelle si souvent se réfère Jacob. Et dans les dernières répliques, l'évocation, par Joe, du message d'un pasteur new-yorkais au sujet de la souffrance suscite l'ire des deux jumeaux, alors même que Jacob s'enferme dans un contentement qui paraît absurde : « *tout en tournant avec les autres* : Le Seigneur m'a pris mes enfants, béni soit-il. Il m'a ordonné d'aimer le monde, béni soit-il » (p. 239). On voit ainsi que les invectives des « deux G » et le ronronnement béat de Jacob jouent en réalité dans la même pièce, sourds qu'ils veulent chacun rester aux tentatives de Joe ¹⁷. Le film reprend cette opposition à la pièce, mais en accordant un sensible avantage à Joe.

Dans son commentaire du film, Pierre Joffroy ¹⁸ repère que celui-ci présente un centre thématique (la Douleur) et que, d'autre part, il constitue une expression réussie de l'inexprimable, bref qu'il produit une vérité tout en évitant d'imposer un signifié par trop explicite :

Du charlatanisme, le film se garde, comme il se garde de s'élever ou de choir dans une méditation sur les fins dernières. De la première à la dernière image, sa vérité perdue dans l'inexprimable, impartageable douleur qui est projetée sur l'écran [...]

Le paradoxe de l'« expression de l'inexprimable » est une formule qui cède sans doute à la facilité, mais l'important est de relever que le film est indéniablement construit en fonction d'une inflexion de l'ambivalence initiale du texte vers un centrement narratif. En d'autres mots, le film a

¹⁷ M. Quaghebeur (pp.270-271) semble situer de la même façon Joe en position de tiers par rapport à l'alliance objective entre les « territorialismes débilés de ce temps » (Jacob ?) et d'autre part les « délices de la déliquescence » (Georg et Gustav ?).

¹⁸ « Notes aériennes sur le chagrin des morts », dans *Alternatives théâtrales*, n°29-30 (*“Europa” de René Kalisky*), mars 1988, pp.106-107. Il est vrai que le critique se fait fort de ne pas vraiment comparer : « je n'ai pas vu le spectacle [...] mais je préfère le film » !

pris quelque distance par rapport à la pièce en paraissant s'ouvrir à la production d'un sens *quand même*. D'autant que divers plans semblent fixer pour l'éternité la photographie d'une famille rassemblée, ce qui s'éloigne de la simple reprise du carrousel dansant de couples hétéroclites, à la fin du texte de Kalisky. À l'appui de cette observation, on notera encore que le personnage de Lilli est traité comme un Visage : le cadrage de sa figure, — notamment derrière le grillage, où il fait ainsi écho à l'un des motifs visuels les plus évocateurs des camps de concentration ¹⁹ — semble une illustration de la thématique du Visage chez Lévinas ; en d'autres termes, il est, comme le discours de Joe, question et appel. D'un autre point de vue, il est aussi la surface où du sens vient s'inscrire, même si ce sens est surtout demande de sens : à cet égard, le visage de Lilli met en abyme le récepteur du récit ; surtout lorsque le personnage se tait, il constitue un lieu privilégié du sens. Or, dans la mesure où Lilli est précisément la non-Juive, elle est aussi la non-Falsch, et cette sorte de pierre rejetée par les bâtisseurs en fonction de leur théorie identitaire illustre ainsi le propos même de Joe. Si celui-ci échoue à reconstituer le couple, c'est pour un motif différent dans la pièce et dans le film : d'un côté, Lilli s'aliène dans l'hystérie des artistes Falsch et rejette Joe ; de l'autre, elle assume seulement sa condition de morte-vivante, celle que décrivait cruellement la réplique de Rachel souvent épinglée : « Vous ne formez pas un couple, mais le remords de ce qui aurait pu le devenir » (p. 131).

L'importance que le commentaire de Marc Quaghebeur attribue à ce personnage dans la pièce s'en trouve ainsi confortée. Mais cette lecture, comme celle des frères Dardenne dans leur mise en évidence visuelle, développe, ou « réalise » un aspect que le texte kaliskien, après l'avoir mis partiellement en place, avait défait, ramenant Lilli à une ambivalence qui est la condition assignée par l'écrivain à tous les « hommes tels qu'ils sont ». Significativement, la Lilli du texte donne dans ce qu'on pourrait appeler « le sanglot de l'homme allemand »

¹⁹ Par exemple, c'est ce motif du regard derrière le barbelé qui se retrouve sur la couverture du *Bulletin de la Fondation Auschwitz*.

et, dans une complaisante « haine de soi », elle se réjouit de la destruction de Berlin. Le film maintient cette réplique : « Je me réjouis du désastre, de la mort, du malheur, de la souffrance... » (pp. 233 et 234), mais elle n'encadre (et ne contrecarre) plus la proclamation de Joe sur les rassasiés et les affamés : elle fait partie du dialogue intime de Lilli avec Ben, et prend le sens de la compassion.

D'une manière générale, le film est sans doute fidèle, et souvent littéralement fidèle, au texte dramatique. Il n'empêche que les glissements qui viennent d'être décrits y introduisent une nuance suffisamment importante pour que se dégage mieux, par contraste, la poétique de l'ambivalence à laquelle se tient strictement Kalisky. Celui-ci semble d'ailleurs avoir d'avance récusé la double tentative d'une mise en images et d'une accentuation du côté du sens, dans ce propos en 1976 :

[...] dans une société où l'on ne parle plus, où l'on ne lit plus, où l'on n'écoute plus, *vous pouvez tout obtenir, tout espérer avec des images*. On se satisfait donc du moins dangereux des arts, du moins ambigu des arts, celui des apparences ²⁰.

L'image ne donne-t-elle pourtant accès qu'à des « apparences » ? Si les fragments verbaux du texte kaliskien ne prétendent pas à autre chose, on a vu que leur dispositif d'ensemble est supposé donner accès à une « réalité », celle de l'ambivalence humaine ; mais cette « réalité » existerait-elle si elle n'était l'interprétation d'apparences et, dans le cas de la pièce, si elle n'était produite en multipliant les apparences ? Quant à l'image, serait-elle, en elle-même, aliénante ? Kalisky : « L'image est prépondérante et ils ne savent plus écouter. Vous pouvez dire n'importe quoi, ils n'entendent plus, ils regardent » ²¹. Même si l'on voit bien à quels phénomènes socio-culturels l'écrivain se réfère, il est tout de même difficile de souscrire, sans plus, à cette condamnation de l'image au bénéfice d'une énonciation théâtrale qui serait le lieu contemporain d'un « danger », celui de montrer la « réalité » humaine de l'ambivalence. Comme le souligne

²⁰ « Je refuse d'être mis plus longtemps à l'essai », *art.cit.*, p. 11.

²¹ « Je refuse d'être mis plus longtemps à l'essai », *art.cit.*, p. 13.

par ailleurs la note citée de Pierre Joffroy, le film n'a certes pas perdu de vue cette dernière, le statut vibratile fugace de l'image accusant au contraire une autre de ses modalités, celle du symbole qui, pour citer Ricœur, « ne ment ni ne dit vrai », mais « fait signe » avant de disparaître. Quant à eux, les artistes de *Falsch* multiplient les effets d'une sémiosis polymorphe, mais ils ne font pas signe. Ils restent prisonniers du programme d'ambivalence que Kalisky a prévu pour eux, et qu'il impose à travers eux aux autres candidats qui aspirent plus ou moins franchement à reprendre une parole ou à en réentendre.

Tout ceci permet au moins de situer, dans ses effets rhétoriques et dans ses effets de réception, une pièce comme *Falsch*. Reste à en situer les attendus. L'écrivain lui-même, mais aussi un commentateur autorisé comme Marc Quaghebeur en ont explicité les éléments essentiels, qui assurément sont à trouver à la fois du côté de ce que Nicole Malinconi appelle *le désastre*, en l'occurrence il s'agit de la Shoah²², et du côté d'une « inhumanité » générale, négation polymorphe du Visage et aussi de l'Histoire, dans la mesure où le Sujet humain aurait le pouvoir d'y faire signe. Représentant le désastre et l'inhumain dans des formes cohérentes par rapport à ceux-ci, c'est-à-dire savamment incohérentes, Kalisky les reproduit et les produit ; en même temps, il les désigne comme désastre et comme inhumanité, mais à partir d'un lieu qui est forcément l'Autre de la « raison totalitaire » qui est à l'origine de la fragmentation. Le film ne fait guère que pousser un peu plus avant cette désignation, ajoutant, dans sa propre dramaturgie, une dose limitée mais efficiente de pathétique et de sens. Savoir s'il fait bien ainsi est une autre question : comment convient-il *aujourd'hui* de « tuer le mensonge » ? Il justifie en tout cas sa propre énonciation, ce qui lui

²² On se reportera, pour un élargissement de la question, aux neuf volumes publiés par la Fondation Auschwitz sur la question de la mémoire, ainsi qu'aux réflexions de Sem Dresden, récemment traduites (*Vervolving, vernietiging, literatuur*. Amsterdam, Meulenhoff, 1991. Trad. *Extermination et littérature. Les récits de la Shoah*. Trad. Maryse Lescot. Paris : Nathan, coll. Essais et recherche, 1997, 237 p.).

permet d'échapper à la pure tragédie sans rompre avec elle.

Procèderait-il d'une autre époque ? Celle de Kalisky, qui coïncidait avec la vogue intellectuelle du structuralisme et avec la fameuse « Mort du Sujet », s'éloigne inévitablement de la nôtre : peut-être commence-t-on seulement à pouvoir en discerner les schèmes profonds, au-delà des voies et moyens poétiques que d'aucuns purent se contenter d'emprunter pour lors, puisque c'était de bon ton et sans y lier leur destin autrement que par quelques exercices littéraires ou analytiques : « ceux-là, tout ce qui ne les atteint pas les fascine » (p. 212). Kalisky s'y engagea plus avant, et l'entièreté de sa démarche, qui prit le risque supplémentaire de convoquer l'Histoire, est sans doute ce qui encore nous requiert. D'autant plus que nous ne sommes pas débarrassés le moins du monde, aujourd'hui, de ceux qui, dans *Falsch*, sont arrivés à faire taire Joe : les post-modernistes labiles et les croyants identitaires sont ensemble aux portes.
