



Agota Kristof et les “ langues ennemies ”

Claire Olivier

► To cite this version:

Claire Olivier. Agota Kristof et les “ langues ennemies ”. L'ÉCRITURE DU JE DANS LA LANGUE DE L'EXIL dirigé par Jean-Michel Devésa et Isabelle Grell, Louvain-la-Neuve, EME Editions, Collection : Proximités Littérature, 31 juillet 2019, 2019, ISBN : 978-2-8066-3689-8. <hal-04319503>

HAL Id: hal-04319503

<https://hal.science/hal-04319503v1>

Submitted on 2 Dec 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

L'article ci-dessous a été publié dans l'ouvrage dirigé par Jean-Michel Devésa et Isabelle Grell, *L'ÉCRITURE DU JE DANS LA LANGUE DE L'EXIL*, Louvain-la-Neuve, EME Editions, Collection : Proximités Littérature, 31 juillet 2019. ISBN : 978-2-8066-3689-8. P. 273 à 290.

Il s'agit de la version remaniée de la communication faite dans le cadre du colloque international éponyme, également dirigé par I. Grell et J.M Devésa, qui s'est tenu du 14 au 16 décembre 2018 à l'ENS, rue d'Ulm.

Agota Kristof et les « langues ennemies »

par Claire Olivier

Dans son récit autobiographique, *L'Analphabète*¹, Agota Kristof désigne pareillement l'allemand, le russe et le français comme des « langues ennemies ». Pour l'allemand et le russe, l'épithète se justifie par un simple rapport métonymique de la langue à ses locuteurs, à savoir les militaires étrangers qui occupent son pays, la Hongrie, durant la Seconde Guerre mondiale. En revanche, pour le français, le qualificatif s'explique dans le contexte spécifique de son exil. Elle raconte qu'à vingt-et-un ans, contrainte de quitter sa terre natale après l'invasion des troupes soviétiques en 1956, sa fuite la conduit en Suisse, dans le canton francophone de Neuchâtel, où elle doit « affronte[r] une langue pour [elle] totalement inconnue »². Le vocabulaire est ouvertement belliqueux, elle parle d'une « lutte pour conquérir cette langue, une lutte longue et acharnée qui durera toute [s]a vie »³. Alors qu'Agota Kristof avait publié dans des revues des poèmes en hongrois⁴, elle use de la langue de l'exil pour composer ses pièces de théâtre, ses récits et ses romans. L'écriture pourrait se concevoir comme un refuge, pour ce « moi en lutte », pour ce « sujet exilé » qui a besoin d'une représentation dans un « mouvement de réappropriation et de retour sur soi »⁵ défini par le philosophe Marc Goldschmit, et il paraît paradoxal que l'écrivaine choisisse une « langue ennemie » pour se consacrer à cette pratique si intime.

¹ Genève, Éditions Zoé, 2004.

² *Ibidem*, p. 23.

³ *Ibidem*, p. 24.

⁴ À son arrivée en Suisse, Agota Kristof poursuit l'écriture de ses poèmes, publiés dans une revue littéraire pour les Hongrois à l'étranger (cf. *Le Magazine littéraire*, n° 439, février 2005, pp. 92 à 97).

⁵ « La représentation de l'exil est alors une nécessité pour le sujet exilé, elle lui permet au moins de mettre en rapport ses affects avec le choc existentiel de l'exil. La représentation n'efface pas la douleur mais initie un mouvement de réappropriation et de retour sur soi du sujet, qui tente spéculativement de se retrouver et de se reconstituer. Par la représentation de l'exil, le sujet exilé se représente, il devient sujet de l'exil représenté. », Marc Goldschmit, « L'Écriture de l'exil et l'hypothèse du Marrane (Kafka, Benjamin, Derrida et au-delà) », dans le cadre du séminaire *Non lieux de l'exil*, présenté lors de la séance du 12 décembre 2013, FMSH-WP-2014-73, juin 2014. [En ligne], <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-01011775/document>. [consulté le 8 novembre 2018].

Pour caractériser sa lutte, elle distingue deux temps, séparés d'une dizaine d'années : celui où elle « parle le français », celui où elle « l'écrit[t] », l'écriture constituant alors un champ spécifique de cette conquête. Or, dès qu'elle s'engage sur ce nouveau front, il ne s'agit pas simplement d'un apprentissage, mais d'un combat de nature littéraire. Cette lutte connaît plusieurs étapes, des pièces radiophoniques des années 1970 à la production romanesque de la fin des années 1980 et du début des années 1990. La forme théâtrale que Kristof investit dans ses premières expériences en français est très marquée par l'oralité⁶ puisqu'il s'agit d'offrir à une troupe amateur de Neuchâtel un texte immédiatement destiné à la scène, puis, à la Radio Suisse Romande, des dramatiques diffusées sur ses ondes.

Le contexte spécifique de cette réflexion dédiée à « L'Écriture du 'je' dans la langue de l'exil » nous conduit à centrer notre propos sur *La Trilogie des Jumeaux*, en raison même de sa nature romanesque. Rappelons en effet que le roman⁷ appartient à la sphère de l'écrit, plus que les autres genres qui ont toujours partie liée avec l'oral. Goldschmit, en s'appuyant sur les analyses de Walter Benjamin, établit un lien direct entre exil et roman, allant jusqu'à considérer que le premier est la source du second :

Le roman est une écriture de la remémoration issue d'un abandon ou d'un exil transcendantal. Il surgit au moment du déclin de l'art du récit, et s'en différencie par son inscription dans le livre et par la dimension générale qu'il donne à l'épopée. C'est la pauvreté de l'expérience, le déracinement des individus dans la solitude (exil essentiel), leur incapacité à en faire le récit épique [...] qui donne lieu à l'apparition du roman.⁸

Le roman de Klaus et Lucas, *Le Grand Cahier*, résulte d'un double sentiment d'abandon et d'exil. Les jumeaux, confiés à celle qu'ils appellent leur Grand-Mère, se croient oubliés par leur mère. Eux qui ont été élevés dans la Grande ville se retrouvent, dans la maison de la vieille femme, comme relégués hors du monde. Ils sont dépossédés de leur vie, leur seul recours, c'est de rédiger leur histoire dans ce qu'ils nomment le « Grand Cahier ». Ils écrivent, partageant cette pratique avec d'autres protagonistes du cycle. Du reste, *Le Grand Cahier*, *La Preuve* et *Le Troisième Mensonge*⁹, posent, chacun séparément, mais également dans leur articulation, le problème de l'écriture du « je ». Par le biais de cette fiction Agota Kristof interroge cette problématique de manière finalement plus directe que dans son récit autobiographique auquel elle n'accorde guère de considération le

⁶ Oralité d'autant plus marquée qu'Agota Kristof précise que ses dialogues résultent de captation des conversations environnantes : « J'ai commencé à écrire des pièces de théâtre. C'était plus facile : les dialogues ressemblaient à ce que j'entendais autour de moi. » (*Le Magazine littéraire*, op. cit., p. 94).

⁷ Consulter notamment à ce sujet l'article d'Alain Vaillant consacré au roman dans *Le Dictionnaire du Littéraire*, PUF, Paris, 2002, sous la direction de Paul Aron, Denis Saint-Jacques, Alain Viala.

⁸ Marc Goldschmit, article cité.

⁹ Romans respectivement publiés aux éditions du Seuil, Paris, en 1986, 1989 et 1991 que nous désignons désormais par les abréviations suivantes LGC, *Le Grand Cahier* ; LP, *La Preuve* ; LTM, *Le Troisième Mensonge*.

rattachant à une publication journalistique¹⁰. Précisons que cette matière fictionnelle n'occulte nullement les liens entretenus avec des éléments biographiques, et particulièrement avec cette situation d'exilée, confrontée à une langue inconnue¹¹.

Nous posons donc l'hypothèse que le champ romanesque défini par *La Trilogie des jumeaux* est à appréhender comme le récit, dans la langue de l'exil, d'une écriture du sujet confronté à plusieurs formes d'exil. La polysémie du syntagme « écriture du je » appelle des observations inaugurales. L'expression peut renvoyer au « Je » acteur d'une écriture, voire auteur, comme au « Je » objet d'une écriture dans un processus qui le constitue, qui le représente et le fait exister. L'écriture est de l'ordre de la trace : originellement, elle désigne la représentation graphique de la langue, son empreinte scripturale, mais elle est également la trace de celui qui écrit, qui conçoit cette actualisation de la langue dans l'écriture. Au reste dans un sens particulier, l'écriture caractérise une manière personnelle de calligraphier : manuscrite, elle se réfère au geste qui accomplit cette transcription ; quoiqu'indirectement, elle est donc en lien avec le corps du sujet. Par cette acception spécifique, nous faisons retour sur une incarnation du sujet au travers de l'écriture. En outre, les valeurs administrative et juridique du substantif se rapportent à cette idée d'enregistrement, de preuve, par l'écriture du « je », il est pris acte d'une existence.

Les « Je » sont multiples, et nous considérons aussi bien celui – ceux – de l'auteure que ceux qui renvoient aux personnages. Ces différentes actualisations du « sujet », en raison de la thématique diégétique de la jumeauté, ne peuvent se départir d'une ambiguïté fondatrice qui est à penser au cœur du conflit établi par le syntagme « langues ennemies ». Agota Kristof évoque dans les différents articles son rapport au français, cette langue qu'elle n'a « pas choisie », qui lui a été « imposée par le sort, par le hasard, par les circonstances »¹², et donne à voir, au travers de ses personnages de fiction, différentes formes de confrontation aux idiomes étrangers.

À la fin du *Grand Cahier*, l'apprentissage obligatoire, et exclusif de l'idiome des « libérateurs » est notifié, sans aucun commentaire¹³. Ces langues ne sont pas identifiées, elles restent sans nom et sont uniquement désignées comme étrangères. Quand les jumeaux se lancent volontairement dans l'apprentissage de la langue du premier occupant, leur capacité à l'assimiler est signifiée comme une performance dénuée de toute considération affective : « L'officier nous apporte un dictionnaire

¹⁰ Ce récit paru en 2004 est en fait constitué d'un ensemble de textes de commande, il ne résulte donc pas d'un projet personnel (cf. l'article d'Erica Durante, « KRISTOF AGOTA -(1935-2011) », *Encyclopædia Universalis*. [En ligne] < <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/agota-kristof/> >. [consulté le 8 novembre 2018].

¹¹ Dans différents entretiens, l'écrivaine revient fréquemment sur ces échos.

¹² *L'Analphabète*, op. cit., p. 54.

¹³ LGC, p. 160, « Dans les écoles, la langue de nos libérateurs est obligatoire, les autres langues étrangères sont interdites ».

dans lequel on peut apprendre sa langue. Nous apprenons les mots ; l'ordonnance corrige notre prononciation. Quelques semaines plus tard, nous parlons couramment cette langue nouvelle. »¹⁴

La dimension mécanique de cet apprentissage aboutit à une maîtrise paradoxale : les jumeaux dont les capacités intellectuelles sont à maintes reprises rappelées dominent aisément cette langue sans pour autant se l'approprier, sans faire corps avec elle. De la même manière, dans *Le Troisième Mensonge*, alors qu'un des jumeaux revient dans son pays d'origine et qu'un officiel du pays étranger où il a été exilé pendant quarante ans vient le retrouver, il signifie de manière étonnante sa maîtrise de la langue ennemie : « Il [= l'homme de l'ambassade] parle dans une langue que je ne devrais pas connaître, mais que je comprends pourtant. »¹⁵. Le détail de cette modalité déontique associée au conditionnel présent en appelle à un référent implicite, moral ou social, exprimant une interdiction ou une impossibilité. Sa connaissance ne se définit pas de manière positive et le protagoniste suggère qu'elle est contre-nature. La tension s'exprime doublement par les deux conjonctions adversatives « Mais » et « pourtant », elle maintient une distance entre le sujet et sa compétence linguistique. Ajoutons que la situation d'exil induit un éloignement de la langue maternelle désignée quelques lignes plus loin par le narrateur comme « [s]a langue ancienne », « la langue de ce pays »¹⁶ dans lequel il est revenu. Sa langue n'est plus son territoire et s'il peut toujours l'utiliser, c'est malgré tout en tant qu'exilé. Au moment où il a rejoint son pays natal, ou plus exactement le pays où il est né, durant son trajet en train, il a d'ailleurs manifesté une certaine réticence à parler « SA » langue, comme si la communication ne pouvait être totale, comme s'il devait rester sur ses gardes : « deux des voyageurs seulement parlent la langue de mon pays. Je les écoute, mais je ne leur parle pas. »¹⁷. Quand il reprend la formulation, cette fois sans retenir le possessif, « les deux voyageurs qui parlent la langue du pays », cette simple variation vient signifier cette distance que la scène représente sans, encore une fois, l'explicitier ou la déplorer. Il y a d'ailleurs une ironie de situation lorsque, dans le deuxième *opus* *La Preuve*, de retour d'exil, il est perçu comme un étranger, sa langue devenant une langue d'emprunt¹⁸.

Quittons pour un temps le champ de la fiction et rappelons qu'Agota Kristof justifie dans *L'Analphabète* cette appellation de « langue ennemie » par le fait que le français est selon elle « en

¹⁴ *Ibidem*, p. 93.

¹⁵ *Ibidem*, p. 74.

¹⁶ *Ibidem*, p. 75 : « La voiture démarre. Je demande à l'homme de l'ambassade si nous pourrions nous arrêter un instant devant la librairie, place Principale, mais il me regarde sans comprendre et je me rends compte que je lui ai parlé dans ma langue ancienne, dans la langue de ce pays. »

¹⁷ LTM, p. 39.

¹⁸ LP, p. 172 : « Vous êtes étranger ? Où avez-vous appris si bien notre langue ? »

train de tuer [s]a langue maternelle »¹⁹. Ce conflit entre langue maternelle et langue d'acquisition est souvent exprimé, ainsi Nancy Huston rend compte dans *Nord perdu* d'un processus de dépossession :

L'acquisition d'une deuxième langue annule le caractère « naturel » de la langue d'origine – à partir de là, plus rien n'est donné d'office, ni dans l'une, ni dans l'autre ; plus rien ne vous appartient d'origine, de droit et d'évidence.²⁰

Résister à cette forme de dépossession en maintenant, malgré tout, un lien avec la langue maternelle, aboutit par un mouvement pervers à une autre forme d'exil. C'est ce que semble suggérer le personnage de la Grand-Mère dont on sait fort peu de choses, si ce n'est qu'elle parle cet idiome que les jumeaux ne comprennent pas²¹. La différence des langues marque une rupture entre filiation et transmission, plus rien ne semble effectivement « naturel ». L'exemple de l'ordonnance qui surgit au moment même où se trouve notifiée cette altérité linguistique de la Grand-Mère témoigne, sous une autre forme, de cette rupture : s'il parle la langue des jumeaux, c'est avec une très grande maladresse, retranscrite dans le roman, et malgré son apprentissage, la langue de sa mère n'est pas sa langue maternelle²². L'isolement de la grand-mère des jumeaux qui n'est jamais ni expliqué, ni même commenté, est simplement mis en relation avec son exil linguistique, cet enfermement solipsiste dans une langue que nul ne parle autour d'elle. Les enfants faisant eux le constat que plus rien n'est « naturel » s'exilent volontairement de leur langue qui ne peut plus être « maternelle ». Ils mettent les paroles à distance et se réfugient dans l'écrit. Cette dissociation s'incarne dans cette formidable scène d'« Exercice d'endurcissement de l'esprit » où les enfants cherchent à perdre toute sensibilité aux injures comme aux mots d'amour. Or les mots d'amour sont ceux de la mère, les mots de la petite enfance, les mots manquants, résonnant dans

¹⁹ *L'Alphabète*, op. cit., p. 24. Agota Kristof est à jamais dans l'exil, il n'y a pas de retour possible, elle exprime ce sentiment dans l'article cité du *Magazine littéraire* : « J'aimerais m'installer à Kőszeg, la ville décrite dans la trilogie, celle où les jumeaux habitent chez la grand-mère. Mais je me rends compte que si j'allais y habiter, je serais étrangère à nouveau. Alors je pense qu'il vaut mieux que je reste en Suisse. »

²⁰ Nancy Huston, *Nord perdu*, Arles, Actes Sud, 1999, p. 43.

²¹ LGC, p. 13 : « Bientôt elle se met à parler une langue que nous ne connaissons pas. Ce n'est pas la langue que parlent les militaires étrangers, c'est une langue tout à fait différente.

Dans cette langue inconnue, Grand-mère se pose des questions et elle y répond. Elle rit parfois, ou bien elle se fâche ou elle crie. À la fin, presque toujours, elle se met à pleurer, elle va dans sa chambre en titubant, elle tombe sur son lit et nous l'entendons sangloter longuement dans la nuit. » Cette langue que les enfants ne parviennent pas à identifier se distingue par la radicalité de sa différence, et semble incarner cette distance douloureuse entre l'aïeule et ceux qui lui sont confiés. Au reste, une analogie peut être faite entre cette situation et celle vécue par Agota Kristof qui revient à plusieurs reprises sur l'incompréhension de ses propres enfants élevés à Neuchâtel quand elle leur parle hongrois. C'est notamment raconté dans le chapitre éponyme de *L'Alphabète*, p. 52 : « Le soir je rentre avec l'enfant. Ma petite fille me regarde avec des yeux écarquillés quand je lui parle hongrois. Une fois, elle s'est mise à pleurer parce que je ne comprends pas, une autre fois parce qu'elle ne me comprend pas. » (Agota Kristof reprend cette idée dans l'entretien avec Erica Durante, « Agota Kristof, du commencement à la fin de l'écriture », n° 1, juin 2007. [En ligne] < http://www.revuerectoverso.com/IMG/pdf/Agota_Kristof_Portrait.pdf >. [consulté le 18 août 2018].

²² LGC, p. 23 : « Ma mère naître ici, dans votre pays. Venir travailler chez nous, serveuse dans bistrot. Connaître mon père, se marier avec. Quand moi être petit, ma mère me parler votre langue. ».

le silence. Agota Kristof signifie donc en creux, par le comportement de ses personnages, comment il s'agit de se défaire des sortilèges du langage quand celui n'emprunte plus les voies de la langue maternelle. À l'exil qui est imposé à ces enfants répond leur volonté d'annihiler le pouvoir du langage, de le reléguer au-delà d'une signification sensible : les mots sont repoussés hors de leur territoire, ils ne doivent plus, littéralement, les toucher. Leurs exercices d'endurcissement visent à ériger un mur au-delà duquel les mots sont dépouillés de leur charge affective ; ils ne doivent plus entrer en eux²³. L'entreprise de Claus et Lucas réussit : « À force d'être répétés les mots perdent peu à peu leur signification et la douleur qu'ils portent en eux s'atténue. »²⁴. Les mots sont perçus par les deux frères comme des ennemis dont il faut se défendre, car ils sont source de souffrance. Dans ce contexte précis, les jumeaux s'exercent à résister aux paroles proférées par les autres qu'ils ne confondent nullement avec l'univers de l'écrit.

On peut apprendre une langue, fût-elle ennemie, imposée par la nécessité de la fuite et de l'exil, mais écrire, ne s'apprend pas, écrire s'accomplit. C'est d'ailleurs ce qu'affirme Lucas dans *Le Troisième mensonge* : « Il n'est pas nécessaire de faire des études pour devenir écrivain. Il est juste nécessaire de savoir écrire sans faire trop de fautes. Je veux bien apprendre à écrire correctement votre langue mais cela me suffit. »²⁵

Au-delà des jumeaux auteurs du *Grand Cahier*, les figures des scripteurs sont nombreuses dans la trilogie, et ont toutes en commun de témoigner d'une forme de radicalité de l'écriture. Le contenu de cette écriture n'est pas révélé, à peine suggéré. Dans la trilogie, on pourrait dire que les scripteurs écrivent de l'écriture, voire écrivent l'écriture. Cette forme tautologique peut être éclairée par la distinction de Roland Barthes²⁶ entre « écrivains » et « écrivants », ces derniers usant du langage comme « un instrument de communication », « un véhicule de la pensée »²⁷. Les scripteurs dans l'œuvre de Kristof ne sont pas dans une communication, ils se perçoivent d'emblée comme des « écrivains », producteurs d'écriture. Barthes désigne cette activité comme « narcissique »²⁸, et telle est bien cette réalité de « l'écriture du je » dans la trilogie, l'écriture est narcissique dans la mesure où elle permet une specularité – on touche ici à l'origine mythologique du terme – qui constitue le scripteur en sujet. Cela ne signifie pas pour autant qu'il y a négation du monde, bien au contraire :

²³ LGC, p. 24 : « Nous continuons ainsi jusqu'à ce que les mots n'entrent plus dans notre cerveau, n'entrent même plus dans nos oreilles. »

²⁴ LGC, p. 25.

²⁵ LTM, p. 84.

²⁶ *Essais critiques*, 1964 pour la première édition dans la collection « Tel quel », Paris, Points Seuil, 1981, p. 151.

²⁷ *Ibidem*, p. 151.

²⁸ *Ibidem*, p. 149.

sans ce processus, le « je » ne peut s'affirmer, ne peut écrire le monde. Barthes s'arrête d'ailleurs sur le paradoxe de cette fermeture qui s'ouvre néanmoins sur un questionnement²⁹. La valeur esthétique de ce qui est écrit n'est jamais signifiée dans la trilogie, prime la pratique qui institue l'écriture comme sa propre fin. Le temps de l'écriture est notifié, ritualisé, mais nullement sacralisé : « Lucas ouvre le coffre, il y prend un grand cahier d'écolier, il y écrit plusieurs phrases. Il referme le cahier, il se couche sur la paille. »³⁰. L'asyndète souligne la succession des gestes qui ne sont pas hiérarchisés et la transcription des phrases ne se distingue pas de l'ouverture ni de la fermeture du cahier. Qu'a pu écrire Lucas ? Rien n'est dit à ce sujet. Pareillement, Klaus écrit, dès qu'il peut, parfois toute la nuit, et s'il revient lui-même souvent sur cette pratique, jamais il ne s'arrête sur le contenu de ses écrits³¹ alors qu'il est désigné comme « l'un des poètes les plus importants de ce pays »³². Dans les trois romans, l'enjeu n'est pas de l'ordre du message, seuls comptent le geste, la main et la maîtrise qu'ils supposent³³. De là cette focalisation sur la correction de la langue : il s'agit d'apprendre « à écrire sans faute », comme on apprend à tenir un stylo. Les jumeaux autodidactes s'entraînent à ce maniement, et leurs études³⁴, à l'aide du dictionnaire hérité de leur père et de la Bible trouvée chez la Grand-Mère, telles qu'elles sont décrites dans *Le Grand Cahier* visent à cette maîtrise. Il n'y a pas d'investissement affectif des jumeaux dans la langue qu'ils tiennent simplement pour un outil.

Certains passages de la trilogie laissent entendre qu'ils refusent même aux mots toute signification sensible. C'est du moins ce que suggère l'étrange échange dans *La Preuve*, entre Lucas et son ami Peter. Lorsque ce dernier demande au jeune homme s'il aime Clara, la bibliothécaire, celui-ci lui répond : « Je ne connais pas la signification de ce mot. Personne ne la connaît. Je ne m'attendais pas à ce genre de question de votre part, Peter. »³⁵. Pour Lucas, la question n'est pas celle de la réalité du sentiment, mais du sens du verbe « aimer » qui échappe à tous. Le verbe « aimer », intrinsèquement, ne dispense aucune vérité, il y a comme une absurdité à lui donner une

²⁹ *Ibidem*, p.149 : « [...] en s'enfermant dans le comment écrire, l'écrivain finit par trouver la question ouverte par excellence : pourquoi le monde ? Quel est le sens des choses ? En somme, c'est au moment même où le travail de l'écrivain devient sa propre fin, qu'il retrouve un caractère médiateur [...] »

³⁰ LGC, p. 11.

³¹ Voir par exemple à ce sujet la discussion avec sa mère (LTM, p. 109) et plus loin la désignation de sa pratique de manière intransitive (p. 111 : « [...] je relis les dernières pages manuscrites de mon frère et je me mets à écrire. »).

³² LTM, p. 87.

³³ Cette importance de l'écriture manuscrite, du matériau qu'elle fournit se retrouve dans la propre pratique d'Agota Kristof comme le rappelle Erica Durante : « Kristof écrit d'abord à la main, sans se soucier de l'orthographe, un peu comme ça lui vient. Peu importe le support : elle écrit sur tout ce qu'elle trouve (feuilles de différents formats, bouts de cartons, verso de lettres ou de factures reçues). Mais le plus souvent, quand même, dans des cahiers. Une fois qu'elle estime avoir trop griffonné à la main, elle décide de prendre sa machine à écrire. », revue *Rectoverso*, *op. cit.*

³⁴ Voir le chapitre intitulé « Nos études », pp. 32-34.

³⁵ LP, p. 94.

valeur propre. L'« Exercice d'endurcissement de l'esprit » précédemment mentionné, qui vise à tenir la langue à distance, semble avoir réussi et le verbe « aimer » est en quelque sorte neutralisé.

Maîtriser la langue, c'est prétendre la contrôler. Cette neutralisation s'apparente à un désir de domination, inquiétant dans sa radicalité. Dans *Le Grand Cahier*, le libraire dénonce cette fonctionnalité exacerbée du langage des jumeaux :

[...] Et d'abord, vous ne pouvez pas parler normalement ?/ - Nous parlons normalement./ -Dire à votre âge « disposés à effectuer », c'est normal, ça ? » / - Nous parlons correctement. /- Trop correctement, oui. Je n'aime pas du tout votre façon de parler !³⁶

L'absence de spontanéité et de familiarité des enfants, leur rigueur rendent compte d'une froideur qui évide la langue comme si les jumeaux mettaient un point d'honneur dans leur usage quotidien à ne s'en tenir qu'à sa dimension administrative. Le rapport de force qu'entretiennent Claus et Lucas avec la langue peut être interprété comme une réponse symbolique à l'infantilisation subie par Agota Kristof qui redevient une « analphabète » en arrivant en Suisse, elle qui « savai[t] lire à l'âge de quatre ans »³⁷. Nancy Huston dans *Nord perdu* associe explicitement cette infantilisation à un sentiment d'impuissance : « À l'étranger, on est enfant à nouveau, et dans le pire sens du terme : infantilisé. Réduit à l'*infans*, c'est-à-dire au silence ; privé de parole. Totalement idiot et impuissant ! »³⁸.

Les jumeaux ne sont pas « privés de parole », ils « privent la parole ». On pourrait même considérer que leur langue est perverse – ce que pressent le libraire – dans la mesure où elle s'affiche comme dépourvue de sens moral et de sentiments. Dans *Le Troisième Mensonge*, le narrateur raconte comment il transforme sciemment les lettres reçues par ses jeunes camarades du centre³⁹. Avec une cruauté sans pareille, il prend le contrepied des mots affectueux. Sa lecture trahit volontairement le message que les proches voulaient adresser à ces enfants, cette « réécriture » est littéralement perverse. La scène n'est pas anecdotique : se trouve signifiée ici la violence subie par ces « analphabètes » à qui les mots d'amour sont dérobés par pure malveillance. Cette malveillance est-elle véritablement à l'encontre des enfants ? Rien dans le texte ne le laisse supposer. Il n'est pas interdit de la concevoir comme une attaque contre la langue elle-même, attaque contre la langue qui fait défaut, les mots de la mère – recluse dans sa folie – n'arrivant jamais jusqu'au narrateur. Depuis trop d'années, la langue n'est plus « maternelle », cette langue qu'il a apprise au centre, il la « sait », comme il sait compter, avec dextérité. Somme toute, l'ensemble des situations dans lesquelles se retrouvent les deux frères a pour point commun l'exil de la parole maternelle : d'abord

³⁶ LGC, p. 30.

³⁷ LA, p. 52.

³⁸ *Op. cit.*, p. 78.

³⁹ LTM, p. 29 : « En général, je lisais exactement le contraire de ce qui était écrit. »

en raison de la distance, la guerre au début du premier volume contraignant la jeune femme à laisser ses deux aînés à la campagne, puis en raison du drame qui frappe la famille, comme on l'apprend dans *Le Troisième Mensonge*, la mère devenant une criminelle aliénée, pour un temps du moins, par son geste même. Le rappel de ces circonstances diégétiques nous permet d'entendre différemment l'expression « langue ennemie » puisqu'il s'agit dès lors de percevoir ce rapport, avec une langue non pas étrangère, mais qui rend étranger à sa propre histoire.

Les situations romanesques vécues ou fantasmées par Claus et Lucas sont autant de figures de l'exil, même lorsqu'il n'est pas explicitement question de territoire et d'idiome étrangers. Agota Kristof nous donne à voir au sein de sa trilogie différentes situations d'« exilance », cette expérience qui se décline pour reprendre l'expression d'Alexis Nuselovici, « en condition et conscience »⁴⁰. C'est précisément cette double dimension qui réunit extériorité et intériorité que l'écrivaine parvient à faire ressentir à ses lecteurs. Elle ne transcrit pas directement son expérience propre et préfère figurer dans le maillage complexe de sa trame romanesque des représentations de l'exil.

Dénuée de sens moral et de sentiments, tout au moins dans son contenu explicite, la langue des jumeaux est également perverse dans un sens plus immédiat, impliquant une dynamique qui renverse l'ordre établi, qui est aussi un refus, une résistance. L'écriture est ainsi un moyen pour les enfants de se soustraire à la langue commune ; elle est alors une expression de leur combativité. On pourrait d'ailleurs comprendre leur « Exercice de cécité et de surdité », qui fait partie de leur entraînement au même titre que leur insensibilisation aux mots et les exercices de cruauté, comme un désir d'établir une communication spécifique qui privilégie l'intériorité : « Plus tard, avec le temps, nous n'avons plus besoin de fichu pour les yeux ni d'herbe pour les oreilles. Celui qui a fait l'aveugle tourne simplement son regard vers l'intérieur, le sourd ferme ses oreilles à tous les bruits. »⁴¹. Les jumeaux n'expriment pas simplement une force négative, plutôt une force de négation. Cette attitude est à rattacher à l'hypothèse de Goldschmit, qui établit un lien entre l'exil et « l'invention d'une écriture sans appui et sans substance »⁴², mais non sans force puisqu'elle est en capacité de laisser une trace paradoxale, une trace en creux, comme une entaille. Il convient à ce sujet de s'arrêter sur le personnage de Victor, le libraire, qui affirme avec véhémence la nécessité d'écrire, ce que confirme Lucas :

⁴⁰ « Noyau existentiel commun à toutes les expériences de sujets migrants, quelles que soient les époques, les cultures et les circonstances qui les accueillent ou les suscitent, l'exilance se décline en condition et conscience, les deux pouvant ne pas coïncider : se sentir en exil sans l'être concrètement ; l'être concrètement sans se sentir en exil. », Alexis Nuselovici (Nouss), « Exilance : condition et conscience », FMSH-WP-2013-44, septembre 2013. Le néologisme « exilance » et la notion sont apparus au cours de la réflexion menée avec Alexandra Galitzine-Loumpet au sein du programme scientifique « Non-lieux de l'exil » de la FSMH, programme dirigé par A. Nuselovici. [En ligne] <<http://wpfms.hypotheses.org/category/college-detudes-mondiales/lexperience-de-l'exil>>.[consulté le 18/08/2018].

⁴¹ LGC, p. 45.

⁴² *Op. cit.*

Je suis convaincu, Lucas, que tout être humain est né pour écrire un livre et pour rien d'autre. Un livre génial ou médiocre, peu importe, mais celui qui n'écrit rien est un être perdu, il n'a fait que passer sans laisser de trace. [...] Vous-même, Lucas, vous écrivez un livre, sur quoi, sur quoi, je l'ignore. Mais vous écrivez. [...].

Lucas dit :

-Vous avez raison, Victor. Écrire, c'est ce qu'il y a de plus important.⁴³

Sauf que cette nécessité sera aussi une impossibilité... Alors que Victor quitte tout pour écrire auprès de sa sœur dont il est très proche et qui est censée lui offrir les conditions matérielles idéales, il se retrouve face à son impuissance. Pourtant, il faut écrire, même « sans appui et sans substance », aussi en est-il réduit à « recopi[er] des textes dans des livres, dans n'importe quels livres »⁴⁴ avec une machine qu'il ne maîtrise pas, multipliant les erreurs, les coquilles dans un processus symptomatique de dégradation du texte initial. Ce livre rêvé devient le livre impossible, ennemi, et sa sœur qui incarnait l'espérance de sa réalisation devient à son tour l'obstacle dont il faut se délivrer. Victor renverse littéralement cet obstacle, dans un corps à corps ambigu, incestueux, au cours duquel il étrangle sa sœur avec une véritable jouissance⁴⁵. C'est alors qu'il peut trouver un asile redoutable, le lieu où il pourra « enfin écrire [s]on livre »⁴⁶, qui n'est autre que le récit même de son impossibilité. Le personnage de Victor renvoie à une forme paradoxale d'exil, et son emprisonnement, conséquence de son geste meurtrier, lui offre, dans un contexte morbide glaçant, les conditions pour faire le récit de ce « moi » jusqu'alors dispersé. L'unité du récit est en outre ultérieurement assurée par le geste de Lucas qui recopie les « feuilles dactylographiées » de Victor dans son propre cahier⁴⁷, dans un mouvement singulier de recentrement qui passe par sa main. Sans transition aucune, le récit de Kristof donne à lire le texte de Victor, ou le texte de Victor tel que Lucas l'a copié, ou le texte du narrateur ... Rien n'est sûr.

Le problème de l'identité du sujet se pose pour lui-même mais aussi pour le lecteur dans la mesure où les variations de la narration ébranlent le texte dans son fondement. Ce qui a été lu se trouve remis en question dans le volume suivant. Le lecteur perd les repères qu'il avait naturellement jugés indubitables, il a prêté foi à un texte mais, peu à peu, se glissent les indices d'une méprise. Un processus de défiance se développe, Agota Kristof parvenant remarquablement à placer son lecteur dans une situation d'instabilité. Les jumeaux autodiégétiques du *Grand Cahier* dont le « nous » scande tout le roman jusqu'à la dernière page⁴⁸ existent-ils vraiment ? Sont-ils réellement deux ? Après le franchissement de la frontière qui correspond à la fin du premier volume

⁴³ LP, pp. 107-108.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 141.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 151 : « [...] mes mains ont serré son cou maigre et, quand elle a cessé de se débattre, j'ai éjaculé. »

⁴⁶ *Ibidem*, p. 138.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 139 : « Lucas rentre avec le manuscrit de Victor et entreprend de le recopier dans son cahier pendant la nuit. »

⁴⁸ LGC, p. 184 : « [...] l'un de nous s'en va dans l'autre pays. Celui qui reste retourne dans la maison de Grand-Mère. »

– dans cette exacte correspondance l'écrivaine fait entendre la violence de l'exil et de la séparation
– surgit cette troisième personne qui nomme Lucas, celui qui « de retour dans la maison de grand-mère »⁴⁹, se doit de continuer l'histoire. Celui qui reste, seul protagoniste, se trouve exilé du « nous » initial. Dans *Le Grand Cahier*, la gémellité donne lieu à une indistinction troublante derrière l'unité de la narration. Ce « nous » absolu, radical constituait une identité infrangible que scellaient cette écriture et cette voix communes. L'unité du « nous » cherche alors sa moitié, celle qui est partie, au-delà de la frontière. Rien n'interdit de lire le cycle comme une fable qui témoignerait de ce désir de retrouver ce que le franchissement de la frontière a ôté, l'unité première du « nous ». Cette unité originelle, où le « nous » parlait d'une même voix, fait écho à celle dont se souvient Agota Kristof dans *L'Analphabète*, en ouvrant le chapitre *Langue maternelle et langues ennemies* : « Au début, il n'y avait qu'une seule langue. »⁵⁰.

En quête de cette part de lui-même, Lucas rêve son frère, dans un présent que permet un dialogue imaginaire. D'ailleurs dans cet échange onirique, celui qui en passant de l'autre côté a causé une césure temporelle, l'invite à faire comme « avant » :

– Comment faire maintenant ? /– Comme avant. Il faut continuer à se lever le matin, à se coucher le soir, et faire ce qu'il faut faire pour vivre. /– Ce sera long./– Peut-être toute une vie.⁵¹

À partir du moment où le texte nous donne à voir la présence de l'*alter ego* de Lucas comme rêvée, on est en droit de se demander si le « nous » du premier volume n'était pas, lui aussi, de l'ordre de l'imaginaire. Ce frère resurgit d'ailleurs dans un autre rêve, raconté cette fois dans le manuscrit à la première personne de Lucas, manuscrit qui constitue la première partie du *Troisième mensonge* : « Tu le sais bien, je ne suis qu'un rêve. Il faut accepter cela, il n'y a rien, nulle part. »⁵². Ce dernier *opus* développe un processus de déréalisation, le jumeau n'étant finalement qu'une illusion, ce que semble reconnaître Lucas lui-même, quand, dans un moment que le lecteur comprend comme un moment de lucidité, il écrit :

Tout cela n'est qu'un mensonge. Je sais très bien que dans cette ville, chez Grand-Mère, j'étais déjà seul, que même à cette époque j'imaginais seulement que nous étions deux, mon frère et moi, pour supporter l'insupportable solitude.⁵³

Pour autant, quelques pages plus loin, il témoigne de l'existence de son frère en brandissant la preuve d'un manuscrit écrit par ce dernier... *La Preuve* qu'a pu parcourir le lecteur ? Un faux en écriture rédigé en fait de la main de Lucas lui-même ? Le formidable dispositif de Kristof, cet affolement narratif, surprend le lecteur, le laisse égaré et démuné. À l'affût de tout indice, il tente

⁴⁹ Voir l'incipit de LP, p. 7.

⁵⁰ LA, p. 21.

⁵¹ LP, p. 10.

⁵² LTM, p. 58.

⁵³ LTM, p. 68.

pourtant de reconstituer le fil du récit qui lui échappe depuis le franchissement de la frontière. Or *Le Troisième Mensonge* bifurque encore en donnant à lire dans une deuxième partie, le récit à la première personne de Klaus, ce poète qui choisit comme nom de plume « Klaus Lucas » rassemblant dans ce « je » de l'écriture le « nous » que l'exil avait scindé. Reste que ce nom n'est qu'un pseudonyme, une illusion, un personnage en somme... l'unité du « nous » est à jamais révolue, elle est d'ailleurs refusée par Klaus qui ment à son frère.

Agota Kristof substitue un « je » à un autre, comme si la continuité des identités après la déflagration du passage de la frontière était désormais inenvisageable. Par son dispositif narratif, elle amène le lecteur à faire l'expérience de cette discontinuité ; et ce mot nous ramène à l'exil qu'Edward Saïd définit comme étant « fondamentalement une discontinuité dans l'être »⁵⁴. C'est cette discontinuité que Kristof a représentée, en manipulant une langue ennemie pour n'en garder, et nous reprenons là une expression de Lucas parlant de sa propre écriture, « que ce qui est absolument nécessaire »⁵⁵. Le français, certes devenu la langue d'écriture d'Agota Kristof, n'est pas à proprement parler LA langue de l'exil, cette dernière circule dans son œuvre qui est celle d'une grande écrivaine « obligé[e] de se faire sa langue »⁵⁶ dans le contexte spécifique de l'exilience, mais comme tout écrivain. Quand nous lisons la trilogie des jumeaux, nous pouvons entendre la langue de l'exil dans le champ si particulier de l'écriture d'Agota Kristof qui sait « confondre » la réalité avec la littérature, sa littérature⁵⁷.

⁵⁴ « *fundamentally a discontinuous state of being* », Edward Saïd, *Reflections on Exile*, 2003, Cambridge, Harvard University Press, p. 177. *Réflexions sur l'exil et autres essais* (tr. Charlotte Woillez), Arles, Actes Sud, 2008. Cité par Alexis Nuselovici, « L'Exil comme expérience ». [En ligne] < <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00861245> >.[consulté le 18/08/2018].

⁵⁵ LP, p. 91.

⁵⁶ Marcel Proust, lettre à Madame Straus, 1908.

⁵⁷ Quand Lucas demande à l'officier qui a lu son manuscrit s'il le prend pour un fou, celui-ci répond : « [...] je pense seulement que vous confondez la réalité avec la littérature. Votre littérature. », LTM, p. 73.