

**Gémellité, dédoublement et changement de perspectives  
dans la trilogie d'Agota Kristof:  
*Le Grand cahier, La Preuve, Le Troisième mensonge***

**Margarita Alfaro Amieiro**

*Universidad Autónoma de Madrid*

margarita.alfaro@uam.es

**Resumen**

Agota Kristof (1935-2011), escritora húngara exiliada en Suiza desde 1956, aborda el tema de la gemelidad en sus tres primeras novelas: *Le Grand cahier* (1986), *La Preuve* (1988), *Le Troisième mensonge* (1991). Los dos personajes principales, Lucas y Claus, representan el ideal soñado de hermanos gemelos como vía de alcanzar la identidad plena. De novela en novela surge una *gemelidad perversa* caracterizada por el desdoblamiento y el juego ficcional. Sus personajes encarnan, tanto la parodia del individuo incapaz de vivir en un proyecto de unidad, como la alegoría sarcástica de la situación vivida en la Europa del Este a lo largo del siglo XX. La experiencia totalitaria marca su vida y su obra.

**Palabras clave:** Kristof; trilogía de los gemelos; gemelidad perversa; exilio; escritura; totalitarismo.

**Abstract**

Agota Kristof (1935-2011), Hungarian writer exiled in Switzerland since 1956, tackles the topic of twinship in her first three novels: *Le Grand cahier* (1986), *La Preuve* (1988), *Le Troisième mensonge* (1991). The two main characters, Lucas and Claus, represent the dream of twin brothers as a way of reaching the full identity. From one novel to other arise a wicked twinship characterized by the splitting and the fictional game. Her characters embody the parody of men unable to live in a unity project and the sarcastic allegory of the lived situation in eastern Europe in the XX century. The experience of totalitarianism marks her life and her work.

**Keywords:** Kristof; twins trilogy; wicked twinship; exile; writings; totalitarianism.

Le thème du double sous toutes ses formes, pose la question de l'unité et de l'unicité du sujet, et se manifeste par la confrontation surprenante, angoissante, surnaturelle de la différence et de l'identité (Jourde et Tortonese, 1996: 15).

L'envie d'écrire viendra plus tard, quand le fil d'argent de l'enfance sera cassé, quand viendront les mauvais jours, et arriveront les années dont je dirai: «Je ne les aime pas».

Quand, séparée de mes parents et de mes frères, j'entrerai à l'internat dans une ville inconnue, où, pour supporter la douleur de la séparation, il ne me restera qu'une solution: écrire (Kristof, 2002: 12).

## 0. Introduction

Le thème de la jumeauté dans l'œuvre de fiction de l'écrivain d'origine hongroise, Agota Kristof qui, exilée en Suisse depuis 1956, écrit en langue française, peut être qualifié de nucléaire dans ses trois premiers romans (*Le Grand cahier. La Preuve, Le Troisième mensonge*)<sup>1</sup>. Les personnages principaux, Lucas et Claus, sont présentés comme des frères jumeaux qui accomplissent l'acte d'écrire, ce qui leur permet d'appréhender différents moments de leur vie. Les trois romans constituent un tout et, de ce fait, ils ont été considérés comme une trilogie dont le fil conducteur est l'évolution des deux personnages principaux. Les deux frères représentent l'idéal rêvé, une voie qui permettrait d'atteindre l'identité pleine sans omettre la problématique du dédoublement qui lance des reflets trompeurs.

Or, le lecteur perçoit une fracture importante dans le traitement réservé aux deux jumeaux. Ils sont présentés, dans le premier roman, comme une unité indissociable; leurs identités sont mêlées à la première personne du pluriel. En revanche, dans les deux romans suivants, ce thème est altéré et de nouvelles perspectives s'imposent, qui complètent la *jumeauté perverse* au point de provoquer un dédoublement qui, dans le deuxième roman, sème le trouble chez le lecteur. Le troisième roman donne, en dernière instance, au lecteur la possibilité de créer un cadre de confiance; il se rapproche ainsi de la vérité, au détriment de la notion de jumeauté telle qu'elle est présentée dès le début. Le doute et la confusion s'installent avant toute chose. L'impression de jeu fictionnel est renforcée, qui permet à chacun des personnages-auteurs des textes écrits, mais surtout à la romancière elle-même, de construire un nouveau référent scriptural.

Rien n'est vrai, tout peut être mensonge. Un univers est bâti pour travestir la réalité. Les frères jumeaux, au terme d'une enfance et d'une adolescence partagées,

<sup>1</sup> Ce travail s'inscrit dans le cadre des objectifs du projet de recherche I+D+i (référence FFI2010-21554) financé par le Ministère espagnol pour la Science et l'Innovation.

subissent l'absence, fruit de la séparation, pour donner au roman son sens idéologique le plus profond et sa dimension esthétique plus problématique. Être ensemble pour être ensuite séparés et se sentir éloignés, distants et irréconciliables. Le lecteur est ainsi mené à travers le labyrinthe de l'exil et de ses conséquences existentielles, sociales et politiques. La gémellité est le reflet de la dislocation; elle se transforme en différence et en altérité et devient le conflit du dédoublement, la fragmentation de l'individu incapable de se reconnaître dans son être le plus profond. Les personnages d'Agota Kristof sont finalement une parodie de l'individu du XX<sup>e</sup> siècle dont l'échec est avant tout de ne pas avoir été capable de construire et de vivre dans un projet d'unité, même si l'on perçoit, dans les transgressions successives, le désir de trouver une plénitude possible de l'être. L'œuvre de l'auteur et ses personnages sont, en outre, l'allégorie sarcastique de la situation que vit l'Europe de l'Est au XX<sup>e</sup> siècle. L'expérience totalitaire marque sa vie et son œuvre.

### 1. Agota Kristof (1935-2011) et sa production littéraire

Nous ferons référence aux aspects principaux de la vie d'Agota Kristof puisqu'ils peuvent contribuer à mieux comprendre le sens de son œuvre. Née à Csikvand (Hongrie) en 1935, sa famille s'installe dans la ville frontalière de Köszeg, près de l'Autriche, quand elle a quatre ans. Son père est mobilisé au début de la Seconde Guerre Mondiale mais il travaillera comme instituteur dans une école. Durant son enfance, elle subit les invasions allemande et soviétique, connaît les internats du régime communiste et est contrainte d'utiliser la langue russe à l'époque où elle est séparée de sa famille. À la fin de l'année 1956, après les événements violents et meurtriers de l'invasion soviétique en Hongrie, elle décide de fuir avec son mari et sa fille âgée d'un an et demi. Elle passe la frontière autrichienne de nuit, comme tant d'autres centaines de milliers de compatriotes. De là, beaucoup d'exilés seront convoyés, en train, vers différentes destinations en Europe. Agota Kristof est conduite avec sa famille en Suisse où elle est finalement accueillie dans une ville proche de Lausanne. Elle y travaillera plusieurs années dans une usine d'horlogerie (Bornand, 1996). Dès lors, sa vie est marquée, jusqu'à la fin de ses jours, par l'expérience amère de l'exil et de la séparation, ainsi que par le dur chemin de l'apprentissage d'une nouvelle langue et de sa culture. Elle est morte à Lausanne le 27 juillet 2011.

Ses souvenirs d'enfance et d'adolescence vont devenir la matière de son écriture et ses expériences sous-tendent la fiction de ses différentes œuvres. À l'école de son père, elle se délecte de lecture puis, pendant des années d'internat obligatoire, elle commence à écrire son journal en cachette, se glissant ainsi dans un univers d'expression interdit. Agota Kristof se familiarise donc dès son plus jeune âge avec la lecture et l'écriture.

À son arrivée en Suisse, elle reprend l'écriture sous forme de poèmes qui seront publiés dans une revue d'exil. Mais progressivement, elle abandonne ce mode

d'expression, plus en rapport avec les sentiments et les émotions, ainsi que la langue hongroise. Des années plus tard, lorsque sa connaissance écrite de la langue française le lui permettra, elle empruntera une nouvelle voie comme écrivain. Elle adopte le français et écrit des scripts radiophoniques, des pièces de théâtre et des centaines de manuscrits de récits fictionnels et autobiographiques qui ne verront le jour que trente ans après qu'elle ait connu l'exil. Son sens de l'engagement et de la dénonciation des vécus ne manquera pas d'être présent dans chacune de ses productions littéraires. Elle publie son premier roman en 1986, *Le Grand cahier*<sup>2</sup> qui fait d'elle un auteur à succès. Viennent ensuite *La Preuve* (1988) et *Le Troisième mensonge* (1991)<sup>3</sup>. Les trois romans –cela n'était pourtant pas l'intention première de l'auteur– constituent une trilogie pour le lecteur qui y trouve une trame commune dans la construction de la coordonnée spatio-temporelle et de la galerie de personnages dont le fil conducteur sont les deux personnages principaux, les frères jumeaux, Lucas et Claus, qui font l'objet de notre analyse. En 1995, elle publie le roman *Hier*<sup>4</sup> et se conforte dans son style austère et précis. Son autobiographie *L'Analphabète. Récit autobiographique* (2004) permet de recréer le parcours existentiel de l'auteur et le sentiment de nostalgie et vide qu'elle éprouve après son exil:

C'est ici que commence le désert. Désert social, désert culturel. À l'exaltation des jours de la révolution et de la fuite se succèdent le silence, le vide, la nostalgie des jours où nous avons l'impression de participer à quelque chose d'important, d'historique peut-être, le mal du pays, le manque de la famille et des amis (Kristof, 2004: 43-44).

Au fil de onze chapitres extrêmement concis, elle relate les épisodes les plus significatifs de son existence: son enfance et l'intérêt qu'elle porte à la lecture, la vie de famille et les conditions de misère dans lesquelles les plonge la guerre, sa vie à l'internat et la mort de Staline (qu'elle refuse de reconnaître comme un héros malgré l'obligation qui en est faite), sa relation d'opposition envers les langues allemande et russe, l'invasion et sa fuite vers l'Autriche, son arrivée en Suisse, le travail en usine et

<sup>2</sup> Le roman remporte le Prix du Livre Européen en 1992. Il est traduit dans plus de trente langues. Si les trois romans de la trilogie ont tous fait l'objet d'adaptations théâtrales et cinématographiques, *Le Grand Cahier* est le roman le plus souvent mis en scène par des réalisateurs différents. La première représentation réalisée en 2000 par la troupe chilienne La Troppa sous le titre *Los Gemelos* jouit d'une notoriété internationale.

<sup>3</sup> La trilogie a été traduite en espagnol sous le titre *Claus y Lucas* (El Aleph Editores, 2007). La traduction, d'Ana Herrera et Roser Berdagué, est finaliste du Premio Libreter de narrativa en 2007.

<sup>4</sup> Roman qui traite du thème de la vie des exilés dans leur pays d'accueil, ainsi que des sentiments de déracinement et de l'impossible intégration qui les mène à subir les conséquences les plus traumatisantes. L'idéal consistant à devenir un écrivain, tout comme l'idéal à trouver la femme aimée idéale, annoncent un horizon vital au-delà des difficultés après la séparation. Cf. l'étude: «Exilio y escritura femenina intercultural: Agota Kristof» (Alfaro, 2005a).

son long cheminement d'écrivain en langue française, sa langue de création qu'elle considère pourtant comme une langue ennemie (Yotova, 2007). La façon dont elle perçoit la langue d'adoption est très significative:

C'est ainsi que, à l'âge de vingt et un an, à mon arrivée en Suisse, et tout à fait par hasard dans une ville où l'on parle le français, j'affronte une langue pour moi totalement inconnue. C'est ici que commence une lutte pour conquérir cette langue, une lutte longue et acharnée qui durera toute ma vie.

Je parle le français depuis plus de trente ans, je l'écris depuis vingt ans, mais je ne le connais toujours pas. Je ne le parle pas sans fautes, et je ne peux l'écrire qu'avec l'aide de dictionnaires fréquemment consultés.

C'est pour cette raison que j'appelle la langue française une langue ennemie, elle aussi. Il y a encore une autre raison, et c'est la plus grave: cette langue est en train de tuer ma langue maternelle (Kristof, 2004:23-24).

Un an plus tard, elle produit un recueil d'histoires courtes, *C'est égal* (2005a)<sup>5</sup> et une tétralogie de pièces de théâtre intitulée *L'Heure grise et autres pièces* (1998)<sup>6</sup> et *Où es-tu Mathias?* (2005b)<sup>7</sup>. Elle publie, plus récemment, *Le Monstre et autres pièces* (2007)<sup>8</sup>.

Si, dans sa carrière d'écrivain, Agota Kristof n'est pas prolifique, elle jouit néanmoins d'une grande notoriété<sup>9</sup>. Elle estimait que tout ce qu'elle avait à dire a été dit et que son œuvre ne nécessitait pas d'être développée ou recréée sous de nouvelles perspectives plus politiques ou philosophiques. Elle avait même décidé de prendre ses distances avec l'écriture et affirmait, depuis quelques années, que la littérature avait

<sup>5</sup> L'auteur inclut vingt-cinq histoires courtes qu'elle avait commencé à écrire dès son arrivée en Suisse. Les personnages sont le témoignage du désarroi existentiel que provoquent la séparation et le déracinement. Ils vivent tous au bord du rêve impossible à accomplir.

<sup>6</sup> Au travers de quatre œuvres de théâtre écrites précédemment (*John et Joe*, 1972; *La Clé de l'ascenseur*, 1977; *Un Rat qui passe*, 1972 et *L'Heure grise et le dernier client*, 1972) le lecteur prend contact avec l'existence humaine sous un jour ironique. L'auteur accorde à ses personnages la possibilité de faire une critique acharnée du système totalitaire. Cf. notre étude «Estructuración espacio-temporal en *Un rat qui passe* de Agota Kristof» (Alfaro, 2005b).

<sup>7</sup> Bref récit suivi d'une pièce de théâtre très courte intitulée *Line*. Ce sont des œuvres écrites dans les années 70 mais que l'auteur n'avait pas publiées. Les thèmes prioritaires pour Kristof y sont récurrents: l'enfance, la gémellité comme idéal, et le temps dans son processus de dissolution.

<sup>8</sup> Recueil de quatre pièces de théâtre (*Le Monstre*, *La Route*, *L'Épidémie*, *L'Expiation*) décrivant des situations sordides et des personnages marqués par des expériences cruelles (la mort, la folie ou l'aliénation) face auxquelles il n'y que l'imagination pour retrouver la dignité humaine.

<sup>9</sup> Prix du Livre Inter en 1992 pour son roman *Le troisième mensonge*. Ses œuvres sont aujourd'hui traduites dans plus de trente langues. Elle est Prix autrichien en 2008 pour l'ensemble de son œuvre, et Prix Gottfried Keller (Suisse) en 2001.

cessé de l'intéresser: «Tout m'est égal maintenant, même l'écriture. Ça m'a beaucoup importé, mais plus maintenant» (Armel, 2005)<sup>10</sup>.

## 2. Étude de la trilogie: *Le Grand cahier*, *La Preuve*, *Le Troisième mensonge*<sup>11</sup>

Nous avons affaire à une série de trois romans qui s'articulent autour de la présence de deux personnages principaux dont l'identité s'entretient d'un roman à l'autre. Les deux personnages se construisent, dès le début, dans un même environnement qui va évoluer en fonction des changements qui se produisent dans la coordonnée spatio-temporelle. Leurs vies, étroitement liées au début, sont progressivement séparées à mesure que la trame avance, d'un roman à l'autre, et la charge de subjectivité est renforcée par une nouvelle dimension dans laquelle l'objectivité et la narration à la première personne se relayent.

L'histoire de chacun des romans se déroule comme suit:

*Le Grand cahier*: deux frères jumeaux, sans nom et sans âge précis, relatent les expériences qu'ils ont traversées dans leur enfance et leur première adolescence, à une époque de guerre indéfinie où ils vivent avec leur grand-mère maternelle, loin de la grande ville qu'ils habitaient avec leurs parents<sup>12</sup>. La mère décide de les confier à la grand-mère et de les tenir éloignés des hostilités. A la fin du roman, ils sont séparés l'un de l'autre car l'un des deux passe la frontière et s'exile. L'histoire est présentée à la première personne du pluriel et le dédoublement des deux personnages n'advient jamais, sauf lors d'une représentation théâtrale à laquelle ils prennent part et où l'on perçoit effectivement, d'une manière circonstancielle, la dissociation entre les deux jumeaux (Kristof, 1986: 104-105).

*La Preuve*: après la séparation douloureuse des deux frères, le personnage resté dans la ville frontalière entame une nouvelle étape de sa vie qui va correspondre à la période de d'après-guerre. Nous savons alors que le personnage principal se nomme Lucas et, autour de lui, la plupart des personnages qui avaient été présents dans le récit fictionnel de la première partie de la trilogie réapparaissent; un nom propre leur est également donné. Lucas consacre sa vie à attendre le retour de son frère. Et pourtant, quand, à la fin du roman, le frère qui avait passé la frontière, Claus, revient, il ne retrouve pas son frère, Lucas, qui a quitté la ville il y a quelque temps, une vingtaine d'années, fatigué d'attendre le retour de son frère.

<sup>10</sup> Dans une interview donnée au quotidien *El País* (7/02/2007) intitulée: «No me interesa la literatura», Kristof explique les raisons de son attachement à l'écriture et son évolution depuis l'époque de son exil.

<sup>11</sup> Pour un développement plus détaillé de la trilogie, nous renvoyons à nos études: *Escribir en la frontera. Exilio y escritura en la trilogía de Agota Kristof: Le Grand cahier, La Preuve, Le Troisième mensonge* (Alfaro, 2007) et «Exil et création littéraire au sein de l'Europe contemporaine» (Alfaro, 2008).

<sup>12</sup> Si l'indéfinition est maintenue tout au long du récit, de nombreux éléments descriptifs et contextuels induisent toutefois à penser que l'action se déroule dans un pays d'Europe de l'Est, sous un régime totalitaire.

*Le Troisième mensonge*: la dernière partie de la trilogie commence au moment où les deux frères jumeaux, Lucas et Claus, se retrouvent, dans la ville frontrière, après cinquante ans de séparation. Le roman est organisé autour de deux parties distinctes, et il prête à penser, au début du moins, que celles-ci sont respectivement écrites par chacun des deux frères. La différenciation entre l'une et l'autre, implique la désagrégation du principe de gémellité. Le *nous* de l'instance énonciative est brisé dans l'intention –apparemment jusqu'à la fin de la seconde partie– de mettre au jour l'auteur de chacun des récits. L'indissociable *nous* de la première partie de la trilogie est scindé en deux personnes distinctes qui assument, chacune depuis le *moi* singulier et personnel, le récit de leur vie. La première partie raconte à la première personne la vie de Lucas-Claus, le frère qui a passé la frontière. La deuxième partie, également rédigée à la première personne, est développée par un personnage principal qui apparaît pour la première fois et se nomme Klaus. Klaus intervient simultanément comme narrateur et personnage principal. Il raconte, dans le présent, l'histoire de sa vie. Les évocations du passé sont donc récurrentes. Son récit remonte à l'époque de la petite enfance des deux frères, moment de la séparation, il parcourt l'adolescence, puis l'âge mûr, puis se situe à l'âge réel du personnage de Klaus, cinquante ans, qui entreprend de raconter l'histoire de sa vie. Après tant d'années, la rencontre des deux frères si longtemps attendue est un immense échec. Lucas se suicide. Il laisse un manuscrit (inachevé), où il raconte son expérience de vie. Et Klaus, au contraire, écrit après le suicide de son frère (fictif), et prend pour référence le manuscrit de Lucas. L'histoire racontée par Lucas évoque des questions générales de la biographie, alors que l'histoire racontée par Klaus se réfère à des aspects spécifiques de la sienne.

Ainsi donc, les trois romans présentent une mosaïque de vérités et de mensonges qui tournent autour de trois manuscrits différents dans lesquels les auteurs se présentent à chaque fois sous des abords différents. Lucas se révèle finalement comme le personnage central; l'histoire de sa vie, aussi dure et cruelle que peut l'être une histoire de vie en temps de guerre et d'exil, requiert d'être recréée. Incapable d'accepter les mensonges de son frère Klaus, lui aussi décide de mentir. Les trois romans sont, jusqu'au bout, les mensonges que Lucas a voulu romancer dans le cadre de la fiction. Durant toute sa vie, écrire a été sa raison d'être. Chaque manuscrit est une occasion de raconter la vie non pas telle qu'elle a été en réalité, mais comme il aurait aimé qu'elle fût. Le premier et le deuxième roman racontent l'histoire d'une fiction. En revanche, le troisième nous révèle les mensonges et nous montre le véritable visage de la réalité d'un personnage unique. L'idéal de la gémellité s'en trouve brisé et devient, en première instance, un mode d'hétérogénéité discursive visant à représenter, sous un angle conceptuel et idéologique, la dénonciation de la fracture de l'identité personnelle rêvée comme un idéal de continuité:

Je me couche et avant de m'endormir je parle dans ma tête à  
Lucas, comme je le fais depuis de nombreuses années. Ce que

je lui dis, c'est à peu près la même chose que d'habitude. Je lui dis que, s'il est mort, il a de la chance et que j'aimerais bien être à sa place. Je lui dis qu'il a eu la meilleure part, c'est moi qui dois porter la charge la plus lourde. Je lui dis que la vie est d'une inutilité totale, elle est non-sens, aberration, souffrance infinie, l'invention d'un Non-Dieu dont la méchanceté dépasse l'entendement (Kristof, 1991: 156).

En somme, nous pourrions affirmer que, dans *Le Grand cahier*, la figure du double opère, selon la typologie de dédoublement établie par Juan Bargalló (1994: 11-25), par *fusion* au travers du *nous*. Avoir un frère jumeau est une manière d'instaurer une équivalence entre un *moi* et un *toi* et de sentir le soutien d'un adjuvant-protecteur dans un monde hostile face auquel il faut réagir pour maintenir sa propre identité. Dans *La Preuve*, le double unifié de la gémellité souffre de l'amertume de la disjonction, chaque frère vivant séparément, sans que se produise entre eux la rencontre souhaitée. *Le Troisième mensonge* aborde la rupture du *nous* et du double unificateur de la gémellité. Chacun des frères vit reclus dans sa propre histoire personnelle, et lorsque la rencontre désirée advient, elle est vouée à l'échec car il n'y a aucune volonté de reconnaissance réciproque. Le dernier narrateur tente de rétablir l'ordre et de recoller les différents éléments de vie au travers des manuscrits. Le lecteur perçoit que la vie rêvée de la gémellité s'avère être une espèce de quête, à travers l'écriture, de ce qui pourrait être une pseudo-gémellité.

### 2.1. Le mythe des jumeaux. La gémellité comme projet de mise en fiction dans le contexte de l'écriture

Le mythe<sup>13</sup> des frères jumeaux a été présent dans toutes les civilisations. Il a été repris par les différentes mythologies, de l'Antiquité à nos jours, au travers de diverses manifestations artistiques et sous un symbolisme très varié. Le sentiment de dualité régit différents aspects de la cosmogonie humaine et s'inscrit dans une tradition de pensée qui s'interroge sur l'origine et la destinée de l'homme; les variantes les plus fréquentes de la polarité que ce mythe représente sont: la vie et la mort, la lumière et les ténèbres, le ciel et la terre, le bien et le mal, l'âme et le corps (Cirlot, 1985: 214-215). Dans la tradition gréco-latine, Castor et Pollux, les frères jumeaux, deviennent des êtres vénérés, porteurs d'héroïcité et de force, et qui symbolisent en

---

<sup>13</sup> Rappelons que du point de vue étymologique, *mûthos* voulait dire ce qui était fait par les poètes, les artistes, c'était la fable, par opposition au *lógos* qui représentait le discours construit par les philosophes. Dans la Grèce antique le *mûthos* avait quelques fonctions essentielles: éducative et d'initiation à la vie afin d'impulser les valeurs et apprendre à exprimer les émotions. De même il permettait, en favorisant l'imagination en dehors de la réalité, de garantir le bien être de l'âme. Platon écrit ses essais philosophiques (*Phédon*, *La République*, *Phèdre*, *Le Banquet*) en se servant du mythe qui lui permettra d'instaurer ses réflexions autour de l'identité, de l'unité de l'homme et de la vie de l'âme (Brisson, 2008: 17-40).

même temps, d'après le signe du zodiaque qui les représente (du latin *gemi*, jumeaux), «la dualité, la séparation, la contradiction, la similitude et la duplication» (Cazenave, 1989: 343-344). Dans la filiation de cette tradition, les frères jumeaux sont l'expression de différentes problématiques et leur union et leur ressemblance nous rapprochent de la figure énigmatique du *double objectif* ou *double extérieur* pour évoluer vers le *double subjectif* tel qu'il est étudié par Jourde et Tortonese (1996).

Dans sa trilogie, Agota Kristof reprend le mythe des frères jumeaux sous un nouvel angle. Elle adopte une perspective très particulière (motivée par le contexte existentiel et politique extrêmement dur qu'elle a dû vivre) où la gémellité devient fiction et un rêve qui vient mitiger ou compenser l'isolement et la solitude de l'individu dans un monde hostile et infligé de l'extérieur. À la fin du parcours, le personnage du jumeau qui n'a pas son double se rapproche du *double subjectif*, illusion frustrée d'un sujet qui a vécu dans la privation et les difficultés.

Dans ce cadre général, l'acte d'écrire peut être vu comme l'élan initial et, avant tout, comme le fil conducteur qui sous-tend les trois romans. Ecrire permet d'abord de structurer, puis de déstructurer l'idéal de la gémellité, jusqu'au dédoublement et à l'adoption d'un changement de perspective, qui s'obtient par le biais du processus énonciatif. Dans *Le Grand cahier*, les frères jumeaux sont la recreation positive et bénéfique du côté le plus dramatique de l'existence de Lucas, dans la fiction, qui vit jusqu'à leurs conséquences ultimes la séparation, la douleur, l'exil et la solitude, le silence et enfin la mort. Le lecteur sait, à la fin de la trilogie, que l'acte d'écrire qu'il décide de mener dans chacun des romans donne lieu, du point de vue formel, à une orientation différente de celle qui progressivement se produit dans le développement de la fiction compositive. Du point de vue thématique, cela peut être compris comme une remise en cause du roman en tant qu'espace de vérité. Lucas-Claus n'est qu'un personnage de fiction né de l'imagination de Klaus. A la fin de la trilogie, ce personnage dévoile sa personnalité tourmentée par les peurs éprouvées; sa solitude est manifeste: «Je sais très bien que dans cette ville, chez Grand-Mère, j'étais déjà seul, que même à cette époque j'imaginai seulement que nous étions deux, mon frère et moi, pour supporter l'insupportable solitude» (Kristof, 1991: 68).

D'un point de vue théorique, si l'on tient compte de la distinction établie par la critique entre le *double subjectif* et le *double objectif* (Jourde et Tortonese, 1996), il est ici avéré que l'œuvre qui nous occupe est une recreation du double subjectif. Nous pouvons dire que le personnage écrivain, Lucas-Claus, est confronté à l'énigme de sa propre identité ou encore à la confusion déconcertante entre un individu, et un autre, semblable; il serait donc à la recherche de la fusion de son identité fragmentée et isolée avec un frère jumeau sur lequel s'appuyer et se protéger, même si cette quête de la gémellité est finalement réduite à une illusion impossible à atteindre, au point d'expérimenter la scission et le dédoublement en tant que sujet qui a recherché l'unicité à travers la gémellité.

Ainsi donc, dans le premier roman, le *nous* est établi dès le départ comme une unité indissociable qui se renforce au fil du roman: «Nous arrivons de la Grande Ville. Nous avons voyagé toute la nuit» (Kristof, 1986: 8). Le *nous* permet d'estomper la puissance autobiographique qui dériverait d'un « mon frère et moi » et concentre l'intensité de l'énonciation sur une seule entité énonciative (Armel, 2005: 94). L'indéfinition est assumée par l'écriture même et les jumeaux peuvent aussi, tout comme l'auteur, esquiver ironiquement la responsabilité de l'écriture. De ce fait, une telle ressemblance intime et une telle identité peuvent surprendre le lecteur. Les deux frères, présentés comme des jumeaux mais d'une manière imprécise quant à leur description physique, entament une nouvelle vie loin de leurs parents et de la grande ville. Ils vont vivre avec leur Grand-Mère qui va les faire travailler pour gagner leur vie. Les jumeaux laissent un témoignage de leurs activités dans un projet commun défini au chapitre intitulé *Nos études*. Ils établissent un ordre d'écriture apparenté aux rédactions scolaires, rédigent leur *grand cahier* et y rapportent une sélection des différents moments et événements de leur enfance en commun. Chacun des chapitres<sup>14</sup> correspond à une composition de moins de deux pages, qu'eux-mêmes soumettent à un rigoureux processus de sélection:

Voici comment se passe une leçon de composition:

Nous sommes assis à la table de la cuisine avec nos feuilles quadrillées, nos crayons, et le Grand Cahier. Nous sommes seuls.

L'un de nous dit:

Le titre de ta composition est: « L'arrivée chez Grand-Mère ».

L'autre dit:

– Le titre de ta composition est: «Nos travaux».

Nous nous mettons à écrire. Nous avons deux heures pour traiter le sujet et deux feuilles de papier à notre disposition (Kristof, 1986: 32-33).

Pour ce qui est du cahier d'écriture, il représente l'espace partagé; inaccessible aux autres, il est écrit dans l'intimité. Ce cahier peut être associé au journal intime, il devient une technique narrative au service de la fiction, chaque chapitre renforce la fragmentation du texte qui se présente comme des séquences discontinues et favorise la mise à nu des personnages principaux. Les frères jumeaux s'installent au grenier où personne ne sait qu'ils écrivent; ils y gardent aussi leur cahier, dans un coffre. Ce grenier, c'est l'endroit le plus caché de la maison d'où ils voient ce qui se passe, depuis

<sup>14</sup> 62 chapitres au total qui peuvent être considérés comme des tableaux scéniques. Dans l'ensemble, la technique théâtrale prédomine, les séquences dialogiques sont nombreuses, entremêlées de descriptions très sommaires, elles apportent dynamisme et authenticité au récit. Les dialogues et les répliques accentuent la dramatisation des faits relatés. Chaque tableau présente une scène et un temps différents, de sorte à jouer sur la théâtralisation des événements.

les hauteurs et l'isolement (Kristof, 1986: 11). Le grenier, tout comme le coffre, représentent, symboliquement, le lieu de l'inconfort, de l'occulte, le lieu donc où le projet de dislocation familiale est mis en œuvre puisqu'il permet aux frères jumeaux de s'écarter de l'ordre établi par la Grand-Mère. Par ailleurs, la maison devient le centre mythique. C'est là que l'on trouve la protection contre les agressions de l'extérieur qui se caractérise par son hostilité et une grande violence (les bombardements et la méchanceté des personnes avec lesquelles ils vivent). La maison est donc, selon l'approche de Bachelard, l'archétype de *l'espace heureux*, elle sert de refuge et de protection (Bachelard, 1957). Par ailleurs, l'acte d'écrire passe par un exercice de maîtrise de la langue et de l'écriture; les jumeaux travaillent le texte et ses mots à l'aide du dictionnaire, avec la volonté de n'introduire aucun sentiment et de ne jamais s'abandonner à une inspiration imaginative. Leur seul souhait est de refléter fidèlement l'objectivité de ce qu'ils vivent (Kristof, 1986: 34). Les personnages qui les entourent et avec lesquels ils vivent sont présentés comme vaincus sous un regard qui décrit de manière apparemment objective (focalisation externe) dès lors que l'action et les personnages sont vus par les personnages jumeaux (focalisation interne). Il en découle un concept qui devient centre d'énonciation exposé aux chamboulements parce qu'il s'intègre dans un système de représentation qui est confusion de par son caractère multivalent et multiplicateur. Petit à petit, une atmosphère de mystère s'installe dans laquelle le lecteur se sent spectateur d'un monde qui se meut en permanence au rythme des changements narratifs, et dans un dialogue constant, comme si c'étaient toujours les autres qui incarnaient la parole représentée. Tous les codes narratifs mènent à une figuration déformée et disloquée qui se manifeste en modulations successives. Le lecteur découvrira un peu plus loin dans le texte, que chacun des chapitres, conçu comme un tableau scénique, est une opportunité d'auto-interprétation et, dans son ensemble, un projet d'initiation à la vie.

Le style laconique est austère et avare de descriptions. Les adjectifs n'existent pas de sorte à ne pas exprimer de sentiments et d'émotions. Les frères n'utilisent que des phrases concises, dominées par la dimension performative et minimaliste. Dire et faire est la consigne des jumeaux qui *s'exercent* physiquement et mentalement à affronter la dureté et la cruauté de la réalité vécue dans la perspective de l'ingénuité de l'enfance, l'humour et le sarcasme. L'ironie parcourt la trilogie. C'est la figure qui permet à l'auteur de cacher et de dissimuler la vérité, d'habiter, le cas échéant, les espaces blancs, les implicites qui configurent la totalité de sa narration<sup>15</sup>.

## 2.2. Dédoublément et changement de perspective

À partir des deux romans suivants, *La Preuve* et *Le Troisième mensonge*, l'acte même d'écrire intervient de nouveau et contribue à mettre en évidence le processus de dédoublément et de changement de perspective qui devient un projet individuel

<sup>15</sup> Rachele Branchini (2010) a analysé les stratégies de l'ironie dans la trilogie d'Agota Kristof.

ayant néanmoins une dimension de pluralité et la volonté de se constituer en trace laissée au frère absent, s'il revenait, et en interrogation pour le frère écrivain. Il ne faut pas négliger non plus, dans le sens des théories de Freud et de Jung, l'importance que revêt, d'un point de vue philosophique, le dédoublement dans sa dimension conceptuelle. Le dédoublement est une façon d'avancer vers la différence, de laisser des empreintes et de tracer le chemin; c'est aussi la capacité de se supprimer soi-même et de glisser vers le concept de différence, telle qu'il est développé par Derrida qui intègre dans sa proposition l'idée freudienne de la conscience et de l'inconscient ainsi que le concept jungien d'inconscient collectif (Derrida, 1972). Ces aspects –laisser une empreinte et revenir sur ses origines pour découvrir les traces du passé– sont mis en évidence dans l'errance à travers la ville du personnage principal et par la présence d'autres personnages qui peuvent être perçus comme des doubles, ou du moins comme des personnages itératifs du personnage principal qui viennent compléter l'insuffisance existentielle inhérente à l'individu qui s'interroge. La galerie de personnages agit comme un reflet spéculaire de son insatisfaction. Par ailleurs, l'entrelacs des rues, places, maisons, façades et bâtiments se manifeste comme la territorialité de l'étrange. Quant au ton et à l'esthétique créative, le style enfantin des jumeaux disparaît et le mode composition-rédaction est remplacé par le manuscrit. Par ailleurs, l'objectif de l'écriture diffère également, si les jumeaux écrivaient pour construire une manière d'être qui les protège du monde extérieur, à partir du deuxième roman, l'objectif sera de témoigner de l'existence et, surtout, de contribuer à *l'établissement de la preuve* d'avoir vécu dans un ici et un maintenant.

Dans *La Preuve*, l'écriture est le fait de Lucas, le personnage central, jusqu'au dernier chapitre du roman où il n'est plus présent. Cet acte est présenté à la troisième personne par un narrateur omniscient qui relate tout ce qui se passe et l'énonciation ne révèle rien de celui qui parle. Le souci d'objectivité et d'absence d'expression émotive est de nouveau présent et reporté à l'instance énonciative qui assure, formellement au moins, la non-subjectivité. En revanche, du point de vue thématique, la volonté d'écrire caractérise Lucas d'une part, mais aussi différents personnages du roman qui accompagnent Lucas dans son devenir existentiel. Rappelons que son désir d'écrire plonge ses racines dans la douleur irréparable de la séparation des deux frères jumeaux qui a lieu à la fin du premier roman et qui anime le flux des événements du deuxième roman (Kristof, 1988: 11). Il y a en outre plusieurs personnes liées à l'expérience littéraire et surtout à l'écriture. Ce sont les deux personnages-écrivains, Mathias<sup>16</sup> et Victor<sup>17</sup>, qui peuvent être considérés comme des doubles imaginaires de

<sup>16</sup> Fils adoptif de Lucas, c'est par lui qu'il apprend la véritable valeur de l'écriture. Avant même de pouvoir écrire, il dessinait sur un cahier à dessin, tout comme Lucas écrivait dans le *grand cahier*. Sa vie est volontairement tronquée et ses écrits disparaissent avec lui. C'est un personnage physiquement difforme et voué au silence de l'existence. Durant sa vie, écrire est pour lui un mode d'expression, une manière d'affronter la vie et de survivre aux multiples difficultés qu'elle réserve.

Lucas, ou qui développent du moins certains aspects de sa personnalité et créent une choralité thématique et énonciative qui enrichit la trame de la fiction. Mathias, tout comme Victor, est en quelque sorte le reflet des désirs insatisfaits et de la frustration que ceux-ci génèrent du point de vue du développement de la personnalité. Par ailleurs, Claus<sup>18</sup> est lui aussi un personnage qui donne un sens à sa vie par l'écriture. Les trois personnages ont des ressemblances dans cette activité –l'écriture– qui constitue le noyau fondationnel de l'œuvre de Kristof. À la fin du roman, de nouveaux éléments liés à l'écriture apparaissent: deux écrits paratextuels qui viennent compléter, du point de vue de l'autorité officielle, ce que le reste de l'histoire n'avait pas explicité. Ce sont, *le procès-verbal* et *le post-scriptum*. Si les deux textes contiennent des traits analogues par l'information qu'ils fournissent –ils servent de *preuve*, sous deux angles différents, à l'existence des deux frères, Lucas et Claus, dans la ville frontière de K.– les différences qui les opposent sont néanmoins importantes. *Le procès verbal* est un document policier, il rend compte de ce qui est advenu:

Lors de son interrogatoire, Claus T. a prétendu être né dans notre pays, avoir passé son enfance dans notre ville, chez sa grande mère, et a déclaré vouloir rester ici jusqu'au retour de son frère Lucas T. le surnommé Lucas ne figure sur aucun registre de la ville de K. Claus T. non plus (Kristof, 1998: 186).

Alors que le *post-scriptum*, document technique lui aussi, représente la voix de l'objectivité dans l'écriture. Il atteste de l'existence du manuscrit de Claus T. et fournit des informations véridiques au lecteur:

Nous avons naturellement, pour des raisons de sécurité, examiné le manuscrit en possession de Claus T. Il prétend, par ce manuscrit, prouver l'existence de son frère Lucas qui en aurait écrit la plus grande partie, lui-même, Claus, n'ayant ajouté que les dernières pages, le chapitre numéro huit. Or l'écriture est de la même main du début à la fin et les feuilles de papier ne présentent aucun signe de vieillissement. La totalité de ce texte a été écrite d'un seul trait, par la même personne, dans un laps de temps qui ne peut remonter à plus de six mois, c'est-à-dire

<sup>17</sup> Ce personnage, tout comme Lucas, veut laisser un témoignage de sa vie. Son grand projet vital est de devenir écrivain, de perdurer au-delà de la fugacité du présent et d'échapper à la vacuité de l'existence. Tout ce que Victor a écrit est littéralement incorporé dans le manuscrit de Lucas. Ses écrits ne disparaissent pas, contrairement à ce qui arrive à Mathias, ils sont intégrés dans une autre œuvre et contribuent à donner une perspective plurielle et dialogique à l'œuvre de Lucas.

<sup>18</sup> Après 35 ans d'exil, Claus revient à la ville dans laquelle il a vécu enfant. Il veut retrouver les traces de son passé et de son frère jumeau. Il parcourt la ville et est informé du départ de son frère Lucas qui, au terme de nombreuses années d'attente, décide de partir en laissant les manuscrits de son écriture à Peter, membre du Parti. Les manuscrits sont remis à Claus. Celui-ci les lit et est en outre arrêté et incarcéré par la police parce qu'il n'a pas toute la documentation requise pour justifier de sa véritable identité civile.

par Claus T. lui-même pendant son séjour dans notre ville  
(Kristof, 1998: 187).

Pour finir, le lecteur réalise que tout ce qui a été raconté est un mensonge, que rien de ce qui est arrivé dans la ville de K. n'est vrai, et que les personnages n'ont jamais existé non plus. Claus est d'autre part le seul responsable de l'écriture; tous les autres personnages acquièrent la véritable dimension qui leur revient: avoir contribué à la fiction. Le mensonge est établi et le lien de confiance qui lie le narrateur au lecteur est rompu; le pacte d'objectivité devient suspect et une trame de faussetés est tissée qui donne au récit la dimension d'un jeu kaléidoscopique. Dans une perspective spatio-temporelle, l'instabilité et les changements qui se manifestent dans l'instance énonciative sont renforcés. Les espaces représentés, la temporalité ambiguë et le mouvement d'allées et venues des personnages dans les rues de la ville, montrent la multiplicité des points de vue, des voix et des perceptions qui s'opposent comme un univers multidimensionnel sous les yeux et le regard de cohésion des jumeaux.

Dans *Le Troisième mensonge*, les frères jumeaux sont différenciés, ils ont chacun leur propre voie, ils apparaissent comme des personnages dédoublés. Lucas-Claus, écrit la première partie dans la prison de la ville de K. et la seconde partie est attribuable à Klaus. Lucas se suicide et Klaus utilise le manuscrit de Lucas, dans la trame de la fiction, pour compléter l'acte d'écrire et établir l'ordre véritable de l'écriture qui est d'être l'auteur des trois romans de la trilogie. La fiction de la gémellité, dans la fiction de la narration, cède le pas au projet de solidarité entre les frères que seul le mensonge peut contribuer à réaliser:

– Pourquoi signe-t-il Lucas? Etait-il réellement votre frère?

Je dis:

– Non. Mais il y croyait tellement que je ne peux pas lui refuser cela.

[...]

Je dis:

C'est la vérité. Il n'y a aucun lien de parenté entre nous (Kristof, 1991: 162).

L'on ne détecte, du point de vue du style, aucune différence entre le premier et le deuxième roman, ce qui peut aider à prouver qu'il s'agit du même auteur et que, dans la fiction, chaque manuscrit a été écrit par deux personnes différentes, chacun des deux frères, au sein de la fiction. Il est souligné d'une manière irréfutable que l'auteur a eu recours au mensonge et à la duplicité pour atténuer le poids de l'individu en tant qu'être isolé, scindé dans sa propre solitude<sup>19</sup>. C'est une façon de refléter le

<sup>19</sup> Il est intéressant de signaler l'évolution des noms des personnages qui accentuent l'idée de jeu, de confusion et d'imprécision comme une stratégie visant à voiler et dévoiler l'identité du personnage principal. Lucas est Claus, puis Claus est Lucas, et ce dernier est Klaus qui se présente à la fin comme narrateur-écrivain de l'ensemble du récit (Petitpierre, 2000: 141-142).

dédoublément sous-jacent dans la personnalité du personnage écrivain qui idéalise d'une part et désacralise de l'autre les images du père et de la mère comme des référents de son histoire personnelle. Le père meurt et la mère, incapable de reconnaître son fils, ne peut qu'attendre de mourir après avoir mentalement tué son propre enfant dans le temps passé<sup>20</sup>. Du point de vue matériel, le manuscrit ne présente pas non plus de symptômes de vieillissement, ce qui prouve qu'il a été écrit à un moment proche de l'instant présent. Le manuscrit est le témoignage ultime de l'identité du *moi* comme unité et il remet en cause le sentiment d'aliénation de l'individu, sa capacité à se transformer pour ne pas tomber dans l'annihilation.

### 2.3. La gémellité comme jeu fictionnel et jeu existentiel

Peut-on, cependant, se remettre de la réalité de la vie? Est-il pertinent de se demander *qui suis-je* ou *qui es-tu*? Telles sont les questions les plus pressantes que l'on puisse se poser dans une perspective existentialiste. Certains éléments, dans l'œuvre de Kristof, peuvent mener à une réponse où la négativité prévaudrait du fait de l'insatisfaction du *moi* lui-même comme reflet de la crise d'identité à laquelle est soumis l'individu face à la réalité du monde. L'on peut également établir un parallélisme avec le théâtre de l'absurde tel qu'il est représenté par les personnages beckettien qui jouent l'attente. La production littéraire d'Agota Kristof est l'allégorie de l'hybridation théâtrale. La description y est minimale de sorte à créer un espace scénique ironique corrosif et destructeur comparable à la réalité. Un espace doté de parole mais qui atteint pourtant le silence (Branchini, 2010).

Les possibilités envisageables sont nombreuses mais il en est une qui s'impose parmi toutes celles que le lecteur pourrait imaginer dans le jeu de la fiction. La force initiale de la prétendue gémellité se construit finalement comme un jeu existentiel à l'intérieur du jeu fictionnel qu'est le jeu de l'identité-hétérogénéité énonciative. Dans toute sa complexité, le *moi* responsable du récit, est un *moi* narrateur d'une part, et un *moi* qui narre de l'autre. Le lecteur le perçoit comme un moi narrant dans le devenir de la narration. Le *nous* de la gémellité se transforme progressivement en une dislocation, en un narrateur qui se montre distant et distinct au fil des romans, au point de bâtir la triade auteur-narrateur-personnage comme une entité indivisible qui est en même temps un espace d'identités différenciées et confuses. Les différentes voix énonciatives mettent en évidence la distorsion fictionnelle consistant à vouloir présenter différentes vies de l'auteur-narrateur des manuscrits. Le dernier roman dévoile les différences, les mensonges; l'on y perçoit le filigrane du véritable narrateur aux diffé-

<sup>20</sup> Nous avons affaire à des personnages archétypiques tels que les entend la psychologie de Jung (1989). Le *moi* conscient du personnage-écrivain-narrateur veut réchapper de l'aliénation intérieure et résout partiellement l'expérience de totalité dans l'univers fictionnel. La confrontation n'atteint pas ses conséquences ultimes et l'individuation ne cristallise pas. Nous pouvons en déduire que l'auteur dénonce symboliquement l'aliénation de l'individu incapable de s'affranchir des instances qui exercent le pouvoir idéologique, institutionnel et étatique (l'Église, l'École et l'État).

rents stades vitaux de son existence, de l'enfance à la maturité de sa vie. Le lecteur découvre le jeu auquel il a été soumis dès le premier roman et l'on pourrait penser qu'il en accepte les conséquences dès lors qu'il décide d'accepter que la fiction n'est que le paradoxe de la réalité. Disons que, dans l'optique de l'identité littéraire contemporaine et de l'évolution esthétique du roman dans le sens que signale Kundera dans *L'Art du Roman* (1986) et dans *Le Rideau. Essai en sept parties* (2005), un paradoxe potentiel apparaît, celui de la réalité comme subversion de la tradition et comme *esthétique du nihilisme* selon l'expression heideggérienne. Le paradigme de la modernité se présente sous un aspect qui veut rompre avec l'Histoire tout en restant ancré dans une multitude d'histoires personnelles menant à la transcendance de l'art d'écrire (Compagnon, 1990). Par ailleurs, du point de vue philosophique, la question de l'identité et de la différence a toujours été très importante dans la tradition de la pensée occidentale; la réflexion contemporaine intègre la notion d'altérité et apporte une plus grande richesse aux études actuelles (Gabilondo, 2001)

L'auteur utilise la coordonnée espace-temps pour soutenir la progression identitaire de ses personnages; elle donne au narrateur (dans ses différentes stratégies énonciatives, à la première personne du singulier ou du pluriel ou à la troisième personne du singulier) la possibilité d'établir un récit fragmenté et multivalent, un récit dans lequel s'établit également une multiplicité de temps présents et passés. Si le présent prévaut dans les trois romans et si l'on constate une apparente linéarité, l'alternance temporelle est en cohérence avec la fragmentation de l'organisation séquentielle qui brise d'une manière réitérée la structure chronologique structurée. Le temps passé s'intègre dans le temps présent et montre le temps de la mémoire comme le rêve d'un présent impossible dans lequel le narrateur aurait souhaité se situer. Tous les personnages, principaux et secondaires, oscillent entre présent et passé; un autre temps s'impose, qui regarde vers l'intérieur. Le regard introspectif prend son sens à la fin de la trilogie comme une force matricielle dans laquelle on perçoit la nostalgie d'un autre devenir existentiel qui n'a pas été<sup>21</sup>.

Il est également opportun de noter que tous les personnages qui composent la coordonnée actantielle évoluent eux aussi, d'un roman à l'autre, vers la détérioration physique et mentale, comme le reflet de la misère extérieure et de la cruauté. Ils sont tous placés sous le signe de la souffrance, la maladie et l'aliénation mentale et vont jusqu'à susciter un pathétisme que dominent la monstruosité et la difformité<sup>22</sup>. Le

<sup>21</sup> Les ressources esthétiques les plus utilisées pour potentialiser le sentiment de nostalgie et de mélancolie sont la lumière, toujours ténue et éteinte dans toutes les pièces des espaces habités, ou encore les photographies qui rappellent le temps révolu du narrateur et le protègent de l'oubli. Les photos permettent également de maintenir l'identité originelle et de faire que le souvenir devienne, en tant que projet au moins, un fort potentiel pour la création d'un nouvel horizon de vie.

<sup>22</sup> Nous ne le ferons pas ici pour des raisons d'envergure mais il serait extrêmement intéressant d'analyser exhaustivement tous les personnages qui peuplent la trilogie (le curé, la servante du curé, la

personnage le plus représentatif et susceptible d'incarner symboliquement tant la misère que la cruauté, c'est *Grand-Mère*, connue comme *La Sorcière* à cause de son apparence et de sa réputation de femme cruelle:

Grand-Mère est petite et maigre. Elle a un fichu noir sur la tête. Ses habits sont gris foncé. Elle porte de vieux souliers militaires. [...] Son visage est couvert de rides, de taches brunes et de verrues où poussent des poils. Elle n'a plus de dents, du moins plus de dents visibles (Kristof, 1986: 12).

Si, dans un premier temps, elle rejette les deux frères et se conduit à leur égard avec dureté, très vite elle deviendra pour eux une référence et une impulsion les incitant à devenir physiquement plus forts comme ils le décrivent dans le chapitre *Exercice d'endurcissement du corps*:

Grand-Mère nous frappe souvent, avec ses mains osseuses, avec un balai ou un torchon mouillé. Elle nous tire par les oreilles, elle nous empoigne par les cheveux.

D'autres gens nous donnent aussi des gifles et des coups de pied, nous ne savons même pas pourquoi.

Les coups font mal, ils nous font pleurer.

Les chutes, les écorchures, les coupures, le travail, le froid et la chaleur sont également causes de souffrances.

Nous décidons d'endurcir notre corps pour pouvoir supporter la douleur sans pleurer.

[...] Au bout d'un certain temps, nous ne sentons effectivement plus rien. C'est quelqu'un d'autre qui a mal, c'est quelqu'un d'autre qui se brûle, qui se coupe, qui souffre.

Nous ne pleurons plus (Kristof, 1986: 20-21).

Dans le chapitre intitulé *Exercice d'endurcissement de l'esprit*, ils entreprennent de se renforcer intérieurement pour supporter les insultes et les affronts moraux que leur impose l'environnement social avec lequel ils cohabitent:

Grand-Mère nous dit:

– Fils de chienne!

Les gens nous disent:

– Fils de Sorcière! Fils de pute!

D'autres disent:

---

voisine, le maître, l'officier, le libraire, la bibliothécaire ou le chef du parti, entre autres), afin d'évaluer leurs contributions respectives à l'évolution de l'idéal de pseudo-gémellité dans l'œuvre de Kristof. Les personnages qui se présentent comme des adjuvants doivent être distingués de ceux qui, au contraire, jouent des rôles d'opposants. Les uns et les autres permettent aux jumeaux du premier roman de se consolider et de réussir à construire leur propre projet de vie.

– Imbéciles! Voyous! Morveux! Anes! Gorets! Pourceaux! Canailles! Charognes! Petits merdeux! Gibier de potence! Graines d'assassin!

Quand nous entendons ces mots, notre visage devient rouge, nos oreilles bourdonnent, nos yeux piquent, nos genoux tremblent.

Nous ne voulons plus rougir ni trembler, nous voulons nous habituer aux injures, aux mots qui blessent.

Nous nous installons à la table de la cuisine l'un en face de l'autre, et nous regardant dans les yeux, nous disons des mots de plus en plus atroces.

[...] A force d'être répétés, les mots perdent peu à peu leur signification et la douleur qu'ils portent en eux s'atténue (Kristof, 1986: 24-25).

Hormis le personnage de *Grand-Mère* du premier roman, Mathias peut, nous l'avons signalé plus haut, être considéré comme le double de Lucas, il est son fils adoptif et est présenté, comme un être difforme dans le deuxième roman. «Il est bossu, contrefait. Il a des jambes trop maigres, des bras trop longs, un corps mal proportionné» (Kristof, 1988: 40). Mathias qui, fréquemment «pleure et se tape la tête contre le plancher de la chambre» (Kristof, 1988: 46), il écrit, comme Lucas, pour pouvoir supporter «la peine et le chagrin» (Kristof, 1988: 133). Il met finalement un terme à sa vie et laisse en héritage son cahier dont il a arraché les feuilles écrites:

Lucas monte l'escalier, entre dans sa chambre, puis dans celle de l'enfant. Devant la fenêtre il y a un seau en fer-blanc qui contient du papier consumé. Le lit de l'enfant est vide. Sur l'oreiller, un cahier bleu, fermé. Sur l'étiquette blanche, il est écrit: LE CAHIER DE MATHIAS. Lucas ouvre le cahier. Il n'y a que des pages vides et la trace de feuilles arrachées. Lucas écarte le rideau rouge sombre. A côté des squelettes de la mère et du bébé est pendu le petits corps de Mathias, déjà bleu (Kristof, 1988: 167-168).

Ces circonstances contribuent à faire qu'un sentiment de force mais aussi de nostalgie, voire de tristesse, qui finalement se transforme en fatalité<sup>23</sup>, naisse du regard intérieur du narrateur. Si le personnage narré dans le troisième roman se donne la mort d'ores et déjà annoncée par la mort de Mathias, le narrateur, d'un œil spéculaire, ne s'écarte pas de la potentialité de la mort et, par son évocation, il referme les

<sup>23</sup> Lorsqu'à la fin du premier roman Claus arrive dans la ville, au terme de sa longue absence, ses promenades dans les différents quartiers révèlent la quête du temps révolu et le besoin intérieur qu'il éprouve de se retrouver lui-même. L'écoulement du temps et l'inexistence des personnes qu'il recherche (le père et la mère notamment) témoignent de son vide intérieur. La ville est morte, quasi déserte, et chaque détail spatial accentue l'impression de vacuité qu'il éprouve.

dernières phrases de la trilogie: «Je pense aussi que nous serons bientôt de nouveau tous les quatre réunis. Une fois que Mère sera morte, il ne me restera plus aucune raison de continuer. Le train, c'est une bonne idée» (Kristof, 1991: 162-163). La chose la plus importante est donc la quête, ne serait-ce que dans le domaine de la fiction, de la pleine réalisation de soi. Le personnage principal aspire, après avoir surmonté sa crise personnelle, à se construire une histoire personnelle qui soit dominée par l'harmonie identitaire et la pleine réalisation de soi, après avoir assumé les circonstances et le rôle social qu'il lui revient de jouer.

Quant à l'édification spatiale, nous y trouvons des directrices analogues aux instructions de la coordonnée temporelle. L'on constate une alternance des espaces au sein d'une topographie présentée comme stable. L'auteur utilise le modèle topologique de la ville, désintégrée en de multiples noyaux urbains, encadrée par la frontière (lieu d'évasion) et la gare de chemin de fer (lieu de (in)communication). Les jumeaux arrivent par le train et le train est, à la fin de la trilogie, l'élément de l'évasion fatidique. Les images évoquées semblent osciller entre la réalité et l'imagination, entre l'avènement du devenir quotidien et le côté référentiel d'un espace-temps, représentatifs d'une circonstance historique et d'un moment existentiel. L'enfance et l'adolescence des jumeaux telle qu'elles sont présentées dans le premier roman, deviennent univers référentiel et se projettent dans la recherche d'éléments spatiaux qui conduisent à la déception et à la frustration de ne rien trouver d'autre que le néant. Dans les romans suivants de la trilogie, la description se fait sous le jour de l'écoulement du temps et de sa détérioration qui est en définitive décadence et destruction. Sur un autre plan, l'auteur montre la régression d'une société accablée par l'imposition de l'idéologie totalitaire et qui devient une superposition de structures politiques ayant pour vocation de provoquer la paralysie et l'aliénation des individus (Kristof, 1991: 43)<sup>24</sup>. La ville enfin est le cadre de la fiction dans lequel des personnages s'inscrivent, avec leurs allées et venues, et qui se présente comme une réalité historique non évoquée de manière mimétique mais montrée au contraire dans sa dimension de perception subjective et imaginaire, l'ensemble adoptant un aspect fantasmagorique.

Le lecteur découvre en dernière instance l'émergence, sous la force de la fragmentation, de la biographie d'une personne dont la vie est faite de carences et de difficultés. Une vie dans le présent et pourtant pleine de passé et de moments évanescents, vue d'un œil qui avive l'inquiétude. L'identité fictionnelle peut-elle donc se projeter sur l'identité autobiographique de l'auteur? Lucas-Claus, le seul auteur possible des trois romans, évolue à travers le texte. Il est l'instance narrative qui assume tout le récit et établit le fil conducteur entre les trois récits. Dans la perspective du narrateur, la galerie des personnages qui font partie de l'histoire narrée se déploie,

---

<sup>24</sup> Peter, Secrétaire du Parti, installé au pouvoir depuis la fin de la guerre, incarne cette réalité. Il est le dépositaire des cahiers écrits par Lucas avant que celui-ci n'abandonne la ville.

ceux-ci agissent comme des marionnettes et donnent de la profondeur et de la vie à l'histoire racontée, sans aucune responsabilité sur le rôle qui leur a été attribué. Les histoires représentées ne sont que le reflet d'un moment particulier de l'Histoire du XX<sup>ème</sup> siècle en Europe, de ses dislocations, ses disproportions et son manque d'unité qui s'exprime dans l'amertume de l'existence humaine et dans son nihilisme comme seule alternative possible (Vexliard, 1999).

L'auteur, tout comme ses personnages jumeaux, n'écrit pas non plus son journal intime, ses mémoires, ou un essai; après l'expérience qu'elle a personnellement vécue de la guerre et de l'exil, elle projette sa propre biographie dans la bio-fiction de Klaus qui raconte la vie de Lucas-Claus dans un processus ouvert de réactualisation qui plonge le lecteur dans la confusion des perspectives. Kristof éprouve donc l'expérience de l'exil à l'intérieur de l'écriture. Toute la narration est entretissée d'histoires de vie dans lesquelles on trouve des traces de l'auteur présente tout au long du récit. Une poétique s'impose, caractérisée par le dédoublement d'identités altérées qui mène à l'incertain et à l'ambigu canalisés dans la thématique de la séparation et de la frontière comme expression réelle et symbolique du déracinement de l'homme contemporain et de son être abject dans le monde entre la vie et la mort.

Seul le sentiment d'ambiguïté permet alors d'accepter l'œuvre d'Agota Kristof comme un creuset d'opportunités dans un univers d'ombres qui ne débouche pas que sur le fatalisme. Le lecteur-spectateur sent qu'il peut reconstruire sous un autre jour les histoires qui s'entrecroisent d'un univers narratif à l'autre. Il peut se sentir interpellé et invité à prendre part au dialogue et gagné par la prévalence des structures dialogiques présentes dans les trois romans. Le lecteur, ayant pris conscience du fait que l'individu peut atteindre sa propre réalisation, conçoit de devenir une image de l'Autre et de faire partie du dialogue qui imprègne le texte. Ainsi donc, le domaine de la fiction est instauré et l'on devine des questions qui n'ont pas été formulées: Les frères jumeaux ne sont-ils pas, malgré les circonstances de leur vie, l'idéal de la vie en commun? Le manque qui est mis en évidence n'est-il pas celui d'un idéal d'identité intégrée dans un projet commun? Ou encore: est-ce que seule la reconnaissance du soi-même permet d'accepter et d'assumer l'altérité? Nous autres lecteurs, nous espérons réussir à surmonter la crise des valeurs éthiques plutôt que de convertir tout l'univers fictionnel dépeint en un cadre qui empêche la sublimation de l'autre et qui pourrait sembler, de ce fait, manquer de la vraie dimension épique attendue. En somme, l'interpénétration entre le mythe et la littérature est totale: le premier engendre la seconde qui recrée le premier dans une nouvelle optique narrative, thématique et idéologique.

### Conclusion

L'idéal de la gémellité ou de la fraternité indissociable apparaît comme une stratégie thématique qui permet de prouver qu'il peut être lui-même subverti, et de

souligner que la vérité n'est pas univoque, qu'il existe des différences et des principes, relatifs tant à l'inconscient individuel qu'au collectif, empreints de violence et d'intolérance. C'est là un moyen d'échapper à la réalité et de l'embellir, c'est un moyen de présenter l'insupportable, une façon aussi d'échapper partiellement à l'individualisme du monde contemporain en le présentant comme un *moi* double qui constitue un *nous* insoluble dans lequel le reflet et le dédoublement s'accroissent. Si l'auteur choisit une stratégie poétique caractérisée par le dédoublement et le changement de perspectives, c'est dans le but de présenter un monde de trames et de contrastes, de géométries et d'asymétries qui donnent le vertige<sup>25</sup>. Toute une constellation de mensonges forgent, de roman en roman, le sentiment d'une réalité déformée et disloquée par les événements historiques. Or, il faut également accepter le processus d'individuation comme une dialectique et une confrontation entre le *moi* social et externe et son propre *moi*, intérieur et inconscient. La stratégie consiste à provoquer la parodie et le sarcasme présents dans le contexte situationnel, afin d'atteindre une dimension herméneutique proposée comme un moyen de rapprocher le lecteur de l'étude de la connaissance de la réalité. Le sujet et la réalité interagissent dans le but de jouer et de limiter les insatisfactions sociales et pour ne pas mettre en péril la vulnérabilité de l'individu.

Sur le plan des instructions narratologiques, les répétitions spatio-temporelles et actantielles à caractère de référence, ou encore l'alternance entre l'objectivité et la subjectivité, ne sont guère que la volonté de trouver dans l'écriture un espace d'auto-création, une façon de s'interroger sur l'intérêt de la vie qui dépasse la simple autogénése conçue dans le projet d'écriture comme un trajet identitaire (Alfaro, 2007: 46). Un espace extérieur de l'insolite est créé, espace de ce qui est en mouvement constant et pose des questions essentielles sur le sens du vivre et de l'habiter. Par ailleurs, nous comprenons que si la romancière dote effectivement son œuvre d'un cadre d'ambiguïté et de nihilisme, elle accorde néanmoins une dimension nouvelle à la subjectivité exprimée à la première personne du pluriel et dédoublée dans un jeu d'intersubjectivités caractérisé par la subjectivité divisée. La recherche d'une relation de complémentarité est conçue comme un engagement implicite inhérent à la condition humaine. Du point de vue éthique, il s'agirait de l'interrogation d'un *moi* qui, sans assumer son infinie solitude et l'absence déchirante, dialogue avec un autre *moi* dans l'espoir de seincarner dans l'idéal du *nous* rêverie du *nous-autres* convoité qui fuit la dissolution du sujet dans un espace in-habitable. Au-delà du nihilisme et de la dispersion du sujet dans le monde de la postmodernité idéologique, la poursuite, à travers le processus de

<sup>25</sup> La stratégie du regard optique nous renvoie à l'art du sérialisme et de la plastique bidimensionnelle inauguré par le peintre hongrois Victor Vasarely (1908-1997), compatriote de l'auteur, artiste plastique et publiciste installé à Paris à partir de 1930 où il développe la recherche optique à travers l'abstraction géométrique et l'interaction de couleurs. Sa proposition esthétique est contenue dans son *Manifeste jaune* (1955) où il présente l'*Op-art*.

l'écriture, de l'idéal de la pseudo-gémellité est une façon d'affirmer l'identité personnelle (avec ses carences et sa fragmentation) pour ne pas se laisser aliéner par l'identité imposée du dehors par un système totalitaire et par les conventions sociales. La quête de l'idéal de rencontre avec l'altérité serait alors traitée comme une curiosité dans une combinaison d'identité et d'altérité. La trilogie pourrait également être entendue comme une réinvention, non seulement du roman dans sa dimension formelle, mais encore de l'homme contemporain qui met en œuvre une pensée dans l'action pour instaurer des *parcours de reconnaissance* possibles selon l'expression de Paul Ricœur (2004) entre le *moi* et *l'autre*, dans une relation de réciprocité et de reconnaissance mutuelle.

Le dialogue imaginaire entre le personnage de Sandor et Mathias<sup>26</sup>, idéal de la thématique de la gémellité incarnée face à un être ambivalent, fictif, absent et en même temps idéalisé dans la fiction, servira de conclusion à nos réflexions:

- La vie? Pourquoi? Je l'ai traversée, et je n'ai rien trouvé.
- Mais il n'y a rien à trouver, répondit Mathias. Rien.
- Il y a toi Mathias. C'est pour toi que je suis revenu.
- Moi, tu le sais bien, je ne suis qu'un rêve. Il faut accepter cela, Sandor. Il n'y a rien. Nulle part.
- Dieu? Demanda Sandor.
- Mathias ne répondait plus.
- L'amour? J'ai aimé une fois, Mathias, j'ai aimé une femme.
- Mathias ne répondait plus.
- Sandor sortit dans la cour. Un grand froid venait du ciel.
- Mathias, où es-tu? J'ai tout perdu en te quittant. J'ai essayé sans toi. J'ai joué, volé, tué, aimé. Mais tout cela n'avait pas de sens. Sans toi, le jeu était sans intérêt, la révolution sans éclat, l'amour sans saveur. Je n'étais qu'une absence grise pendant vingt ans.
- Où es-tu, Mathias?
- Les étoiles brillaient dans leur solitude infinie (Kristof, 2005b: 13).

---

<sup>26</sup> Sandor est le personnage principal de l'histoire courte *Où es-tu Mathias?* La cruauté de la vie, exprimée par la mort de sa mère, l'oblige à abandonner ses jeux d'enfant et il recherche, par l'imagination, la possibilité de fuir la réalité et de se convaincre que la vie peut être *belle* et *simple*.

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALFARO, Margarita (2005a): «Exilio y escritura femenina intercultural: Agota Kristof», in Virginia Maquieira *et al.* (éd.), *Democracia, feminismo y universidad en el siglo XXI*. Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 643-658.
- ALFARO, Margarita (2005b): «Estructuración espacio-temporal en *Un rat qui passe* de Agota Kristof», in J. Romera Castillo (éd.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX. Espacio y tiempo*. Madrid, Visor Libros, 233-244.
- ALFARO, Margarita (2007): «Escribir en la frontera, exilio y escritura en la trilogía de Agota Kristof», in M. Alfaro *et al.* (éd.) *Más allá de la frontera: cinco voces para Europa*. Madrid, Biblioteca Litterae, 19-51.
- ALFARO, Margarita (2008): «Exil et création littéraire au sein de l'Europe contemporaine», in J. Cecon et M. Lynch (éd.), *Latitudes. Espaces transnationaux et imaginaires nomades en Europe*. Cergy-Pontoise, Ancrage Université, 125-136.
- ARMEL, Alette (2005): «Exercices de nihilisme». *Le Magazine Littéraire*, 439, 92-97.
- BACHELARD, Gaston (1957): *La poétique de l'espace*. Paris, PUF.
- BARGALLÓ CARRATÉ, Juan (1994): «Hacia una tipología del Doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis», in J. Bargalló (éd.), *Identidad y alteridad: aproximación al tema del Doble*. Sevilla, Ediciones Alfar, 11-25.
- BORNAND, Marie (1996): «Agota Kristof, une écriture de l'exil». *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes*, 12, 133-165.
- BRANCHINI, Rachele (2010): «Les jumeaux d'Agota Kristof ou les masques ironiques du déracinement». *Francofonia. Studi e ricerche sulle letterature di lingua francese*, 58, 45-54.
- BRISSON, Luc (2008): «El papel del mito en Platón y su incidencia en la antigüedad», in F. Diez de Velasco y P. Lanceros (éd.), *Religión y mito*. Madrid, Ediciones Pensamiento y Servicio de Ediciones UAM, 17-40.
- CAZENAVE, Michel (2007): *Encyclopédie des symboles*. Paris, Le Livre de Poche.
- CIRLOT, Juan-Eduardo (1985): *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Labor.
- COMPAGNON, Antoine (1990): *Les cinq paradoxes de la modernité*. Paris, Editions du Seuil.
- DERRIDA, Jacques (1972): «La différence», in *Marges de la Philosophie*, Paris, Minuit, 1-29.
- DE ROULET, Daniel (1998): «Agota Kristof et son Double», in *Passages*, 25, 49-51.
- DURANTE, Erica (2007): «Agota Kristof du recommencement à la fin de l'écriture. Rencontres avec l'auteur de *La Trilogie des Jumeaux*. Ses repentirs, ses grandes envolées dans l'écriture, son silence d'aujourd'hui», in *Recto/Verso. Revue de Jeunes Chercheurs en critique génétique*, 1. Disponible sur <http://www.revuerectoverso.com> [consulté le 27/07/2011].
- FREUD, Sigmund (1985): «L'inquiétante étrangeté», in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris, Gallimard (Folio).
- GABILONDO, Ángel (2001): *La vuelta del Otro. Diferencia, Identidad, Alteridad*. Madrid, Editorial Trotta.

- JOURDE, Pierre et Paolo TORTONESE (1996): *Visages du double: un thème littéraire*. Paris, Nathan.
- JUNG, Carl Gustav (1989): *Dialectique du Moi et de l'inconscient*. Paris, Gallimard.
- KRISTOF, Agota (1986): *Le Grand Cahier*. Paris, Editions du Seuil.
- KRISTOF, Agota (1988): *La Preuve*. Paris, Editions du Seuil.
- KRISTOF, Agota (1991): *Le Troisième mensonge*. Paris, Editions du Seuil.
- KRISTOF, Agota (1995): *Hier*. Paris, Editions du Seuil.
- KRISTOF, Agota (1998): *L'Heure grise et autres pièces*. Paris, Editions du Seuil-Théâtre.
- KRISTOF, Agota (2004): *L'Analphabète. Récit autobiographique*. Genève. Editions Zoé.
- KRISTOF, Agota (2005a): *C'est égal* (Nouvelles). Paris, Editions du Seuil.
- KRISTOF, Agota (2005b): *Où es-tu Mathias?* Genève, Mini Zoé.
- KRISTOF, Agota (2006): *La Trilogie des jumeaux (Le grand cahier, La preuve, Le troisième mensonge)*. Paris, Editions du Seuil.
- KRISTOF, Agota (2007): *Le Monstre et autres pièces*. Paris, Editions du Seuil.
- KRISTOF, Agota (1986): *El Gran Cuaderno*. Traducción de Enrique Sordo. Barcelona, Seix Barral.
- KRISTOF, Agota (1988): *La Prueba*. Traducción de Enrique Sordo. Barcelona, Seix Barral.
- KRISTOF, Agota (1993): *La Tercera mentira*. Barcelona, Edicions 62.
- KRISTOF, Agota (1998): *Ayer*. Barcelona, Edhasa.
- KRISTOF, Agota (2006): *La Analfabeta: un relato autobiográfico*. Traducción de Julio Perdejordi. Barcelona, Obelisco.
- KRISTOF, Agota (2007): *Claus y Lucas. La trilogía de los gemelos*. Traduction de Ana Herrera y Roser Berdagué. Barcelona, El Aleph.
- KRISTOF, Agota (2008): *No importa*. Traducción de Julieta Carmona. Barcelona, El Aleph.
- KUNDERA, Milan (1986): *L'art du roman*. Paris, Folio.
- KUNDERA, Milan (2005): *Le rideau. Essai en sept parties*. Paris, Folio.
- PETITPIERRE, Valérie (2000): *Agota Kristof. D'un exil l'autre*. Genève, Éditions Zoé.
- RICOEUR, Paul (2004): *Parcours de reconnaissance*. Paris, Folio Essais.
- SEYLAZ, Jean-Luc (1992): «Une trilogie déconcertante». *Ecriture*, 39, 245-248.
- VEXLIARD, Hélène (1999): «Sous l'emprise totalitaire d'Agota Kristof», in N. Zaltzman (dir.), *La résistance de l'humain*, Paris, PUF, 75-106.
- YOTOVA, Rennie (2007): «Le français –Une langue ennemie? L'entre-deux langues dans l'expérience de l'écriture d'Agota Kristof», in *Espaces de la Francophonie en débat*, Forum APEF, 127-142.