



SERGE GORIELY

LE THÉÂTRE DE RENÉ KALISKY

TRAGIQUE ET LUDIQUE DANS
LA REPRÉSENTATION DE L'HISTOIRE



P.I.E. Peter Lang



SERGE GORIELY

LE THÉÂTRE DE RENÉ KALISKY

TRAGIQUE ET LUDIQUE DANS
LA REPRÉSENTATION DE L'HISTOIRE



P.I.E. Peter Lang

INTRODUCTION

Kalisky : quel héritage ?

En mai 1981, Antoine Vitez rendait un hommage touchant à son ami René Kalisky qui venait de décéder à l'âge de 44 ans. Il disait de lui qu'il avait été « un homme exemplaire »¹, « si exemplaire qu'on ne pouvait y croire », un « prophète d'Israël, un des derniers en date, invectivant son peuple pour l'aider à vivre ». Quant à son théâtre – qu'il connaissait bien puisqu'il l'avait alors monté à deux reprises² –, il en vantait résolument les qualités, n'hésitant pas à le comparer en importance à celui de Brecht :

Il [le théâtre de Kalisky] met en scène insolemment l'histoire, le destin des hommes, les mythes de notre vie ; les grands mots ne l'effraient pas, les grands personnages non plus, et moins encore la dérision des grands personnages. Le chemin était long depuis Brecht ; il fallait quelqu'un pour nous parler à nouveau du monde [...]³.

Vitez n'était pas seul à penser ainsi. Au même moment, d'autres voix se sont aussi élevées qui n'étaient pas moins élogieuses. Ainsi, l'auteur et critique Jacques De Decker insistait sur la « lucidité visionnaire »⁴ et l'« intuition exceptionnelle » de Kalisky. « Nul n'a[vait] mieux perçu que lui – et donné à voir [...] – ce dont notre époque était grosse », disait-il alors, sans hésiter à affirmer que Kalisky « était un écrivain qui transcendait la pratique théâtrale actuelle, le premier auteur de langue française à écrire pour le théâtre de demain ». Opinion que l'on retrouve aussi chez Marc Quaghebeur, spécialiste de la littérature belge, pour qui Kalisky était « un des plus grands dramaturges [...] de langue française » :

Avec ses pièces où l'horreur tragique de l'histoire ressurgit enfin sur le plateau et inscrit les effets récurrents du devenir que masque la naïve croyance

¹ Antoine Vitez, *Le Monde*, 15 mai 1981.

² Vitez a assuré la première création d'une pièce de Kalisky avec *Le Pique-nique de Claretta* en 1974, suivie de la création de *Dave au bord de mer* en 1978. La création de *Falsch* devait attendre 1983.

³ Antoine Vitez, *Le Monde*, 15 mai 1981.

⁴ Jacques De Decker, « Le grand dramaturge belge René Kalisky est mort à Paris, âgé de 44 ans », in *Le Soir*, 7 mai 1981.

au progrès continu, le théâtre comble une part de son retard historique parmi les arts : il échappe enfin à la muséologie comme à la recherche quintessenciée⁵.

Sans que l'on puisse en douter, l'admiration que véhiculent ces trois hommages avait tout pour être sincère et réfléchie, car elle provenait d'une connaissance intime de l'homme et de son œuvre. Il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter à ce que ces trois personnalités du monde du théâtre français ou des lettres belges ont écrit par ailleurs sur Kalisky : critiques, essais, entretiens, correspondances, tout va dans le sens de considérer que le théâtre de Kalisky était pour eux exceptionnellement puissant et novateur⁶. Et à l'appui de leurs sentiments, on pourrait ajouter d'autres éléments, comme les commentaires enthousiastes⁷ d'autres metteurs en scène (Daniel Benoin, Jean-Pierre Miquel, Albert-André Lheureux, etc.), d'universitaires reconnus (ainsi Paul Aron, pour qui Kalisky « occupe dans la Belgique contemporaine une place comparable à celle de Bernard-Marie Koltès »⁸), ou encore signaler que Jacques Lemarchand, le célèbre découvreur de dramaturges dans la France de l'après-guerre, avait eu l'audace de publier Kalisky à quatre reprises dans la prestigieuse collection du « Manteau d'Arlequin » de Gallimard avant même qu'il soit monté, ou enfin rappeler qu'en 1975, Kalisky avait reçu le Grand prix annuel de littérature française par le gouvernement belge pour l'ensemble de son œuvre⁹.

Or, la réalité nous la connaissons : ce jugement aussi laudatif que radical n'a, vingt-cinq ans plus tard, toujours pas trouvé d'occasion de se confirmer dans les faits : le théâtre de Kalisky n'a pas réussi à s'imposer sur la scène et les départements de théâtre des universités ne font quasiment plus aucune mention de son existence.

⁵ Marc Quaghebeur, « Le Sens tragique de la vie », in *La Libre Belgique*, 8 mai 1981.

⁶ Voir à titre d'exemple : 1) d'Antoine Vitez, « Lettres inédites », in *Les Cahiers de Prospero* n° 1, juillet 1991, pp. 2-7 ; 2) de Jacques De Decker, « René Kalisky », in *Les Septantrionaux*, Bruxelles, Ercée, 1990, pp. 82-109 ; 3) de Marc Quaghebeur, « La Passion selon René Kalisky », in *Jeu* n° 32, 1984, pp. 99-110.

⁷ Voir par exemple les différents témoignages recueillis dans « Hommage à René Kalisky », sous la direction de Jean-Pierre Miquel, in *Théâtre. Revue-Programme du Centre Dramatique National de Reims* n° 12, septembre 1981, pp. 171-206.

⁸ Paul Aron, *La Mémoire en jeu. Une histoire du théâtre de langue française en Belgique*, Bruxelles, Théâtre National de Belgique/La Lettre volée, 1995, p. 318.

⁹ À noter que le prix a été décerné à l'unanimité par un jury formé de Georges Sion, Jean Mogin, Jacques Franck et Jacques De Decker.

I. Une œuvre à la recherche de son public

René Kalisky est né à Bruxelles en 1936. Juif, il a vécu l'occupation comme enfant caché, alors que son père a été déporté et a péri à Auschwitz. D'abord journaliste¹⁰, il se lance très tôt dans l'écriture théâtrale. À partir de 1969, il commence à être publié chez Gallimard (*Trotsky, etc.* qui est suivi de *Skandalon*, *Jim le téméraire*, et du *Pique-nique de Claretta*). Déçu de la réception de ses pièces en Belgique, Kalisky s'installe à Paris en 1972, où deux ans plus tard Vitez monte pour la première fois une de ses pièces (*Le Pique-nique*). Il écrit ensuite *Dave au bord de mer* (créé par Vitez en 1979), puis termine *Europa* (1976) sur la base du roman homonyme de Romain Gary avant de se lancer dans l'écriture de *La Passion selon Pier Paolo Pasolini* (créée par Lheureux en 1977). Miquel lui passe alors la commande de *Sur les ruines de Carthage* qu'il écrit en séjour à Berlin, simultanément avec *Aïda vaincue* et *Falsch*. Emporté par la maladie en 1981, il n'achèvera jamais cette dernière pièce.

Ainsi, Kalisky aura écrit dix pièces en l'espace de douze ans ainsi qu'un roman, deux essais et deux scénarios. Il ne se sera certainement pas imposé en France, même si certaines de ses pièces y auront été créées, montées et publiées.

À sa mort, on note un intérêt certain à le découvrir en Belgique (alors qu'après la création de *Falsch* par Vitez on se désintéresse rapidement de lui en France) : en 1982, Bernard De Coster s'attelle à *Aïda vaincue*, alors que Marc Liebens crée *Jim le téméraire*. Les frères Dardenne adaptent au cinéma *Falsch* en 1987. Certains textes se voient également édités : *Aïda vaincue* (*Cahier du Rideau*, 1982), *Charles le Téméraire ou l'autopsie d'un prince* (Éditions Jacques Antoine, 1984), *Europa* (*Alternatives théâtrales*, 1988), *Les Ruines de Carthage*, *Falsch* (Labor, 1991).

Dans cette même période, quelques pièces de Kalisky sont traduites et jouées en d'autres langues. On peut ainsi épingle¹¹ les créations des *Ruines de Carthage* en néerlandais (Bruxelles, 1982) et en anglais (Brighton, 1982), de *Falsch* (Bonn, 1985) et de *Jim le téméraire* en allemand (Bonn, 1991) et de *Skandalon* en italien (Spolète, 1989).

Pourtant, que ce soit en Belgique ou ailleurs, en français ou dans d'autres langues, le théâtre de Kalisky peine à trouver son public et à convaincre la critique. Même quand les mises en scène sont de qualité –

¹⁰ Kalisky a été journaliste puis rédacteur en chef du *Bulletin de la Centrale d'œuvres sociales juives*, revue de la communauté juive bruxelloise, entre 1960 et 1966.

¹¹ Plus de renseignements sur les traductions et les mises en scènes non francophones sont données en annexe.

ce qui est souvent le cas –, elles restent sans lendemain, ne réussissant pas à susciter naturellement d'autres créations.

Depuis lors, le théâtre de Kalisky s'est fait encore moins visible. Tend-il à être oublié ? Sans doute que non. Par exemple, *Aïda* et *Europa* ont été traduits en espagnol (1993), *Jim le téméraire* s'est vu traduit et monté en anglais par David Willinger à New York (1996), *Europa* a fini par être créé par Marc Olinger à Luxembourg (1995). De plus, quiconque fréquente le monde du théâtre belge saura que Kalisky n'est pas un inconnu pour les jeunes générations. En témoignent les mises en scène¹² de Bernard Mouffe (*Jim le téméraire* en 1993), de Jean-François Politzer (*Le Pique-nique* en 2002) et de Michael Delaunoy (*Les Ruines de Carthage* en 1998, suivie d'*Aïda vaincue* en 2004).

II. Une dramaturgie largement ignorée par la recherche théâtrale

Si l'on porte à présent son attention sur le milieu académique, il apparaît que la réception du théâtre de Kalisky n'a pas été tellement plus fortunée. L'on serait tenté de penser que le défi de recherche contenu dans les jugements de Vitez, de De Decker et de Quaghebeur n'a jusqu'à présent guère été relevé par les spécialistes en dramaturgie.

Certes, Quaghebeur lui-même a proposé une série d'articles fouillés sur l'œuvre de Kalisky (qui tenait compte aussi de son roman et de ses scénarios), mais il fait figure d'exception et ses analyses – tout comme celles d'autres chercheurs qu'elles ont inspirés¹³ –, s'inscrivent dans l'étude des lettres belges¹⁴, non dans celle du théâtre proprement dit.

Pour ce qui est des sciences théâtrales et de la dramaturgie en particulier, on aurait pu s'attendre à ce qu'une recherche s'amorce en France. Comme l'on sait, cette branche d'études s'y est fortement développée

¹² À apprécier aussi le fait que *Les Ruines de Carthage* ont été montées dans l'enceinte prestigieuse du Théâtre National et qu'*Aïda vaincue* a été couronnée par le Prix de la Critique en 2005.

¹³ Voir par exemple les travaux d'Agnese Silvestri (« René Kalisky et ses héros en mal de vivre », intervention à *Entre aventures, syllogismes et confessions*, colloque organisé en avril 2002 par le Centre d'étude des francophonies de l'Université de Bucarest, en collaboration avec les Archives et Musée de la Littérature).

¹⁴ Dans cette même voie philologique (qui n'est pas la nôtre), il convient de signaler le colloque organisé en 1996 à l'Université d'Osnabrück (Allemagne). Cf. *René Kalisky (1936-1981) et la hantise de l'Histoire*, actes du colloque international organisé à l'Université d'Osnabrück (28-30 octobre 1996) sous la direction de Hans-Joachim Lope et Anne Neuschäfer, Francfort-sur-le-Main e.a., Peter Lang, 1998. Parmi les participants figuraient Ruggero Campagnoli, Pierre Halen, Sabine Schmitz, Anne Soncini Fratta, Hans Felten et David Nelting.

depuis l'après-guerre, sous l'impulsion notamment de Bernard Dort, de Jacques Scherer ou de Philippe Ivernel. Et après tout, n'est-ce pas en France que Kalisky avait été découvert ? Ne s'exprimait-il pas en français ? N'avait-il pas bénéficié de l'admiration de Vitez, ainsi que de la profonde estime de certains autres metteurs en scène ?

Au cours des années 1970 et 1980, il est bien arrivé que des commentaires surgissent dans des ouvrages ou des revues de théâtre, le plus souvent à l'occasion d'une mise en scène¹⁵, parfois d'une édition¹⁶. Cependant, on chercherait en vain dans la masse gigantesque d'études sur les textes théâtraux publiées alors en France, une réflexion en profondeur – favorable ou défavorable au jugement de Vitez – sur l'œuvre dramatique de Kalisky. Depuis lors, cette tendance s'est peu infléchie. Extrêmement rares sont les articles dont elle est l'objet¹⁷. En feraient partie les travaux que nous effectuons depuis plusieurs années.

Dans le milieu académique non francophone, l'étude du théâtre de Kalisky occupe une place minime. À la suite des traductions qui ont été faites de certaines de ses pièces, on pourra trouver des textes le mentionnant en Italie, en Allemagne, en Israël ou aux États-Unis. Dans ces dernières années, rien n'indique toutefois un regain d'intérêt.

Le présent travail part donc d'un constat : le théâtre de Kalisky a intéressé les philologues (surtout en Belgique), mais n'a encore fait l'objet d'aucune analyse dramaturgique approfondie – et *a fortiori* de thèse de doctorat – même si plusieurs metteurs en scènes, universitaires et journalistes ont exprimé, à tort ou à raison, l'opinion qu'il était extraordinaire, à la fois dans le sens littéral de « sortir de l'ordinaire » et dans celui d'être de très grande qualité. À lui seul, ce constat peut justifier notre étude. Néanmoins, un autre élément contribue aussi à nous convaincre de l'utilité de notre entreprise, à savoir la réputation de complexité extrême dont souffre la dramaturgie de Kalisky.

¹⁵ Ainsi les articles de Dominique Norès (« Une dramaturgie secrète », in *Acteurs/Auteurs* n° 84/85, nov.-déc. 1990, pp. 35-38) ou de Olivier-René Veillon (« Le Pique-nique de Claretta » et « Dave au bord de mer », in *Vitez, toutes les mises en scène*, ouvrage collectif, s.l., Jean Cyrille Godefroy, 1984, pp. 198-204 et pp. 205-209). Mais cette approche comporte le risque d'assimiler la dramaturgie de Kalisky au style de Vitez (voir *infra*).

¹⁶ C'est ce qui est arrivé avec l'édition d'*Europa* (publié dans la revue *Alternatives théâtrales* en 1988).

¹⁷ On peut mentionner Anne Longuet-Marx (« Où il sera question de la République au théâtre : *Sur les Ruines de Carthage* de René Kalisky », in *Itinéraires et contacts de cultures*, vol. 20, Paris, L'Harmattan/Université Paris-Nord, 1995, pp. 155-161). À signaler aussi une monographie d'Agnese Silvestri : *René Kalisky, une poétique de la répétition*, Bruxelles, PIE Peter Lang, 2006.

III. L'écriture de Kalisky : complexe ou inintelligible ?

Que les commentateurs réfractaires au théâtre de Kalisky reprochent à ce dernier son manque de clarté, on n'en sera pas outre mesure surpris. À titre d'exemple, on peut citer Anne Ubersfeld, une des dernières spécialistes à avoir parlé en France de Kalisky. Rappelant qu'elle n'a « jamais partagé l'enthousiasme de Vitez pour l'écriture de Kalisky »¹⁸, elle dit considérer son théâtre confus : le propos de *Dave au bord de mer* est pour elle « à peine intelligible » et *Falsch* est un « mélange trop souvent inextricable de souvenirs et de mythologie ». On trouverait dans la presse non spécialisée quantité d'avis s'alignant sur celui d'Ubersfeld. Tel critique, à propos de *Dave*, déplorait notamment « un langage laborieux et chaotique qui répand deux heures sa fausseté »¹⁹ alors que tel autre dénonçait « le dédale »²⁰, « l'agaçante amphibologie » de *La Passion selon Pier Paolo Pasolini* avant de résumer la question ainsi : « Tout auteur a son péché mignon. Chez René Kalisky, c'est celui de complication ».

Mais on peut se demander, si de leur côté, les « défenseurs » de Kalisky ont réellement contribué à le rendre accessible, et si au contraire ils n'ont pas, de fait, alimenté l'image d'un théâtre hermétique.

Prenons Vitez. Celui-ci reconnaissait ses propres limites à comprendre l'écriture de Kalisky. Toutefois, il ne la considérait pas impossible à saisir en elle-même et supposait qu'avec le temps elle révélerait ses secrets :

Kalisky prend figure d'O.V.N.I. Il est inclassable. [...] On comprendra peu à peu ce que tout cela représente. Moi je suis seulement au seuil de pouvoir comprendre ce qu'il a voulu écrire²¹.

Quaghebeur quant à lui est nettement plus assuré que Vitez sur le sens qui se dégage du théâtre de Kalisky. En gros, il reconnaît la complexité de celui-ci, mais il considère que, se proposant comme le reflet de la complexité de l'existence humaine (et on pourrait aussi bien parler de faillite de l'histoire et du sujet), elle se justifie par elle-même. Pour qualifier le langage dramatique de Kalisky, Quaghebeur parle volontiers de « polyphonisation »²², de « degré extrême de carnavalesque »²³, de

¹⁸ Anne Ubersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, Paris, Éditions des Quatre vents, 1994, p. 35.

¹⁹ Gilles Sandier, *Le Matin*, 19 novembre 1979.

²⁰ Joseph Bertrand, « La Passion de Pasolini selon Kalisky », in *Pourquoi pas ?*, décembre 1977, p. 194.

²¹ Antoine Vitez, « Kalisky était un OVNI dans le théâtre français contemporain », propos recueillis par Jacques de Decker, in *Le Soir*, 12 avril 1983.

²² Marc Quaghebeur, « La Passion selon René Kalisky », *op. cit.*, p. 103.

« dialectique infinie », d'« emmêlement incessant des strates », d'« accentuation virevoltante », de « maximum de contradictions insoutenables »²⁴, de « danse macabre, apocalyptique et ironique à la fois ». Et il considère que cette langue a pour but « d'attirer l'attention [...] sur la dimension de répétition aveugle que prend l'histoire »²⁵, de « restituer l'ambiguïté des choses ». Pour lui, ce « flot d'images et de mots qui se font et se défont, emmêlant sans cesse le présent et le passé » devrait permettre de « dégager l'utopie prospective qui verrait advenir le règne de la liberté et de la justice ».

Si on se réfère aux études plus récentes d'autres chercheurs en littérature belge, un pas supplémentaire est franchi. L'écriture de Kalisky semble devenir dans son essence insaisissable. Pour Paul Aron, analyser l'œuvre de Kalisky relève de la gageure. Dans *La Mémoire en jeu*, le vaste ouvrage qu'il a consacré en 1995 à l'histoire du théâtre de langue française de Belgique, il note :

Théâtre difficile et vertigineux, l'œuvre de Kalisky est construite pour échapper à l'analyse. La multiplicité des niveaux d'interprétation, la complexité du rapport entre les acteurs et leur rôle, la subtilité des références qu'elle implique en font un défi permanent pour la mise en scène²⁶.

Ana Gonzalez Salvador en 2000 va encore plus loin. Elle suggère que le « surtexte » – ainsi que Kalisky a nommé la forme dramaturgique particulière qu'il a mise au point – serait l'expression de son désespoir devant « la mort de l'auteur » annoncée par Barthes dans les années 1960 et comme tel figurerait l'« espace de l'impasse »²⁷ :

Le « surtexte » kaliskien se propose comme ce qui devait donner une cohésion – faute de cohérence – à ce qui n'en a pas (le fragment contemporain, sans fin ni origine, la non-responsabilité). Éloigné d'un immanentisme ontologique radical, éloigné de l'absurde existentiel, le « surtexte » viendrait alors meubler un vide, insupportable pour Kalisky, même si ce vide fait partie d'une éthique et d'une esthétique modernes : le texte doit être autre chose qu'un ensemble (sans auteur) de signes à déchiffrer...²⁸

²³ Marc Quaghebeur, « *Europa* de Kalisky : une partie d'échecs en forme de requiem carnavalesque », in *Alternatives théâtrales* n° 29-30, mars 1988, p. 98.

²⁴ Marc Quaghebeur, « La Passion selon René Kalisky », *op. cit.*, p. 101.

²⁵ Marc Quaghebeur, *Balises pour l'histoire des lettres belges*, Bruxelles, Labor, 1998, pp. 353-354.

²⁶ Paul Aron, *op. cit.*, p. 318.

²⁷ Ana Gonzalez Salvador, « Surtexte et idée d'impossibilité chez Kalisky », in *Home-naje a la profesora Carmen Perez Ramon*, Caceres, Université d'Extremadure, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, p. 86.

²⁸ *Ibid.*, pp. 83-84.

On le voit, à la confusion et l'inintelligibilité décriées par les uns correspondent la capacité à refléter la faillite de l'histoire et du sujet, la polysémie ou le désir de transcender le texte pour les autres. Mais qu'en est-il au fond de la dramaturgie ? Quels sont les arguments puisés dans le texte même qui accrédiraient l'une ou l'autre thèse ? Comment ce langage réputé complexe – et surtout ce fameux « surtexte » – intervient-il dans le projet dramaturgique de Kalisky, tel qu'on peut le lire, dans ses écrits ? Ces questions nous interpellent d'autant plus que certains éléments tendent à s'opposer à l'idée que Kalisky aurait recherché la complexité pour elle-même. Ainsi, plusieurs pièces du début présentent une facilité de lecture (*Trotsky*, *Skandalon*, *Europa*), laquelle se retrouve vers la fin (*Aïda vaincue*, *Les Ruines de Carthage*). De plus, les commentaires de Kalisky sur son œuvre nous apprennent qu'il n'avait rien d'un esthète en chambre et que son intention était de trouver de nouvelles formes pour séduire le public, non pour s'en écarter. Enfin, certains critiques²⁹ nous ont mis en garde à propos du fait que Vitez, indépendamment de ses mérites, n'avait peut-être pas été un porte-parole aussi fidèle que certains³⁰ l'ont rapporté et risquait d'avoir rendu les textes moins compréhensibles qu'ils ne l'étaient en vérité.

IV. Cadre de l'étude : le *corpus*

Ces motifs mis ensemble – caractère « extraordinaire » de l'œuvre, inexistence d'une étude dramaturgique, annonce d'une forte complexité peut-être en contradiction avec le projet de l'auteur – nous amènent à concevoir une étude prioritairement axée sur le texte même des pièces et sur le contexte de leur écriture.

Dans ce cadre, le *corpus* qui sera étudié sera constitué exclusivement des dix pièces que René Kalisky a voulu rendre publiques. C'est sur ce *corpus* qu'il s'est exprimé, c'est lui qui illustre sa réplique au théâtre qu'il critique dans ses premiers écrits (ses chroniques théâtrales, *Le Théâtre climatisé*) ; c'est sur lui qu'il a fondé ses principes dramaturgiques : *Du Surjeu au surtexte* se présente avant tout comme un commentaire de *Dave* ; *La Séduction pour tuer le mensonge* est un constat rétrospectif sur ses intentions dramaturgiques. À cela on peut ajouter les quelques commentaires qui se trouvent dans les entretiens – assez

²⁹ Cf. Jean Sigrid (« Théâtre de Poche : *Le Pique-Nique de Claretta* », in *La Libre Belgique*, 29 novembre 1974) ou encore Jean Leirens (« Deux mises en scène pour deux auteurs anciens et modernes », in *Clés* n° 48, décembre 1974, p. 11).

³⁰ Cf. Anne Neuschäfer, « Faire éclater le temps au théâtre : l'univers théâtral de René Kalisky selon Antoine Vitez », in *René Kalisky (1936-1981) et la hantise de l'Histoire*, op. cit., p. 55.

rare –, qu'il a donnés ou la correspondance qu'il a entretenue avec Antoine Vitez, ses proches, ou l'administration belge.

V. Partir de *Dave* et rayonner

Notre travail aura donc pour but d'identifier l'art d'écrire de Kalisky. Il s'agit de proposer, à partir de l'analyse de ses pièces et de son parcours d'auteur, *une dramaturgie possible*.

Comment cependant aborder une œuvre en apparence aussi complexe et aussi hétérogène ? Telle sera la question posée au premier chapitre. La réponse avancée sera de faire l'hypothèse qu'un lien existe entre toutes les pièces et qu'il peut se révéler à travers le surtexte, la forme la plus spécifique de l'écriture de Kalisky qui se serait développée progressivement au long de la création dans son entier.

Qu'est-ce au fond que le surtexte ? Pour y répondre, une pièce en particulier sera étudiée de près, *Dave au bord de mer*. Celle-ci intervient à mi-parcours de la création de Kalisky, mais elle est la première où le surtexte apparaît ouvertement.

À partir du modèle dramaturgique du surtexte, nous procéderons par rayonnement, dans le double but de vérifier sa pertinence et de voir comment il se décline dans les autres pièces. Nous remonterons le temps – toujours dans l'hypothèse que le surtexte serait « plus présent » vers le milieu de la création de Kalisky qu'à ses débuts – examinant une à une les pièces qui précèdent *Dave*, depuis *Europa* jusqu'à *Trotsky*. Tel sera l'objet de la deuxième partie.

Enfin, l'opération symétrique sera faite pour les pièces qui suivent *Dave*, celles où le surtexte s'affirme « totalement » (*La Passion* et *Falsch*) et celles où il apparaît de manière simplifiée (*Aïda vaincue* et *Les Ruines de Carthage*).

Chemin faisant, nous garderons à l'esprit une double question : que nous dit l'écriture de Kalisky sur la manière de représenter l'histoire au théâtre ? Et quelle vision de l'histoire se dégage en définitive de son œuvre ?