

NATIONAL UNIVERSITY OF IRELAND, MAYNOOTH

LA DIFFÉRENCE DES SEXES DANS L'ŒUVRE

D'AGOTA KRISTOF

Simona Cutcan

Thesis Submission in Fulfillment of the degree of PhD

School of Modern Languages, Literatures and Cultures

Department of French

Submission Date : 13 March 2012

Subject leader: Dr Éamon Ó'Ciosáin

Supervisor of Research : Dr Francesca Counihan

SOMMAIRE

SUMMARY	4
AKNOWLEDGEMENTS.....	5
INTRODUCTION.....	6
CHAPITRE I	
NARRATION ET ÉCRITURE DANS LES ROMANS	32
1. La voix masculine	44
2. Le projet d'écriture.....	58
3. La remise en question de la fiabilité des narrateurs	77
CHAPITRE II	
LE SYSTÈME DES PERSONNAGES DANS LES ROMANS	87
1. Une société patriarcale	88
<i>1.1. Contexte historique</i>	<i>90</i>
<i>1.2. Des représentants du patriarcat.....</i>	<i>92</i>
<i>1.3. L'infériorité de la femme.....</i>	<i>99</i>
2. La remise en question du pouvoir des hommes	104
<i>2.1. L'absence du père</i>	<i>105</i>
<i>2.2. Des contradictions au sein du patriarcat.....</i>	<i>110</i>
<i>2.3. L'impuissance de l'homme.....</i>	<i>114</i>
3. L'image de la mère	118
<i>3.1. La sorcière.....</i>	<i>121</i>
<i>3.2. La mère coupable</i>	<i>126</i>
<i>3.3. Figures maternelles et représentations de la perte</i>	<i>128</i>
<i>3.4. La mère à double face</i>	<i>134</i>
<i>3.5. La prostituée du village.....</i>	<i>140</i>

CHAPITRE III	
LES NOUVELLES	147
1. Présentation du recueil	148
2. Le couple désuni	161
3. L'exploitation de la femme	178
4. La perte du père.....	186
CHAPITRE IV	
LE THÉÂTRE	193
1. Le personnage	195
2. La subordination de la femme.....	201
3. Des héros insuffisants	235
CHAPITRE V	
L'AUTOBIOGRAPHIE	260
1. L'Histoire dans l'histoire	268
2. Le parcours identitaire	275
3. Une écriture de l'exil.....	285
4. L'autobiographie au féminin	291
CONCLUSION	297
BIBLIOGRAPHIE	310

SUMMARY

Agota Kristof's fictional world shows human existence as pointless and her main characters' lives are defined by loss of vital relationships, nostalgia and lack of meaning. The purpose of this thesis was to investigate the female characters and their personal relationships. Until now, the critics have focused on the trilogy, with its rhizomatic structure and portrayal of the dislocation of exile, and have neglected her plays, short stories and autobiography. In our study, the texts were analysed through the framework of materialist feminism, examining issues of women's subordination in society and the family, of which the most extreme form is prostitution. In order to highlight the lack of female voice or perspective in the texts, narratology was used, with an emphasis on voice and focalisation.

The textual analysis undertaken shows that, from this perspective, her work can be divided into two different periods. The first one contains her earlier writing in the form of the short stories and plays, where, in a few stories, women are unhappy with their position in the family. The second period contains her novels, which foreground the male characters' experience of separation and loss. Our principal conclusion was that women are portrayed in their secondary roles of wives and mothers, while men are dominant as narrators, writers, and protagonists; this reflects the traditional patriarchal dichotomy. There is, however, an interrogation of traditional gender roles: male characters are weak and marginal, while in some texts, women's life in the family is represented as a prison from which they want to escape. When the texts do focus on the individual woman's experience and voice, they underline the internal conflict between her aspirations and prescribed roles, which in some cases leads to violence against the husband and can be seen as subversive.

Key words:

women's subordination

gender roles

questioning of patriarchy

exile

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to begin by sincerely thanking my supervisor, Dr Francesca Counihan, for her confidence and patient guidance during a long process that sometimes seemed interminable. I am indebted to Professor Ruth Whelan for allowing me to do this research and for having faith in me. I am also grateful for her invaluable advice during the period in which she replaced Dr Counihan. My heartfelt thanks go to Dr Caitriona Russell for her continuous emotional and academic support. I would also like to thank Fanny Gendrau for reading my thesis and for lifting my spirits during the final year with her optimistic attitude. Finally, this endeavour would not have been possible without the complete backing and encouragement of my husband, Tony Ronan.

INTRODUCTION

Dans la littérature de langue française écrite par les femmes dans les dernières décennies du siècle passé, l'on peut observer quelques thèmes privilégiés qui parlent de l'expérience de la femme comme la maternité, la sexualité, la relation mère-fille.¹ L'œuvre d'Agota Kristof, écrivaine suisse d'origine hongroise ne témoigne pas de ces préoccupations, s'apparentant d'une certaine manière à celle de Marguerite Yourcenar, chez qui les personnages féminins sont plutôt marginalisés². Néanmoins, en dépit de leur rôle secondaire, l'on peut remarquer que les textes traitent des thèmes de la violence contre les femmes et de la folie des femmes, de la prostitution, de l'inceste et de l'homosexualité, et de l'importance des figures parentales. Le but de cette recherche est d'interroger ces motifs dans le cadre de la représentation de la femme dans l'œuvre de Kristof.

La thèse aura comme objets d'analyse la prose, le théâtre et l'autobiographie de l'auteure³. L'approche ne prétend pas être exhaustive mais a pour objectif de s'attarder sur les textes qui sont, selon nous, significatifs du point de vue de la perspective choisie. Le choix du corpus provient d'une première étape de recherche qui avait au premier plan les romans de Kristof. Notre horizon s'est élargi pour considérer les pièces de théâtre publiées jusque là et ensuite, avec la publication des nouvelles et de l'autobiographie, nous avons décidé de les

¹Nous pouvons penser, par exemple, à *Retable* par Chantal Chawaf, de 1974 dont parle Elisabeth Fallaize, (*French Women's Writing: Recent Fiction*, Basingstoke, Macmillan, 1993, p. 11) ou à l'œuvre d'Annie Leclerc, *Parole de femme*, de 1974, mentionnée par Adèle King (*French Women Novelists: Defining a Female Style*, Basingstoke, Macmillan, 1989, p. 30).

²Pascale Doré, *Yourcenar ou Le féminin insoutenable*, Genève, Droz, 1999.

³Nous allons choisir les substantifs au féminin, comme écrivaine, auteure, romancière, narratrice.

incorporer eux aussi pour rendre compte des différentes modalités de représentation de la femme dans son œuvre.

Agota Kristof et son personnage féminin sont difficiles à définir parce que l'on perçoit des ambivalences et des mystères. L'écrivaine, comme femme exilée de son pays et de sa langue, se trouve à la marge de la francophonie et son origine est toujours mentionnée, comme pour souligner sa « vraie » appartenance.

En mars 2011, le jour où en Hongrie on célèbre l'anniversaire de la révolution de 1848, Agota Kristof a reçu le prix Kossuth pour son œuvre littéraire, un prix qui signifie pour elle la reconnaissance des siens qu'elle a toujours désirée⁴. Après plus de cinquante ans de vie en exil en Suisse, loin de sa patrie, et plus de trente ans après la parution de son premier roman en français et qui sera traduit en plus de trente langues, son œuvre reçoit enfin la reconnaissance de son peuple d'origine. Lors d'une interview donnée pendant son séjour en Hongrie après le décernement du prix, elle avoue qu'elle est heureuse, parce que c'est un prix hongrois et qu'elle n'espérait plus recevoir tant d'attention. Elle avait déjà reçu beaucoup de prix⁵, mais elle aurait aimé que le public hongrois connaisse son œuvre. La traduction de son œuvre en hongrois s'est passée avec un certain retard. La maison d'édition Cartaphilus, qui publie une collection des nouvelles et de pièces de théâtre en 2007 espère, avec la traduction des textes jusqu'alors inédits

⁴Le prix Kossuth est un prix sous le patronage de l'État de Hongrie, créé en 1948 en hommage à l'homme politique et révolutionnaire hongrois Lajos Kossuth. Il est attribué, chaque année, le 15 mars. C'est l'Assemblée nationale hongroise qui a créé ce Prix afin de récompenser les personnes ou groupes ayant réalisé des œuvres exceptionnelles dans les domaines de la science, de la culture et des arts, ainsi que dans l'édification du socialisme en général. Depuis 1963, le Prix Kossuth est limité au domaine de la culture et des arts. Aujourd'hui, il est considéré comme la récompense culturelle la plus prestigieuse en Hongrie, et il est décerné par le Président de la République.

⁵le Prix littéraire européen d'ADELF pour *Le Grand Cahier* en 1987, le Prix du Livre Inter en 1992 pour *Le troisième mensonge*, en 1998 et 2005, le Prix Schiller, en 2008 le Prix d'état d'Autriche pour la littérature européenne, en 2009, le Prix de l'Institut neuchâtelois.

en Hongrie, payer la dette que les éditeurs de son pays natal ressentent à son égard⁶. La reconnaissance tardive mais importante des maisons d'édition et des critiques hongrois soulève des questions quant à son statut dans le monde littéraire qui sont liées directement au caractère problématique de son identité. Jean-Frédéric Jauslin, directeur de l'Office fédéral de la culture suisse dit qu'elle « fait partie des grands écrivains de la Suisse »⁷ et les Hongrois sont divisés, quelques-uns la considérant comme suisse mais écrivant sur la Hongrie⁸. Comment la définir? Est-ce une écrivaine suisse francophone ou une écrivaine hongroise de la diaspora s'exprimant en français? Comment cette écrivaine entre deux cultures traduit-elle les troubles de son identité et comment est-ce que ceci affecte la représentation des personnages?

Dans le monde francophone déjà, les écrivains suisses sont en marge, occupant une position périphérique⁹ et Kristof n'y appartient que par son domicile et la langue de son écriture. De plus, en Suisse, les écrivains ont du mal à se faire reconnaître sur le plan national et très peu vivent de leur plume. Ils ont plus de succès si une maison d'édition parisienne publie leur œuvre, comme dans le cas de Kristof qui a publié ses romans au Seuil¹⁰. D'autant plus que la Suisse est un espace de questionnement identitaire, dont parle Roger Francillon en évoquant le «mal suisse», la solitude de l'écrivain suisse «abandonné à lui-même» qui

⁶dans un article publié dans le journal de la région du village de son enfance http://vasnepe.hu/hetvege/20110813_van_egy_nagy_forgo_kerek.

⁷www.tsr.ch/info/culture/3294627-literature-agota-kristof-est-decedee-a-neuchatel.html.

⁸Peter Eszterhazy trouve que c'est « intéressant », (cela veut dire étrange?) qu'il existe un écrivain qui n'est pas hongrois et dont les souvenirs, le paysage, donc l'imaginaire est hongrois, mais c'est seulement parce que, pour la définir, il considère que la langue dans laquelle elle écrit est plus importante que sa thématique <http://www.litera.hu/hirek/agota-kristof-trilogia>.

⁹Joy Chamley et al (dir.) Introduction de *Francographies, Identité et altérité dans les espaces francophones européens*, Peter Lang, Oxford, 2010.

¹⁰Noémie Parrat, «A la recherche d'une identité littéraire suisse romande», *Francographies*, op.cit., pp. 143-158, p. 146.

caractérise surtout les œuvres des trois dernières décennies¹¹. Il semble que sa situation d'écrivain exilé a été doublement difficile en Suisse, et l'effort de se faire publier a dû demander de sa part beaucoup de détermination et de confiance en soi.

Au fond, on pourrait simplement dire qu'elle fait plutôt partie des exilés de la littérature d'expression française, qui sont des écrivains déracinés provenant des pays qui faisaient partie de l'espace colonial francophone ou de ceux francophiles de l'Europe de l'Est, comme la Roumanie et la Russie; en somme, des individus qui ont fini par écrire en français dans un pays francophone ou en France. Nous pouvons penser à d'autres comme Emile Cioran, Julia Kristeva, Milan Kundera, Andreï Makine, Nancy Huston, et aussi à Samuel Beckett et Eugène Ionesco, avant eux.

Voyons dans un premier temps son parcours et son œuvre.

1. Biographie

Agota Kristof naît en 1935 à Csíkvánd, en Hongrie, dans une famille d'enseignants. Pendant la guerre, ils vivent à Kőszeg, une ville près de la frontière autrichienne. Elle commence à écrire des poèmes dès son adolescence et rejoint la troupe de théâtre de son école. Elle se marie à 18 ans, et en 1956 la répression de la révolte anti-communiste met en danger la vie de son mari qui était engagé politiquement contre le régime. Il décide d'émigrer pour se sauver et sa femme le

¹¹Roger Francillon et al, *Filiations et filatures, Littérature et critique en Suisse Romande*, Genève, Editions Zoé, 1991, p. 13.

suit avec leur petit enfant. Plus tard, elle exprime plusieurs fois son regret d'avoir quitté la Hongrie.

Ce moment de rupture est déterminant dans sa vie et influencera d'une manière critique son œuvre. Rupture d'avec sa famille, abandon de son pays, de sa langue, de ses projets d'écriture, cette période tumultueuse de l'histoire a laissé de profondes blessures dans son identité. Comme le dit Marie-Thérèse Lathion, qui a travaillé sur les manuscrits de Kristof aux Archives Nationales Suisses, « la fugitive est un écrivain, débutant, certes, mais qui déjà, doit faire le double deuil d'une œuvre lyrique dont les manuscrits sont abandonnés en Hongrie, perdus à tout jamais, et d'une langue maternelle, le hongrois, sienne pour un temps encore, avant d'être « vampirisée » par le français, langue de son œuvre future »¹².

En Suisse romande, travaillant dans une usine où il était interdit de parler, il lui faut des années pour apprendre le français et elle ne peut pas continuer ses études. Après cinq ans, une bourse de l'Université de Neuchâtel lui permet de prendre des cours de français et d'arrêter le travail. Pendant qu'elle s'occupe de sa famille, elle commence à écrire en français. Dans les années 70, elle écrit ses premières œuvres en français, des pièces de théâtre, qui seront jouées dans les cafés neuchâtelois, puis à la radio. Plus tard, son théâtre est mis en scène en Allemagne, en Autriche, en Suisse, en France et même au Japon où elle a beaucoup de succès. En 1980, après son deuxième divorce, elle reprend le travail¹³.

¹²Marie-Thérèse Lathion, «Tout être humain est né pour écrire un livre, et rien d'autre» www.culturactif.ch/viceversa/kristofprint.htm.

¹³Marie-Noëlle Riboni-Edme, *La Trilogie d'Agota Kristof, Ecrire la division*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 21.

En 1986, elle publie son premier roman *Le Grand cahier* aux Editions du Seuil, roman qui lui apporte beaucoup de succès et le prix du Livre Européen. Ce roman est suivi par *La Preuve* en 1988 et par *Le Troisième mensonge* en 1991 et les trois forment une trilogie décrivant la vie de deux frères jumeaux séparés par la frontière d'entre deux pays. En 1995, Kristof continue d'une certaine manière ce thème de l'exil avec son quatrième roman *Hier* qui se passe dans le pays d'adoption du personnage exilé et est, selon elle, le plus autobiographique de ses romans. Quatre de ses pièces de théâtre ont été publiées en 1998, sous le titre *L'Heure grise et autres pièces*, et encore quatre en 2007 dans le recueil *Le monstre et autres pièces*. En 2004, quelques textes écrits pour la revue suisse allemande *Du* dans les années 1989/1990 sont publiés dans le récit autobiographique *L'Analphabète*. Les nouvelles du volume *C'est égal*, apparues en 2005, sont des textes composés des années auparavant qui forment le lien en quelque sorte entre les poèmes non encore publiés, la première forme d'écriture de l'auteure, et les pièces de théâtre, sur lesquelles elle a travaillé dans les années 1970. Ce sont surtout les romans, traduits dans une trentaine de langues, qui ont apporté à Kristof une renommée internationale et de nombreux prix littéraires. Ses romans ont inspiré également des adaptations de théâtre et des films.

En somme, ce que nous pouvons remarquer, c'est la difficulté de commencer sa carrière d'écrivain, une œuvre écrite dans la deuxième moitié de sa vie. Elle n'a commencé à montrer son écriture aux autres qu'après plus de quinze ans en Suisse. De plus, pour revenir au questionnement identitaire, comme écrivaine hongroise émigrée en Suisse, elle pourrait être considérée comme faisant partie du groupe des écrivains francophones déplacés, hybrides, migrants, de l'entre-deux

culturel, et qui ainsi situés puisent dans un imaginaire de l'étranger, de l'autre, et proposent une écriture de l'identité problématique et de la perte.

2. Bilan de la critique

Dix-sept ans après la publication du dernier roman, l'on peut dire que certaines parties de l'œuvre d'Agota Kristof ont suscité plus d'intérêt chez les critiques que d'autres. Jusqu'ici la critique de l'œuvre consiste en deux livres et plusieurs articles, publiés dans des collections d'essais, des revues de critique littéraire et des quotidiens. La majorité des études critiques traitent de la trilogie, les autres œuvres ne font l'objet que de quelques articles.

Pour schématiser, on peut grouper les textes critiques en deux grands groupes. Premièrement, nous avons affaire à une analyse du contenu de la trilogie du point de vue socio-politique ou historique qui se concentre ainsi sur l'intrigue et les personnages. La guerre et ses atrocités vécues par les jumeaux et l'exil avec ses conséquences néfastes pour l'individu comme la perte d'identité, les difficultés linguistiques, l'état d'hybride sont des thèmes privilégiés.

Sonia Dayan Herzbrun¹⁴ voit la trilogie comme une tentative de représentation de l'Europe contemporaine après la chute du communisme. Selon elle, ce monde d'aujourd'hui est fragmenté plutôt qu'uni en dépit du processus de mondialisation et il n'y a plus d'unité de sens. Ces caractéristiques se reflètent dans le mode d'écriture de Kristof. En analysant les différents types d'exil dans son œuvre,

¹⁴Sonia Dayan-Herzbrun, « Agota Kristof ou le miroir brisé » in *Tumultes*, n.12, Université Paris VII, 1999, pp. 215-227.

Herzbrun mentionne la question de l'exil de « son genre » à cause de l'emploi des narrateurs masculins. Mais elle ne développe pas cette idée et considère que les difficultés de survivre sous un régime totalitaire font que les questions de sexe ne se posent pas, les deux sexes étant affectés de la même manière.

Ce lien à l'histoire de l'Europe est évident aussi pour Martha Kuhlman¹⁵ qui analyse les romans du point de vue du rapport entre l'histoire écrite par des historiens et celle vécue par les individus. Elle présente l'hypothèse que les romans suggèrent que les traumas de l'histoire sont perpétuellement écrits et réécrits, faisant allusion au fait que les pays de l'ancien bloc soviétique ont besoin d'une révision de leur histoire, qui, jusqu'à la chute du mur de Berlin, a été dictée par les partis communistes au pouvoir.

A cette analyse du côté historique des romans l'on peut ajouter l'analyse du rapport du texte romanesque à l'autobiographie en tant qu'histoire personnelle comme dans l'article de Michelle Bacholle¹⁶ où elle compare Agota Kristof à Farida Belghoul et Milcho Manchevsky et dans de nombreux articles où la question de l'autobiographie est analysée par rapport à l'exil des personnages. L'on pourrait inclure dans ce groupe l'œuvre comparative de Tijana Miletic¹⁷, qui considère que le motif des jumeaux de la trilogie est un procédé qui représente l'expérience traumatique de l'exil de l'écrivaine.

¹⁵Martha Kuhlman, « The Double Writing of Agota Kristof and the New Europe » *Studies in Twentieth-Century Literature*, vol. 27, No. 1, hiver 2003, pp. 123-39.

¹⁶Michelle Bacholle, *Un passé contraignant : double bind et transculturation*, Amsterdam, Rodopi, 2000.

¹⁷Tijana Miletic, *European Literary Immigration into the French Language, Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*, Amsterdam, Rodopi, 2008.

D'autres critiques s'intéressent davantage à la question de l'écriture. L'écriture des personnages et l'écriture en tant que style de l'auteur constituent un deuxième grand thème. Dans la trilogie, le jeu entre le mensonge et la vérité vu comme projection de celui entre la fiction et la réalité renvoie implicitement, selon les critiques, à l'acte d'écrire. La tentative de déchiffrer le labyrinthe des mensonges s'ajoute aux analyses du récit et du mode de la narration.

Dans ce courant on peut inclure le travail de Valérie Petitpierre sur la trilogie de Kristof¹⁸. Elle propose une analyse approfondie de la trilogie en traitant de plusieurs aspects de l'écriture comme la question des narrateurs, l'existence des manuscrits et leur nature et les styles différents de narration employés dans les trois romans. Sa démarche vise à montrer que l'auteur s'efface derrière les deux narrateurs, n'assume pas la rédaction des textes et qu'ainsi son écriture ambiguë « longe une frontière abstraite » entre fiction et autobiographie.

L'autre analyse détaillée de la trilogie a été faite par Marie-Noëlle Riboni-Edme¹⁹. Elle a comme sujet la thématique de la dislocation et montre la division qui existe dans les romans, en deux mondes, deux histoires et deux narrateurs, ainsi que les fractures internes du texte qui provoquent à leur tour d'autres divisions. La lecture de Riboni-Edme met en relief l'architecture singulière du texte. Selon elle, l'œuvre de Kristof s'inscrit dans le questionnement actuel sur la littérature à travers le caractère contradictoire du langage qui renvoie à sa propre remise en question.

¹⁸Valérie Petitpierre, *D'un exil l'autre, les détours de l'écriture dans la Trilogie romanesque* d'Agota Kristof, Carouge Genève-Zoé, 2000.

¹⁹Marie-Noëlle Riboni-Edme, *La Trilogie d'Agota Kristof, Écrire la division*, Paris, L'Harmattan, 2007.

Marie Bornand lie les thèmes de l'exil et de l'écriture que nous avons dégagés parce qu'elle considère que l'écriture d'Agota Kristof est une écriture de l'exil, de l'altérité, s'inscrivant dans une problématique plus large du XX^e siècle qui dépasse les frontières nationales. Elle voit les romans comme un cycle sur le thème de l'exil et du passage de la frontière mais c'est un cycle qui manque de continuité et il y règne plutôt l'éclatement de la forme et du sens qui sont très étroitement liés.²⁰

Les références aux mythes et l'interprétation du texte à partir de ces mythes ont fait le sujet de deux articles en particulier. D'un côté, pour Ruth Mathilde Mésavage²¹ les romans dépassent le plan personnel de l'écrivain et appartiennent au domaine collectif et anonyme. Elle montre comment les mythèmes et les archétypes relèvent de l'inconscient dont ils ne se distinguent pas très nettement. Dans un autre article elle continue cette analyse en étudiant les symboles, les rêves et les mensonges comme portes ouvertes vers l'inconscient. Mésavage mentionne en passant que le principe féminin, à cause du refoulement, revient sous un aspect maléfique et donne les exemples de la Grand-Mère, de la servante et de la mère meurtrière²². A notre avis, c'est vrai qu'il y a des femmes qui ont des rôles négatifs, mais l'on ne peut pas généraliser à partir de trois personnages, tous les personnages féminins ne sont pas maléfiques. De l'autre côté, Marie Miguet-

²⁰Marie Bornand « Agota Kristof, une écriture de l'exil », in *Littérature féminine en Suisse Romande*, sous la dir. de Danielle Deltel, Catherine Verdonnet, Centre de Recherche Interdisciplinaires sur des textes modernes, RITM 12, Littératures francophones, 2, Université Paris X, 1996, pp. 133-165.

²¹Ruth Mathilde Mésavage, « Écrire la cruauté: Songe et mensonge dans les romans d'Agota Kristof », *Francographies: Bulletin de la Société des Professeurs Français et Francophones d'Amérique (NY)*, Nouvelle Série (1993), pp. 63-75.

²²Marie Miguet-Orlaguier, « La trilogie mythique d' Agota Kristof » in Marie Miguet-Orlaguier, *Métamorphoses du mythe*, Paris, Belles lettres, 1997, Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté, 628, Série 'Littérature', 8, pp. 45-60.

Ollaguier parle de la latence du mythe dans la trilogie et nous donne une analyse très pertinente et détaillée des références intertextuelles aux mythes.

Ces études sont diverses quoiqu'en fait les critiques aient tendance à converger vers un seul thème, celui de l'écriture de l'exil avec toutes les ramifications et les particularités dues à l'originalité de l'auteur. L'on peut discerner qu'il n'y a pas d'étude ayant comme sujet le traitement des personnages féminins dans son œuvre, ni d'analyse détaillée des pièces de théâtre publiées, ni de critique de son œuvre dans sa totalité. Dans ce contexte, nous espérons que ce travail réussira à apporter une contribution à la critique de l'œuvre de Kristof et des œuvres écrites par les femmes en général.

3. Les enjeux du sujet

Ce travail a comme sujet le rapport entre les hommes et les femmes vu à partir d'une perspective de genre. Les relations entre les personnages, entre les personnages et le monde, leurs efforts pour se comprendre et pour communiquer seront au centre de notre analyse. Le 'genre' est ainsi utilisé comme outil critique pour élucider les rapports de pouvoir existants entre les personnages et leur manière de se définir comme individus sexués.

Il convient avant tout de s'entendre premièrement sur la notion de genre en sciences sociales et puis de clarifier ses rapports à la critique littéraire féministe. Le mot a été adopté de l'anglais par les chercheurs français en sociologie et en

histoire avec un certain délai, dû premièrement à des différences de langue. Joan Scott a défini le genre comme « l'organisation sociale de la différence sexuelle ». Elle dit qu'il « ne reflète pas la réalité biologique première, mais il construit le sens de cette réalité »²⁴. Depuis Ann Oakley, qui en 1972 (dans *Sex, Gender and Society*) a introduit le concept, on comprend qu'il se réfère à la construction sociale de la masculinité ou de la féminité, ou comme le dit Irène Jami, il s'agit « des attributs sociaux, culturels et psychologiques, acquis par le biais du processus par lequel on devient homme ou femme, dans une société donnée, à un moment donné »²⁵. Le sexe est conçu comme empirique, étant donné, et le genre est variable, et dépend de la culture et de l'époque historique.

Pendant l'histoire, l'interprétation de ces attributs considérés comme naturels a mené à une division sexuelle du travail et à une inégalité entre les sexes sur le plan social et économique. Les hommes, comme groupe social, détiennent plus de pouvoir. La thèse de l'oppression des femmes à travers leur sexualité a été au centre des préoccupations de beaucoup de féministes comme Gayle Rubin ou Adrienne Rich. Les féministes ont lutté contre le déterminisme biologique et pour l'égalité entre les sexes et ont vu dans cette distinction sexe/genre la possibilité d'analyser d'une autre façon les causes de la domination masculine.

Le concept de genre a ainsi plusieurs dimensions ; c'est non seulement une catégorie d'analyse des sciences sociales, c'est aussi un élément constitutif de

²⁴Joan B. Scott, préface de l'édition française de *Only Paradoxes to Offer : French Feminists and the Rights of Man*, Albin Michel, 1998, in Françoise Thébaud, *Ecrire l'histoire des femmes et du genre*, ENS Editions, Lyon, 2007, 2^e éd, rév. et augm., p. 193.

²⁵Irène Jami, «Sexe et genre: les débats des féministes dans les pays anglo-saxons (1970-1990)», *Les Cahiers du Genre*, no. 34, 2003, p. 128 in Francine Descarries et Laetitia Dechaufour, «Du 'French Feminism' au 'genre': trajectoire politico-linguistique d'un concept», *Labrys, études féministes/estudos feministas*, n° 10, juin/décembre 2006.

l'identité d'une personne et il renvoie au rapport de pouvoir entre les sexes au niveau de la société. La différence sexuelle a été employée dans la société traditionnelle par les hommes pour expliquer la différence sociale et pour légitimer la hiérarchie entre les deux sexes.

Par ailleurs, aux Etats-Unis, la théorie des philosophes français comme Foucault, Derrida et celle du psychanalyste Lacan ont influencé la pensée sur la culture et la 'déconstruction' ou la remise en question des oppositions binaires hiérarchiques de la pensée humaine a engendré des changements dans la théorie du sujet humain et implicitement de celle de la femme. Dans ce contexte, quoique notre objectif ici ne soit pas de résumer l'histoire des mouvements féministes ou de rendre compte de la vaste recherche sur le genre dans les deux dernières décennies du XX^e siècle, j'aimerais mentionner brièvement le 'tournant linguistique' et l'apport de Judith Butler en particulier, parce que c'est une des forces qui déstabilisent la base du mouvement féministe qui était censé représenter les intérêts du groupe des femmes dans la lutte politique pour l'égalité. Le travail de Butler, qui a été récemment traduit en français, remet en question la hétéronormativité, l'existence de seulement deux sexes et implicitement de deux genres et décrit le processus de construction d'une identité sexuelle à travers la répétition des actes ou des pratiques normativement inscrits dans l'espace culturel. Le sujet se constitue selon elle, par la performativité du genre. A ce sujet, Butler remarque : « Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow ; rather, gender is an identity tenuously constituted in time [...] through a stylised repetition of acts »²⁶. L'accent qui jusque là était mis sur l'identité de

²⁶Judith Butler, *Gender Trouble, Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990, p. 179.

groupe est mis dans ce cas sur la fluidité de la définition personnelle de genre qui peut être subvertie et qui se trouve sur un continuum de genre et non pas fixée à l'un ou l'autre pôle de l'opposition binaire, femme-homme.

L'autre changement dans le cadre de l'unité du mouvement féministe provient des contributions théoriques des groupes de femmes jusque là marginalisés ou ignorés. En essayant de parler de la femme en général, les théories féministes de l'Occident blanc et bourgeois n'ont pas donné la parole aux femmes du Tiers-monde, aux Noires aux Etats-Unis, aux lesbiennes, ou aux femmes migrantes ou pauvres, mais celles-ci ont commencé à s'exprimer à partir des années 80.

L'image monolithique de la femme se voit ainsi attaquée de tous les côtés, sa définition devenant dépendante de la race, de la classe, de l'ethnie, de l'orientation sexuelle. Oprea décrit ces changements qui caractérisent la dernière période du féminisme en citant Shapiro Sanders²⁷ :

Drawing upon the critiques of universalism and essentialism from within and outside of the movement, third wave feminists have come to emphasise the diversity of women's experience over the similarities amongst women, often to such a degree that feminism's present and future can seem irretrievably fractured.

Il semble ainsi qu'il reste toujours des questions sur la manière de définir la femme, le sujet collectif du mouvement féministe est divisé et la multitude des réponses des théoriciennes suggèrent que le mouvement même est dans un impasse. Certaines, comme Mary Maynard, avec qui nous sommes d'accord, disent que les différences ont été exagérées au détriment des similarités qui

²⁷Denisa-Adriana Oprea, «Du féminisme (de la troisième vague) et du postmodernisme», *Recherches féministes*, vol. 21, no. 2, 2008, pp. 5-28, <http://id.erudit.org/iderudit/029439ar>.

unissent les femmes²⁸. Ce qui est néanmoins positif c'est la prise en compte des multiples dimensions de l'oppression des femmes, qui se définissent elles-mêmes non seulement à partir du genre, mais aussi comme appartenant à une race, une ethnie, une classe, une orientation sexuelle différente, contexte dans lequel l'âge et la santé comptent aussi. Cette définition change l'aspect de l'engagement politique, et comme le dit Elsa Dorlin, les identités unidimensionnelles ne doivent plus être la seule base des luttes politiques : les identités «sont au contraire en devenir dans les luttes et invitent à une coalition des mouvements (féministe, antiraciste, gay, lesbien, 'trans') qui ne peut avoir lieu que sur des engagements politiques et non sur des éthos sexuels ou des solidarités identitaires (de 'sexe', de 'couleur', etc.)»²⁹.

L'usage du concept de 'genre' en France aujourd'hui est plus répandu, surtout dans la dernière décennie, en dépit de sa polysémie qui est considérée par certains comme cause de confusion et en dépit de la recommandation de la commission de terminologie qui est contre son usage³⁰. Lors du colloque *Recherches sur les femmes et recherches féministes*, organisé en 1989 par le CNRS, les points de vue des intervenants sur le concept ont oscillé entre l'accepter comme pertinent en tant qu'outil d'analyse de la domination ou par contre indiquer qu'il représente une source potentielle d'ambiguïtés³¹.

²⁸Mary Maynard, «Race, Gender and the Concept of Difference in Feminist Thought» in Mary Maynard and Haleh Afshar (ed.), *The Dynamics of Race and Gender: Some Feminist Interventions*, Routledge, 1994, pp. 9-19.

²⁹Marc Bessin et Elsa Dorlin « Les renouvellements générationnels du féminisme : mais pour quel sujet politique ? », *L'Homme et la société* 4/2005 (n° 158), p. 11-27.
URL : www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2005-4-page-11.htm.

³⁰Commission générale de terminologie et de néologie, «Recommandation sur les équivalents français du mot *gender*», *Journal officiel* n° 169 du 22 juillet 2005.

³¹Françoise Thébaud, *Ecrire l'histoire des femmes*, 2007, p. 124.

Pour notre analyse, il est important de souligner l'aspect hiérarchique des rapports sociaux de sexe, implicite dans le concept de genre et qui, selon certaines, semble ignoré. Francine Descarries dit que l'attention donnée aux aspects symboliques, individuels des expressions du masculin et du féminin mène à « l'effritement du potentiel subversif et radical d'une analyse féministe critique » qui devrait montrer les inégalités sociales basées sur les différences de sexe, ou la dynamique patriarcale³². Ce phénomène de dilution des problématiques fondamentales du genre comme analyse de la domination masculine a été remarqué par Dominique Fougeyrollas-Schwebel aussi ; elle observe que l'emploi du mot genre dans les analyses est souvent une façon « de se démarquer d'un étiquetage féministe »³³.

Le patriarcat, concept introduit par la seconde vague du féminisme, renvoie aux mêmes rapports sociaux de sexe, mais a une valeur plus descriptive. Selon Christine Delphy dans son article du *Dictionnaire critique du féminisme*, il désigne un système qui régit la totalité des activités humaines et non seulement les relations entre les individus³⁴. Les termes genre, rapport sociaux de sexe, patriarcat, mentionnés ci-dessus ont en commun le désir d'analyser les inégalités sociales basées sur la différence entre les sexes et sont presque interchangeables, dénotant des changements de terminologie en sciences sociales, censés répondre à certaines objections ou critiques. Nous allons donc les employer dans notre travail comme synonymes.

³²Francine Descarries et Laetitia Dechaufour, «Du 'French Feminism' au 'genre': trajectoire politico-linguistique d'un concept».

³³Dominique Fougeyrollas-Schwebel *et al* (dir), *Le Genre comme catégorie d'analyse. Sociologie, histoire, littérature*, Paris, L'Harmattan, 2003, p. 24, cité dans Descarries, *op.cit.*

³⁴Hélène Hirata *et al*, (éd.) *Dictionnaire critique du féminisme*, PUF, 2^e éd, 2004, pp. 157-9.

Un autre usage du mot 'genre' qui déplace les recherches du neutre au masculin, autrement dit, qui permet d'étudier non seulement la situation des femmes mais celle des hommes aussi, comme le dit Thébaud³⁵, est l'étude des masculinités et de leur construction et nous allons le prendre en considération aussi. En France, les travaux de Daniel Welzer-Lang et plus récemment d'Anne Marie Sohn, s'ajoutent aux contributions en anglais de Michael Kimmel, R.W. Connell, Michael Kaufmann et Harry Brod³⁶.

Ainsi, selon la méthode d'étude de genre présentée par Françoise Thébaud dans son ouvrage sur l'histoire des femmes, on peut dégager des principes d'analyse qui peuvent être pertinents à l'analyse des textes littéraires : déplacer l'objet d'étude de la situation des femmes au genre, ce qui, dans la pratique, signifie comparer la situation des personnages féminins avec celle des personnages masculins, comparer l'évolution de leur condition, analyser les modalités de la rencontre sexuée, considérer toutes les formes du symbolisme sexué présents dans les textes³⁷, qui sont en effet des représentations du monde social.

Comme nous avons déjà dit, notre approche a changé au cours de la recherche d'une analyse concernée strictement avec la représentation des femmes dans l'œuvre avec un accent mis sur la subjectivité vers des considérations plus

³⁵Françoise Thébaud, *Ecrire l'histoire des femmes*, 2007, p. 201.

³⁶David Welzer-Lang, *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000, Anne-Marie Sohn, «*Sois un homme!*», *La construction de la masculinité au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2009, Harry Brod and Michael Kaufman, (dir.), *Theorizing Masculinities*, Thousand Oaks, California, Sage Publications, 1994, Michael Kimmel, *The Gendered Society*, Oxford University Press, 2000, Raewyn Connell, *Masculinities*, Cambridge, Polity Press, 1995.

³⁷Françoise Thébaud, *Ecrire l'histoire des femmes*, p. 124.

générales sur les personnages masculins et féminins et leurs relations, en concordance avec les principes mentionnés ci-dessus.

Dans la littérature, la complexité de la construction identitaire se voit notamment à travers le processus énonciatif et le discours des personnages est souvent la première marque de leur subjectivité. La problématique de la voix narrative devient ainsi importante pour la construction des personnages, car la perspective du narrateur influence la manière dont son discours est interprété par le lecteur.

En lisant les œuvres romanesques de Kristof, on observe que le choix est fait de faire parler les narrateurs masculins et d'occulter la perspective féminine. Cette absence de la voix de la femme mène à des questions en ce qui concerne, d'un côté, ce choix créateur et ses motivations et de l'autre côté, les procédés employés pour décrire le monde fictif et le rôle des personnages féminins. Une analyse faite à partir d'une perspective de genre pourrait éclaircir le fonctionnement du système des personnages pour en montrer les inégalités de façon plus détaillée.

Il semble qu'Agota Kristof n'a pas eu l'intention d'écrire une œuvre féministe. De plus, elle trouve le concept d'écriture féminine « stupide et discriminatoire »³⁸. Pourtant, il nous a paru important de regarder les figures féminines de son œuvre à partir d'une perspective féministe. L'absence d'une étude de ce type suggère un manque à combler, et le fait que l'auteur soit de sexe féminin, mais le sujet racontant masculin nous intrigue. Il y a la possibilité que l'écrivain s'efface derrière le narrateur par souci d'universalité et ceci requiert plus d'attention. Non

³⁸Doris Jakubec et Daniel Maggetti, (éd.), *Solitude surpeuplée*, Lausanne, Editions d'en bas, 1997, p. 221.

seulement le narrateur est masculin, mais les femmes ne sont que des personnages secondaires, externes à l'intrigue. Pourquoi les personnages féminins ne sont-ils pas plus importants, plus développés ?

Le fait que dans la prose la majorité des personnages principaux soient des hommes et qu'il y ait peu d'accent mis sur l'expérience féminine à travers la narration ou à travers la focalisation nous fait poser encore des questions. Quoique ses romans aient une dimension autobiographique, les narrateurs sont des hommes dans deux des romans, dans les autres nous écoutons parler des garçons et un narrateur hétérodiégétique. Pourquoi y-a-t-il une narration homodiégétique masculine et non pas féminine ? Un des facteurs possibles qui ont pu contribuer à ce choix est le statut de l'écrivain femme dans la société et son manque relatif d'autorité par rapport à l'écrivain de sexe masculin. Comme une tentative d'assurer sa place dans le canon littéraire universel, Kristof utilise des narrateurs et des personnages principaux masculins, considérés comme archétypaux. Un autre moyen qu'elle utilise est de donner une dimension universelle, même mythique à l'histoire par l'ellipse de toute référence spatiale qui pourrait aider le lecteur à identifier le pays ou le lieu précis où l'action a lieu.

Par rapport à la majorité des œuvres littéraires écrites par des femmes et publiées récemment dans le monde francophone, les romans d'Agota Kristof se distinguent par un manque de subjectivité féminine. Dans ce contexte, le terme subjectivité signifie la totalité des pensées et des émotions dont l'individu est conscient, la manière dont lui/elle se perçoit et comprend sa relation au monde. Dans les romans, l'accent n'est pas mis sur les femmes, pourtant leur rôle n'est

pas négligeable dans l'univers fictif créé par l'auteur. Comment sont-elles représentées ? Quelle est la relation entre elles et les personnages principaux masculins ? Comment sont-elles vues par les narrateurs masculins ? Comment fonctionne la famille dans ces œuvres ?

Par ailleurs, il y a un certain parallélisme entre la narration du texte romanesque et le contenu en ce qui concerne le statut des femmes. Cette faiblesse des personnages féminins est visible à plusieurs niveaux : structural, narratif et celui de la caractérisation. Est-ce que ce phénomène reflète le niveau référentiel du monde fictif et donc peut-on parler du point de vue social d'une subordination des femmes, d'un manque de pouvoir ? Comme nous l'avons vu, ces questions n'apparaissent pas dans les études critiques publiées sur les romans de Kristof.

Dans les pièces de théâtre, par contre, la voix de la femme n'est plus absente. Les romans ont été écrits après les pièces de théâtre et l'on peut noter un certain changement de sujet et de vision du monde chez l'auteure. A cause des caractéristiques du genre théâtral, dans les pièces, les femmes semblent avoir le droit à la parole plus que dans les romans. Il y a des cas où le monologue du personnage féminin donne au public tout l'éventail de sa subjectivité, l'envergure de sa prise de conscience. Ces différences provoquent un questionnement sur la différente manière d'approcher les questions de la voix comme source de la subjectivité, exprimant la différence de genre dans ses œuvres.

La publication récente des nouvelles et puis du récit autobiographique a élargi le corpus à analyser. Il nous a paru important de ne pas laisser de côté ces nouvelles

œuvres et de continuer l'analyse pour voir comment les personnages féminins ont été représentés ou s'il y a eu un changement en ce qui concerne la présence de la voix des femmes. Les pièces et les nouvelles nous offrent des sujets nouveaux par rapport aux romans et l'on peut noter que la représentation de la relation de couple est problématique.

Force est de constater que le texte autobiographique propose la voix de l'auteur, son interprétation de son propre passé qui avait déjà inspiré ses romans. La possibilité de regarder son œuvre comme un 'espace autobiographique' dans la mesure où les motifs récurrents et obsessionnels de son imaginaire littéraire proviennent de ses expériences de la perte due à l'exil ou de sa vie en marge de la société donne plus de pertinence au questionnement quant à son effacement derrière ses narrateurs ou ses personnages masculins. Comment donc le passé est-il représenté s'il n'est plus vu par le biais de l'expérience d'autres personnages ? Comment l'auteure retrace-t-elle ses pas sur la route qui l'a menée de plus en plus loin de ses origines et comment se construit son identité dans le texte ? Nous allons étudier ces questions dans ce travail.

4. Annonce du plan

Notre analyse traite des différents genres littéraires employés dans son œuvre, essayant de montrer la progression de la figuration de la voix féminine dans son œuvre, en partant de son absence presque totale dans les romans pour aller jusqu'à son rôle principal dans l'autobiographie.

L'analyse de la trilogie des jumeaux et du roman *Hier* va constituer la première grande partie de cette étude qui va être divisée en deux chapitres, le premier ayant au premier plan la narration, et le deuxième la représentation des personnages. Contrairement aux personnages féminins, les personnages masculins ont le pouvoir de la parole et le désir impérieux d'écrire. Seul le roman *La Preuve* est écrit à la troisième personne, les autres sont écrits à la première personne et nous présentent l'histoire de leur point de vue, c'est une focalisation interne dans une narration autodiégétique, narration qui, nous allons voir, n'est pas digne de la confiance du lecteur. Les narrateurs se contredisent, changent d'identité, leur version des événements est discréditée par l'auteur qui brouille les pistes.

En dépit du fait que sur le plan narratif les personnages masculins jouissent d'un certain pouvoir, dans l'histoire ils ne sont pas des héros. Leur solitude et leur impossibilité de communiquer et d'avoir des relations heureuses avec l'autre sexe nous montrent qu'ils souffrent. Ils sont tous déprimés, sans repères, perdus dans un monde qui n'a pas de sens, où il n'y a pas d'issue. Les personnages masculins font partie d'un système de personnages qui se trouve au sein d'un monde patriarcal. Ce système est structuré sur les relations des protagonistes aux autres

hommes, des figures paternelles bienveillantes. Au deuxième plan, il y a les femmes, qui sont, dans la majorité, des figures maternelles. La présence de cette thématique suggère l'importance de la recherche d'affection dans la vie des protagonistes et la difficulté qu'ils éprouvent à entamer des relations de longue durée avec les autres.

La troisième partie de ce deuxième chapitre sera consacrée à la représentation de ces femmes. Une galerie de personnages féminins et l'analyse de leurs fonctions nous amènera à une discussion de l'image de la mère et de la désintégration de la famille. Les personnages féminins n'ont pas de pouvoir sur le plan narratif, mais sur le plan référentiel, du contenu, trois d'entre elles semblent avoir la force nécessaire pour survivre. Premièrement, c'est la grand-mère des jumeaux du *Grand Cahier*, femme indépendante en marge de la société. Ensuite, dans *Le Troisième mensonge*, c'est Antonia, la femme qui a pris soin du petit Klaus pendant que la mère de celui-ci était à l'hôpital et enfin, dans *Hier*, le personnage de Caroline, la femme aimée par Tobias, le protagoniste.

Un troisième chapitre aura au premier plan le recueil de nouvelles. Les nouvelles décrivent un monde de déracinement et de solitude. Le déplacement cause la rupture d'avec le territoire d'origine et la nostalgie caractérise l'attitude des personnages envers leur passé. Peu de nouvelles ont au centre des personnages féminins. Dans ces cas, les textes problématissent leur prise de conscience et leur effort pour améliorer leur vie amère. Les femmes sont coincées dans des relations qui leur causent du mécontentement et du malheur et d'où elles désirent s'échapper. Le mariage, comme modèle de rapports inégaux de genre, sera

analysé à l'aide des théories des féministes françaises matérialistes Christine Delphy, Diana Leonard et Nicole Claude Mathieu.

Nous allons continuer notre analyse avec les personnages des pièces de théâtre. Dans le recueil *L'heure grise et autres pièces* il y en a quatre. Dans *John et Joe*, pièce qui nous rappelle Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot* de Beckett, il n'y a pas de personnage féminin. Par contre, *La Clé de l'ascenseur* contient beaucoup de monologues d'une femme sans nom séquestrée par son mari, qui par jalousie et cruauté fait qu'elle ne puisse plus bouger les jambes, qu'elle n'entende plus et qu'elle ne voie plus. *Un rat qui passe* est la pièce la plus complexe des quatre dû au grand nombre de personnages qui changent de masque et de la scène divisée en deux « chambres », l'une représentant le présent et l'autre les souvenirs et où les personnages jouent des rôles différents. Il y a trois personnages féminins, deux femmes bourgeoises aisées et une jeune qui vend son corps pour acheter de la drogue et qui est en fait une des deux femmes plus âgées dans sa jeunesse. La dernière pièce du recueil porte le titre *L'Heure grise ou le dernier client* et a comme personnages principaux une prostituée vieillie et son client voleur, « elle » et « lui ». Une folle captive, des prostituées et des caricatures de bourgeoises, telle est la partie féminine d'un univers peint avec ironie et avec l'économie de moyens qui sera caractéristique des romans que Kristof écrira plus tard.

Pour finir, nous allons regarder de plus près l'autobiographie, qui est un récit de vocation. Le récit se construit comme une méditation sur les rapports de l'auteure aux langues qui ont influencé son identité, l'une qu'elle est en train de perdre, et l'autre, vue comme ennemie, qui l'a aidée à devenir écrivaine en dépit de l'exil

dans un autre pays. Le défi de l'altérité culturelle, qu'elle nomme « le défi d'un analphabète » se définit par le conflit entre deux cultures, celle d'origine et celle d'accueil. Le texte contient ainsi des parties traitant de son enfance en Hongrie, de la traversée de la frontière et des mois de l'exode jusqu'à son nouveau domicile et pour finir, des parties sur ses efforts pour écrire et apprivoiser la nouvelle langue, outil nécessaire dans l'entreprise littéraire.

De cette manière, nous espérons trouver une réponse en ce qui concerne les questions soulevées sur les personnages et leur positionnement social à partir d'une perspective de genre et ainsi arriver à une image d'ensemble des relations humaines existantes dans le monde créé par Kristof. Ce travail apportera une nouvelle perspective à la critique de l'œuvre de Kristof, perspective qui, à notre connaissance n'a pas été abordée jusqu'ici.

CHAPITRE I
NARRATION ET ÉCRITURE DANS LES ROMANS

Introduction

Les quatre romans d'Agota Kristof ont comme thème commun l'exil et ses conséquences. *Le Grand Cahier*, *La Preuve* et *Le Troisième mensonge*³⁹ forment une trilogie car il s'agit des mêmes personnages principaux, puis *Hier* est un roman à part, publié quelques années après la trilogie. Comme le dit Marie Bornand, thématiquement, les romans peuvent être vus comme quatre parties d'un cycle sur le thème de l'exil et du passage de la frontière. Premièrement, nous lisons l'histoire de l'enfance des frères jumeaux pendant la guerre dans *le Grand Cahier*, puis la vie de l'exilé de l'autre côté de la frontière dans *Hier*, et dans *La Preuve* et *Le Troisième mensonge* il s'agit du retour au pays natal et de la tentative de trouver le frère perdu⁴⁰. Ajoutons que les romans se ressemblent du point de vue de la narration aussi, comme trois d'entre eux ont un narrateur masculin qui raconte à la première personne et le quatrième un narrateur hétérodiégétique. La prépondérance de la voix masculine dans les romans de Kristof nous fait poser des questions en ce qui concerne la façon de représenter les personnages, qui seront ainsi analysés d'une perspective des rapports sociaux de sexe. Comme nous l'avons vu dans l'introduction, le genre, terme qui n'a pas été adopté par tous les théoriciens en France, et qui se réfère aux rapports sociaux de sexe, désigne

³⁹Nous allons employer des abréviations pour les titres, ainsi *Le Grand Cahier* sera LGC, *La Preuve* LP et *Le Troisième mensonge* LTM.

⁴⁰Marie Bornand, « Agota Kristof, une écriture de l'exil », in *Littérature féminine en Suisse Romande*, sous la dir. de Danielle Deltel, Catherine Verdonnet, Centre de Recherche Interdisciplinaires sur des textes modernes, RITM 12, Littératures francophones, 2, Université Paris X, 1996, pp. 133-165.

l'aspect social de la différenciation entre les deux sexes et est culturellement déterminé et construit⁴¹.

En mettant l'accent sur l'interrogation des relations de pouvoir entre les sexes dans le monde référentiel d'une œuvre littéraire nous allons étudier le texte en appliquant les principes de la critique féministe, qui considère le texte comme ayant un contenu politique. Soit il accepte les normes du monde patriarcal réel, soit il essaie de les critiquer ou de les subvertir.

Partant de quelques questions, cette partie va tâcher d'analyser le texte en regardant premièrement la forme et puis le contenu, pour rendre compte du récit dans son ensemble. Les outils de la narratologie, qui visent à élucider la structure et le fonctionnement du récit peuvent ajouter une dimension enrichissante au processus d'interprétation dans le cas où la forme et le contenu se reflètent l'un dans l'autre⁴². La relégation des personnages féminins des romans de Kristof au statut de personnages secondaires sans accès à la voix semble suggérer une telle correspondance entre le niveau du discours et celui de l'histoire. Ainsi, nous allons voir ensuite comment les personnages féminins et masculins sont construits et quelles sont les relations entre eux. Comment l'écrivaine représente-t-elle

⁴¹voir par exemple les articles de Nicole-Claude Mathieu, «Sexe et genre», et de Christine Delphy, «Patriarcat», in *Dictionnaire critique du féminisme*, Helena Hirata, Hélène Le Doaré, (dir.) Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 205-213 et p. 159, ou l'article sur le genre dans le livre de Daniela Roventa Frumusani, *Concepts fondamentaux pour les études de genre*, Paris, Archives contemporaines, 2009, p. 32.

⁴²la narratologie est une heuristique interprétative selon Kindt et Muller, dit Florian Pennanech dans «Narratologie féministe: des méthodes et leurs enjeux», [La Lecture littéraire n°10 : Théorie littéraire et culturalisme](#), Reims, Presses universitaires de Reims, 2009, en se référant à l'article de Tom Kindt, et Hans-Harald Müller, «Narratology and Interpretation. A Rejoinder to David Darby », *Poetics Today*, XXIV, n°3, 2003, p. 416. Il cite du même article, : « narrative theory, which originally was conceptualized as a set of purely descriptive analytical tools, is reformulated as a theory of interpretation, which makes it possible to interpret narrative texts in their relevant contexts », pp. 413-414.

l'idéologie des rapports sociaux de sexe et quels sont les rôles qu'elle assigne aux personnages féminins vus ainsi à partir d'une perspective masculine?

Avant de passer à l'analyse des romans, dans un premier temps, pour mieux comprendre les protagonistes et leurs relations aux autres, nous allons voir brièvement l'intrigue.

Le Grand Cahier est l'histoire émouvante de deux garçons qui survivent à la fin de la guerre et aux invasions des troupes ennemies dans une petite ville de la frontière entre deux pays sans nom. Élevés par leur « Grand-Mère » dans des conditions misérables, les jumeaux font l'apprentissage de la vie d'une manière inhabituelle, s'habituent à vivre en marge de la société, et écrivent régulièrement dans leur cahier des « compositions ». Vers la fin de la guerre, quand leur mère revient les chercher, ils refusent de quitter Grand-Mère. La Mère meurt le même jour à cause d'une explosion, avec son bébé dans les bras. Quelque temps après, le Père vient les chercher mais il repart sans rien dire quand il entend la nouvelle de la mort de la mère et de son autre enfant pendant les derniers jours de la guerre. Des années après la mort de la Grand-mère, leur Père revient encore et son retour provoque la séparation des frères. Il a l'intention de quitter le pays et de traverser la frontière illégalement. Les jumeaux l'aident et l'un d'eux décide de se servir de la mort de son père, qui a sauté sur une mine, pour quitter le pays en marchant sur ses traces.

La Preuve semble être la continuation de l'histoire du *Grand Cahier* parce que la narration reprend au moment où l'autre se termine, mais cette fois-ci nous avons

la voix d'un narrateur hétérodiégétique qui nous raconte ce qui s'est passé avec le jumeau qui est resté au pays et qui s'appelle Lucas. Vivant toujours dans la maison de grand-mère, Lucas souffre beaucoup à cause de la séparation d'avec son frère. Il connaît Victor, le libraire, et Peter, le secrétaire du Parti qui l'aide à plusieurs reprises. Il vient au secours d'une jeune femme, Yasmine, et de son enfant, Mathias, et ils restent chez lui. Graduellement, il s'attache beaucoup à l'enfant difforme et très intelligent qui grandit dans sa maison. En même temps, il fréquente la bibliothèque de la ville et il entame une relation avec Clara, la bibliothécaire. Un jour Yasmine disparaît et l'enfant est bouleversé. Victor veut partir vivre chez sa sœur, il vend la librairie à Lucas, et celui-ci va désormais vivre avec l'enfant au-dessus du magasin. Lucas écrit toujours, comme les jumeaux le faisaient dans le premier roman, et quand l'enfant qu'il élève seul commence à lire il donne les cahiers à Peter, pour qu'il les garde jusqu'au retour du frère. Mathias va à l'école, mais à cause de son handicap physique et de son intelligence, il n'a pas d'amis. Il se sent seul et abandonné et un jour, il se suicide.

Le huitième chapitre commence avec le retour de Claus, le frère de Lucas, qui revient de l'étranger après trente ans et cherche son frère. Il va trouver seulement Peter, l'ami à qui Lucas a confié ses cinq cahiers et qui va les lui donner. Peter lui dit qu'après le suicide de Mathias, Lucas a été très déprimé et que des années après il a disparu, fuyant probablement une enquête judiciaire. Claus se souvient du libraire de la ville dans le magasin duquel lui et son frère achetaient du papier, magasin qui appartient maintenant à Peter. Jusqu'ici tout est plus ou moins clair, les deux jumeaux ont vécu ensemble dans la ville pendant environ six ans, mais ils habitaient dans la maison isolée de Grand-Mère et n'allaient pas à l'école, il est

possible que personne ne se souvienne d'eux, bien qu'ils aient chanté ensemble dans plusieurs bistros. Cependant, la dernière partie du roman affecte notre compréhension du texte. Il s'agit d'un procès verbal de la police locale au sujet de la prolongation du visa de Claus alors que celui-ci doit être rapatrié. Ils disent qu'ils ont trouvé le manuscrit qui, selon lui, prouve l'existence de son frère Lucas, mais qui semble écrit de la même main, ce qui doit signifier par conséquent qu'il a été écrit par Claus pendant les six derniers mois, le temps de son séjour. Tous les personnages mentionnés dans le récit doivent être fictifs, car, selon le procès-verbal, aucun, mis à part la grand-mère, n'a existé. Il n'y a aucune preuve que Lucas, Peter, ou même le libraire ou le curé aient existé. C'est dans un état de confusion totale que le lecteur referme le livre.

Le troisième roman est composé de deux narrations à la première personne (du singulier) et est divisé ainsi en deux parties. La première partie est l'histoire de Claus, qui est en prison où nous l'avons laissé à la fin de *La Preuve*, et où il écrit le récit de son enfance. Toutefois, dans ce roman nous avons affaire à une nouvelle version du passé. Ici, les deux jumeaux ont été séparés à l'âge de quatre ans, après le début de la guerre. La mère a tiré sur le père et un ricochet a blessé Lucas. Lucas a dû rester à l'hôpital. Ensuite, il passe quelques mois dans un centre de rééducation, loin de la capitale, qui va être bombardé pendant la guerre. Après la destruction du centre, il va vivre chez une vieille femme qu'il va appeler Grand-Mère. La mort de celle-ci bouleverse de nouveau sa vie ; il traverse la frontière, aidé par un homme qu'il ne connaît pas et quarante ans plus tard il revient au pays natal pour chercher son frère. L'univers fictif correspond à ce moment à celui du procès-verbal de la fin du second roman. Le lecteur apprend,

par contre, que Claus est le nom qu'il a déclaré à l'étranger et qu'il s'appelle en réalité Lucas. A l'étranger, un autre Peter et une autre Clara se sont occupés de lui. Après la sortie de prison, il continue sa recherche et les autorités découvrent que son frère doit être Klaus, un poète très connu qui vit dans la capitale. Lucas (Claus) prend un rendez-vous avec son frère par téléphone.

Son frère Klaus vit avec sa mère, travaille dans une imprimerie et écrit des poèmes sous le pseudonyme Klaus Lucas. Les deux frères se rencontrent et ce moment articule le changement de narrateur dans le roman. C'est Klaus qui va finir le manuscrit de son frère avec sa propre histoire. Après le meurtre du père, la mère est envoyée dans un hôpital psychiatrique et le petit Klaus va être élevé par Antonia, l'amante du père, qui a été la cause de la furie criminelle de la mère. Avec sa demi-sœur Sarah, ils descendent en province et ils essaient sans succès de trouver Lucas. Plus tard, Klaus décide de vivre avec sa mère, dans la maison de famille. On peut voir comment les histoires se contredisent, les prénoms anagrammatiques des personnages principaux ajoutant à la confusion et le lecteur demeure perplexe, incapable de décider quelle est la vérité.

L'idée de l'expérience tragique de l'exil, marquée par la perte et par la transformation identitaire sans possibilité de retour, reparaît dans *Hier*, où Tobias, le narrateur du roman, doit quitter son pays natal pour fuir la police. Sa mère est la prostituée du village et l'a élevé toute seule. Quand il se rend compte que l'instituteur, un des clients de sa mère, est son père il essaie de les tuer et puis il s'enfuit. A l'étranger, il change son nom en Sandor Lester, qui est une combinaison des noms de ses parents et commence une nouvelle vie travaillant

dans une usine. Il réussit à faire la connaissance de quelques compatriotes mais sa vie est monotone et il trouve du refuge dans le monde imaginaire de l'écriture. Un matin, il croit voir la femme de ses rêves s'asseoir près de lui, dans l'autobus qui l'emmène au travail. C'est en fait Line, une copine de son enfance, la fille de l'instituteur et sa demi-sœur, et elle est mariée avec un enfant. Peu à peu, ils se connaissent mieux, le monde de Tobias commence à changer, tout est plus beau, et sa vie a enfin du sens. L'amour obsessionnel et possessif pour Line le pousse à vouloir tuer son mari. Line, cependant, ne veut pas rester avec Tobias, elle veut rentrer au pays natal, retrouver sa famille et travailler comme professeur à l'université. La différence sociale entre eux deux semble impossible à dépasser. Après le départ de Line, Tobias a deux enfants avec une autre femme et n'écrit plus.

Bref, l'action de la trilogie se centre sur deux frères jumeaux Claus et Lucas, qui, après la guerre, se sont séparés et ne se sont revus qu'après une trentaine d'années. Quoiqu'il semble y avoir une continuité entre les romans, visible aux seuils des récits où la fin de celui qui précède est liée à celui qui suit, on ne peut pas lier leur contenu narratif du début jusqu'à la fin pour obtenir un fil narratif chronologique. Nous comprenons que dans la trilogie nous avons affaire à de multiples versions du passé qui sont différentes et irréconciliables, qu'il y a au moins deux mondes fictifs possibles. A la fin de *La Preuve* nous venons de lire l'histoire de Lucas qui est resté dans la maison du village de frontière où il avait passé quelques années avec son frère, mais dans *Le Troisième mensonge* nous apprenons que Lucas est parti à l'étranger après la mort de la vieille femme dans la maison de laquelle il a habité seul pendant la guerre. Si nous croyons les

narrateurs du troisième roman, les histoires des deux premiers romans ne sont pas vraies. En dépit du fait qu'il s'agit des mêmes frères, les trois romans ne présentent pas la même image du passé. L'auteur joue avec les notions de mémoire et de vérité personnelle en mettant en question l'identité des narrateurs homodiégétiques (Claus et Lucas) et leurs histoires respectives, et en soulignant le caractère fictionnel de toute écriture, qui provient de la mise en récit du réel et qui dans le cas d'un passé douloureux est encore plus difficile.

Nous avons vu aussi comment la vie des personnages principaux de Kristof est déterminée inéluctablement par l'Histoire. La trilogie des jumeaux commence avec leur enfance et finit avec leur mort, nous donnant la possibilité de comprendre les effets de l'Histoire dans leur vie. Pour les jumeaux du *Grand Cahier*, c'est la guerre qui cause la destruction de leur famille et la pénurie dans laquelle ils vivent dans une ville de la frontière. Les bouleversements politiques du pays ne les affectent pas directement, mais sont mentionnés comme cause du malheur et de la perte des membres de famille des autres personnages. Enfin, c'est l'ouverture de la frontière qui a permis à Lucas de revenir au pays natal. Les événements historiques ne sont pas mis au premier plan car comme le dit Marie-Noëlle Riboni Edme, « les romans d'Agota Kristof ne sont pas des 'romans historiques'. Ils révèlent par les voies spécifiques de la fiction [...] les zones de l'expérience humaine que les historiens négligent »⁴³. Quoique le temps et le lieu restent incertains, le lecteur avisé découvre dans le texte plusieurs indices qui renvoient au monde de l'Europe de l'Est d'après la seconde guerre mondiale. De plus, l'histoire des protagonistes a des points communs avec la biographie de

⁴³Marie-Noëlle Riboni Edme, *La Trilogie d'Agota Kristof, Écrire la division*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 45.

l'auteure, fait qu'elle présente avec candeur dans ses entretiens: «Initialement, au début de la rédaction du *Grand Cahier*, je voulais écrire des nouvelles pour raconter mes souvenirs d'enfance avec mon frère aîné. [...] Ensuite le récit a dévié. C'est devenu les histoires des autres. [...] Ce n'est pas tout à fait autobiographique, seulement en partie»⁴⁴.

Quoiqu'elle ait essayé de s'écrire dans ses romans, Kristof se distancie de son sexe en choisissant des narrateurs écrivains masculins, narrateurs qui ont le pouvoir de créer le monde fictionnel et qui sont les dépositaires de la mémoire. Néanmoins, son histoire est totalement transformée et les personnages habitent un monde qui ne porte que des traces du passé de l'écrivaine, des traces qui ne sont visibles que pour ceux qui connaissent son histoire personnelle⁴⁵. Les narrateurs choisissent de se concentrer sur leur vie, qui est définie par la perte. Hésitant entre réalité et fiction pour succomber à celle-ci, leur narration se perd et se défait, se contredit même, laissant le lecteur mal à l'aise et sans repères. Ils témoignent d'une incapacité de dire le passé tel qu'il a été, de faire face aux démons, peut-être symptomatique de l'état de l'écrivaine elle-même.

Loin d'être purement réaliste, la caractérisation des personnages correspond au style austère de l'écriture de Kristof. Le lecteur est plongé dans un monde où toute référence à la subjectivité ou à l'émotion est évitée, un monde où les actions ne sont pas toujours expliquées, où même s'il y a un narrateur hétérodiégétique, celui-ci en sait moins que les personnages. Le lecteur est censé encore une fois

⁴⁴Philippe Savary, «Agota Kristof: l'implacable mécanique d'une horlogère», *Le matricule des anges*, novembre/janvier 1996, numéro 14, p. 17, cité dans Riboni-Edme, *La Trilogie*, p. 23.

⁴⁵ parmi les critiques qui ont remarqué le caractère autobiographique de son oeuvre romanesque, on peut mentionner Marie-Noëlle Riboni-Edme, dans son livre cité dessus, p. 23 ou Valérie Petitpierre, dans *D'un exil l'autre, les détours de l'écriture*, Ed. Zoé, Genève, 2000, p. 189.

remplir les cases. S'il laisse de côté les contradictions entre deux histoires différentes se disputant le droit à la vérité ou le jeu des noms interchangeable, en dépit de la pénurie de détails et des lacunes, il réussit à comprendre les pulsions des personnages. Les personnages principaux ne sont pas définis par ce qu'ils font, par leur profession ou leur appartenance sociale, mais par leurs relations ou plutôt le manque de celles-ci, par leur besoin de communiquer, de recréer l'intimité initiale du paradis familial perdu. D'autres personnages évoquent aussi la perte à plusieurs niveaux. Quelques-uns sont investis d'un rôle social au début, comme le curé ou le chef du parti, mais ils le perdent vers la fin de l'histoire, ou bien ils disparaissent, comme s'ils n'étaient plus nécessaires. Démunis de sens, les personnages traduisent un pessimisme existentiel presque beckettien.

En dépit du manque d'intérêt évident accordé aux positions sociales et aux occupations, l'on peut noter au deuxième plan la présence des relations de pouvoir pour la plupart dissimulées. C'est comme si ces relations étaient naturelles et évidentes, comme l'idée du narrateur masculin, considéré comme la voix représentant l'universel, l'humain dans l'historiographie, les sciences et la littérature pendant des siècles.

Les personnages féminins font partie de ce monde avec sa structure sociale propre, qu'elles n'ont pas le pouvoir de changer et qu'elles ne remettent pas en question. Elles n'ont pas de rôle important du point de vue de l'intrigue et les narrateurs ne leur accordent pas beaucoup d'attention. L'auteur crée ainsi une représentation du monde où ce sont les hommes qui ont le pouvoir créateur et qui essaient de maîtriser la dynamique des relations entre les participants à l'histoire.

D'ailleurs, dans les romans, les relations entre les sexes semblent suggérer la subordination des femmes. Pour voir si cette impression est fondée nous allons non seulement faire une analyse des personnages féminins mais nous allons analyser le monde des personnages masculins qui constitue et construit la structure interne des romans.

Quels rôles les hommes jouent-ils dans la hiérarchie sociale des romans de Kristof? Ont-ils le pouvoir d'influencer leur propre destin? Ce qui est plus important, sont-ils capables de survivre et d'avoir une vie satisfaisante? Ou sont-ils plutôt victimes des circonstances, marionnettes de l'Histoire, symboles tragiques de la déshumanisation de la guerre, de la perte due à l'exil ou de l'aliénation provoquée par le régime totalitaire?

Ce chapitre examinera des sujets liés à la narration puis le suivant s'intéressera à la caractérisation. Dans un premier temps, nous tâcherons de cerner les éléments qui montrent la position de pouvoir des personnages masculins en tant que narrateurs ou propriétaires du discours, en nous concentrant sur l'analyse de la narration. Non seulement narrateurs, les protagonistes de tous les romans sont aussi des écrivains et ce thème fonctionne comme un leitmotiv, repris par d'autres personnages. Les personnages et leur relation à l'écriture seront le sujet de ce qui suit. Enfin, nous allons voir comment ce pouvoir apparent des protagonistes est remis en question, à mesure que leur discours devient moins digne de confiance, que les mensonges le déstabilisent et que même leur identité devient sujet de controverse. Leur projet d'écriture, à son tour, n'a pas le résultat désiré.

1. La voix masculine. Analyse narratologique

Dans cette partie, nous allons étudier tout d'abord la structure narrative des romans en faisant appel à la théorie narratologique. Il y a des éléments de la narration qui peuvent être affectés par un examen de la question du genre⁴⁶. Le but de notre méthode est d'étudier les stratégies particulières employées par les narrateurs pour présenter l'histoire et de les interpréter. Pour interpréter les récits du point de vue de la narration, nous pouvons employer deux notions de base de la narratologie, la voix et la focalisation, qui correspondent aux questions « qui parle? » et « qui voit? » « qui perçoit? »⁴⁷. Il est important aussi de noter, à ce niveau, la distinction entre sujet et objet. Le sujet de la narration est le narrateur, le sujet de la focalisation est le focalisateur. L'objet de la focalisation est le focalisé⁴⁸. Ici, tous les narrateurs et focalisateurs sont masculins.

Les personnages féminins ne semblent pas être des sujets à part entière mais seulement des objets, des focalisés, regardés par les narrateurs masculins. Dans les romans de Kristof, la voix et la focalisation sont des aspects importants de la narration qui montrent une dissymétrie sur le plan du genre. Nous partons du principe que les aspects formels de la narration ont une influence sur les choix interprétatifs que le lecteur fait pendant le processus de la lecture. Les personnages féminins sont-ils désavantagés sur le plan narratif? Quelles sont les conséquences en ce qui concerne l'impression que le lecteur se fait d'eux?

⁴⁶selon Lanser, ces éléments sont la voix, le contexte et l'histoire, dans « Towards a feminist poetics of narrative voice » in *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca, London, Cornell UP, 1992, pp. 3-24.

⁴⁷Gerard Genette, 'Discours du récit', *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

⁴⁸nous nous inspirons du travail de Mieke Bal, qui a modifié la terminologie de Genette en ce qui concerne la focalisation, *Narratologie*, Paris, Klincksieck, 1977.

Les personnages sont perçus par le lecteur à travers la présentation que le narrateur lui en propose. De cette manière, le narrateur a un pouvoir absolu sur les personnages car il médiatise notre accès à ces derniers. De plus, le lecteur les voit tels que le focalisateur les voit. Parfois le narrateur et le focalisateur sont deux entités séparées. Naturellement, on ne saurait déterminer qui voit sans tenir compte des indices présents dans la narration.⁴⁹ Selon Mieke Bal, le focalisateur choisit les éléments nécessaires et l'angle sous lequel il les présente tandis que le narrateur met le récit en paroles. Ces deux notions relèvent d'un certain choix. L'instance narrative raconte les faits d'une certaine manière, en choisissant l'ordre des événements et l'histoire à raconter et le récit contient souvent des signes qui montrent le filtre de sa personnalité avec ses désirs et ses limitations. Le regard organise et oriente la narration d'un point de vue visuel et spatial. Souvent, le narrateur et le focalisateur se confondent mais parfois celui-ci est un autre personnage par l'intermédiaire duquel nous voyons les personnages, les objets ou les scènes. En somme, les résultats de l'analyse narratologique peuvent être utilisés dans l'interprétation du texte si nous tenons compte du fait que le lecteur est influencé par les pensées, les choix et les sentiments de celui qui nous présente les faits comme par ceux de celui qui regarde.

Les romans de Kristof, comme nous l'avons remarqué, ont des similarités sur le plan narratif. Il s'agit de narrations qui ont au premier plan des personnages masculins et c'est leur voix qu'on entend construisant le développement de l'action. Il y a très peu d'instances narratives féminines et leurs discours bref et fragmenté se perd à l'intérieur des romans. C'est seulement dans *Hier*, le roman

⁴⁹Mieke Bal, 1977, p. 32.

publié après la trilogie, que la voix de la femme reçoit plus d'attention. Du point de vue de la narration, de la voix, l'omniprésence des narrateurs masculins souligne leur pouvoir et leur autorité indiscutables.

Le Grand Cahier

Dans le premier volet de la trilogie nous avons affaire à une instance narrative autodiégétique⁵⁰, ce qui signifie que celui qui raconte une histoire en est le personnage principal, et non seulement un témoin. Dans ce roman, cette instance narrative est représentée par le pluriel « nous ». Les jumeaux ne se considèrent pas comme des individus à part, ils disent toujours « nous » comme s'ils avaient une seule histoire et une seule identité. On ne peut pas les séparer sans conséquences désastreuses. C'est ainsi que les jumeaux racontent dans leur cahier ce qui s'est passé trois années auparavant quand leur père a voulu les mettre dans deux classes différentes :

Cette distance entre nous nous semble monstrueuse, la douleur que nous en éprouvons est insupportable. C'est comme si on nous avait enlevé la moitié de notre corps. Nous n'avons plus d'équilibre, nous sommes pris de vertige, nous tombons, nous perdons connaissance. (LGC, p. 27)

La narration en « nous » est quand-même problématique parce que, comme le dit Benveniste, le 'nous' est normalement fait d'un « je » et un « non-je »⁵¹. Il est impossible d'avoir accès à la subjectivité de l'autre sans être un narrateur omniscient, et le « nous » devient donc le locus d'une association de la narration auto-et hétérodiégétique, d'une instance narrative qui a des sensations et des pensées appartenant au « je » et qui en même temps connaît les pensées de l'autre, le « il ». Les pensées de l'autre sont représentées comme identiques à celles du « je » et englobées en elles. Le « nous » est ainsi composé de « je » et « je » qui ne

⁵⁰Genette, *op.cit.*, 1972, p. 253.

⁵¹Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, Coll. Tel, 1997, Vol. I, p. 228, cité dans Valérie Petitpierre, *D'un exil l'autre*, p. 95.

sont jamais séparés. Le couple des jumeaux partage simultanément des idées et des sensations, suggérant une forte identité commune qui a comme fonction principale la défense contre les autres, et contre un environnement chaotique et dangereux.

Le focalisateur est aussi le « nous », les frères jumeaux. Ce qui est intéressant, c'est qu'ils ont une seule focalisation comme s'ils étaient une seule personne, quand en réalité leur perspective pourrait changer, lorsqu'il regardent deux choses différentes en même temps. Brian Richardson, dans son article sur la narration en « nous » parle de cet aspect paradoxal. Il se réfère à des narrations où il y a un désaccord entre la situation énonciative, le savoir et l'identité de la voix décrite avec le « nous » et il les groupe en trois types. Il note des cas où le pronom « je » n'est jamais utilisé, en dépit du fait qu'il serait probablement plus adéquat, des cas où la focalisation est trop étendue ou quand le narrateur collectif connaît des choses qu'ils n'auraient pu connaître⁵². Richardson n'analyse pas les romans de Kristof, mais ses idées ont de la valeur en ce qui nous concerne. Il y a deux types de situation dans le *Grand Cahier*, une où la focalisation fixe est acceptable, vraisemblable, comme par exemple dans le cas de l'épisode « En prison » où les jumeaux se trouvent par terre dans une cellule : « Nous comprenons que nous ne sommes pas seuls dans la cellule. Avec précaution, nous levons un peu la tête et nous voyons un vieillard couché, recroquevillé dans un coin. Doucement, nous rampons vers lui, nous le touchons. Il est raide et froid » (p. 122). Ils bougent en unisson, ils voient et sentent la même chose. Il s'agit donc d'une focalisation commune. Dans l'autre type de situation, la description semble bizarre. L'on peut

⁵²Brian Richardson, « Plural Focalisation, Singular Voices, Wandering Perspectives in 'We'-Narration » in Hühn, Peter et al, (dir.) *Narratologia, Point of View, Perspective, Focalisation: Modelling Mediation in Narrative*, de Gruyter, 2009, p. 144.

percevoir que la focalisation est plus problématique et que c'est l'idée du partage des sensations les plus intimes qui est soulignée. Richardson remarque au sujet de ce type de texte que «its focalisation remains fixed even as those whose perspective it describes shift positions, change»⁵³. Un jour, les enfants vont à la cure et prennent un bain dans la présence de la servante qui leur coupe les cheveux et les ongles et puis n'arrête pas de les embrasser:

Elle nous caresse et nous embrasse sur tout le corps. Elle nous chatouille avec sa langue dans le cou, sous les bras, entre les fesses. Elle s'agenouille devant le banc et elle suce nos sexes qui grandissent et durcissent dans sa bouche. (p. 83)

Les actions ont dû se passer en succession, la femme ne pouvant pas les embrasser les deux en même temps, mais la description exprime la simultanéité. Dans d'autres cas, les jumeaux font tout ensemble, les mêmes mouvements en même temps, comme des robots, ce qui paraît invraisemblable: «Tout en prenant l'enveloppe, nous disons [...]» (p. 85) ou «Nous lui tranchons la gorge d'un coup de rasoir» (p. 156).

C'est difficile d'établir la véracité de ces énoncés, en particulier quand il s'agit des connaissances qui impliquent l'existence de deux narrateurs omniscients. Nous comprenons par contre que leur omniscience se limite naturellement à l'autre membre du «nous». Le choix stylistique d'écrire en «nous» renvoie à une activité de création qui dépasse la simple évocation des faits, tels qu'ils se sont passés. Les jumeaux, dans le galetas, où ils écrivent leurs compositions, se mettent probablement d'accord sur la manière de décrire certains épisodes avant de commencer ou bien ils corrigent beaucoup. Nous pourrions ainsi voir que ceci correspond à ce que Uri Margolin dit au sujet de la représentation collective de

⁵³: *idem*, p. 152.

l'activité mentale dans les narrations à la première personne du pluriel, en particulier, à la suggestion que le texte ne soit pas pris littéralement:

The specific words employed are supposed to echo what most or all group members may have thought on a given occasion, but rather than being a verbatim quotation, they are in fact a condensation of numerous expressions, an image of collective inner speech, projected or invented by the narrator⁵⁴.

Au niveau de la narration, parfois, pas très souvent, on peut trouver d'autres narrateurs que les jumeaux, si un autre personnage prend la parole. C'est le cas de «L'ordonnance», dans la huitième partie du livre, (p. 22) où il y a un dialogue entre les enfants et l'ordonnance. Il dit «moi jamais vu encore vous». Selon la terminologie de Mieke Bal, c'est un hypo-récit, comme il y a un discours direct, dont le personnage sujet devient le narrateur⁵⁵: «Ma mère naître ici, dans votre pays. Venir travailler chez nous, serveuse dans bistrot...». L'ordonnance est ainsi le narrateur autodiégétique de son propre bref récit. Il dit ensuite, «Grande Ville, beaucoup danger. Boum! Boum!». Il est celui qui se souvient de la Grande Ville. Le narrateur collectif reprend la parole à la fin, le premier niveau narratif est rétabli avec la phrase: «Il rit encore».

Dans le roman, il y a peu de changements narratifs et moins de changements de focalisation, ce qui souligne la prépondérance des jumeaux et leur influence sur la présentation des actions et des personnages. Comme le roman prend la forme d'un journal écrit au présent, le lecteur peut observer leur relation aux autres et leur évolution et semble vivre l'expérience avec eux. La narration est contemporaine au déroulement des faits, installant le lecteur dans la subjectivité des jumeaux. La perspective des enfants influence l'atmosphère du roman, et les dimensions du champ de vision du lecteur qui a accès à leurs sensations, leurs connaissances, et à

⁵⁴Uri Margolin, «Telling in the plural, from Grammar to Ideology» in *Poetics Today*, 21, 2000, pp. 591-618, p.606, in Brian Richardson, article cité, p. 151.

⁵⁵Mieke Bal, 1977, p. 35.

leurs incertitudes. A cause de la narration autodiégétique et de la focalisation interne, le lecteur tend à accepter l'histoire et à s'identifier plus facilement aux personnages. Comme le dit Schaeffer, c'est une forme d'immersion fictionnelle: «Le lecteur s'identifie à l'aspectualité subjective sous laquelle le monde s'offre au héros»⁵⁶ ce qui veut dire qu'il y a une identification mentale aux états affectifs du personnage. L'effet sur le lecteur de la narration du *Grand cahier* se maintiendra pendant la lecture du deuxième roman en dépit du changement de style de narration.

La Preuve

Le récit commence avec la troisième personne du singulier, « il ». Il s'agit donc d'un narrateur hétérodiégétique absent. Dans la plus grande partie du roman, narrateur et focalisateur vont de pair comme nous le voyons dans cet exemple: «Un sergent sort du bâtiment, fait un signe et les soldats écartent la bâche. Le sergent siffle» (p.7). Cependant, le personnage principal, le focalisé principal, c'est Lucas, un jeune homme de 15 ans. «Lucas se couche près de la barrière du jardin, à l'ombre des buissons. Il attend» (p. 7). Le narrateur-focalisateur nous raconte plutôt les actions de Lucas et non ses pensées et ses sentiments, ce qui correspond à la focalisation externe selon Genette.

Il y aussi des cas où le focalisateur emprunte la vision du personnage, mais la focalisation reste externe, car nous ne savons rien sur ce qu'il pense :

Il s'assied devant la coiffeuse, il se regarde dans le miroir. Plus tard Lucas ouvre la porte de sa chambre. Il regarde le grand lit. Il referme la porte et s'en va en ville.

⁵⁶Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Seuil, Coll. 'Poétique', 1999, p. 269 ; Selon lui, «l'immersion fictionnelle se caractérise par une inversion des relations hiérarchiques entre perception (et plus généralement attention) intramondaine et activité imaginative» (p. 180).

Les rues sont désertes. Lucas marche vite. Il s'arrête devant une fenêtre éclairée, ouverte. C'est une cuisine. Une famille est en train de prendre le repas du soir. (p. 10)

Le lecteur et le narrateur/focalisateur voient ce que Lucas voit, le suivent partout. Lucas est focalisé et focalisateur. En dépit du fait qu'il s'agit d'un narrateur hétérodiégétique, le fait que le lecteur puisse voir ce que Lucas voit lui donne plus d'informations sur Lucas, qui est ainsi plus facile à comprendre. Le texte fait alterner les deux types de focalisation, d'un type de description neutre de l'extérieur des actions et des gestes jusqu'à la perception des faits à travers Lucas, signalée par des verbes de perception comme voir, regarder, écouter. La focalisation est donc importante parce qu'elle influence la perspective du lecteur, à travers une sélection des connaissances sur les personnages.

Un autre exemple similaire nous montre à quel point Lucas est obsédé par Clara, la bibliothécaire. Il la suit chez elle, la nuit, après avoir bu dans tous les bistrotts de la ville.

[...] il entre dans le jardin de Clara. Ici les rideaux sont plus minces. Lucas distingue deux silhouettes dans la pièce où il est entré hier. Un homme va et vient dans la chambre, Clara est appuyée au fourneau. L'homme s'approche d'elle, s'éloigne, s'approche de nouveau. Il parle. Lucas entend sa voix, mais ne comprend pas ce qu'il dit. [...] Lucas revient devant la maison. Caché dans l'ombre, il attend. (p. 60-1)

Dans cet extrait c'est Clara qui est focalisée par Lucas. Lucas la poursuit pendant des jours et attend devant sa maison plusieurs fois pendant la nuit aussi. Son regard devient central et Clara est l'objet de son désir à qui il consacre toute son énergie, pendant plusieurs mois. Clara est présentée comme passive, acceptant ses avances, sans résister.

Par ailleurs, il y a aussi des récits internes autodiégétiques où les femmes sont focalisées de l'extérieur. Victor, le libraire, ami de Lucas parle de sa sœur,

d'abord avec Lucas (p. 100-7), et ensuite nous lisons son manuscrit, (p. 139-151) qui constitue un «récit dans le récit» ou récit enchâssé assez long⁵⁷. Dans le cas de l'insomniaque, le voisin de Lucas, il s'agit de nouveau d'un dialogue et de courts monologues (p. 115, 6, 7) et d'une focalisation sur les trois femmes de sa vie, sa femme morte, une femme chez qui il a habité et la directrice de l'orphelinat; les trois ont été marquées par la guerre et par la pénurie qui l'a suivie. En somme, ce sont tous des narrateurs masculins et les femmes sont toutes focalisées par eux.

Dans seulement deux cas, il s'agit de narrateurs et de focalisateurs féminins. L'histoire de Yasmine (p. 38), la jeune femme que Lucas rencontre un jour d'hiver et qu'il prend chez lui, est un récit enchâssé, c'est elle, cette fois-ci, qui choisit les souvenirs qu'elle raconte en parlant de son enfance et de son père. C'est une histoire troublante d'inceste entre le père et sa fille et la narration de Yasmine apporte sa perspective des faits, et montre le rôle qu'elle a joué dans la relation, relation qu'elle a désirée. De plus, on note aussi l'histoire de Clara qu'on doit reconstituer à partir des dialogues entre Clara et Lucas, d'où le caractère fragmentaire de sa voix. Son récit raconte la mort tragique de son mari, mort qui l'a marquée pour toujours (p. 83, p. 95-6). Les brèves histoires des femmes sont des histoires troublantes de perte de l'amour, des relations déterminantes dans leurs vies et ce sont des pertes qu'elles ne peuvent oublier.

Dans *La Preuve*, les personnages féminins sont pour la plupart focalisés, mais les brefs récits des deux femmes avec qui Lucas entretient des relations enrichissent l'image que le narrateur nous donne de la vie du personnage principal. C'est vrai

⁵⁷hypo-récit chez Mieke Bal, 1977, p. 35.

que leurs paroles révèlent leurs sentiments et leur interprétation des faits de leur vie, mais les informations sur leur passé servent un rôle dans le roman et aident le lecteur à comprendre la raison pour laquelle Lucas les a choisies, à savoir une certaine affinité qu'il ressent pour leur souffrance, qui confère aux récits une fonction d'analogie ou de mise en abyme de la perte de Lucas.

Le Troisième mensonge

Dans le troisième roman, nous avons affaire à une narration autodiégétique double, car il y a deux récits. Le premier commence avec la phrase : « Je suis en prison dans la petite ville de mon enfance ». Le «je» est Claus, le personnage principal du dernier chapitre de *La Preuve* et cette fois-ci c'est lui qui raconte. (Nous lirons plus loin qu'il s'appelle en fait Lucas.) Il est venu du pays voisin après une absence de quarante ans, pour revoir son frère avant de mourir d'une grave maladie du cœur. C'est important de mentionner que son récit passe à la narration hétérodiégétique quand il s'agit de raconter la vie de l'autre côté de la frontière, la traversée et les premières semaines après l'arrivée dans l'autre pays, ce qui signifie que le narrateur prend ses distances par rapport au personnage enfant de l'autre pays.

Après l'enquête à cause des problèmes avec son visa, et avant d'être rapatrié, avec l'aide des employés de l'ambassade, il réussit à contacter son frère, Klaus, qui vit dans la capitale et il se prépare à lui rendre visite. La deuxième partie du roman est narrée par son frère à partir de ce moment-là. Celui-ci est d'accord pour recevoir l'homme qui prétend être son frère, mais il ne veut pas changer sa vie et il ment sur son propre passé, en disant que son frère et ses parents sont tous morts.

Sa mère, en réalité, vit avec lui, mais elle est malade et parle tout le temps de son enfant perdu. Lucas lui laisse son manuscrit et après son départ, Klaus continue le manuscrit avec sa propre histoire. Son récit retrace les événements de son passé, d'une façon chronologique, après la description de l'épisode de la rencontre d'avec son frère dans sa maison.

Dans ces récits, il y a des personnages féminins mais il y a peu de focalisation à travers elles. Dans chaque partie du roman, c'est plutôt le narrateur-focalisateur qui focalise les femmes. Dans un mélange de discours direct et de discours rapporté nous apprenons quelque chose sur la vie de la libraire (p. 13-14) en dépit du fait qu'elle « dit qu'elle n'a rien à raconter » (p. 17). Ensuite, en racontant son enfance, le premier narrateur mentionne l'institutrice (p. 26), qui est focalisée par lui. Dans la deuxième partie du roman, le plus important personnage féminin est celui de la mère, presque toujours présent et toujours focalisé par le narrateur. « Je regarde la femme. Elle est grosse et vieille. Ses cheveux, à moitié gris, sont coiffés en arrière et attachés derrière la nuque par un bout de laine » (p. 127). La description montre le détachement du fils lors d'une visite dans l'hôpital psychiatrique où sa mère est soignée, le manque d'affection envers la femme qu'il ne connaît plus.

En somme, l'analyse de la trilogie montre une certaine continuité en ce qui concerne le traitement narratif des personnages féminins qui n'occupent pas de rôle important dans l'histoire, qui sont partout focalisées de l'extérieur et reléguées à une fonction narrative de deuxième niveau. Seulement deux fois, dans *La Preuve*, pour des récits brefs d'une page environ, la voix des femmes se fait

entendre, pleine de tristesse et de regret. Par contre, la narration des hommes domine les romans, comme dans *Hier*.

Hier

Le quatrième roman de Kristof a de nouveau une narration autodiégétique. «Je marchais dans le vent d'un pas décidé», dit le narrateur (p. 9). La focalisation est externe, le narrateur en sait moins que les personnages, tout ce qui appartient à leur psychologie, leurs pensées, leurs motivations, reste inconnu pour lui et dans le cas de Yolande, son amie, ceci ne l'intéresse même pas :

Le médecin dit:

- [...] Mais que savez-vous de ses sentiments à elle?

- Je ne veux rien en savoir. Ses sentiments ne m'intéressent pas. (p. 19)

Ou bien: «Que fait Yolande le dimanche après mon départ? Je n'en sais rien. Je ne lui ai jamais demandé» (p. 21).

Le personnage principal, Sandor, qui a changé d'identité une fois à l'étranger pour dissimuler son passé criminel, revoit Line après dix ans et découvre qu'elle est la femme dont il rêvait depuis toujours. Line est au début un souvenir, puis une image idéalisée et après, la femme aimée. Tout au long du roman, elle monopolise le champ de la focalisation. Le regard épieur du narrateur la suit partout, tout le temps. Du point de vue narratif, celui qui regarde est dans une position de pouvoir, le regard signifiant à la fois obsession, amour, curiosité, voyeurisme. La femme est réduite au statut d'objet de désir, situation similaire à celle analysée par Laura Mulvey dans «Visual Pleasure and Narrative Cinema»⁵⁸. Comme dans *Vertigo* de Hitchcock, le film auquel Mulvey se réfère, l'homme a le pouvoir

⁵⁸Laura Mulvey, «Visual Pleasure and Narrative Cinema», *Screen*, 16:3, 1975, pp. 6-18.

narratif et la femme est passive. Mulvey maintient que le regard masculin symbolise la hiérarchie patriarcale, car il est issu d'un désir de contrôler l'objet passif, la femme. Mulvey s'inspire d'une étude de Freud sur la scopophilie, qui se réfère au plaisir de regarder. Néanmoins, comme on le verra, dans le texte de Kristof, la passivité de Line n'est qu'apparente et c'est plutôt l'obsession et la dépendance de Tobias qui ressortent de son comportement. Il la suit dans la rue, puis il achète des jumelles pour l'épier et se rend compte qu'elle est mariée. «Ce n'est que plus tard, le soir, que je vais voir Line avec mes jumelles. [...] Parfois, Line se penche à la fenêtre, elle fume une cigarette en me regardant, mais elle ne me voit pas, elle ne voit que la forêt» (p. 86). Tobias la regarde de loin, sans qu'elle le sache, curieux et impatient, ravi. Le lendemain, Tobias, obsédé, a besoin de la voir de nouveau:

J'observe le couple, tantôt devant la maison, tantôt du côté de la forêt. Je vois Line s'habiller, prendre son petit sac. [...] Line descend. Elle rentre chez un coiffeur. Moi, je m'installe dans un bistrot, près de la fenêtre qui donne sur la place, et j'attends. Deux heures plus tard, Line revient, chargée d'achats de toutes sortes. (p. 87)

Ces phrases nous rappellent celles du narrateur de *La Preuve* qui épiait Clara, en proie à un fort désir d'en savoir plus sur elle et d'être proche d'elle.

Comme dans les autres romans, tout ce que nous savons sur les personnages féminins provient du dialogue et des descriptions. Néanmoins, Line parle plus d'elle-même, de ses principes et de ses désirs, de ses choix et de son avenir. Elle est la narratrice de deux brefs récits sur son passé après la disparition de Tobias (p. 96 et 110). Plus développée que les autres personnages féminins de Kristof, elle semble plus indépendante et plus forte. A la fin, elle met sa famille avant tout et refuse d'épouser Tobias à cause de son statut social incompatible avec le sien, et quoiqu'elle l'aime, elle prend la décision de le quitter (p. 136). De plus, elle dit

qu'elle va divorcer d'avec son mari, qu'elle n'aime plus et qui lui est infidèle. Elle fait preuve d'autonomie et de pouvoir.

Le récit de *Hier* se caractérise aussi par la focalisation interne, mettant en évidence les pensées du narrateur sous une forme parfois poétique: «Le temps se déchire. Où retrouver les terrains vagues de l'enfance? Les soleils elliptiques figés dans l'espace noir? Où retrouver le chemin basculé dans le vide?» (p. 121).

Nous pouvons souligner que les personnages féminins sont vus de l'extérieur dans *Hier*, mais que celui de Line a plus de poids au niveau de la narration. L'histoire est plus équilibrée, car le texte livre ses pensées et ses motivations aussi. L'amour que Tobias ressent pour elle semble influencer positivement la façon dont il la représente.

Pour conclure, on peut dire que, dans les romans, le narrateur masculin semble être privilégié, il est investi de la narration et de la focalisation en même temps. Par contre, la distribution des parties du dialogue appartenant aux personnages féminins et leur contenu montrent le caractère fragmentaire du discours féminin, la prépondérance de la voix et de la focalisation masculines. De plus, la majorité des femmes sont focalisées, vues de l'extérieur, elles sont regardées comme des objets. Comme nous l'avons vu, la plus grande partie de la narration est autodiégétique, avec l'exception du deuxième volet de la trilogie où la focalisation externe se fait sur le personnage principal.

Comme narrateur, le personnage masculin semble détenir le pouvoir au niveau narratif. Nous allons voir cependant que ce pouvoir est remis en cause par les textes. Premièrement, pour mieux comprendre le problème, dans ce qui suit, la question que nous allons poser concerne l'histoire et en particulier le rôle de l'écriture dans la vie des protagonistes.

2. Le projet d'écriture

Les romans de Kristof présentent des narrateurs écrivains et le lecteur lit leurs manuscrits. L'idée que nous essayons de développer dans cette partie est que les protagonistes ont un besoin impérieux d'écrire, qui a ses racines dans leur passé traumatique. Nous rejoignons le point de vue de Riboni-Edme qui dit que la fracture de leur vie est l'espace d'où naît l'écriture: « Pour que l'écriture advienne, il a fallu la perte de la patrie, il a fallu l'exil, il a fallu aussi l'explosion du sens»⁵⁹. Pourquoi écrivent-ils? Pour eux, l'écriture n'est pas une activité sociale, un métier, mais la façon de répondre à une forte motivation intérieure de s'affirmer, de se définir. L'histoire des « détours de l'écriture », terme employé par Valérie Petitpierre⁶⁰, est en fait l'histoire des romans. Dans son ouvrage sur la trilogie, Petitpierre étudie d'un côté les composantes concrètes, c'est-à-dire l'aspect matériel de l'écriture mentionné dans les romans, l'existence de différents manuscrits, leur création et leurs péripéties et de l'autre, leur style en tant

⁵⁹Riboni-Edme, *La Trilogie*, p. 49.

⁶⁰Valérie Petitpierre, *D'un exil l'autre, Les détours de l'écriture, dans la Trilogie romanesque d'Agota Kristof*, Carouge Genève-Zoé, 2000.

qu'œuvres littéraires. Notre analyse va prendre en compte aussi l'essai de Marie Bornand⁶¹.

Le Grand Cahier

Le titre du premier roman renvoie directement à l'écriture et dès le début, il nous fait penser aux buts de celle-ci. Le Grand Cahier apparaît pour la première fois dans le fragment intitulé «Nos études». Les enfants disent: «Nous sommes assis à la table de la cuisine avec nos feuilles quadrillées, nos crayons, et le Grand Cahier» (LGC, p. 32). Les jumeaux écrivent des compositions à différents sujets sur les feuilles qu'ils ont achetées et si elles sont assez bonnes, elles seront recopiées dans le cahier. Nous nous rendons ainsi compte que le livre doit être la version finale imprimée de leur cahier.

Le récit du *Grand cahier* commence avec l'arrivée chez leur «Grand-Mère» de deux petits garçons jumeaux. Ils emportent avec eux le grand dictionnaire de leur Père qui est très lourd. Il a une valeur symbolique significative et Kristof le mentionnera plus tard dans son propre récit autobiographique, dans l'épisode de la traversée de la frontière. D'une part, le dictionnaire inscrit les jumeaux «dans une filiation d'écriture» comme le dit Riboni-Edme⁶², car le père était journaliste, correspondant de guerre (LGC, p. 27) et a ainsi une valeur affective non avouée et de l'autre, il représente la culture écrite, la totalité des mots qu'ils peuvent utiliser pour décrire le monde et qu'ils veulent apprendre. On peut donc dire qu'il représente un lien avec le passé et une possibilité de continuer leur vie d'avant

⁶¹Marie Bornand, « Agota Kristof, une écriture de l'exil », in *Recherches Interdisciplinaires sur les Textes Modernes*, n°. 12, Université Paris X, 1996, pp. 133-165.

⁶²Riboni-Edme, *La Trilogie*, p. 71.

dans le nouveau monde. Sa mention dès le premier paragraphe montre son importance et celle du mot écrit dans la vie des enfants. Nous apprenons plus tard qu'ils ont déjà appris à lire et à écrire (p. 28) et qu'ils désirent continuer leurs études même s'ils doivent le faire tout seuls.

Nous revenons au chapitre «Nos études», pour voir comment l'écriture est présentée, quels sont ses principes. Elle est décrite comme un exercice d'apprentissage très précis. Leur devoir vise une écriture basée sur une attitude de distance, de rejet de l'expression des émotions ou souffrances physiques, de toute forme de subjectivité. Il est en fait une forme de résistance aux atrocités de la guerre et au monde extérieur, une manière de faire face à la perte de leur famille :

Pour décider si c'est «Bien» ou «Pas bien», nous avons une règle très simple: la composition doit être vraie. Nous devons écrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons. [...] Il est interdit d'écrire: «La Petite Ville est belle», car la Petite Ville peut être belle pour nous et laide pour quelqu'un d'autre. [...] Les mots qui définissent les sentiments sont très vagues, il vaut mieux éviter leur emploi et s'en tenir à la description des objets, des êtres humains et de soi-même, c'est-à-dire à la description fidèle des faits. (pp. 33-34)

Les enfants soulignent le besoin d'être objectifs et de se concentrer sur les faits dans une entreprise de description précise du réel, eux-mêmes inclus.

A part les exercices de composition ils font d'autres activités aussi. «Nous avons des leçons d'orthographe, [...] de lecture, de calcul mental, de mathématiques et des exercices de mémoire» (p. 32). Dans le monde chaotique qui les entoure la tentative de se concentrer sur leur éducation leur donne l'impression qu'ils sont capables de maîtriser au moins un aspect de leur vie. Pour être capables d'affronter ce monde impitoyable, ils se livrent ensuite à des exercices d'endurcissement du corps et de l'esprit. Ils s'entraînent à ne se laisser toucher ni par les insultes ni par les mots tendres, ils font des exercices de mendicité, de

cécité et de surdité, de jeûne, d'immobilité et de cruauté ; comme le note Riboni-Edme, ils essayent de se construire «une armure d'indifférence»⁶³.

Vers l'âge de quinze ans, les jumeaux voient leur père revenir, bien décidé à passer la frontière qui est pourtant alors «infranchissable» (p. 185). Ils n'hésitent pas à sacrifier leur père pour que l'un d'eux puisse la franchir: «marchant dans les traces des pas, puis sur le corps inerte de notre Père, l'un de nous s'en va dans l'autre pays» (p. 191). C'est ainsi qu'à la fin du récit le «nous» qui a mené toute la narration se trouve divisé, et il ne reste pas de «je», mais «l'un de nous», on ne sait pas lequel.

Dans ce roman, les jumeaux écrivent pour affirmer leur relation fusionnelle qui est une forme de protection contre le chaos, la perte de repères, la cruauté du monde dans lequel ils se trouvent abandonnés. Une fois séparés, l'écriture devient un cri de souffrance, elle jaillit du désir de continuer à communiquer avec le frère perdu et devient ainsi fantasmatique et utopique dans son intention. L'union est pour jamais brisée et les retrouvailles sont impossibles. Les jumeaux et les autres personnages qui reflètent leur perte et leur désarroi sont condamnés tragiquement à ne jamais retrouver le bonheur perdu.

La Preuve

Ce récit a plusieurs personnages qui écrivent et tous sont décrits à la troisième personne, en «il». Dans sept chapitres sur huit, c'est Lucas qui est au premier plan, dans le huitième, l'arrivée de Claus de l'étranger signale le changement et

⁶³Riboni-Edme, *La Trilogie*, p. 70.

c'est lui qui est le personnage principal, Lucas étant disparu. D'autres personnages écrivent aussi, Victor le libraire, et Mathias, le petit enfant handicapé. L'écriture devient un des thèmes principaux du roman et est mise en abyme. Comme le dit Petitpierre dans son essai, la mise en abyme renvoie au concept de Dällenbach et signifie la manière d'une œuvre «de refléter l'intrigue, l'acte d'écrire ou la littérature en général». Le terme peut être compris comme désignant les images qui dans un texte renvoient au thème principal ou à une attitude envers l'écriture⁶⁴.

Le début du récit fait le lien avec celui qui précède car la situation semble être la même: «Celui qui reste retourne dans la maison de Grand-Mère» (LGC, 184) «De retour dans la maison de grand-mère, Lucas se couche près de la barrière du jardin» (LP, p.11). Cependant, il y a des modifications: la narration en «il», l'apparition du prénom Lucas, qui marque une identité nouvelle et qui ne contient plus le rapport à l'autre⁶⁵, et le mot grand-mère sans majuscules. Cette identité nouvelle sera mise en évidence par la dépression que Lucas ressent après le départ de son frère. Le frère n'est mentionné que plus loin dans le roman: «Je connais la douleur de la séparation. [...] Le départ d'un frère avec qui je ne faisais qu'un. [...] Il est parti, il a traversé la frontière» (p. 65). Plus loin, Mathias dit à Lucas qu'il parle à son frère sans se rendre compte (pp. 88-90). L'unité des frères qui les aidait à survivre est disparue, et implicitement, ce changement suggère la perte des moyens de défense face aux attaques de toutes sortes, la vulnérabilité et la solitude.

⁶⁴Petitpierre, *D'un exil l'autre*, p. 11, l'ouvrage de Lucien Dällenbach est *Le Récit spéculaire. Contribution à l'étude de la mise en abyme*, Paris, Seuil, 1977.

⁶⁵Bornand, 1996, p. 145.

A ce propos, il faut mentionner que Lucas essaie de trouver quelqu'un d'autre pour remplir le vide laissé par son frère, il s'ouvre vers le monde. La «nostalgie de l'unité originelle de l'enfance, de l'identité fusionnelle avec l'âme jumelle», comme le dit Marie Bornand⁶⁶, ne lui permet quand même pas de réaliser ses rêves. Les relations qu'il essaie d'entamer avec Yasmine, Mathias, et Clara ne lui apportent pas de bonheur, il est toujours à la recherche d'autre chose. L'idéalisation du passé l'empêche d'apprécier la valeur du présent. On voit ainsi l'impossibilité d'établir des rapports affectifs et de communiquer. Lucas écrit donc pour combler le vide intérieur, et il lui faut du temps pour recommencer après le drame de la séparation: «Lucas ouvre le coffre, il y prend un cahier d'écolier, il y écrit quelques phrases. Il referme le cahier, il se couche sur la paille» (p. 11). L'écriture semble ne pas avoir de but clair. Il dit «ça me distrait» (p. 23), mais la fonction de l'écriture est clarifiée plus tard en parlant à Mathias : «Je dois les garder. Pour Claus. Ces cahiers sont destinés à Claus. A lui seul. [...] Je lui écris tous les jours dans les cahiers. Il doit certainement faire de même» (pp. 93-94). C'est son frère jumeau qui est le vrai destinataire et le seul interlocuteur de cette communication écrite.

Les cahiers sont donnés plus tard à Peter, pour qu'il les garde loin des yeux de Mathias qui a commencé à lire. De leur dialogue, il ressort que Lucas a probablement le même style d'écriture que les jumeaux du *Grand Cahier*, car il remplit des feuilles et des feuilles et ne retient que l'essentiel. L'écriture a trois phases. Il prend des notes sur des feuilles, il copie ensuite ce qu'il veut garder dans le cahier et puis, plus tard, il élimine les pages qui ne sont pas à son avis

⁶⁶*idem.*

nécessaires. Il dit à Peter: « [...] j'en élimine beaucoup. Je ne garde que ce qui est absolument nécessaire» (p. 92), «Les feuilles ratées me servent à allumer le feu» (p. 23). Les jumeaux disaient à leur tour: «Si c'est 'Pas bien', nous jetons la composition dans le feu et nous essayons de traiter le même sujet à la leçon suivante» (LGC, p. 33).

De son côté, Victor, le libraire, a un projet vague au début, sans objectif précis, c'est de laisser une trace sur la terre: «Je suis convaincu, Lucas, que tout être humain est né pour écrire un livre, et pour rien d'autre. Un livre génial ou un livre médiocre, peu importe, mais celui qui n'écrira rien est un être perdu, il n'a fait que passer sur la terre sans laisser de trace» (pp. 107). Le meurtre de sa sœur fait qu'il s'affranchisse de ses propres attentes contradictoires et constitue le catalyseur; son projet réussit mais au prix d'une folie meurtrière. Il réussit à trouver sa propre voix et son récit autobiographique contiendra l'histoire de sa solitude et de cette libération finale. Comme le dit encore Bornand, «prisonnier d'un rêve d'adolescent aliénant et d'une relation suffocante, Victor doit retrouver sa propre identité derrière celle qui lui est imposée par sa sœur avant de pouvoir véritablement créer»⁶⁷. Cependant, il la trouve en satisfaisant un désir criminel. Le projet d'écriture se définit pour lui de manière négative, en tant que rébellion et insubordination. Il sera condamné à mort pour sa crime, ce qui, en fin de compte, suggère que l'écriture pour lui a été une source de salut et de destruction.

Pour Mathias, le projet d'écriture correspond au besoin de s'évader, d'oublier la souffrance de sa vie et la perte de sa mère (p. 133, p. 168). C'est en suivant le

⁶⁷ *idem*, p. 147.

modèle de Lucas qu'il trouve en l'écriture un refuge. Lucas lui avait dit: «Et quand tu auras trop de peine, trop de chagrin, et si tu ne veux en parler à personne, écris-le. Ça t'aidera» (p. 133). L'enfant, par contre, écrivait déjà : «J'ai tout écrit. Tout ce qui m'est arrivé depuis que nous habitons ici. Mes cauchemars, l'école, tout. J'ai aussi mon grand cahier comme toi». Toutefois, l'écriture n'a pas pu l'aider, il ne supporte plus la vie, il brûle son cahier comme si c'est un devoir raté et se suicide sans laisser aucune explication. Il y a ainsi une différence entre le projet de Victor et celui de Mathias. Pour Victor, écrire un livre c'est essentiel dans la vie, pour prouver qu'on a existé, qu'on a créé quelque chose et Lucas sera d'accord avec lui (LP, p. 108). De plus, Victor veut transmettre une partie de soi à la postérité⁶⁸, par contre, Mathias, ne considère pas sa vie comme tellement importante.

Dans *La Preuve*, l'acte d'écrire ne réussit pas à combler la solitude, la carence d'affection et de communication. Le projet de Lucas, quoique mieux défini que les autres, n'aboutit pas non plus. Claus, le frère parti à l'étranger, revient dans la ville où il a passé son enfance et cherche son frère. Peter, l'ami de Lucas, lui donne les cahiers qui lui étaient destinés. Cependant les frères ne se retrouvent pas. Lucas a disparu il y a vingt ans. Dans *La Preuve*, le projet d'écriture a été démultiplié et donné aux différents personnages qui écrivent, et est devenu le sujet du récit. Le «nous» du *Grand Cahier* se voit divisé, et l'écriture est mise en abyme. Ici, l'acte d'écrire se voit analysé et reflété, dans un jeu de miroirs qui déforment l'image originale.

⁶⁸Petitpierre, *D'un exil l'autre*, p. 35.

Le Troisième Mensonge

Comme nous l'avons vu plus haut, le roman est divisé en deux parties, qui sont deux récits homodiégétiques. Il y a deux «je», celui de Claus, qui, incarcéré, a décidé d'écrire et celui de Klaus, le poète de la capitale, son frère perdu. La relation à l'écriture des deux protagonistes est différente et a des résultats différents, mais a au centre le besoin semblable d'écrire. Claus écrit dans ses cahiers depuis son enfance et, comme nous l'avons vu, a dû rédiger la fiction du *Grand Cahier* et de *La Preuve* ; il écrit de la prose, mais n'a pas publié ses écrits, cependant Klaus écrit des poèmes, et il a un certain succès littéraire. La coupure du roman en deux récits différents et son contexte dans l'histoire nécessitent d'être analysés car c'est le moment où Klaus va décider de continuer le manuscrit de son frère, et d'écrire son autobiographie.

Au début du roman, nous avons affaire à la première instance de narration, le «je» de Claus. Il semble bien s'agir du frère revenu au pays, le frère de Lucas, mais de petits détails déroutent le lecteur. «Pendant une heure le matin, et pendant une heure le soir, je marche dans la cour. C'est une habitude que j'ai prise dans mon enfance quand, à l'âge de cinq ans, j'ai dû réapprendre à marcher» (p.12). Plus loin, il dit: «J'ai passé la plus grande partie de mon enfance dans un hôpital» (p. 25). Ce fait est en contradiction avec l'histoire du *Grand Cahier* et renforce le doute du lecteur après le procès-verbal, qui a nié l'existence des personnages de *La Preuve*. Après ceci, nous pouvons lire le récit au passé de l'enfance du narrateur. Les souvenirs du lecteur sont complètement bouleversés. Au lieu d'une enfance heureuse avec son frère dans la capitale, on peut lire la souffrance physique d'un enfant qui boîte après une maladie sans nom et son existence

solitaire dans des hôpitaux, des institutions de «rééducation» et des orphelinats. De ce qui s'est passé avant le premier hôpital, il ne se rappelle plus, ce sont seulement des rêves. La destruction de son centre pendant la guerre fait qu'il est réparti chez une paysanne et qu'elle prend soin de lui pendant deux ans dans sa maison en marge d'une ville de frontière. Le procès-verbal dressé par les autorités à l'occasion du décès de Maria Z. (p. 50) nous rappelle l'autre procès-verbal et souligne la correspondance entre ce monde fictif et celui de la fin de l'autre roman. Resté seul encore une fois, Claus ne veut pas retourner dans une institution, est forcé de fuir et s'en va à l'étranger, en passant la frontière illégalement à l'aide du corps d'un homme inconnu, de la manière racontée dans le premier roman. Le troisième procès-verbal, cette fois-ci contenant les mensonges que Claus avait prononcés et qu'il révélera comme tels immédiatement au lecteur, est celui où il déclare son identité fausse. «Il ne s'appelle pas Claus», précise le narrateur (p. 80).

Au centre de «rééducation», le pseudo-Claus écrit et lit très tôt tout comme les petits jumeaux et apprend rapidement, comme Mathias. Il aime lire dans son temps libre.

Après le repas, je faisais la sieste, mais, au lieu de dormir, je lisais les livres que l'institutrice me prêtait, ou ceux que j'empruntais à la directrice quand elle s'absentait de son bureau. [...] Mes devoirs, je les faisais rapidement, puis j'écrivais des lettres. A l'institutrice. Je ne les lui donnais jamais. A mes parents, à mon frère. Je ne les envoyais jamais. Je ne connaissais pas leur adresse. [...] Presque trois ans ont passé ainsi. [...] Je savais lire, écrire, calculer. Nous n'avions pas de notes, mais je recevais souvent une étoile dorée que l'on collait à côté de notre nom affiché sur le mur. J'étais surtout fort en calcul mental. (p. 27)

Certains enfants reçoivent des lettres de leur famille, lui, il n'a personne. Sa correspondance avec sa famille imaginaire, l'aide à supporter son solitude et lui permet de partager ses pensées avec quelqu'un même si cette personne n'existe pas. Son projet d'écriture commence à vraiment prendre forme chez sa «Grand-

Mère», situation qui renvoie à la narration des jumeaux, ne l'oublions pas, création fictive de son imagination, selon le procès-verbal. Comme eux, il s'achète des feuilles de papier, un crayon, un grand cahier, mais en opposition avec eux il dit que c'était «un grand cahier dans lequel je notais mes premiers mensonges» (p. 49). L'écriture de l'enfant ne se base plus sur la description exacte des faits ou plutôt les faits sont inventés. L'aspect mensonger de son écriture a été explicité déjà dans le texte (p.14), mais il est plus clair maintenant. Claus a dit à la libraire, qui lui a rendu visite en prison, qu'il écrivait des choses inventées:

Je lui réponds que j'essaie d'écrire des histoires vraies mais, à un moment donné, l'histoire devient insupportable par sa vérité même, alors je suis obligé de la changer. Je lui dis que j'essaie de raconter mon histoire, mais que je ne le peux pas, je n'en ai pas le courage, elle me fait trop mal. Alors, j'embellis tout et je décris les choses non comme elles se sont passées, mais comme j'aurais voulu qu'elles se soient passées. (p. 14)

La réalité n'est supportable que si elle est transformée par l'écriture.

Après avoir traversé la frontière, il déclare qu'il a 18 ans parce qu'il ne veut pas aller de nouveau à l'orphelinat et il reçoit une place dans une maison de jeunesse où il suivra des cours de langue. A Peter, qui sera son tuteur, il dit qu'il ne veut pas faire des études, qu'il désire devenir écrivain.

- Ecrire? Quoi? Vous voulez devenir écrivain?
- Oui. 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 votre langue correctement, mais cela me suffit.
Peter dit:
- On ne gagne pas sa vie en écrivant.
Claus dit:
- Non, je le sais. Mais je pourrai travailler le jour et écrire tranquillement le soir. C'est ce que je faisais déjà chez Grand-Mère. (p. 84)

Il avoue avoir déjà rempli cinq cahiers d'écolier qui contiennent «des mensonges», «des choses inventées», «des histoires qui ne sont pas vraies, mais qui pourront l'être» (p. 84). Nous voyons comme encore une fois dans *Le Troisième mensonge*, l'écriture est décrite comme fictionnelle. En même temps,

elle constitue un projet nécessaire et même vital, plus important que toute autre activité.

C'est intéressant par contre de voir que le soif d'apprendre de l'enfant est disparu. Le Pseudo Claus et les petits jumeaux aimaient lire tout ce qu'ils trouvaient quand ils étaient petits. Il considère qu'une fois adulte il n'a plus besoin d'apprendre. Dans le texte, il n'y aura plus de mention ni de son écriture à l'étranger ni des cahiers. Une seule fois, pendant sa rencontre avec son frère, il dit qu'il avait «écrit des livres» à l'étranger (p. 105), mais rien de plus. De retour dans la ville de son enfance, qu'il décrit dans le premier chapitre de ce récit, il s'achète des papiers et des crayons et il rédige le manuscrit qui a été la source de tant de controverses et qui a été confisqué par la police pour être examiné et puis rendu. Le soir de son anniversaire, dans le bistrot où il sera arrêté, il se dit, ivre, que l'histoire de son jumeau « 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'imaginai seulement que nous étions deux, mon frère et moi, pour supporter l'insupportable solitude » (p. 68). Il dit donc que l'histoire du *Grand Cahier* comme celle de *La Preuve*, c'est de la fiction, confirmant le procès-verbal de la fin de *La Preuve*.

La narration du récit ne suit pas l'ordre chronologique des événements. Les épisodes de son enfance, à l'hôpital et puis chez «grand-mère» apparaissent intercalés dans le texte parmi d'autres qui relatent son séjour au pays natal après quarante ans d'exil, en commençant avec la prison, puis avec sa visite dans la ville où il y a le centre immédiatement après son arrivée de l'étranger et puis la ville

plus petite de K., près de la frontière. Ces épisodes apparaissent dans un ordre qui n'est régi que par le règle du souvenir spontané, sans plan préalable. Avant d'être rapatrié, le narrateur sera conduit en voiture dans la capitale par des gens qui travaillent pour l'ambassade de son pays, pour qu'il finisse la recherche de son frère dont ils pensent avoir trouvé une trace.

Le changement de narrateur se passe quand «Claus» (car ce n'est pas son nom) appelle Klaus, qui est supposé être son frère. Ce moment coupe le texte en deux parties. La dernière phrase c'est: «A huit heures, je m'assieds sur le lit et je compose le numéro de téléphone de mon frère» (p. 91). Le «je» répond à un autre «je», en passant la parole. A la page suivante, l'instance narrative est devenue autre et la communication semble impossible.

Je décroche le téléphone. [...]
- Ici, Lucas T. J'aimerais parler à mon frère Klaus T.
Je me tais. La sueur coule le long de mon dos. Je dis enfin:
- C'est une erreur. Je n'ai pas de frère. [...] Mon frère est mort depuis longtemps.»
(p. 95)

Cette coupure montre la profondeur de la séparation définitive. Pourtant, il y a un lien qui se dessine entre les deux frères à travers leurs manuscrits: « Voici mon dernier manuscrit. Il est inachevé. [...] Il faut que tu le finisses » (p. 103). Pendant leur rencontre dans le bureau de leur père, (pp. 100-108) Lucas donne à son frère un «grand cahier d'écolier». Klaus n'a pas voulu reconnaître son frère, mais après son départ il a changé d'avis. Un lien réel n'est pas possible, car Klaus préfère ne pas changer sa vie et choisit encore une fois le refuge de l'écriture. « Je relis les dernières pages du manuscrit de mon frère et je me mets à écrire » (p. 111). Il se sent obligé de continuer le travail de son frère sans s'intéresser vraiment à son sort. Son récit autobiographique, plus linéaire que celui de son frère, commence

par l'épisode qui décrit le moment qui a déclenché la destruction de leur vie de famille, quand leur mère a tiré sur leur père, ce qui est encore un nouvel incident par rapport aux deux premiers romans. Il continue en racontant des histoires de son enfance et de sa vie d'adulte.

Pour lui aussi, l'écriture a joué un rôle important, influençant ses choix professionnels. Il dit qu'il commence à écrire des poèmes dans sa maison de famille, peu de temps après le début de sa nouvelle vie avec sa mère, sept ans après leur séparation causée par le meurtre du père. La mère, toujours malade, ne peut pas s'occuper vraiment de lui, est impatiente avec lui, le critique constamment, en le comparant à son frère absent et Klaus se sent seul, triste et abandonné (p. 147). Enfant, il distribue des journaux pour gagner plus d'argent et à l'âge de quatorze ans, il quitte l'école et commence un apprentissage de typographe (p. 151). Pendant ce temps, il continue à écrire. Une fois, il montre ses poèmes à sa mère et la seule chose qu'elle puisse dire c'est que Lucas serait devenu un grand écrivain. Dès lors, il cache ses poèmes, n'a pas de confiance en soi. Son écriture n'est découverte que lors qu'il devient chef d'une imprimerie qui appartient à une maison d'édition quand il a déjà quarante-cinq ans. Ses poèmes seront signés du pseudonyme Klaus Lucas en souvenir de son frère (p. 152) à qui il parle tous les jours: «Je me couche et avant de m'endormir, je parle dans ma tête à Lucas, comme je le fais depuis de nombreuses années» (p. 156). Ils sont ensuite publiés et il devient un des poètes les plus connus du pays (p. 87). En définitive, pour Klaus le mot écrit signifie la survie sur le plan matériel et psychologique car toute sa vie a trouvé du sens grâce à sa passion.

Les dernières pages du récit retournent au présent du narrateur: «Il m'a laissé son manuscrit inachevé. Je suis en train de le finir» (p. 161). Les mots sont répétés et les frères se réunissent finalement dans l'écriture, Klaus respectant ainsi les désirs de son frère qui s'est suicidé entre-temps. Nous pouvons souligner ainsi qu'ils ne se rencontrent pas dans le monde réel, leur relation semble impossible à cause des obstacles qu'ils ne peuvent pas dépasser, mais qu'ils se retrouveront dans la mort : « Je regarde la croix où est inscrit le nom de Claus, et je pense que je devrais la faire remplacer par une autre qui porterait le nom de Lucas. 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 » (p. 163).

Quoique différente, l'écriture des deux frères jumeaux du *Troisième mensonge* met en relief son aspect de nécessité vitale, de besoin impérieux plus fort et plus important que tout autre pour assurer la survie dans des conditions difficiles. Elle contient l'espoir que l'autre, le jumeau, va comprendre et qu'ainsi, l'écrivain n'est pas seul. Issue aussi de la solitude, l'écriture de Tobias de *Hier* mélange rêve, poésie et prose.

Hier

Quoiqu'il s'agisse d'un roman à part, l'histoire de Tobias pourrait être vue comme une variation sur le thème de l'exil de la Trilogie. Tobias est forcé de fuir après avoir essayé de tuer son père et sa mère. À l'âge de douze ans, il entend sa mère, la prostituée du village, parler avec un de ses clients habituels, l'instituteur.

D'après la conversation qu'il épie, il comprend que l'homme est son père et qu'il veut l'envoyer dans un internat gratuit pour qu'il puisse ainsi continuer ses études. Sa mère n'est pas d'accord, elle veut le garder près d'elle. Enragé, déçu, haïssant les deux, voulant s'échapper et tout oublier, il prend un couteau et l'enfonce dans le dos de l'homme. Il quitte ensuite son village et se met en route en direction de l'ouest. Il profite de l'escorte de camionneurs lorsque ceux-ci acceptent de le prendre en stop, il poursuit son voyage en marchant, et monte même à bord de trains de marchandise. La police le trouve un jour et il est placé dans une « maison de jeunes ». A l'étranger, il adopte un nouveau nom, Sandor Lester, et dit à tout le monde qu'il est un orphelin de guerre. Ainsi commence sa vie à l'étranger, fondée sur des mensonges, une vie sans but et sans espoir, monotone et grise.

Le roman est construit sur l'alternance entre des passages écrits à la première personne et des rêves, probablement écrits par le personnage principal. Selon Marie-Thérèse Lathion, c'est une « chronique mi-narrative mi-onirique d'un exil insoutenable et d'une écriture abandonnée »⁶⁹. En effet, le thème est l'exil et l'impossibilité de dépasser l'entre-deux identitaire pour se créer une nouvelle identité dans le pays d'accueil. Pour le protagoniste, la difficulté de s'adapter à la nouvelle vie et le sentiment de culpabilité mènent à l'évasion dans un monde imaginaire et obsessionnel et l'écriture, ce dialogue qu'il a avec lui-même est en fait la recherche d'un « tu » idéal qui le comprend. La manière dont le protagoniste approche l'écriture change dans le roman, étant influencé par l'apparition dans sa vie de la femme qu'il considère comme étant cet interlocuteur idéal.

⁶⁹Marie-Thérèse Lathion, « Tout être humain est né pour écrire un livre, et rien d'autre », <http://www.culturactif.ch/viceversa/kristof.htm>.

Au début, Tobias se trouve dans un hôpital, atteint d'une pneumonie, après avoir passé une nuit dans la forêt. Il avoue au psychiatre que la femme à qui il pense est la création de son imaginaire : « Line n'est qu'un personnage inventé. Elle n'existe pas » (p. 17). A ce moment, il oublie de mentionner que, dans son enfance, il a connu une Line, la fille de l'instituteur et donc sa demi-sœur et avec qui il est allé à l'école. Il est convaincu qu'elle viendra un jour : « Je sais qu'elle existe quelque part. J'ai toujours su que je n'étais venu au monde que pour la rencontrer. Et elle de même. Elle n'est venue au monde que pour me rencontrer. [...] elle est ma femme, mon amour, ma vie. Je ne l'ai jamais vue » (p. 19). Son inconscient, son passé refoulé transparaissent ainsi dans ses désirs d'avenir.

Après dix ans de travail abrutissant dans l'usine, pour lui, l'écriture n'a pas de but précis, elle provient seulement de son désir de communiquer. En dépit du fait qu'il a une amie, Yolande, il n'y a pas d'amour entre eux et il ne lui révèle pas ses pensées (p. 18). Il explique à son interlocuteur qu'il commence à écrire dans sa tête pendant la journée et puis il transcrit toutes ses idées le soir, au crayon, dans des cahiers d'écolier (p. 72), comme Lucas dans la Trilogie. Il rencontre cependant des difficultés quand il essaie de trouver les mots adéquats pour exprimer ce qu'il veut dire et ne sait pas pour qui il écrit :

Dans la tête tout se déroule sans difficultés. Mais dès qu'on écrit, les pensées se transforment, se déforment, et tout devient faux. A cause des mots. [...] L'ennui, c'est que j'écris n'importe quoi, des choses que personne ne peut comprendre et que je ne comprends pas moi-même. [...] je me demande pourquoi j'ai écrit tout cela. Pour qui et pour quelle raison ? (p.16)

Malgré lui-même, en proie à ce besoin incompréhensible, le narrateur écrit le soir, et mentionne ce fait à la fin des chapitres portant sur son existence réelle et avant les chapitres décrivant ses fantasmes comme pour signaler que ce qui suit sera son écriture (p. 41, 63, 74). Le changement dans sa vie arrive à un moment où il se trouve dans une impasse : « Hier soir, j'ai encore écrit en buvant de la bière. Les phrases tournent dans ma tête. Je pense que l'écriture me détruira ». Au lieu de l'aider, l'écriture le fait s'isoler et ne lui apporte aucun plaisir. Le même jour, une femme avec un enfant monte dans le bus qu'il prend tous les jours. Il reconnaît la Line de son enfance et se rend compte qu'il y a un conflit entre l'image de son passé et la Line idéale : « Non pas la Line de mes rêves, non pas la Line que j'attendais, mais la Line véritable » (p. 80). Il se rend compte, par contre, que c'est elle qu'il attendait. « Je ne le savais pas. Je croyais attendre une femme inconnue, belle, irréaliste. Et c'est la vraie Line qui est arrivée après quinze ans de séparation. Nous nous retrouvons loin de notre village natal, dans un autre village, dans un autre pays » (p. 82). Dans ce passage, nous pouvons observer que les pronoms « je » et « tu » sont réunis dans le « nous », toujours virtuel, car les deux personnages ne se sont pas encore parlé, mais pour lui ceci marque un moment significatif. Cette rencontre l'emplit d'espoir et lui rend confiance en l'avenir.

Jusque là, Tobias écrivait dans la langue du pays, des histoires « bizarres », mais la relation avec Line lui fait changer de style. Il commence à écrire des poèmes pour elle dans leur langue, la langue du passé. C'est un pas en arrière et encore un obstacle à son intégration. De plus, nous pouvons remarquer le malaise identitaire et linguistique. Il n'ose pas montrer à Line ses poèmes, car il n'est plus sûr de l'orthographe (p. 101). Dès lors, tout est projet, mais projet irréalisable. C'est vrai

que l'écriture semble avoir un but, qu'il a soudainement le désir d'écrire un livre, mais parce que son désir est lié à Line et au passé, il risque la faillite. Tout dépend d'elle. Au lieu de brûler ce qu'il écrit comme il l'a fait jusque là, il envisage de devenir un écrivain célèbre, qui gagnerait assez d'argent pour offrir à Line la vie confortable qu'elle voudrait : « Plus tard, j'écrirai un livre, je ne le brûlerai pas et je le signerai Tobias Horvath. Tout le monde croira que c'est un pseudonyme. En réalité, c'est mon nom véritable mais tu es la seule à le savoir, Line, n'est-ce pas ? » (p. 112). On remarque ici une certaine complicité qui provient de l'espoir d'un amour partagé. Plus loin, il lui demande : « Et quand je serai devenu un grand écrivain célèbre [...] m'épouseras-tu ? » (p. 114). Elle, en revanche, refuse de vivre avec un ouvrier, et qui plus est le fils d'une prostituée. Leur vie ensemble n'est possible ni là, parce qu'elle désire finir ses études et non pas travailler dans une usine, ni dans le pays natal, parce qu'ils devraient cacher les origines de Tobias à tous et la différence de classe sociale entre eux deux serait encore plus grande.

Comme dans le cas des jumeaux, le rêve de fusion ne peut être réalisé, et l'écriture pour l'autre moitié de l'unité échoue. C'est le désir de maîtriser la situation d'exil, une quête de la complétude qui le poussait à écrire. Avec la perte définitive de la femme rêvée, Tobias n'écrira plus (p. 148). Il épousera la femme qu'il n'aime pas, il aura des enfants, mais son âme semble morte, comme l'oiseau moribond qu'il voit en rêve. Au début du récit, il dit « un oiseau mort tombait d'une branche » (p. 10) et dans le dernier fragment allégorique, il retourne à l'oiseau : « Je prends l'oiseau dans mes bras, je le caresse. Ses ailes libres sont

cassées » (p. 144). Il s'est résigné à une vie banale, il abandonne le songe, la mémoire onirique pour se cantonner dans la réalité de la médiocrité.

Nous comprenons maintenant le rôle essentiel de l'écriture dans la vie des protagonistes. La trilogie soulignait déjà, à travers les titres, que l'intrigue y avait affaire. Dans *Hier*, l'écriture n'est pas problématisée, mais dans la trilogie, l'auteur tisse un mystère digne d'un roman policier. Le lecteur ne sait pas s'il peut croire les narrateurs et a peur qu'après tant d'histoires le dernier roman ne soit qu'encore une autre affabulation. La partie qui suit essaie de souligner que la confusion délibérément créée par les romans peut être vue comme une preuve de la remise en question de leur autorité narrative.

3. La remise en question de la fiabilité des narrateurs de la trilogie

Dans les récits de fiction l'autorité du narrateur se base sur un contrat entre le lecteur et le narrateur, un pacte de fiction établi généralement par le paratexte (roman, récit, nouvelles), autrement dit un pacte d'illusion consentie⁷⁰. Le narrateur feint de dire la vérité et le lecteur joue à y croire pour la durée de la lecture. Ce pacte de lecture est souligné et remis en question en même temps par la trilogie, où le semblant d'écriture autobiographique influence l'attente du lecteur quant à la vérité. Il y a une tension présente dans la trilogie de Kristof entre l'autobiographie et la fiction, les narrateurs oscillant entre la présentation sèche des faits de leur propre vie et le besoin d'embellir les faits insupportables.

⁷⁰Frances Fortier et Andrée Mercier, «L'autorité narrative dans le roman contemporain : exploitations et redéfinitions», *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 139-152, p. 139, <http://id.erudit.org/iderudit/014272ar>.

L'auteur, cela veut dire l'auteur implicite⁷¹ et non pas Agota Kristof, la personne, construit un récit complexe avec les trois romans, récit qui remet en question les narrateurs et la véracité de leur parole. A travers un jeu de vérité et de mensonge, l'auteur manipule le lecteur pour souligner le caractère fictif de l'histoire et l'aspect douteux de l'identité des protagonistes. Soit ils sont dénoncés, soit ils mentent et l'avouent plus tard ; le lecteur ne sait pas s'il peut vraiment faire confiance aux jumeaux.

En dépit du pacte de sincérité des jumeaux dont parle le premier livre, *Le Grand Cahier*, présenté plus haut, il y a des mensonges dans l'histoire⁷². Les jumeaux mentent par exemple au policier qui leur pose des questions en ce qui concerne le cadavre d'un soldat pour savoir s'ils ont pris ses armes:

Il nous conduit dans la forêt, au bord du grand trou où nous avons trouvé un cadavre. Le cadavre n'est plus là. Le policier demande:

- Vous êtes déjà venus jusqu'ici?
- Non. Jamais. Nous aurions peur d'aller si loin.
- Vous n'avez jamais vu ce trou, ni un soldat mort?
- Non, jamais. (LGC, p. 116)

C'est dans l'histoire qu'ils mentent, non pas dans la narration, ayant déjà avoué dans une autre 'composition' qu'ils avaient enlevé au soldat mort « son fusil, ses cartouches, ses grenades » (LGC, p.17) mais le doute est semé. Il ne disent pas toujours la vérité à Grand-Mère non plus. Quand ils vomissent après avoir vu les cadavres noircis dans le camp, ils lui disent qu'ils ont mangé des pommes vertes (LGC, p. 145).

⁷¹C'est un concept introduit par Wayne Booth (*The Rhetoric of Fiction*, 1962) et un sujet de controverse en narratologie, vu par certains comme construction du récepteur du texte, par d'autres comme instance qui organise le texte, il est accepté par la critique interprétative; voir par exemple l'article de Tom Kindt, narratologue allemand, sur le sujet, <http://www.vox-poetica.org/t/articles/kindt.html>.

⁷²Valérie Petitpierre le démontre en détail dans la quatrième partie de son livre, *D'un exil l'autre*, 'Un tissu de mensonges: faux fils et faufil' pp. 153-183, je vais mentionner quelques cas que j'ai découverts dans les textes.

Ce ne sont pas seulement les enfants qui disent des mensonges, ce sont aussi les adultes. Après son arrestation, Claus dit à l'officier que quelqu'un lui a laissé le manuscrit de son frère à la réception de l'hôtel (LTM, p. 71). Klaus, de son côté, ment à son propre frère, dans la deuxième partie du *Troisième mensonge*. Il dit à Lucas qu'il a une femme, des enfants et des petits-enfants qui s'appellent « Klaus et Lucas, évidemment » (LTM, p.106) et que son frère est mort, enterré avec sa mère (LTM, p. 104). Quoique Klaus dise dans le texte qu'il sait que c'est son frère, il ne veut pas l'admettre quand celui-ci est devant lui, de peur qu'il détruise sa vie avec sa mère. « C'est bien lui. Je n'ai besoin d'aucune preuve pour le savoir. Je le sais. Je le savais, j'ai toujours su qu'il n'était pas mort, qu'il reviendrait » (LTM, p. 97).

Par ailleurs, un exemple de mensonge dans le discours se trouve dans *La Preuve*. Sur la dernière page du récit, qui selon Claus a été écrit par Lucas, le narrateur nous dit que Lucas écrit dans un cahier d'écolier que « pour Mathias tout va bien. Il est toujours le premier à l'école et il ne fait plus de cauchemars » mais Mathias est mort (LP, p. 170).

De surcroît, ce sont principalement les prénoms des personnages principaux qui causent de la confusion. Non seulement ils proviennent de la même configuration de lettres avec laquelle l'auteur semble jouer, mais le changement nous fait poser la question de l'interchangeabilité des jumeaux, ou d'une séparation impossible. Nous devons remarquer cependant que l'anagramme parfait est créé par Lucas, et comme le dit aussi Petitpierre⁷³, en réalité il y a une différence entre Lucas et

⁷³Petitpierre, *D'un exil l'autre*, p. 145.

Klaus, c'est la lettre K, qui suggère que l'identification totale des jumeaux est une illusion, un désir plutôt. Le troisième roman souligne cette imperfection à travers l'impossibilité des retrouvailles entre les deux frères. Par ailleurs, il y a une différence dans l'origine des noms des enfants selon l'histoire. Dans *Le Grand cahier*, les jumeaux voient le prénom double de leur grand-père sur sa tombe « avec un trait d'union et [l]es deux prénoms sont nos propres prénoms » (LGC, p. 53), Claus dit la même chose dans *La Preuve* (p. 175), par contre, Klaus dit que le prénom double a appartenu à leur père (LTM, p. 129).

L'histoire des prénoms peut être résumée à partir des textes. Dans *La Preuve*, le prénom de celui qui est resté dans la maison de grand-mère après le départ de son frère est Lucas et le frère qui revient après une longue absence s'appelle Claus. Dans *Le Troisième mensonge*, le nom de celui qui est parti, écrit dans son passeport, Claus, est dit mensonger (LTM, p. 80), dans la deuxième partie, ce pseudo Claus se présente comme Lucas, ce qui signifie que *Le Troisième mensonge* est en contradiction totale avec *La Preuve*. Le Lucas qui reste, dans *La Preuve*, ne peut pas être le même Lucas qui est parti, et ceci peut être expliqué comme étant un mensonge: « Tout cela n'est qu'un mensonge. Je sais très bien que dans cette ville, chez Grand-Mère, j'étais déjà seul » (LTM, p. 68) dit le pseudo Claus, c'est Lucas donc qui a traversé la frontière. En somme, *Le Grand Cahier* et *La Preuve* sont de la fiction dans la fiction. Il n'y avait pas de jumeaux chez Grand-Mère, le Lucas qui a connu Yasmine, Mathias, Clara, et Peter dans le village de K n'a pas existé. Eux non plus n'ont pas existé. C'est seulement l'invention de Claus/Lucas, car nous devons accepter la version de la réalité proposée par le troisième récit et le procès-verbal des autorités. C'est ce que Klaus

à la fin semble faire: « On y descend le cercueil de mon frère, [...] Lucas » (LTM, p. 162-3) dit Klaus en acceptant enfin son identité. Cette histoire semble plus plausible. Sinon, tout est de la fiction et le récit qui clôt la trilogie est faux aussi.

Egalement, il y a des traces de l'écriture explicitée comme mensonge, que nous avons déjà mentionnées dans la partie précédente. Dans un dialogue avec la libraire, Claus/Lucas parle de sa difficulté d'écrire la vérité sur sa propre vie. La douleur qu'il ressent en pensant au passé mène à la transformation de ses propos en fiction (LTM, p.14). De même, dans *Le Troisième mensonge*, Claus se souvient des années de chez Grand-Mère et du grand cahier qu'il avait acheté de son argent et dans lequel il notait ses « premiers mensonges » (p. 49). L'écriture revient ainsi sur elle-même et sur sa prétention à la vérité telle qu'elle apparaît dans le *Grand Cahier*. « [L]a composition doit être vraie. Nous devons écrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons » (p. 33). Il y a un décalage par rapport au projet initial et c'est cela qui perturbe le lecteur. N'oublions pas néanmoins que ce sont les propos du même personnage. Il ne s'agit pas vraiment de mensonges, car il n'a pas eu l'intention de tromper. Lucas a créé des récits fictionnels, tout en donnant l'impression qu'il parlait de lui-même, sous forme de textes autobiographiques. Comme le lui dit l'officier de police: « [...] vous confondez la réalité avec la littérature » (LTM, p. 73). Le problème c'est que le lecteur ne sait pas au moment de la lecture quelles étaient les intentions du narrateur. Il les comprend seulement à la fin.

Le lecteur a pu observer des indices de fictionnalité dans *La Preuve*, mais il n'a pas été immédiatement convaincu. Le texte est raconté à la troisième personne, mais comme il contient des éléments que seulement l'un des jumeaux (ou l'auteur) peut connaître car ils ont été mentionnés dans le *Grand Cahier*, nous avons pensé que le narrateur était un jumeau. Le dialogue intérieur de Lucas (p. 10) fait état d'un narrateur omniscient, ce qui est plutôt signe de fiction, mais on pourrait dire que c'est Lucas qui narre le récit. Ajoutons les parties qui n'étaient pas vraisemblables et celles qui plus tard mettent en doute l'identité du personnage de Claus. Au début du récit, personne ne se rappelle les jumeaux. Tous parlent à Lucas comme s'il a été toujours seul, ceux dont nous savons qu'ils ont rencontré les deux jumeaux, comme le curé, le libraire, les gens des bistrot où ils chantaient le soir pour gagner de l'argent. Ainsi par exemple, le libraire, chez qui les jumeaux ont toujours acheté du papier, lui dit:

- Il y a longtemps que je ne vous ai vu. Vous étiez absent?
- Non, j'étais simplement trop occupé.
- Votre consommation de papier est impressionnante. (p. 23)

Et Peter, le secrétaire du parti, à son tour, sans le connaître personnellement, connaît son nom. « Tout le monde vous connaît en ville. » S'il y avait deux jumeaux inséparables avant, pourquoi personne ne demande pas où est son frère? Dans le huitième chapitre, après le retour dans la ville de son enfance, Claus est pris pour Lucas. Peter ne veut pas du tout croire que ce n'est pas Lucas, même après qu'il lui montre son passeport. « Arrêtez cette comédie! Ça ne sert à rien! N'avez-vous pas honte de me faire ça, à moi? » (p. 175). Se ressembleraient-ils tant? Peter accepte ensuite son identité, mais quand Claus va voir Clara, il lui dit: « C'est moi, Clara. » Pourquoi? En parlant de la librairie que Claus reconnaît, le narrateur dit qu'elle se trouve « dans la même maison bleue où elle se trouvait déjà quand Claus était enfant et qu'il venait acheter du papier et des crayons » (p.

173). Pourquoi le narrateur ne dit-il pas « qu'ils venaient, lui et son frère, acheter du papier »?

La fin du roman est étrange, car elle est en contraste avec l'action des pages précédentes, les trois dernières pages semblent appartenir à un autre univers fictif. Le libraire n'est plus Peter que Claus a rencontré et à qui Lucas a confié la maison et la librairie qu'il avait achetées à Victor, mais une certaine Mme B. C'est un rapport de police fait quelques mois après la fin de l'action du roman, pour l'ambassade de D. Le rapport final de la police demandant le rapatriement de Claus T. essaie de résoudre le problème de l'existence de Lucas que le manuscrit qu'ils ont trouvé dans la possession de Claus prétend prouver. Nous revenons ici au procès-verbal que nous avons mentionné déjà, point pivot dans l'évaluation du projet de l'écriture. Le post-scriptum du rapport remet en question l'existence des personnages, il nie ainsi le lien du récit au niveau référentiel en accentuant le caractère fictif du manuscrit:

En ce qui concerne le contenu du texte, il ne peut s'agir que d'une fiction car ni les événements décrits ni les personnages y figurant n'ont existé dans la ville de K., à l'exception toutefois d'une personne, la grand-mère prétendue de Claus T., dont nous avons retrouvé la trace. (p. 187)

L'histoire des jumeaux est ici remise en question, et le château de sable s'écroule. De plus, les attentes du lecteur se trouvent déjouées. Il ne s'agit pas du manuscrit de Lucas auquel Claus a probablement ajouté le dernier chapitre, comme ce dernier le déclare. « 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 par Claus T. lui-même pendant son séjour dans notre ville » (LP, p. 187).

Le lecteur est censé croire la version des autorités, la voix officielle et objective, croire à l'existence de ce Claus T., quoique le roman qu'il vient de finir soit en contradiction avec les données du procès-verbal. Valérie Petitpierre avoue dans un interview qu'après avoir lu les romans elle s'est sentie piégée, déboussolée. «Qui croire? Quelle version des faits est-elle plausible?»⁷⁴ Ce n'est pas clair, par ailleurs, si le manuscrit de Claus est l'original du texte du roman, tel que nous l'avons lu ou s'il contient le texte du *Grand Cahier* aussi. Les cinq cahiers que Peter a donnés à Claus se sont transformés en « feuilles de papier » dans le procès-verbal (LP, p. 187). A ce point dans notre lecture, nous pensons que *Le Grand Cahier* est le cahier dans lequel les jumeaux ont écrit leurs compositions et que *La Preuve* est le manuscrit de Claus. Est-ce vrai? En tout cas, toutes ces histoires apparaissent maintenant comme fictives.

Ces indices, bien que pas assez clairs pris isolément, ensemble avec le procès-verbal, à qui s'ajoutent finalement les déclarations de Lucas quant à son écriture mensongère et les nouvelles versions du passé du *Troisième mensonge*, ont réussi à convaincre le lecteur que les deux premiers romans ont été des fictions.

Il y a aussi un autre type de différences entre les faits présentés concernant les dates et les âges des protagonistes. L'arrivée de Claus à K dans *La Preuve* se passe le 2 avril, dans *Le Troisième mensonge*, le 22 avril. Pourquoi a-t-il changé la date? L'âge de Claus est de cinquante ans dans le procès-verbal, mais si on prend l'âge de Lucas au début de *La Preuve*, 15 ans (p. 24), et si on fait le calcul à partir des informations données - le narrateur dit que la grand-mère est morte un an

⁷⁴Mathilde Vischer, «Quelques questions à Valérie Petitpierre», page créée le 20.11.01 sur «Le Culturactif Suisse», <http://www.culturactif.ch>.

avant, donc quand il avait 14 ans, et le procès-verbal dit que la grand-mère est morte il y a trente-cinq ans - le total est donc quarante-neuf. N'oublions pas que Claus a menti lors de la création de son acte d'identité à l'étranger. Son âge dans le procès-verbal est basé sur un mensonge. Il a trois ans de moins en réalité, il doit donc avoir quarante-sept ans. De même, l'âge de Claus dans *Le Troisième mensonge* est de cinquante cinq, il dit: « la ville où j'ai vécu près de quarante ans », en parlant de la ville où il a vécu à l'étranger (p. 37) et dans la ville de K, il dit encore « après quarante ans d'absence, je suis de retour dans la petite ville de mon enfance » (p. 43). De l'autre côté, Klaus a cinquante quatre ans. Après le coup de téléphone de Lucas, il se demande pourquoi il l'appelle après cinquante ans d'absence (p. 97). L'âge de Claus/Lucas dans le procès-verbal ne correspond pas du tout à l'âge des jumeaux du *Troisième mensonge*, même si on pense qu'ils ont arrondi les chiffres. Ce sont des différences apparemment insignifiantes mais qui provoquent de la confusion et de la méfiance chez le lecteur⁷⁵.

De cette manière, la fiabilité de Lucas surtout et celle de Klaus aussi, cependant en moindre mesure, sont remises en question. Nous ne pouvons pas leur faire confiance, le recours aux «mensonges» montre leur trouble, le désir de changer le passé et, comme nous l'avons vu, même leur identité est problématique.

Pour résumer notre propos, nous pouvons dire que l'écriture provient d'un manque intérieur profond causé par la perte de l'équilibre initial, l'exil, la séparation ou la mort de l'être aimé. Pour tous ceux qui écrivent, cette perte a

⁷⁵Riboni-Edme propose que cet écart suggère une différence irréductible entre les jumeaux, *La Trilogie*, p.186.

détruit leur vie et leur identité et ils essaient de se retrouver, de se définir, de comprendre leur monde à travers l'écriture.

Du point de vue de la narration, on perçoit l'accent mis sur les narrateurs masculins et sur la focalisation à travers eux de la majorité des faits, objets et événements des romans. Le discours des personnages féminins est réduit et fragmentaire et n'occupe pas de place significative. Les narrateurs masculins ont donc une position privilégiée sur le plan du genre, par rapport aux personnages féminins, mais leur autorité est remise en question. Les narrateurs de la trilogie ne sont pas, en fin de compte, fiables, ce qui suggère la difficulté de la représentation du réel. Ceci remet en question la possibilité de la communication en général. D'autre part, ils sont tous des écrivains, l'écriture fonctionnant comme thème principal et moteur de l'intrigue, conçue par les protagonistes comme tentative de communiquer avec le frère perdu et de supporter la solitude. Leur tentative d'écrire pour communiquer avec un autrui concret échoue, échec qui est multiplié dans les histoires des autres personnages qui écrivent sans succès et ne peuvent non plus établir de relations satisfaisantes. L'écriture est pour les narrateurs un moyen d'embellir la réalité insupportable et de transcender les limitations de leur vie.

Pour élargir notre compréhension des personnages, nous allons voir comment les narrateurs s'inscrivent dans le monde des romans, et, dans ce qui suit, les relations sociales et leur position dans cette configuration.

CHAPITRE II

LE SYSTÈME DES PERSONNAGES DANS LES ROMANS

1. Une société patriarcale

Ce chapitre va continuer l'analyse des romans en visant premièrement la représentation des personnages masculins et ensuite celle des personnages féminins. Les romans de la trilogie d'Agota Kristof nous montrent sa vision pessimiste du monde, l'image négative d'une société qui doit survivre à la terreur de la guerre et ensuite celle d'un régime totalitaire oppressif qui assujettit les individus et détruit les relations interpersonnelles. Dans cette société les hommes semblent avoir le pouvoir absolu, car les dictatures militaires, la vie sous l'occupation militaire d'un autre pays pendant la guerre et les régimes totalitaires sont des exemples de patriarcat. La force physique, le courage dans la lutte contre l'ennemi et le contrôle de tous les groupes minoritaires, sont des valeurs associées à la masculinité idéale. Allan Johnson dit que la guerre est l'extrême manifestation de ces caractéristiques du sexe fort: «war allows men to reaffirm their masculine standing in relation to other men, to act out patriarchal ideals of physical courage and aggression»⁷⁶.

La société patriarcale, en général, se caractérise par l'inégalité entre les deux sexes, ce sont les hommes comme groupe qui ont le pouvoir et qui dominent les femmes à plusieurs niveaux, comme celui de l'accès au travail, celui de la fertilité et de la sexualité et ils en tirent un privilège pour eux-mêmes. Cette domination est institutionnalisée et fait partie de la structure de la société, à partir des relations économiques, jusqu'à la politique et la culture.

⁷⁶Allan G. Johnson, 'Manhood and War', *The Gender Knot: Unraveling Our Patriarchal Legacy*, Philadelphia, Temple University Press, 1997, revised edition, 2005, <http://www.agjohnson.us/essays/manhood/>, consulté le 12 février 2012.

Notre analyse du monde social dans les romans de Kristof va par contre montrer que les hommes ne sont pas toujours puissants et qu'en dépit de leur rôle privilégié au niveau social, dans la vie privée, ils sont isolés et aliénés. Ainsi, nous allons voir dans un premier temps que les textes remettent en question le pouvoir apparent des hommes. Ensuite, la deuxième partie examinera les types de personnage féminin pour mettre en évidence leur rôle dans la société. La subordination narrative des personnages féminins se traduit dans la subordination du sexe féminin dans le monde fictif créé par Kristof.

Pour commencer, nous allons regarder la typologie des personnages masculins en relevant ceux qui ont un rôle dans le système patriarcal traditionnel. Kristof présente les hommes dans leurs rôles de pères, de maris, de frères, de chefs politiques, d'officiers de l'armée ou de la police. Les représentants du pouvoir patriarcal qui exercent leur influence à travers les institutions de l'église, de l'état et de l'armée sont tous présents.

En second lieu, pour compléter cette description de la société patriarcale chez Kristof, nous verrons le genre de relations qui existent entre les sexes. Ces relations sont évoquées non seulement à travers le modèle du couple, mais comprennent aussi les relations entre frère et sœur, père et fille, mère et fils. Les relations patriarcales qui existent dans le domaine privé montrent de la cruauté envers les femmes, vont même jusqu'au meurtre et se basent souvent sur leur exploitation. L'on note aussi des actes sexuels qui ne correspondent pas au modèle hétérosexuel accepté, notamment l'inceste. La violence est

symptomatique de l'exploitation sexuelle et politique et les pratiques sexuelles hors la loi mettent en évidence, par contre, des cas qui dévient de la norme ainsi que des problèmes interpersonnels. Les relations conflictuelles entre les sexes ajoutent un autre aspect à la problématique de l'aliénation en faisant ressortir encore une fois la difficulté de la communication.

Troisièmement, nous allons voir comment le pouvoir patriarcal traditionnel se voit déstabilisé, parce que les individus qui occupent des positions d'autorité ont un comportement qui ne correspond pas à ce qu'on attend d'eux. Au niveau public, il y a des tentatives isolées de lutter pour les droits de l'individu face à la machine de l'Etat qui échouent. Dans les romans de Kristof, l'accent est mis sur la survie des protagonistes. L'aspect psychologique de leur vie l'emporte sur l'aspect politique ou contestataire des luttes faisant partie du contexte socio-politique, mais on note dans les textes des tragédies personnelles provoquées par la politique. Les survivants de la guerre sont tous marqués physiquement ou psychologiquement. Les victimes symboliques nous montrent à quel point l'individu est perdu et sans repères.

1.1. Contexte historique

Le patriarcat est entendu ici dans son sens de pouvoir des hommes sur les femmes entendus comme groupes sociaux. Le mot clé est « le pouvoir », le patriarcat est une hiérarchie où les hommes comme groupe sont privilégiés et les femmes sont

subordonnées⁷⁷. Nous avons donc affaire à ce qui est non seulement une construction arbitraire imposée de l'extérieur pour établir la loi et maintenir l'ordre dans la société, mais une idéologie qui affecte toutes les relations à tous les niveaux⁷⁸. Le pouvoir patriarcal est concentré dans des institutions comme l'état, ou l'église. La hiérarchie de l'état provient historiquement des structures de l'armée et de l'église, d'où l'importance de la présence des représentants de ce type de pouvoir dans le texte comme symboles de ce système.

La société évoquée dans la trilogie de Kristof est en transition, elle passe par une période de souffrance, de pénurie et de bouleversement mais le pouvoir absolu de l'état se maintient en dépit de tous les changements. La majorité des critiques de l'œuvre de Kristof ont souligné les similarités entre le monde fictif des livres et l'expérience de vie de l'auteur, suggérant une lecture autobiographique possible du texte⁷⁹. Après la deuxième guerre mondiale, l'histoire des pays de l'Europe de l'Est, d'où provient l'auteur, est marquée par la violence des nouveaux régimes communistes imposés par l'Union Soviétique. Le processus de transformation formelle de la société depuis la fin de la guerre est important pour l'analyse du texte puisque le texte littéraire fait référence indirectement à l'histoire de la Hongrie. Comme dans la réalité, dans le texte, la structure de la société change, ainsi que les rapports des personnages masculins au pouvoir. Dans les pays occupés, le communisme, au départ une idéologie humaniste, se réalise comme

⁷⁷Le mot dérive du mot grec *patriarkhês* 'chef de famille'. Plus récemment, le terme a été adopté par les sciences politiques, par la sociologie et par le féminisme, partant du concept d'une forme de famille fondée sur la puissance paternelle, où le père ou le mari maîtrise la vie de sa femme, de ses enfants et d'autres dépendants, jusqu'à une organisation sociale fondée sur la famille patriarcale. On décrit la majorité des sociétés d'aujourd'hui comme plus ou moins patriarcales.

⁷⁸Hirata, Helena, Laborié, Françoise, *Dictionnaire critique du féminisme*, 2e édition, PUF, 2004, article sur Patriarcat, (Théories du) p. 159, «un système total qui imprègne et commande l'ensemble des activités humaines, collectives et individuelles».

⁷⁹par exemple les livres cités ci-dessus de Valérie Petitpierre et de Marie-Noëlle Riboni-Edme.

une dictature sanglante, et imprègne la société d'attitudes aliénantes. Le pouvoir politique se trouve entre les mains du parti unique, qui sera toujours au-dessus des autres structures de l'état, comme l'armée ou la police. Dans l'Union Soviétique, Staline était souvent nommé 'le père de la nation'. Cette fonction patriarcale du chef de l'état se voit transposée au niveau local à travers les chefs régionaux du parti. Secrétaires du parti, soldats et officiers, policiers et fonctionnaires, ils travaillent tous ensemble pour maintenir le pouvoir du régime totalitaire au nom de l'idéologie dominante.

Le pouvoir du parti transcende les structures patriarcales traditionnelles et les maintient en créant ainsi un double système de pouvoir. Les femmes se trouvent subordonnées aux hommes et comme les hommes, elles sont subordonnées au parti unique qui contrôle tous les aspects de leur vie. Ce changement au niveau social causé par l'introduction de l'idéologie communiste se voit reflété dans la trilogie, où on passe d'un patriarcat traditionnel, local et familial à un patriarcat d'état qui a des effets négatifs sur tous les personnages masculins et bien entendu sur les personnages féminins.

1. 2. Des représentants du patriarcat

Comme chef de famille, le père détient un rôle très important dans la société patriarcale traditionnelle. C'est lui qui assure la survie de sa famille par son travail et en même temps celui qui domine sa femme et ses enfants, d'une manière plus ou moins oppressive en fonction de ses principes. En ce qui concerne ses propres fils, c'est lui surtout qui assure la transmission des idées qui détermineront leur insertion sociale pour en faire à l'avenir des hommes acceptés par la société.

Les narrateurs de la trilogie, des jumeaux, mentionnent leur père en passant dans quelques scènes, comme s'il n'avait pas vraiment d'importance. A cause de son absence de leur vie, ils s'habituent à vivre sans lui et il devient ainsi un personnage secondaire. Cependant, sa profession de journaliste peut être directement liée au besoin d'écrire de ses enfants, comme s'ils avaient hérité de son talent. L'écriture, dans les deux cas, est motivée par le désir de communiquer et le style journalistique correspond aussi au genre bref et centré sur le vrai tel qu'il apparaît dans les courts chapitres du *Grand cahier*. Le dictionnaire qu'ils utilisent et qu'ils ont apporté de chez eux représente le pouvoir des mots, de la loi du père, le lien au père, en même temps, il symbolise le livre comme source de connaissances et de références, comme base de la culture. Le père est absent, mais les enfants reçoivent la protection et les conseils d'autres hommes, comme le prêtre ou l'officier, ou ont d'autres modèles de masculinité qui reflètent tour à tour les changements de la société.

Image positive du représentant de l'église, le prêtre en incarne les valeurs – la morale basée sur la compassion et la miséricorde, et il essaie de protéger les enfants (LGC, p. 84). Appelé «mon Père» par la servante, il vit dans une maison simple, où il a une chambre avec des livres jusqu'au plafond, ce qui suggère qu'il est cultivé. Il leur donne de l'argent pour leur voisine et sa mère qui vivent seules. Pendant une rencontre dans sa maison où les enfants sont nourris et lavés par la servante, il apprend avec surprise que les enfants connaissent déjà la Bible, ils en savent même quelques passages par cœur ; ensuite, il leur demande s'ils respectent les Dix Commandements. Ils répondent sincèrement que, comme tout

le monde tue, ils ne les respectent pas non plus. Il leur promet de leur donner plus de livres pour satisfaire leur curiosité. Plus tard il veut leur donner de l'argent pour qu'ils ne travaillent plus dans des bistrot, mais ils refusent. Il ne les juge pas, ne leur impose rien et les bénit en disant une prière:

Dieu tout-puissant, bénissez ces enfants. Quel que soit leur crime, pardonnez-leur. Brebis égarées dans un monde abominable, eux-mêmes victimes de notre époque pervertie, ils ne savent pas ce qu'ils font. Je vous implore de sauver leur âme d'enfant, de la purifier dans votre infinie bonté et dans votre miséricorde. Amen. (LGC, p.140)

Dans *La Preuve*, Lucas va continuer à aller voir le vieux curé, à manger chez lui et à jouer des parties d'échecs. Celui-ci le considère comme son propre fils et aimerait qu'il change sa vie:

[j]e serai avec toi par la pensée et je prierai sans cesse pour le salut de ton âme. Tu t'es engagé sur un mauvais chemin, je me demande parfois jusqu'où tu iras. Ta nature passionnée et tourmentée peut t'entraîner très loin, aux pires extrémités. Mais je garde l'espoir. La miséricorde de Dieu est infinie. (LP, p.80)

Le curé est un symbole du patriarcat, car il représente l'idéologie de l'église qui a renforcé pendant l'histoire la hiérarchie de genre articulée dans la culture et consolidée dans les institutions, une idéologie conservatrice, contre l'émancipation de la femme. Son message a été répandu dans la communauté à travers la messe et à travers l'éducation des enfants. Il suffit de mentionner l'image du Dieu de la Bible, le père, sujet primordial, image qui a servi à la justification de plusieurs structures politiques (comme la monarchie en France) ou celle d'Adam, l'homme archétypal, de qui provient Eve, qui est considérée à son tour comme la cause du péché pour comprendre que le message de l'église chrétienne en général constitue une des sources de l'idée de la suprématie du masculin et de la critique et la subordination ultérieure du féminin, qui est relégué

à la sphère de la famille⁸⁰. En fin de compte, dans le texte le personnage du curé renvoie au rôle traditionnel du prêtre bienveillant comme guide des jeunes et pasteur des âmes, qui s'appuie sur la Bible, sur le Nouveau Testament pour les valeurs qu'il essaye de disséminer.

Comme dans le cas du curé, l'un des autres chapitres du *Grand Cahier* porte un titre qui renvoie à l'apparition d'un nouveau personnage: «L'officier étranger» (p. 90). Après l'introduction de son ordonnance, que les enfants aiment, parce qu'il est «gentil et amusant», les enfants connaissent l'officier avec qui ils ne peuvent communiquer que par un intermédiaire, comme il ne parle pas leur langue. Les deux sont logés par Grand-mère dans une de ses deux chambres.

Modèles de la masculinité telle qu'elle apparaît pendant la guerre, le soldat et surtout l'officier symbolisent la division sexuelle de la société. Dans toutes les sociétés, simples ou complexes, ce sont les hommes qui doivent se battre, se préparer pour la guerre, être prêts à mourir pour la patrie, en fait pour la protection de la société patriarcale. Les femmes, par contre, sont souvent forcées à rester à la maison avec les enfants⁸¹. Dans *Le Grand Cahier* en particulier, la guerre se fait sentir par la présence des troupes étrangères occupant le territoire et consommant toutes les ressources, comme des bêtes affamées (l'arrivée des «libérateurs», p. 152), par les bombardements qui remettent en question chaque fois la survie déjà précaire des personnages (les bruits des avions pleins de bombes, p. 43, les

⁸⁰voir par exemple Nancy Frankenberry, "Feminist Philosophy of Religion", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Winter 2011 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/win2011/entries/feminist-religion/> ou Margaret Daphne Hampson, *Theology and Feminism*, Oxford, Wiley-Blackwell, 1990, pp. 5-6.

⁸¹David J. Morgan, «Theater of War. Combat, the Military, and Masculinities» in Harry Brod et Michael Kaufman (dir.), *Theorising masculinities*, Sage Publications, 1994, p.166.

alertes, p.106), par le viol et le pillage de la part de l'armée 'libératrice'. La petite ville se trouve près de la frontière, position stratégique mais en proie aux caprices de l'Autre, symbole de la marginalité et de l'instabilité, entre le Bien et le Mal, entre la Vie et la Mort. Dans cet univers où les repères moraux sont remis en question, la présence d'un officier et de son ordonnance dans la maison, met les forces destructrices au premier plan, mais présentés de cette manière ils sont sauvés de la généralisation et des stéréotypes.

L'officier n'arrive que quelque temps après son ordonnance et ce que les enfants voient tout d'abord c'est la nourriture, qu'ils ne peuvent avoir normalement, des biscuits, du sucre, des conserves. Une fois arrivé, son physique attire l'attention de la servante du curé qui le choisirait au lieu de l'ordonnance qui est plus petit et plus gros. Il est distant, ne parle à personne et ne reste pas dans la maison trop longtemps. Les enfants apprennent de son ordonnance qu'il se fâche facilement et qu'il vaut mieux l'éviter. Les narrateurs dressent le portrait d'un homme qu'ils considèrent comme un bon modèle selon leurs valeurs, il leur ressemble. Ils l'admirent parce qu'il est distant et dur. Il les admire pour leur détermination de continuer leurs exercices de discipline et d'endurcissement. «Nous voulons seulement vaincre la douleur, la chaleur, le froid, la faim, tout ce qui fait mal. / M. l'officier admiration pour vous. Il trouver vous extraordinaires» (p. 91). Avec eux, le jeune officier est gentil. Il leur apporte un dictionnaire et les enfants apprennent la langue rapidement avec l'aide de l'ordonnance. Le nouveau dictionnaire représente la langue nouvelle, mais aussi l'importance de l'influence de cette nouvelle figure paternelle dans leur vie. L'officier leur donne une clé pour sa chambre et ils s'en servent souvent pour y aller faire leurs études, manger du

chocolat, fumer des cigarettes, écouter des disques. Une fois, quand les enfants sont incarcérés et battus par la police, c'est l'officier qui les fait sortir et les fait soigner par un des médecins de l'armée, sans trop se soucier de leur culpabilité (p. 124). Le policier sera puni, ce qui montre la supériorité de l'armée en temps de guerre.

L'officier et l'ordonnance vont quitter la maison et le pays avec l'arrivée de l'armée victorieuse. Cela signifie qu'ils ont perdu la guerre, ce qui apportera un changement radical de la société. « Il dit encore, montrant les disques, le gramophone: Gardez ceci en souvenir de moi. Mais pas le dictionnaire. Vous serez obligés d'apprendre une autre langue » (LGC, p. 143).

Comme dans une chaîne de figures paternelles, l'officier est remplacé par celui qui représente le changement social. Après la guerre, progressivement, le parti unique contrôle l'état de manière globale et met la main sur les pouvoirs exécutif, législatif et juridique. Ses membres sont récompensés pour leur fidélité et jouissent de privilèges et de biens matériels, devenant ainsi la classe dirigeante d'une société qui se prétend égalitaire. Le portrait sympathique esquissé d'un jeune secrétaire du parti qui exerce ses fonctions au niveau local, nous montre le visage humain d'un pouvoir qui nie pourtant les libertés individuelles. Peter, le jeune secrétaire du parti, le représentant du nouveau pouvoir, de l'autorité de l'état, apparaît dans *La Preuve* où il ne reste qu'un des deux frères après la séparation de la fin du *Grand cahier*. Peter est séduit par la beauté de Lucas et l'aide à obtenir sa carte d'identité en y écrivant ce dont il a besoin. Une amitié se forme entre les deux et Lucas profite plusieurs fois de cette relation avec la plus

importante personne de la ville. Peter va mentir pour Lucas pour lui donner un alibi après qu'il s'est rendu compte que celui-ci a donné un coup prémédité à un médecin. Il accepte de garder les cahiers que Lucas avait écrits pour son frère parti depuis quelques années. Il est près de lui quand le petit Mathias, l'enfant dont Lucas prenait soin, se suicide. Peter exprime son amitié pour Lucas dans sa conversation avec Claus, le frère qui retourne au pays, dans le dernier chapitre de *La Preuve*. Peter le prend pour Lucas, qu'il n'avait pas vu depuis longtemps:

- Vous le connaissiez bien?

Peter regarde Claus dans les yeux:

- Aussi bien qu'on puisse connaître quelqu'un.

Peter se penche par-dessus la table, serre les épaules de Claus:

- Arrêtez, Lucas, cessez cette comédie! Ca ne sert à rien! N'avez-vous pas honte de me faire ça, à moi?

Claus se dégage, se lève:

- Je vois que vous étiez très liés, Lucas et vous.

Peter se laisse tomber dans le fauteuil:

- Oui, très. Excusez-moi, Claus. J'ai connu Lucas quand il avait quinze ans. A l'âge de trente ans, il a disparu. (LP, p.175)

Dans l'ensemble, nous pouvons identifier ainsi des figures qui renvoient aux piliers de la société patriarcale traditionnelle, des représentants de l'église, de l'état et de l'armée et qui sont présentées dans une lumière favorable. Ils aident les enfants, ravis par leur beauté, leur intelligence, leur capacité de s'adapter aux conditions les plus difficiles.

A ces représentants de l'ordre établi, nous pouvons ajouter les petits fonctionnaires, des personnages masculins secondaires avec un certain statut social. D'un côté, il y a ceux qui sont plus ou moins inoffensifs comme l'inspecteur des écoles naïf. Celui-ci croit les mensonges exagérés mis en scène par les enfants qui ne veulent pas aller à l'école et disent qu'ils sont infirmes (LGC, p.162). Il y a aussi le fonctionnaire qui doit remplir la carte d'identité, mais qui, incertain, a besoin de consulter quelqu'un d'autre, exemple typique de la

bureaucratie agaçante et de son incompetence (LP, p. 26), ou bien le gardien de la prison qui joue aux cartes pour de l'argent avec le prisonnier (LTM, p. 16). De l'autre côté, on voit la violence du policier enragé, impatient d'entendre les aveux des jumeaux et essayant de les obtenir en les frappant jusqu'à ce leurs corps ensanglantés tombent à terre (GC, p. 120). Sous une surface qui semble inoffensive, l'on perçoit le vrai visage de l'oppression, prête à tout pour écraser ses victimes si c'est nécessaire, ce qui montre que la machine de l'état fonctionne très bien.

1.3. L'Infériorité de la femme

A part les relations quasi paternelles entre les enfants et les adultes qui désirent les aider, dont nous avons parlé plus haut, qui sont des relations entre hommes, il y a des exemples de relation entre homme et femme qui méritent d'être mentionnées, car le patriarcat se voit non seulement dans la présence des hommes dans des fonctions publiques appréciés dans la société, dans l'exaltation des valeurs considérées comme masculines, ou dans l'accent mis en général sur leur préoccupations, mais dans les relations entre les sexes au niveau privé. D'emblée, il est important de remarquer que le bonheur du nid familial manque dans la vie des protagonistes. Cependant, la présence de quelques couples heureux dans les romans fait que l'image du couple est ambiguë. Les exceptions ne font que souligner le caractère général du malaise à ce niveau par la force du contraste.

Premièrement, nous pouvons noter des exemples d'exploitation patriarcale au niveau familial, des cas d'hommes qui, en tant que chefs de famille, pensent

dominer les femmes. Tel est le cas dans *Hier*, où Koloman, en essayant de punir sa femme pour une liaison qu'elle n'a pas eue, la fait avorter et puis veut divorcer, lui faisant du chantage pour pouvoir élever seul sa fille. A la fin, Line perd ainsi ses deux enfants et est obligée de rentrer seule au pays natal pour être au moins près de sa fille. Pareillement, dans *Le Troisième mensonge*, le gardien dit de sa femme que « De toute façon, elle n'a rien à dire. C'est moi qui commande à la maison » (LTM, 74).

Ensuite, d'autres hommes quittent leurs familles en les laissant sans argent et sans nourriture pendant ces périodes si difficiles, abandonnant leurs enfants pour une autre femme. Il y a ainsi des hommes mariés qui ont des relations sexuelles avec d'autres femmes, on peut citer le père des jumeaux, dans *Le Troisième mensonge*. Antonia est l'amante du père des jumeaux, et est considérée par Klaus comme la cause de la destruction de la famille. La mère de Bec-de-lièvre a été abandonnée par son mari aussi et vit dans la misère avec sa fille (LGC, p.35). Un autre exemple de l'exploitation des femmes au sein de la famille se voit dans *Hier* dans le fait qu'elles doivent préparer le repas pour leurs enfants et leurs maris pendant leur pause de onze à treize heures et puis retourner au travail (p. 50). Le travail domestique revient aux femmes même si elles travaillent toute la journée comme leurs maris.

Dans d'autres épisodes des romans, les relations entre les personnages masculins et féminins dépassent cette dichotomie oppresseur/victime et on peut noter aussi quelques exemples positifs de relations homme-femme. Dans *Le Troisième mensonge*, Klaus, dès un très jeune âge, a voulu retrouver sa mère, qui était dans

une institution pour malades mentaux, et pour pouvoir s'occuper seul d'elle, il quitte l'école à l'âge de quatorze ans et trouve un travail dans une imprimerie. Quoiqu'elle soit malade et ennuyeuse, il s'acquitte de sa responsabilité et ses efforts reflètent la générosité de Peter dans *La Preuve*, qui s'occupe de Clara, totalement folle, après son retour de la capitale.

Les hommes plus âgés, parce qu'ils sont des survivants de cette époque troublée de l'histoire, sont plus capables d'accepter leur sort et d'apprécier ce qu'ils ont. L'insomniaque de *La Preuve*, en dépit de la perte de sa femme assassinée, de son travail, de sa maison, réussit à avoir une relation enrichissante avec la directrice de l'orphelinat, qui, elle n'a plus de nouvelles de son mari disparu pendant la guerre. L'oncle Andréas, le père d'Antonia, qui vit dans la petite ville de frontière, semble être serein et gentil avec sa femme et ses petits-enfants.

Deuxièmement, la prostitution de la mère du protagoniste dans *Hier*, modalité qui est selon elle, la seule pour parvenir à survivre avec un enfant, nous fait penser non seulement à sa pauvreté et à son isolement mais aussi au côté extrême de l'objectification des femmes. On peut rapprocher cela de quelques cas de comportement moralement inacceptable de violence physique envers les femmes. Le lecteur n'a pas de référence exacte ni de preuve, mais il est possible que Lucas (dans *La Preuve*) ait tué Yasmine, de peur qu'elle ne parte avec Mathias, son enfant. Elle disparaît sans trace et Lucas dit à l'enfant que sa mère est partie pour rejoindre la capitale, mais nous savons qu'elle n'aurait pas fait cela sans son enfant. Un autre cas est celui de Victor qui tue sa sœur dans un accès de colère en lui reprochant son hypocrisie, son comportement incestueux envers lui pendant

leur enfance et sa tentative de le contrôler pendant son séjour chez elle. Ce sont deux exemples de violence extrême envers les femmes qui ont mené au meurtre.

Il semble que la mère des jumeaux n'ait pas pu vivre par ses propres moyens pendant la guerre. Elle a accepté les faveurs d'un officier de l'armée occupante et elle est tombée enceinte. Comme beaucoup d'autres femmes, elle a dû peut-être se servir de son corps pour pouvoir acheter de la nourriture. Les jumeaux observent que les jeunes femmes vendent leur corps: «L'argent n'a plus de valeur; tout le monde fait du troc. Les filles couchent avec les soldats en échange de bas de soie, de bijoux, de parfums, de montres et d'autres objets que les militaires ont pris dans les villes qu'ils ont traversées» (LGC, p. 159). Dans le chaos social qui règne durant la guerre tout semble acceptable. Naturellement, ce sont surtout les jeunes femmes qui risquent de devenir victimes des abus des soldats et de tomber enceintes.

Le corps de la femme apparaît ainsi comme soit la propriété du mari soit réduit à sa sexualité. De même, dans le premier roman, presque toutes les femmes plus jeunes représentent pour les enfants une source d'initiation sexuelle, visuelle ou physique. Bec-de-lièvre, la fille pauvre qui habite près d'eux a été molestée par le curé et puis violée par plusieurs soldats. Les jumeaux racontent dans leur composition comment elle est devenue victime de son désir. Ils l'ont trouvée morte sur son lit, «baisée à mort» (LGC, 156). L'épisode intitulé «Le bain» traite d'une de leurs premières expériences sexuelles. La servante du curé les lave et s'excite en touchant leur corps et leur sexe (p. 83), et les enfants la regardent plus tard faire l'amour avec l'ordonnance qui habite dans leur maison. Comme ils

veulent tout savoir ils suivent un soir la jeune fille juive qui habite chez Grand-Mère depuis quelques mois et ils entendent tout ce qu'elle dit à son amoureux et puis sont témoins de ce qu'ils font ensemble (p. 135). La présence d'une grande gamme d'activités sexuelles dans le livre peut choquer le lecteur mais d'un côté il s'agit de la curiosité naturelle des enfants précoces (leur père disait qu'ils étaient trop avancés pour leur âge, p. 26) et de l'autre, du relâchement des mœurs pendant la guerre, quand la peur de la mort incite à transgresser les normes sociales. Les jeunes femmes sont plus vulnérables parce qu'elles sont vues seulement comme des objets de désir. Elles risquent même de perdre la vie, violées par les soldats motivés par la haine, la vengeance, un esprit grégaire ou par le désir pur et simple, qui n'est plus refoulé pour des raisons de bienséance. Ainsi, dans le fragment intitulé «L'arrivée des nouveaux étrangers», la Grand-Mère, qui a déjà vécu une autre guerre, sait à quoi s'attendre quand une autre armée est victorieuse et occupe la région en passant par le village, elle sait que les soldats vont aller partout et prendront tout ce qu'ils voudront. Ils cherchent «Des espions, des armes, des munitions, des montres, de l'or, des femmes» (p. 153). Plus tard, les enfants écrivent: «On entend partout des coups de feu et des cris de femmes qu'on viole» (p. 154). Nous voyons donc que pendant la guerre, plus que d'habitude, les femmes ne sont que des objets, des corps dont on se sert et dont les soldats se débarrassent après.

En somme, la subordination des femmes et implicitement la dévalorisation du féminin pendant la guerre est exacerbée, leur vie non seulement est plus difficile parce que les familles sont divisées et elles ne peuvent pas gagner de l'argent, mais le corps de la femme est vu comme un objet destiné à combler les besoins

physiques de l'homme. La situation d'inégalité entre les sexes se voit au niveau privé dans le couple et au niveau public à travers le manque de femmes dans des positions d'autorité sociale. L'accent est mis cependant sur les conséquences de la guerre et de la période de changement politique sur la vie des protagonistes, et nous ne pouvons qu'inférer la présence de la domination masculine dans la famille.

2. La remise en question du pouvoir apparent des hommes

Nous allons continuer maintenant l'analyse des personnages pour montrer comment le pouvoir apparent des personnages masculins est remis en question. Le pouvoir est ici le mot clé et dans la perspective de rapports sociaux de sexe, dans notre culture, les formes hégémoniques (dominantes) ou idéalisées de masculinité sont associées au pouvoir⁸². Le pouvoir est compris comme d'un côté, la capacité de contrôler ses émotions, de l'autre, comme pouvoir d'influencer ou de contrôler les autres ou les ressources. C'est une idée de pouvoir basé sur la concurrence, sur la propriété ou l'accès libre aux différentes ressources, un pouvoir qui signifie la domination et qui est associée au masculin. Selon Kaufman, «On an individual level, much of what we associate with masculinity hinges on a man's capacity to exercise power and control. [...] Men enjoy social power and many forms of privilege by virtue of being male»⁸³. Il est important cependant de mentionner qu'à l'intérieur du patriarcat il y a des relations de pouvoir et d'inégalité entre

⁸²Michael Kaufman se réfère à Bob Connell, «Men, Feminism, and Men's Contradictory Experiences of Power», in Harry Brod and Michael Kaufman, (ed.) *Theorising masculinities*, Sage Publications, 1994, pp. 144-5.

⁸³Michael Kaufman, p. 142, *idem*.

différents groupes d'hommes aussi, non seulement entre des hommes et des femmes. Ces relations dépendent du contexte social, des classes et des périodes historiques.

Dans la trilogie, les images caractéristiques du patriarcat traditionnel sont critiquées, mises en cause, subverties, les personnages risquant de perdre leurs privilèges. Par contre, au sommet de la hiérarchie, le pouvoir patriarcal n'est pas affecté, ceci dans un contexte où la majorité des hommes sont des victimes du pouvoir de leur groupe social.

2.1. L'absence du père

Nous allons voir comment dans ces romans, l'existence des pères est brève et finit par la mort prématurée causée symboliquement par leurs enfants désireux de les supplanter ou par les autres hommes dans la rage folle de la guerre ou d'un jugement arbitraire. Le père des jumeaux est tué dans les deux versions différentes de leur enfance (pendant la traversée, LGC, p. 183, ou par la mère enragée, LTM, p. 114); l'enfant dans *Hier* essaye de tuer son père et sa mère, et le père de Yasmine a un enfant avec sa fille et est tué en prison, puni ainsi pour son comportement immoral.

Le désir de tuer le père (*Hier*) ou l'indifférence à son égard (GC) rappellent le complexe œdipien, la volonté du fils de se séparer de son père. Le personnage du père est éliminé, ce qui signifie que pour les enfants il n'y a plus de modèle, il est rejeté et le patriarcat se voit déstabilisé, en crise.

Dans un premier temps, c'est important ici de rappeler les deux histoires différentes racontant le passé des protagonistes dans la trilogie car la répétition suggère l'importance de la séparation et de la perte soufferte. Dans l'histoire des jumeaux du *Grand cahier*, le père, journaliste, a dû partir au front quand la famille habitait dans la capitale, pour ne revenir que plus tard quand les garçons étaient déjà seuls avec Grand-Mère dans le village de la frontière. Le croyant mort ou disparu et ayant décidé de bloquer tout sentiment pour se rendre plus forts, les enfants l'ont oublié. Leur rencontre met en évidence qu'il ne sait pas ou ne veut pas montrer ses sentiments envers ses enfants et après avoir appris que sa femme est morte, enterrée là dans le jardin de Grand-Mère ensemble avec son enfant à elle, qui ne lui appartient pas, il s'en va sans rien dire. Il n'y a pas de communication entre eux, pas de relation quelle qu'elle soit. Après avoir été prisonnier pendant deux ans, victime de la guerre, il ne peut pas s'occuper de ses enfants, n'est pas capable de s'acquitter de son devoir de père. Désorienté, il considère peut-être qu'ils n'ont pas besoin de lui. Des années plus tard, il revient et demande de l'aide à ses fils pour traverser la frontière qui est infranchissable. Cette fois-ci, sorti d'une prison politique, torturé, il décide de quitter le pays et accepte le risque de mourir. Les enfants le nourrissent et préparent la traversée, il dort chez eux comme il ne l'a pas fait depuis longtemps. Cette situation suggère qu'il y a une inversion totale des rôles entre le père et ses enfants. C'est lui qu'on soigne et c'est eux qui jouent le rôle de protecteur, qui subventionnent aux besoins de leur famille improvisée. Comme le disent les jumeaux,

Nous lui servons du pain avec du fromage de chèvre. Nous lui offrons aussi du vin provenant de l'ancienne vigne de Grand-Mère. Nous versons dans son verre quelques gouttes de somnifère que Grand-Mère savait si bien préparer avec des plantes. Nous conduisons notre Père dans notre chambre. Nous disons:
- Bonne nuit, Père. Dormez bien. Nous vous réveillerons demain.
Nous allons nous coucher sur le banc d'angle de la cuisine. (LGC, pp. 179-80)

La guerre a divisé et a détruit leur famille, la mère est morte, le père doit se sentir condamné et sans avenir. Épuisé, il ne prétend même pas de jouer le rôle de père. Le jour suivant, le père perd la vie en traversant illégalement la frontière et un des enfants se sert de son corps pour passer à sa place et ne pas sauter sur une autre mine.

On pourrait dire que la phrase «marchant dans les traces de pas, puis sur le corps inerte de notre Père, l'un de nous s'en va dans l'autre pays» (LGC, p. 184) se réfère non seulement à la traversée de la frontière entre deux pays, c'est une traversée symbolique. Les mots dénotent le désir d'imiter le père, comme le note Riboni-Edme aussi. Selon elle, on peut y lire « la filiation avec le père et ce qu'il représente en terme de rêve, de projet, de valeurs »⁸⁴ et la rupture, l'ouverture vers un monde nouveau.

Dans *Le Troisième mensonge*, le père disparaît de la vie des jumeaux plus tôt et d'une manière totalement différente. Pendant une dispute entre les parents, les enfants entendent que leur père veut les quitter pour aller vivre avec une autre femme qui attend son enfant. Folle de rage, la mère le tue avec un pistolet et une balle touche par erreur un des enfants en lui causant des problèmes de colonne vertébrale et la claudication dont il souffrira toute sa vie, surtout pendant son enfance passée dans un institut de réhabilitation. L'enfant se trouve ensuite seul dans un orphelinat, loin de son frère jumeau qui vit dans la capitale. Il est aussi loin de sa mère, hospitalisée dans un institut pour malades mentaux, ce qui

⁸⁴Riboni-Edme, *La Trilogie*, p. 83.

souligne la désintégration de la famille des protagonistes, qui a été la cause de leur souffrance.

Dans les deux cas, la destruction de la famille, du paradis originel, a été traumatique pour les enfants provoquant des problèmes d'attachement plus tard dans la vie. L'absence du père des jumeaux, que ce soit à cause de la guerre, ou à cause d'un drame familial exemplifie la perte soufferte par des millions d'enfants pendant la guerre et après, les tragédies vécues dans tant de familles divisées. Dans *La Preuve*, il y a un exemple qui illustre cette idée; un soir, Lucas, tout seul, regarde de l'extérieur une famille assise à la table. Le père y manque.

Les rues sont désertes. Lucas marche vite. Il s'arrête devant une fenêtre éclairée, ouverte. C'est une cuisine. Une famille est en train de prendre le repas du soir. Une mère et trois enfants autour de la table. Deux garçons et une fille. Ils mangent de la soupe aux pommes de terre. Le père n'est pas là. Il est peut-être au travail, ou en prison, ou dans un camp. Ou bien il n'est pas revenu de la guerre. (LP, pp. 10-11)

D'une part, Lucas aimerait être à l'intérieur et ce qu'il voit renvoie à l'avenir qu'il n'a pas pu avoir, car si sa mère n'était pas tuée par un obus les derniers jours de la guerre, ils auraient pu vivre ensemble avec leur petite demi-sœur. De l'autre, l'absence des hommes ébranle les structures domestiques familiales et d'une certaine manière, l'autorité patriarcale est compromise à ce niveau.

Par ailleurs, le père du protagoniste dans *Hier*, instituteur, est absent aussi, quoique dans des circonstances différentes. Lui et la mère de l'enfant n'ont jamais été mariés, il avait déjà une autre famille et elle était la prostituée du village quand ils se sont rencontrés. Quand il le voit, l'homme fait preuve de sentiments d'affection pour l'enfant et souvent il aide la mère avec de l'argent et des vêtements pour améliorer sa vie. Il veut même acheter tout ce dont l'enfant aura

besoin pour ses études: «Parfois, sortant de la chambre, un homme venait dans la cuisine. Il me regardait longuement, il me caressait les cheveux, il m’embrassait sur le front, il serrait mes mains contre ses joues» (H, p. 29). Le narrateur apprend la vérité sur la relation de sa mère et sur le lien entre cet homme et lui en les écoutant à partir de la cuisine. Le père déclare vouloir prendre soin de lui, remplir ses devoirs envers son fils. «Mais Tobias, lui, je l’aime. Il m’appartient. Je m’occuperai de lui» (H, p. 37). En même temps, Tobias apprend que son père veut se débarrasser de sa mère qu’il n’aime pas et qu’il veut l’envoyer, lui, dans un internat. Plein de haine et de colère, il prend un couteau énorme dans la cuisine et il essaye de tuer les deux pendant qu’ils dorment et puis s’enfuit à l’étranger.

Ces actes de parricide, réel ou manqué, marqueront les protagonistes à vie. Dans le cas de Tobias, il ne saura pas dépasser les étapes initiales de honte et de rage. Dans la trilogie, le meurtre du père marque la rupture, la «chose», l’innommable destruction de leur bonheur familial. Le meurtre du père peut être interprété dans une perspective psychologique qui se réfère au développement de l’individu. Pour créer sa propre place dans la société, l’enfant doit dépasser son père, mais ici cette image est poussée à l’extrême jusqu’à l’élimination complète de celui-ci. D’un côté, dans la trilogie, le meurtre est symptomatique de la société pendant la guerre et de l’autre, dans *Hier*, il montre le déni obstiné des origines honteuses et la colère contre les fautes des parents, ou de la génération précédente. L’élimination de la figure du père est une métaphore de la perte des racines, du manque de filiation et implique le besoin de l’individu de redéfinir son identité par rapport à d’autres membres du groupe, à d’autres modèles ou repères.

2.2. Des contradictions au sein du patriarcat

Nous avons vu que l'absence du père dans la vie des enfants entraîne l'apparition d'autres figures paternelles qui prennent sa place. Ces personnages semblent avoir du pouvoir dans la société, ils représentent des institutions, mais, si nous prolongeons l'analyse, nous nous rendons compte qu'en dernière instance, ils sont dénués de pouvoir, ils sont des «êtres brisés et désespérés»⁸⁵.

Premièrement, le curé est trop vieux, n'est plus nécessaire, il représente la perte d'influence de l'église dans l'état socialiste. Dans *La Preuve*, il est un homme fatigué qui se retire et ne peut plus vivre seul (LP, p. 80). A cela on peut ajouter le fait qu'il est un pervers sexuel, abusant de Bec-de-Lièvre (LGC, p. 71). Les jumeaux vont recourir au chantage pour le convaincre de donner de l'argent à la fille, mais il prétend le faire par charité (p. 74). Par ailleurs, il ne semble pas capable d'aider les enfants à comprendre les horreurs et l'aspect immoral de la guerre. Quand les jumeaux demandent qui sont les gens dans le «troupeau humain» il répond avec «Les voies du Seigneur sont insondables» (LGC, p. 110), n'expliquant rien, ne leur donnant aucun repère.

Ensuite, la figure de l'officier est aussi démunie de pouvoir. Après la fin de la guerre, l'armée vaincue se retire, l'officier qui tient aux jumeaux doit partir. Il est en fait homosexuel, avec des pratiques sexuelles mettant en question le modèle de masculinité qu'il semblait incarner, (il est sadique et scatophile, p. 92, 94), car il

⁸⁵Riboni-Edme, *La Trilogie*, p. 89.

est à l'opposé du modèle hétérosexuel, auquel l'image de l'officier est censé renvoyer.

Le secrétaire de parti, de son côté, a des doutes sérieuses quant à sa position élevée dans le parti, a honte et peur du système (LP, pp. 95, 125); pendant l'insurrection il avait donné sa démission, mais après, il est revenu, disant qu'il aimait la ville (LP, p. 129). Il dit même des mensonges pour protéger Lucas, et il est homosexuel aussi. Ainsi, une fois il embrasse Lucas sur la bouche, sachant qu'il risque de perdre sa réputation: «Je dois faire très attention. Ces choses-là sont impardonnables dans le Parti» (p. 28). On peut comparer ses doutes, sa crise, à une crise de foi, le parti et son idéologie représentant en effet la nouvelle religion des masses. En fin de compte, il ne croit plus dans le message transformateur de l'idéologie du parti, mais se sent obligé à continuer son travail.

Pendant la guerre, les hommes doivent prendre la décision de sacrifier leur vie pour leur pays ou de risquer leur vie s'ils sont déserteurs. Ils se trouvent dans une impasse. Dans le texte, il y a ceux qui refusent de se battre, comme Peter, qui avoue avoir déserté (LP, p. 28) et le Déserteur, qui dit aux jumeaux qu'il ne veut tuer personne, il ne veut que rentrer chez lui (LGC, p. 46). L'ordonnance de l'officier est un homme bienveillant avec les enfants. Du dialogue ressort l'aspect de victime de l'opresseur. L'ordonnance réagit aux accusations des enfants en se défendant. Eux, ils disent que les soldats sont nourris par le pays et que les gens pauvres meurent de faim. Lui, il essaye de les aider, de leur donner de la nourriture, de leur expliquer qu'il est là contre sa volonté:

- Vous croyez moi vouloir guerre et venir dans votre saloperie de pays? Moi beaucoup mieux chez moi, tranquille, fabriquer chaises et tables. [...] Moi, quoi pouvoir faire? Si je dire moi pas aller dans guerre, pas venir dans votre pays, moi fusillé. (LGC, p. 77)

Une remarque de la Grand-Mère met en question la différence entre ami et ennemi, brouillée en temps de guerre et renvoie à une scène où l'ordonnance parlait de son origine.

- Nous ne savons pas ce qu'il est devenu, le pilote ennemi.
- Grand-Mère dit:
- Ennemi? Ce sont des amis, des frères à nous. (LGC, p. 107)

Et ensuite:

- Nous demandons:
- Comment se fait-il que vous parliez notre langue?
- Il dit:
- 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. Votre pays et mon pays, être pays amis. Combattre l'ennemi ensemble. (LGC, p. 23)

En somme, les soldats sont obligés de lutter pour leur pays et parfois contre leur famille et leurs amis. Il n'y a pas de personnage qui veuille réellement participer à la guerre. Tous les individus présentés montrent les contradictions de la guerre et l'absence générale de sens. Les groupes d'hommes élargissent cette thématique du sacrifice absurde. Les armées sont interchangeable, l'une vient et l'autre part, comme les groupes des prisonniers ou ceux qui sont évacués. L'image du «troupeau humain» suggère l'humiliation et la dégradation: «les yeux sont fixés sur le sol» (LGC, p. 109).

Nous pouvons souligner que l'absence du père signifie pour les enfants, premièrement la perte de l'affection, vite refoulée, et puis la perte du modèle patriarcal est, plus généralement, un symbole de la rupture et de la perte de repères. Les textes présentent une série d'autres figures paternelles bienveillantes, qui sont des représentants du patriarcat traditionnel, mais leur influence sur les protagonistes ne dure pas longtemps. Leur disparition de la vie des jumeaux

accentue le thème de l'abandon et de la déception dans leur vie qui rendra leur attachement aux autres encore plus problématique. La présence du prêtre, de l'officier et du chef du parti suggère l'existence d'une société patriarcale qui exclut les femmes. De plus, quelques exemples de subordination des femmes au niveau familial semblent confirmer notre hypothèse sur l'existence de relations inégales entre les sexes. N'oublions pas cependant que l'accent dans l'histoire est mis sur le sort des personnages masculins en tant que protagonistes des romans.

La perte de pouvoir au niveau individuel, même chez les individus censés représenter le pouvoir patriarcal, ne fait que démontrer le changement social radical et l'aliénation qui les affecte. Les images des représentants du pouvoir patriarcal que Kristof propose, sont présentées dans une lumière favorable et sont en général des déconstructions ou des images subversives. Dans l'ensemble, la majorité des hommes sont démunis de pouvoir ou ironiquement, sont des marionnettes d'un système créé par leur groupe, réduits au statut de victime par l'inhumanité de ce système fortement hiérarchique et brutal envers ses membres.

En fin de compte, la fiction de Kristof nous propose la description d'un monde patriarcal rongé de l'intérieur par des contradictions et par des subversions qui ne causent pourtant pas sa fin, et qui nous aident à mieux comprendre la situation dans laquelle se trouvent les protagonistes.

2.3. L'impuissance de l'homme

Après une image plus générale de la société, nous allons maintenant regarder de plus près l'expérience des jumeaux. Nous avons vu que les narrateurs nous proposent des personnages masculins comme des symboles du pouvoir patriarcal, des figures paternelles ou modèles de masculinité qui influencent le parcours identitaire des jumeaux, mais ils sont tour à tour démunis de pouvoir, déconstruits et dénoncés. Il y a un décalage entre les attentes des jumeaux, leurs besoins et ceux qu'ils rencontrent. Il nous reste à nous poser des questions en ce qui concerne leur développement. Comment se construit l'identité de genre des personnages principaux ? Est-ce que les discours sur la masculinité, qu'ils intériorisent, les aident à avoir des relations interpersonnelles satisfaisantes?

Dans un premier temps, l'on peut distinguer la façon dont se construit la masculinité des jumeaux de la trilogie et du personnage principal du roman *Hier*. A travers leurs propres expériences, qu'ils racontent eux-mêmes, nous pouvons déceler des indices quant à leur processus de socialisation. Généralement, la création de la masculinité est caractérisée par le rejet de la féminité et par l'identification à des modèles masculins forts⁸⁶. L'absence du père a un rôle déterminant dans la recherche de l'indépendance, de l'autonomie. Ici, conformément à la théorie de la psychanalyse féministe⁸⁷, leur masculinité est

⁸⁶«Boys repress characteristics and possibilities associated with mother/women/the feminine unconsciously and consciously.», Michael Kaufman, «Men, Feminism and Men's Contradictory Experience of Power», Brod et Kaufman, *op.cit*, p. 151.

⁸⁷Nancy J. Chodorow, *The Reproduction of Mothering, Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978.

ainsi basée sur la distance et sur la séparation⁸⁸. Néanmoins, ceci est en contradiction directe avec le désir de former une relation avec d'autres hommes, selon le principe de solidarité entre hommes. Leur incapacité à concilier les désirs de séparation et de fusion est la cause principale de leur échec.

Sur le plan social, les jumeaux se débrouillent très bien au début mais ils finissent par échouer. Leur identité est remise en question à plusieurs reprises à cause de pertes qui les marquent pour toujours et rappellent l'importance des relations avec les autres, le besoin impératif de la communication, de la lutte contre la solitude. Incapables de trouver l'autre imaginé, la moitié qui manque à une unité fusionnelle idéale, les jumeaux deviennent des fantômes, des êtres marginaux sans but dans la vie, sans espoir.

Le cas de Sandor dans *Hier* correspond à un modèle de socialisation similaire, basé sur l'absence du père, la solitude, le manque de relations familiales pendant l'adolescence, et le désir de devenir adulte pour être indépendant. L'existence de Sandor est déterminée par l'exil volontaire, et par son intégration difficile dans la société d'accueil, son comportement le plaçant à cheval entre deux cultures, deux langues, entre son passé et son présent. Cherchant toujours sa compagne idéale, désir qui reflète la quête des jumeaux, qui sont à la recherche d'un amour fusionnel, Sandor habite un monde peu ancré dans la réalité. Quoiqu'il découvre la femme de sa vie, qu'il veut épouser, leur relation ne peut pas durer et la douleur de la perte nous rappelle encore une fois la tristesse des jumeaux.

⁸⁸«the absence of men from most parenting and nurturing tasks means that masculinity internalised by little boys is based on distance, separation and a fantasy image of what constitutes manhood», Michael Kaufman, *art.cit.*, p. 150.

Pour esquisser le parcours identitaire et les changements dans la vie des protagonistes l'on peut suivre leur histoire de manière chronologique. Au début, les jumeaux sont capables de survivre en dépit des conditions dans lesquelles se trouve le pays, c'est à dire la guerre et puis l'instauration d'un régime totalitaire. Leur réussite est possible grâce à leurs relations avec d'autres personnages masculins avec plus de pouvoir qu'eux et grâce à la relation très étroite entre eux deux. La gémellité devient, dans la trilogie, un symbole de la relation fusionnelle, renvoyant au mythe gémellaire.

Malheureusement, la séparation cause la crise. Dans le cas des jumeaux, l'un d'eux s'exile volontairement dans le pays voisin. De chaque côté, les tentatives visant à remplacer l'unité originelle échouent et le temps ne fait qu'approfondir le gouffre entre les deux frères, entre eux et par rapport aux autres. Le protagoniste de *Hier* souffre une crise existentielle similaire, fuyant un passé qu'il ne peut pas oublier, cherchant l'amour idéal. Il est possible d'établir une analogie entre les deux textes quant à la relation à l'Autre, basée sur l'idéalisation de la relation primordiale qui en même temps ne permet pas l'ouverture envers les autres. L'exil, dans les deux cas, est une métaphore du drame intérieur, de l'aliénation, de la douleur causée par une solitude totale. Exilés à l'intérieur comme à l'extérieur, les personnages masculins de Kristof sont incapables de dépasser leur crise.

Au caractère marginal de leur masculinité, dû à leur condition sociale, s'ajoute l'impasse dans laquelle ils se trouvent à cause de la contradiction entre le désir d'autonomie promu par les discours culturels sur la masculinité et nécessaire à leur survie et le besoin d'une relation étroite, interdépendante, vu comme

typiquement féminin et ainsi rejeté, ou au moins considéré comme secondaire. (Pourquoi Klaus ne peut-il pas accepter Lucas? Pourquoi Lucas ne revient-il qu'après quarante ans dans *Le Troisième mensonge*, seulement avant de mourir? Dans *La Preuve*, il dit que la séparation doit être totale, quand Peter lui demande pourquoi ils ne se sont pas écrit (LP, p. 179).

Nous avons souligné le système de relations entre les hommes et les figures patriarcales démunies de pouvoir, qui quoique bienveillantes, ne sont pas capables de combler le vide interne des personnages principaux. Au niveau des personnages individuels, les textes continuent le thème de l'échec. En dépit du succès initial et de l'indépendance apparente des protagonistes, leur histoire dévoile en fait une masculinité marginale et une vie marquée par la perte, ce sont en somme des héros impuissants et incomplets.

Nous allons voir dans ce qui suit que le désir de relation fusionnelle qui caractérise les narrateurs affecte la caractérisation des personnages féminins et leur attitude envers elles, elles sont à la fois rejetées et désirées, des figures maternelles traduisant le besoin d'affection et la recherche des origines et des reflets de leur perte.

3. L'image de la mère

Dans cette partie nous allons analyser la construction des personnages féminins et leur contexte. L'analyse des personnages féminins va se concentrer sur les relations qui existent entre eux-ci et les protagonistes des romans, relations qui détermineront leur fonction et leur symbolisme dans le texte.

Introduction

Kristof met en scène des femmes d'âges différents, le lecteur peut ainsi construire une image presque complète de la vie de la femme à l'aide de différents personnages qui donnent des aperçus fragmentaires de femmes plutôt isolées. On peut formuler des idées générales quant à la représentation des personnages féminins en se basant sur les similarités entre les personnages. Dans les textes, nous n'avons pas de personnage féminin qui occupe une position centrale et dont on nous donne toute l'histoire. Les femmes sont plutôt saisies à un certain moment de leur vie et c'est le croisement de leur vie avec celle du protagoniste masculin qui provoque leur inclusion dans les narrations masculines.

Comme nous l'avons vu, ces romans ont comme personnages principaux des hommes et présentent l'histoire de leur point de vue. Les femmes ont en général un rôle secondaire, et cette hiérarchie narrative reflète l'ordre social du monde fictionnel des romans. Elle dénote la domination masculine traditionnelle, caractéristique de la société de l'époque de la deuxième guerre mondiale qui est dépeinte dans les romans. Avant de s'interroger sur le sens de cette représentation il convient d'analyser de plus près les personnages féminins.

A cause de la perte ou de l'absence de la mère (morte dans le premier roman ou folle dans le troisième) les personnages principaux masculins cherchent, sans se rendre compte, des femmes qui puissent remplir ce vide. L'absence de la mère s'ajoute à un dérèglement existentiel plus large qui comprend aussi le déracinement physique et la destruction totale du noyau familial. La famille, normalement symbole de sécurité et d'appartenance, est morcelée progressivement dès le début. Le père meurt ou disparaît et ensuite les frères se quittent ou sont séparés. Ces pertes significatives provoquent le désarroi total chez les protagonistes, symptôme du chaos du temps de la guerre. Les tentatives de recréer une famille et un bonheur idéalisé échouent dans le cas d'un des deux frères, celui qui est parti à l'étranger; l'autre n'est pas capable non plus de former lui-même une famille. Ni l'un ni l'autre ne sont capables de former des relations avec les femmes, ils semblent condamnés à une existence solitaire sans but et sans bonheur.

A travers les lunettes noires de leur isolement, les femmes sont perçues soit comme objets passagers de désir sexuel instinctif, soit seulement comme des étrangères, des êtres bienveillants qui les aident à un certain moment de leur vie, leur rappelant leur mère. Le fil rouge qui parcourt les romans et qui influence la représentation des femmes est la quête de l'harmonie perdue. La mélancolie et l'obsession avec le passé conditionnent l'inconscient des personnages narrateurs. L'image de la mère revient dans plusieurs représentations et la répétition de ce motif suggère un questionnement des origines identitaires et de l'amour inconditionnel. Tous les personnages féminins importants sont des mères ou des

figures maternelles, dans tous les romans. La préoccupation avec la figure de la mère peut être interprétée comme se référant aux difficultés de la séparation du noyau familial et du pays de l'origine avec sa culture et son histoire.

De plus, l'association romantique de la patrie avec la mère comme métaphore est liée en général au développement de l'identité dans les situations d'exil ou de lutte pour un certain idéal nationaliste révolutionnaire. Du temps des révolutions pour l'indépendance nationale des pays opprimés de l'Europe du XIX^e siècle, la définition du mot 'patrie' fait référence à l'image de la mère qu'on y associe, et qui lui donne une dimension presque mythique, proche de la nature. L'écrivaine d'origine hongroise Eva Almassy évoque la même image quand elle parle de son exil: « La Hongrie, c'était la mère patrie, je suis orpheline de mère, de père, de patrie »⁸⁹. L'on pourrait lire cette thématique dans les romans de Kristof, comme premièrement provenant des narrateurs des romans, eux-mêmes exilés, séparés de leur mère (nous pensons ici à Lucas et à Tobias, quoique Klaus se sent exilé à l'intérieur aussi), mais en fin de compte, elle reflète l'exil de l'auteure et son désir de retourner à ses origines en écrivant.

Dans les romans de Kristof, la mère est symbole et leitmotiv, source unique et répétition qui se déconstruit avec chaque nouvelle tentative de définition, idée fondatrice avec de multiples représentations contradictoires. La mère est vue à travers les yeux des enfants. L'enfance des jumeaux figure dans le premier et le troisième roman de la trilogie, au début dans *Le Grand Cahier*, où nous entendons la voix des jumeaux, et puis dans les deux histoires de l'enfance des deux

⁸⁹Eva Almassy, 'Exil en hongrois se dit szàmüzetés' in *De la mémoire du réel à la mémoire de la langue: Réel, Fiction, Langage*, Paris, Cécile Defaut, 2006, p. 39.

narrateurs du *Troisième mensonge*. L'âge adulte et la relation entre mère et fils figure dans le troisième tome vers la fin et on trouve des images maternelles qui sont presque des projections de l'imagination des protagonistes, comme Yasmine, et Clara dans *La Preuve*. C'est une constellation de figures maternelles ou comme Riboni-Edme le note, «une chaîne qui encercle l'ensemble de la trilogie»⁹⁰, car elles se remplacent et se reflètent l'une l'autre. Dans *Hier*, nous avons affaire à la mère de Tobias et à Line, son amour, qui est mère aussi. Nous allons examiner les œuvres une par une.

3.1. La sorcière. *Le Grand Cahier*

L'univers du *Grand Cahier* est l'univers des enfants. Ce sont eux qui ont écrit les compositions que nous lisons, dans le galetas, loin des autres. Au début, ils se sentent abandonnés par leur mère, totalement seuls et ils essaient de se débrouiller en se construisant, comme nous l'avons vu, une armure protectrice. Parmi les personnages féminins, la grand-mère occupe une place centrale, grâce au rôle substitutif quasi maternel qu'elle joue pour les enfants. Sa relation avec les enfants, qu'elle appelle « fils de chienne » entre autres gros mots, s'améliore imperceptiblement tout au long du roman, mais elle reste distante et froide. Au début elle les frappe souvent, et les met à travailler dès le premier jour. Vers la fin, toujours sans démontrer son affection, sachant qu'elle va mourir, elle leur laisse toutes ses possessions de valeur, cachées jusque là dans la tombe de Grand-Père (LGC, p. 170). Les enfants vont intégrer des parties de son discours et

⁹⁰Riboni-Edme, *La Trilogie*, p. 153.

quelques-uns de ses conseils, ils vont parfois l'imiter pour devenir plus forts⁹¹, la relation entre eux et elle se développe et les change, quoique les jumeaux et Grand-Mère soient tous obstinés. C'est important donc de souligner qu'elle constitue un modèle pour les jumeaux. En représentant toutes les caractéristiques d'une personne qui peut survivre dans un monde si cruel, elle les aide à s'adapter. Comme le remarque Riboni-Edme, «personnage terrifiant, Grand-Mère est pourtant le seul personnage qui va permettre aux enfants de trouver leur inscription dans le monde qui les entoure, jouant pour eux le rôle de médiatrice»⁹². Extrêmement rusée, bien habituée à survivre seule, elle est un modèle de force, de dureté et de détermination pour les enfants, qui s'adaptent rapidement à leur nouvelle situation et ne veulent pas la quitter quand leur mère arrive pour les emmener, à peu près un an après leur arrivée.

La Grand-Mère est capable de tout, même de tuer, comme elle-même le dit aux enfants quand ceux-ci font leurs exercices de cruauté pour essayer de s'habituer au climat de violence qui règne partout pendant la guerre. «Il faut savoir tuer quand c'est nécessaire» (p. 55). Elle a ses raisons à elle, différentes de celles des jumeaux; ceux-ci blesseront la servante du curé parce qu'elle n'a pas eu de pitié pour les prisonniers qui ont marché devant la maison, ce qui montre qu'ils veulent la punir pour un comportement immoral et non pas pour leur propre intérêt. La raison principale qui semble justifier la violence de la grand-mère est l'argent. Dans un long monologue devant le miroir, elle planifie en détail la disparition de la fille qu'elle a promis de protéger, pour pouvoir garder ses bijoux de famille.

⁹¹comme le note Amit Marcus, «Dialogue and Authoritativeness in 'We' Fictional Narratives: A Bakhtinian Approach», *Partial Answers*, 6/1, 2008, pp. 135-161, sur *Le Grand Cahier*, pp. 142-144.

⁹²Riboni-Edme, *La Trilogie*, p. 98.

Il faut qu'elle meure, elle aussi. Comme ça, pas de preuve. Ni vu, ni connu. Oui, elle va mourir, la petite. Il lui arrivera un accident. Juste avant la fin de la guerre. Oui, c'est un accident qu'il faut. Pas le poison. Pas cette fois. Un accident. Noyade dans la rivière. Tenir sa tête sous l'eau. Difficile. La pousser dans l'escalier de la cave. Pas assez haut. Le poison. Il n'y a que le poison. Quelque chose de lent. Bien dosé. Une maladie qui la ronge doucement, pendant des mois. Il n'y a pas de médecin. Beaucoup de gens meurent comme ça, faute de soins, pendant la guerre. (p. 133)

En les énumérant, l'une après l'autre, elle essaye de trouver la meilleure méthode pour se débarrasser de la fille et son raisonnement suggère que ce n'est pas la première fois. Le mot «aussi», comme le détail des précautions qu'elle envisage de prendre, démontrent son expérience, et révèlent sa cruauté et son manque de sens moral. Profitant des conditions de la guerre elle rêve du crime parfait. Heureusement pour la fille, les jumeaux ont tout entendu, en l'épiant, et la menacent en disant qu'ils vont tout raconter au curé.

Telle la belle-mère de Blanche-Neige, la Grand-Mère prépare la mise à mort de la fille. Son portrait physique a des éléments qui renvoient à l'image d'une sorcière de conte de fées:

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. Quand il fait beau, elle marche nu-pieds. 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. (p. 12)

Le portrait que les jumeaux esquissent d'elle essaie, selon eux, d'être objectif sans être entaché d'émotion ou de condamnation, selon leurs règles: «Par exemple, il est interdit d'écrire: 'Grand-Mère ressemble à une sorcière'; mais il est permis d'écrire: 'Les gens appellent Grand-Mère la Sorcière'» (p.33). Ne considérant pas la propreté comme importante, elle est très sale, parce qu'elle ne se lave jamais et elle ne se déshabille jamais (p.12). Elle évoque une certaine image de la paysanne inculte et primitive d'autrefois, pour qui les vêtements n'étaient pas créés pour plaire aux autres, mais par nécessité. Cependant, ces traits sont exagérés car elle

ne nettoie pas la maison, en plus elle ne lave pas les enfants non plus, ils peuvent seulement se baigner dans la rivière quand il fait chaud. «Chez Grand-Mère, il est impossible de se laver. Il n'y a pas de salle de bains, il n'y a même pas l'eau courante. [...] Il n'y a pas de savon dans la maison, ni de dentifrice, ni de produit pour la lessive» (p. 18). L'énumération des phrases négatives soulignent un aspect du contraste entre la vie d'avant et la vie à laquelle les jumeaux doivent s'habituer et auquel ils consacrent un chapitre entier, « La Saleté » (p. 18). Ce chapitre se termine sur «Nous sentons mauvais comme Grand-Mère», phrase qui suggère la métamorphose qu'ils ont subie. Les verbes exprimant un processus sont mis au présent mais expriment la sensation de durée et de transformation: «nos chaussures s'usent, se trouent», «notre peau brunit», «nos ongles, jamais coupés, se cassent». Par ailleurs, ils doivent dormir sur le banc de la cuisine, car il y a un officier qui loge dans l'autre chambre de la maison et la grand-mère dort seule dans sa chambre.

Méchante, connue par tout le monde comme avare, elle a vendu tous les draps et les linges de bain que la mère a apportés pour ses enfants; l'argent que la mère envoie par courrier disparaît aussi, est peut-être mis de côté, au lieu d'être dépensé pour acheter des vêtements ou des chaussures pour les enfants. Quoique petite et maigre, la grand-mère travaille sans arrêt du matin au soir sur sa propriété, vend des produits au marché à des prix excessifs (p. 79) pour acheter ce dont ils ont besoin. Son avarice et l'intention d'économiser au lieu de dépenser l'argent sont des stratégies efficaces pour survivre seule dans cette période de privation pour tous.

La grand-mère est plus rusée que les autres; elle connaît la langue des soldats libérateurs, elle sait leur parler, elle loge un officier dans sa maison, en un mot, elle se débrouille. C'est cette ingéniosité, la capacité d'influencer son sort, de prendre des décisions rapides pour faire que la situation tourne en sa faveur que les jumeaux apprendront d'elle. Les gens l'appellent «la Sorcière» parce qu'elle dépasse les limites de ce qu'on considère comme 'normal' et 'féminin', et comme une sorcière, qui est considérée comme redoutable, forte et dangereuse, elle forge son destin en marge de la société. Sa position dans la société est symbolisée par la position de sa maison loin du village et près de la frontière.

Elle traite tout le monde avec suspicion, pensant toujours à ses propres intérêts. Cette distance et le manque de vrais sentiments se voient dans sa relation avec sa propre fille. Nous ne pouvons que supposer que la relation conflictuelle entre les deux est une conséquence de la mort du père, que Grand-Mère a peut-être tué. Au début, la mère n'est pas du tout heureuse de revoir sa fille après tant de temps de séparation et joue la délaissée:

- Alors, tu t'es souvenue de moi. Pendant dix ans, tu ne t'étais pas souvenue. Tu n'es pas venue, tu n'as pas écrit.

Notre Mère dit:

- Vous savez bien pourquoi. Mon père, je l'aimais, moi.

L'autre voix dit:

- Oui, et maintenant tu te rappelles que tu as aussi une mère. Tu arrives et tu me demandes de t'aider. (p. 8)

Lors de son dernier rendez-vous avec sa fille, Grand-Mère, égoïste, cynique et cruelle, ne veut pas rendre les garçons à leur mère, disant qu'elle a besoin d'eux plus qu'elle, qui a eu entre-temps un autre enfant. Grand-Mère a plus besoin d'eux car ils l'aident dans son travail, et non pas à cause des sentiments; si elle a des sentiments à leur égard, elle les cache très bien.

Distants au début, les enfants comprennent très vite quelle est la dynamique de leur relation avec elle et deviennent ses égaux. Elle est pour eux un modèle, mais ils ne l'imitent pas aveuglement, sans désapprouver ou sans critiquer. Ils l'aident pendant sa maladie, prennent parti pour elle et s'habituent à travailler pour elle, à côté d'elle. Ils choisissent leur grand-mère au lieu de leur propre mère qu'ils aimaient pourtant et qui leur manquait terriblement au début de leur nouvelle vie dans la ville de la frontière.

3.2. La mère coupable

Le Grand Cahier commence avec l'arrivée chez Grand-Mère, représentant le moment de rupture. La mère des jumeaux les emmène chez sa mère espérant qu'ils auront une vie meilleure en province. La vie dans la capitale est devenue dangereuse et il n'y trouvent plus de nourriture. Ses «yeux rouges» (p. 7) dénotent sa tristesse et la douleur de la séparation. Pour les jumeaux, son départ signifie la perte de l'affection, de la sensation de sécurité, et la perte du monde qu'ils connaissaient. Elle leur envoie de l'argent et des lettres comme elle l'avait promis. Cependant, progressivement, les enfants s'adaptent au nouveau monde sans elle et ainsi, se distancient d'elle et de tout ce qu'elle représente. Le chapitre «Exercice d'endurcissement de l'esprit» donne un exemple de leurs efforts pour s'habituer aux mots des autres qui blessent et d'oublier les mots gentils de leur mère qui ne leur causent que de la souffrance chaque fois qu'ils pensent à elle: «Nous disons: Mes chéris! Mes amours! Je vous aime... Je ne vous quitterai jamais... Je n'aimerai que vous... Toujours... Vous êtes toute ma vie... A force d'être

répétés, les mots perdent peu à peu leur signification et la douleur qu'ils portent en eux s'atténue» (p. 25). On peut remarquer dans ces phrases une certaine sensation d'abandon et de déception. En dépit des promesses, elle n'a pas pu tenir sa parole. Les enfants ne comprennent pas le choix difficile qu'elle a dû faire.

Après un certain temps, la mère des jumeaux espère pouvoir les retrouver et vivre avec eux de nouveau. Elle arrive accompagnée d'un officier étranger et avec un enfant dans les bras. A cause de leur changement radical de perspective, les enfants la rejettent, ils n'ont plus confiance en elle. Il est évident que, comme le note Riboni-Edme, «les enfants marquent nettement leur nouvelle appartenance, signifiant ainsi l'impossibilité d'un retour en arrière»⁹³. Pour survivre pendant la guerre ils ont acquis un certain nombre de nouvelles aptitudes et leur système de valeurs a été modifié en conséquence. Instinctivement, ils se sentent plus en sécurité dans le monde qu'ils ont appris à apprivoiser, ils ne veulent pas changer de vie encore une fois. En même temps on décèle la condamnation de la part des enfants, ils ne lui pardonnent pas de les avoir abandonnés, ils sont peut-être jaloux de l'enfant qu'elle a dans ses bras, enfant d'un homme qui n'est pas leur père.

La mère supplie les enfants d'aller avec elle mais est tuée par un obus presque immédiatement après. Châtiment divin? Symbole de leur opprobre? Les enfants couvrent le trou dans le jardin avec le sol disloqué par l'explosion et, comme si de rien n'était, ils reprennent leur vie. Plus tard ils planteront des fleurs sur sa tombe improvisée et après la visite du père qui déterre les cadavres de la mère et de son bébé, ils vont nettoyer les os et reconstituer les squelettes qu'ils vont après

⁹³Riboni-Edme, *La Trilogie*, p. 83.

suspendre au galetas. Ce comportement étrange, qui s'écarte des normes sociales, nous montre que dans leur cœur il y a vraiment de l'affection pour leur mère, ils font de son corps un monument et essayent d'être proches physiquement d'elle après la séparation finale provoquée par la mort, car c'est tout ce qu'il leur reste.

3.3. Figures maternelles et représentations de la perte. *La Preuve*

Le second volet de la trilogie met en évidence, comme nous l'avons vu, la multiplicité des personnages qui écrivent, qui provient de la division du «nous» des jumeaux et des correspondances et reflets dans d'autres personnages. Cet effet de multiplication se voit dans les images de couples séparés dans le roman qui reflètent le couple des jumeaux et dans les figures maternelles qui à leur tour évoquent la mère des jumeaux. Non seulement les jumeaux ont perdu leur famille, après la mort de leurs parents et de leur grand-mère, mais l'un d'eux s'en est allé de l'autre côté de la frontière infranchissable, ce qui fait que le frère qui reste se sent totalement écrasé par la perte.

L'action de *La Preuve* a lieu dans la période après la guerre dans la même ville de frontière que dans le *Grand Cahier*. Lucas vit tout seul dans la maison de sa grand-mère. Dans ce monde fictif, il y a très peu de personnages féminins vraiment positifs. Il y règne la souffrance et la perte. Si elles sont dépeintes dans une lumière favorable c'est parce qu'elles sont plus âgées, comme Judith, la directrice de l'orphelinat, ou elles sont mortes, comme la femme de l'insomniaque, dont celui-ci se souvient avec tristesse. Les femmes sont toutes sévèrement marquées par la guerre. «Beaucoup de femmes attendent ou pleurent

leurs maris disparus ou morts» dit l'insomniaque, son voisin, à Lucas (p. 121). Dans la majorité des cas, il est difficile pour les femmes de survivre sans l'argent que leurs maris apportaient.

Dans le monde rural qui semble isolé dans le temps et dans l'espace, elles ne peuvent pas trouver de travail et sont toujours obligées de vivre dans des conditions misérables. Il y en a quelques-unes qui abandonnent leurs enfants. Judith, la directrice de l'orphelinat, décrit la situation de 'ses' enfants, ceux dont elle s'occupe: «Pour la plupart, nés de père inconnu, ils ont été abandonnés par leurs mères violées ou prostituées» (p. 119). Il y a aussi des femmes qui ont tout perdu, leur mari et leurs enfants. Le vieux insomniaque, en se référant à sa logeuse, il dit: «Je ne sais pas de quoi elle vit. De sa rente de veuve de guerre et de son potager, je suppose» (p. 118).

Les jeunes femmes qui apparaissent dans la vie de Lucas ont une vie triste, qui finit tragiquement. Yasmine disparaît, peut-être tuée par lui. Clara devient folle après son internement dans une institution pénale, pour avoir protesté contre le régime. Les deux peuvent être vues comme des figures maternelles. Yasmine est la mère de Mathias, le petit garçon en qui Lucas voit une image de lui-même et Clara ressemble physiquement à sa mère à lui, puisqu'elle a presque le même âge qu'à sa mère dans la seule photo qu'il a d'elle.

Lucas rencontre Yasmine une nuit d'hiver quand elle essaie de se débarrasser de son bébé handicapé dans la rivière où Lucas pêche d'habitude. Il les invite chez lui, prend soin d'eux et les laisse rester. Toute la ville parle de Yasmine qui a eu

un enfant avec son propre père. Cette relation incestueuse s'est développée pendant des années. Au début, le père se couchait près de sa fille quand sa femme travaillait la nuit, mais l'adolescence et les désirs sexuels de la fille, le contact physique si proche entre les deux et la faiblesse du père ont mené jusqu'à l'acte qui a changé leur vie pour toujours. Yasmine est tombée enceinte, sa belle-mère a dénoncé son mari qui a fini par être condamné à des années de prison. De peur que les autres ne se rendent compte de sa grossesse, la fille a porté des corsets et a nui au développement physique de l'enfant qui est né avec des malformations osseuses. Yasmine a honte et ne veut pas rencontrer les autres habitants de la ville. Arrivée chez Lucas, elle reste tout le temps à la maison et accepte de faire la cuisine et le ménage, heureuse que quelqu'un l'a aidée. Quand Lucas veut coucher avec elle, elle ne s'y oppose pas, mais elle pense toujours à son père. Peu à peu, Lucas s'habitue à sa nouvelle vie et se comporte comme un père de famille. Néanmoins, il prend son rôle trop au sérieux et il devient possessif. Il dit de Mathias, le garçon de Yasmine qu'il «n'est pas de moi, mais il est à moi maintenant» (p. 67). Après quelques années, l'apparition de Clara dans la vie de Lucas change le statut déjà précaire et peu clair de Yasmine. Celle-ci se rend compte qu'il doit y avoir une autre femme et se sent abandonnée. Elle veut partir avec Mathias sans rien dire, mais l'enfant parle et Lucas comprend la situation. Un jour Yasmine disparaît sans trace.

C'est intéressant de noter la distance entre Lucas et Yasmine. Voyant en elle une âme perdue comme lui-même, il lui permet de vivre avec lui et en dépit du geste généreux, c'est Lucas qui en profite plus. Il profite de sa faiblesse, de sa honte et de sa gratitude, et il y gagne une famille. Quand cette image qu'il s'est faite de

son rôle de protecteur de Mathias risque de disparaître, il élimine l'obstacle, c'est-à-dire il la tue, causant en fait la mort de l'enfant qui ne peut pas retrouver l'amour dont il a besoin.

Clara travaille comme bibliothécaire et, comme personne ne vient emprunter des livres, la seule chose qu'elle fait est de trier les livres et d'éliminer tous ceux qui sont mis à l'index, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas acceptables du point de vue de la censure politique. Elle vit seule dans une maison de fonction dans une ville où elle ne connaît personne. La mort de son mari, Thomas, l'a beaucoup marquée. Ses cheveux sont devenus blancs pendant cette nuit-là quand les autorités l'ont pendu pour haute trahison et depuis, elle a toujours peur d'être espionnée et soupçonnée et elle est tombée malade de dépression plusieurs fois en trois ans. Elle ne peut plus se remettre après la mort de son bien-aimé. Chaque nuit elle rêve de lui. Chaque été, le même jour, elle revit l'exécution de son mari.

Au mois d'août, très tôt le matin, à l'aube. Ils l'ont pendu. Ce qui est inquiétant, c'est qu'ils recommencent chaque été. A l'aube, quand vous rentrez chez vous, je vais à la fenêtre et je les vois. Ils recommencent, pourtant on ne peut pas tuer la même personne plusieurs fois.
(p. 95)

Lucas lui dit qu'il veut l'aider parce qu'elle ressemble à sa propre mère. Quoiqu'elle ait 35 ans et Lucas seulement 20 et qu'elle résiste au début à ses avances, elle finit par céder et ils deviennent plus intimes en parlant de ceux qu'ils ont perdus, elle de son mari, lui, de son frère, et elle et Lucas se voient plus souvent. Il prend soin d'elle quand elle est malade et lui promet de ne jamais la quitter. Ils deviennent amants. Toutefois, Clara ne peut pas oublier son mari et part pour venger sa mort quand elle entend des nouvelles sur la préparation d'une insurrection dans la capitale. Pendant une conversation avec Peter, Lucas se souvient d'elle et de son obsession:

Elle a certainement participé à tout ce qui se passait dans la capitale. Je pense qu'elle a rejoint Thomas et c'est bien ainsi. Elle ne cessait de parler de Thomas. Elle ne pensait qu'à Thomas, elle n'aimait que Thomas, elle était malade de Thomas. D'une façon ou d'une autre, elle serait morte de Thomas. (p. 129)

Elle va revenir dans la ville des années après, mais elle devient folle et c'est Peter, l'ami de Lucas qui prend soin d'elle. On peut remarquer, de nouveau, que la relation est entre Clara et son mari, et non pas entre Clara et Lucas. Lucas ne sait pas aimer et Clara ne pense qu'à son mari mort.

Il apparaît que pour les femmes, le bonheur se trouve dans l'amour, comme dans les relations de Clara et son mari, de Yasmine et son père. Les souvenirs de quelqu'un qui est mort et qui a été aimé sont souvent heureux, pleins de nostalgie pour un temps perdu, le temps de l'union. L'amour se trouve seulement dans le passé, dans les souvenirs.

La séparation est un grand leitmotiv dans *La Preuve*. La perte subie par Lucas reflète celle des personnages du récit qui ont subi eux aussi la séparation et qui sont ainsi presque ses doubles. Dans son étude comparative sur les œuvres d'Ernaux, de Belghoul et de Kristof, *Un passé contraignant*, Michèle Bacholle a étudié le motif du double dans la trilogie. Elle dit sur *La Preuve* que «presque tous les personnages dans le roman connaissent les affres de la séparation, ont été amputés d'une partie d'eux-mêmes»⁹⁴. Ainsi, les personnages comme Mathias ou Victor sont chacun un double de Lucas, de plus, quelques-uns répètent l'acte de la séparation, enfermés dans le passé. Clara rêve souvent de l'exécution de son mari, l'insomniaque apparaît à sa fenêtre à dix heures du soir et il reste là jusqu'à

⁹⁴Michèle Bacholle, *Un passé contraignant, Double bind et transculturation*, Amsterdam/Atlanta, GA, 2000, p. 87.

l'aube, comme s'il revivait à l'infini la nuit de la disparition de sa femme. Yasmine décide de donner à son enfant le nom de son propre père pour qu'elle n'oublie jamais son bonheur passé.

Les deux femmes dans la vie de Lucas sont ses doubles, et comme lui, elles sont incapables de trouver une autre relation qui comble le manque. C'est pour cela qu'il se sent attiré par elles. Tel est le cas de Clara et Lucas. C'est en parlant des autres perdus qu'ils se rejoignent.

- Vous ne pouvez vous imaginer ce que j'ai vécu.

Lucas dit:

- Je connais la douleur de la séparation.

- La mort de votre mère.

- Quelque chose d'autre encore. Le départ d'un frère avec qui je ne faisais qu'un.

Clara relève la tête, elle regarde Lucas:

- Nous aussi, Thomas et moi, nous étions qu'un seul être [...]. (LP, p. 65)

C'est la première fois que Lucas parle de son frère et que Clara lui dit le nom de son mari.

La Preuve est structuré du point de vue thématique autour de la perte sans possibilité de réparation, de la séparation qui tue l'âme, d'un bonheur unique en compagnie de l'être aimé qui, une fois perdu, ne peut plus être retrouvé. En essayant de faire sentir au lecteur le drame de la séparation des jumeaux, le narrateur souligne la sensation généralisée de manque, de malaise dans la société après la guerre. Les femmes comme les hommes, doivent faire face aux difficultés d'une vie solitaire. Certaines d'entre elles, comme Clara, ne résistent pas. Le roman donne plus d'importance narrative au personnage de Clara à cause d'une correspondance à deux niveaux entre elle et Lucas, le personnage principal. Premièrement, il voit en elle une image de sa propre mère, il est instinctivement attiré par elle. Puis, il croit avoir trouvé quelqu'un qui puisse le comprendre, une

âme souffrante et abandonnée comme lui, sa propre image. Naturellement, cette relation œdipienne et narcissiste n'apporte pas le bonheur. Lucas avoue qu'il ne sait pas ce qu'est l'amour. Il se sent plus proche de Mathias, l'enfant de Yasmine, encore un double, que des femmes et il choisit de s'investir dans cette relation.

Le personnage de Clara à la fin du roman renvoie à l'image de la mère folle du *Troisième mensonge*, et par ailleurs, son nom est emprunté à Clara, la femme qui s'est occupée de Lucas, dans l'autre pays après son arrivée de l'autre côté de la frontière. Il y a ainsi des correspondances et des échos entre les personnages à travers l'œuvre.

3.4. La mère à double face. *Le Troisième mensonge*

Dans *Le Troisième mensonge* la figure de la mère reprend la position centrale, non seulement parce qu'il y a des femmes qui sont des exemples de générosité, de patience, et de bonté qui pourraient être décrites comme maternelles mais parce que l'histoire remonte vers le temps de l'enfance des jumeaux pour en donner au lecteur une nouvelle version; au premier plan se trouve la mère des jumeaux, la mère qui habite avec Klaus et en contraste avec elle on peut mettre Antonia, la mère d'adoption de Klaus. Il s'agit ici d'une image ambivalente de la mère, construite sur la tension entre la mère biologique qui n'est pas affectueuse et la mère adoptive qui est 'suffisamment bonne' (terme employé par le psychologue Winnicott)⁹⁵ mais qui est rejetée.

⁹⁵Donald W. Winnicott, *The Child, the Family and the Outside World*, Middlesex, 1975, p.17.

Le livre commence avec Claus, qui est revenu de l'étranger dans le huitième chapitre de *La Preuve* et qui se trouve dans une cellule de prison. Claus raconte premièrement l'histoire de sa petite enfance qu'il a vécue dans un hôpital, puis à l'orphelinat. Il mentionne le fait qu'après ces séjours il a habité chez une vieille femme qu'il appelait Grand-Mère. Dans l'orphelinat, il n'avait pas d'amis, mais une jeune institutrice était plus proche de lui, lui donnait parfois du chocolat et un soir il a même dormi dans son lit avec elle.

Dans ce récit, le personnage de la grand-mère n'est pas très développé, il n'y a pas de portrait physique, et il y a au total environ cinq phrases faisant référence à elle et seulement une page décrivant la période de plus ou moins quatre ans quand Claus a habité dans la maison délabrée «aux confins de la ville» comme si le lecteur savait déjà qui elle est après avoir lu le premier livre de la trilogie. Après la mort de Grand-Mère, Claus traverse la frontière où il rencontre dans le premier village la femme d'un des gardes, qui, très aimable, prend soin de lui, lui donne des vêtements et quelque chose à manger. Dans l'histoire de Claus-Lucas, la mère n'apparaît donc pas.

La deuxième partie du roman est le récit raconté par Klaus, le poète qui habite avec sa mère dans leur maison de famille. Après une courte description de sa rencontre avec son frère, il passe à l'histoire de sa propre enfance. Il est important de noter que la mère est présente dès le début. Son récit commence avec les mots: «Il est huit heures, le téléphone sonne. Mère est déjà couchée» (LTM, 95).

L'événement qui a déterminé le cours de leurs vies a été le meurtre du père par la mère pleine de colère et de jalousie. Riboni-Edme souligne le fait que la mère, au lieu de protéger les enfants et sa famille, détruit leur monde. Elle note: «Ce personnage qui représentait la sécurité est soudainement à l'origine du chaos et de la souffrance. Ainsi s'effondre le premier point d'appui sur lequel reposait le rapport au monde»⁹⁶. La mère devient ainsi la métaphore de la destruction. Riboni Edme continue en disant qu'elle symbolise la descente vers le chaos et la folie de la société entière. C'est vrai, mais sur le plan de leur famille, ce qui nous intrigue, c'est le désir de Klaus de prendre soin d'elle, le devoir qu'il sent envers elle, même si elle l'ignore et le méprise.

La mère criminelle, devenue folle, est immédiatement internée dans un hôpital psychiatrique et les enfants sont restés sans parents. La guerre vient de commencer, Lucas est transporté dans un hôpital près de la frontière et Klaus s'en va avec Antonia, l'amante du père, qui est enceinte et qui veut s'occuper de lui, sans connaître la vérité sur la mort du père. Après quelques années, quoiqu'elle soit autorisée à sortir de l'hôpital, la mère n'est toujours pas guérie. Elle peut vivre seule, une infirmière vient parfois l'aider à se débrouiller, mais elle vit dans un monde à part. Elle ne peut pas regarder la réalité en face, le fait qu'elle a blessé un de ses fils, et que, depuis, elle n'a plus de nouvelles de lui. Cependant, en dépit de tout, elle l'attend toujours. Au lieu de se résigner à vivre avec celui qui est là, qui prend soin d'elle après sept années de séparation et qui l'aime, elle choisit de l'ignorer. De plus, elle le critique sans cesse, lui montrant qu'il est insignifiant et indigne de son affection. L'enfant va internaliser la critique de la mère et va se

⁹⁶Riboni-Edme, *La Trilogie*, p. 51.

sentir toujours incompetent, désirant toujours lui faire plaisir et haïssant son frère à qui il est toujours comparé.

La mère est psychiquement morte pour Klaus, car elle est déprimée et indifférente, « une figure lointaine, atone, quasi inanimée », comme le dit André Green⁹⁷. Cependant, il veut vivre avec elle, prendre soin d'elle, il veut vivre dans l'ancienne maison de la famille, en dépit du fait que c'est une torture quotidienne. Elle ne veut pas de lui. La première fois qu'il l'a vue, à l'hôpital, la seule chose qu'elle a dit c'est « Et Lucas? Où est-il? » (LTM, 127). Ce que Klaus voit c'est la tristesse de sa mère et son manque d'intérêt pour lui. Le manque d'amour de sa mère le fait se sentir sans importance et parce que le père est absent aussi, il est tout seul. Parfois, pendant la nuit, la mère pleure sur l'oreiller de Lucas; avec son argent, elle achète des jouets pour Lucas qu'elle met sous son lit. D'autres fois, elle imagine que Lucas est dans la maison et l'appelle à table.

Il arrive que le soir Mère appelle:

- Lucas, Klaus venez manger!

J'entre dans la cuisine. Mère me regarde et remet dans le buffet la troisième assiette destinée à Lucas [...] ou encore elle sert Lucas comme s'il était là. (LTM, pp. 147-8)

Pour la mère, la présence de Klaus est la preuve insupportable de l'absence de Lucas et peut-être de sa mort. A tout ce que fait Klaus, la mère oppose la perfection des actes de Lucas:

Quoi que je fasse, ce n'est jamais bien pour Mère. Qu'un petit pois tombe de mon assiette, elle dit:

- Tu n'apprendras jamais à manger proprement. Regarde Lucas, il ne salit jamais la nappe.

Si je passe une journée à désherber le jardin et que je rentre plein de boue, elle me dit:

- Tu t'es sali comme un porc. Lucas aurait fait cela proprement. (p. 148)

Ainsi, tout ce que Klaus fait est mesuré par rapport à ce que Lucas aurait fait, un Lucas contre lequel il ne peut pas lutter parce qu'il brille par son absence. Tout ce

⁹⁷ André Green, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Editions de Minuit, 1984, p. 222.

mécontentement, cette frustration avec l'idéalisation de son frère disparu va ressortir quand celui-ci arrive et veut le voir. Klaus veut empêcher sa mère de revoir Lucas et d'être enfin heureuse, parce qu'il croit qu'il va la perdre totalement.

La mère ne peut pas reconnaître sa folie, ne se rend pas compte qu'elle a fabriqué une illusion, l'illusion que Lucas est là, qu'il reviendra bientôt, illusion démentie chaque jour. Elle souhaite mourir pour provoquer la pitié de son fils quand celui-ci se plaint qu'il ne peut pas travailler pendant la journée à cause de ses autres obligations.

Je ne te dérangerai plus, tu n'auras plus à faire les courses et les repas, tu n'auras rien d'autre à faire qu'écrire, une fois que je serai dans la tombe. Là, au moins, je retrouverai mon fils Lucas qui ne m'a jamais maltraitée, qui n'a jamais souhaité ma mort, ni mon absence. (LTM, p.109)

On peut saisir ici une ressemblance avec l'histoire de Victor, l'ami de Lucas dans *La Preuve*. Klaus boit et fume comme Victor, doit écrire la nuit pour avoir la paix, la mère coud à la machine comme Sophie, la sœur de Victor, les deux doivent écouter des commentaires négatifs incessants. C'est une image similaire de mère dominante, étouffante.

Encore une image maternelle, mais le contraire de sa mère, une femme très importante dans la vie de Klaus, Antonia a été l'amante du père des jumeaux, la femme pour laquelle celui-ci a voulu quitter sa famille. Après la mort de son amant, qui a voulu prendre soin d'elle et de son enfant, elle est toute seule mais elle ne perd pas la tête. Elle prend Klaus qui a quatre ans chez elle. Après la naissance de la petite Sarah, pour quelques jours sa mère est là pour l'aider (p. 119), mais après, pour survivre, Antonia doit travailler le soir dans un cabaret et

c'est une voisine qui l'aide le matin, avec le ménage et les enfants. Grâce à Antonia, Klaus se sent aimé comme dans une vraie famille, il a une sœur, des grands-parents. Antonia n'a pas de mari, mais réussit à élever ses enfants.

A huit ans, Klaus apprend la vérité en ce qui concerne son passé et veut vivre avec sa mère, considérant Antonia comme responsable de la tragédie de sa famille. Elle ne se défend pas, le laisse choisir entre elle et sa mère, le laisse rendre visite à sa mère à l'hôpital et l'aide même à rechercher son frère dans un village de la frontière. Avec l'avancée du front, la capitale est attaquée, ils ne trouvent plus de nourriture et Antonia ne peut plus travailler. Un ami à elle leur apporte du lait et du pain mais bientôt ils doivent quitter la ville et partir à la campagne. Après la fin de la guerre, ils retournent dans la capitale. Klaus décide d'emménager chez sa mère qui habite de nouveau dans leur maison, vide jusque là.

Lors d'une rencontre près de la tombe de son père, Antonia lui demande pardon pour la souffrance qu'elle a peut-être provoquée sans le vouloir et lui dit qu'elle l'a aimé comme son propre enfant pendant sept ans, mais lui, il ne veut rien entendre, il la considère comme coupable de la destruction de sa famille et la folie de sa mère. Des années plus tard, Sarah, la fille d'Antonia, et sa sœur, lui dit que sa mère s'est mariée à un membre important du parti et qu'elle a eu depuis encore trois enfants.

Pleine d'affection et de patience, capable de surmonter de grandes difficultés en trouvant toujours quelqu'un qui peut l'aider, Antonia est l'un de très rares personnages féminins vraiment positifs dans la trilogie. Elle est positive dans son

comportement équilibré et du point de vue de son épanouissement personnel. Nous ne savons rien sur sa vie professionnelle, mais sa détermination, sa bonté et sa patience nous font croire qu'elle est capable de changer sa vie.

Dans le troisième volet de la trilogie, l'image de la mère est une source de contradictions et de contrastes. Pour Klaus, la mère biologique est absente et refuse de donner l'affection que l'enfant et l'adulte désirent; par contre, la femme qui l'adopte presque fait preuve de patience et de tolérance, l'acceptant tel qu'il est. La Mère essaie en vain de dominer son mari, de l'empêcher de partir. Elle le punit et en même temps met en danger la vie de ses enfants. Mère meurtrière, elle est victime de ses sentiments puissants qui la tiennent prisonnière et l'aveuglent jusqu'à la fin. Le sentiment de culpabilité l'empêche de vivre. Cependant, de l'autre côté, Antonia est capable de dépasser les moments de tragédie dans la famille, de concentrer ses énergies et son attention sur les enfants et non pas seulement sur sa perte. Ce n'est pas parce qu'elle a oublié son passé, mais parce qu'elle a pu accepter les faits et a essayé de reconstruire sa vie avec quelqu'un d'autre.

3.5. La prostituée du village. *Hier*

Dans *Hier*, l'image de la mère est construite à partir de l'opposition de deux personnages du point de vue de leur statut social. La mère de Tobias est la prostituée du village, et Line est la femme qu'il aime et avec qui il voudrait vivre, mais elle désire retourner au pays natal pour enseigner à l'université. Les situations dans lesquelles elles se trouvent influencent la vie de Tobias : il a honte

de sa mère, la quitte et essaie même de la tuer, tandis qu'il ne peut pas vivre avec Line car elle ne veut pas renoncer à sa position sociale.

La mère est inculte, ne sait même pas lire (p. 32), elle est pauvre et ne nourrit d'ambition autre que de survivre. La vie de prostituée de village qu'elle a choisie ne lui offre pas de possibilité d'évolution vers une situation plus digne. Elle se voit prise au piège dans son rôle de mendicante et mène une vie misérable, en marge de la société, étant dépendante des autres. Parfois les hommes avec qui elle couche la paient en lui donnant de la nourriture (p. 26, 35) et parfois elle vole des produits dans les jardins des autres (p. 26). L'enfant voit tout ce qui passe dans la chambre de sa mère depuis son coin de paillasse près de la cuisinière. L'aspect primitif de sa mère se voit dans le texte dans le rapport qu'il voit entre elle et la terre. De l'argile, l'enfant modèle des statues de sa mère en n'oubliant pas de représenter tous ses trous.

Moi, j'étais assis devant la maison, je jouais avec de la terre glaise, je la pétrissais, je formais d'immenses phallus, des seins, des fesses. Dans l'argile rouge, je sculptais aussi le corps de ma mère ou j'enfonçais mes doigts d'enfant pour y creuser des trous. La bouche, le nez, les yeux, les oreilles, le sexe, l'anus, le nombril.
Ma mère était pleine de trous, comme notre maison, mes habits, mes chaussures. Je bouchais les trous de ma chaussure avec de la boue. (p. 27)

Comme une statue préhistorique ou africaine, elle représente l'image primordiale de la femme définie par son corps et sa sexualité. La boue avec laquelle l'enfant essaie de réparer ses chaussures renvoie à leur extrême pauvreté, mais aussi à son effort de changer sa vie, à son désir d'être différent d'elle.

Tobias semble être un accident de jeunesse, et elle dit qu'elle l'a eu pour qu'il prenne soin d'elle dans sa vieillesse (p. 36). Sa mère ne montre aucune affection pour lui et ce fait est noté par le narrateur avec un détachement surprenant : « Elle

ne me parlait presque pas et elle ne m'a jamais embrassé » (p. 28). Il éclaircit un peu son attitude en ajoutant que pour lui son enfance a été heureuse, car il ne connaissait pas d'autres familles. Comme la mère de Klaus dans *Le Troisième mensonge*, elle ne tient pas compte des sentiments et des besoins affectifs de l'enfant, ne s'occupant de lui que dans le but d'assurer une survie physique. La déclaration d'amour de la mère à l'instituteur, lorsque celui-ci veut envoyer l'enfant dans un internat pour qu'il puisse continuer ses études, dans la conversation que Tobias surprend, semble fausse.

Ma mère a dit :

- Si j'ai gardé cet enfant, c'était en pensant à mes vieux jours. Et vous voulez me l'enlever maintenant que je commence à vieillir.
- Je croyais que tu avais gardé l'enfant parce que tu m'aimais et parce que tu l'aimais.
- Oui, je vous aimais, et je vous aime encore. Mais j'ai besoin de Tobias. Je ne peux pas vivre sans lui. Maintenant, c'est lui que j'aime. (p. 36)

Il est difficile de savoir comment la mère entend le mot « aimer ». Elle semble penser qu'il s'agit d'une sorte de dépendance. Elle a besoin de lui, donc elle l'aime, comme elle a aimé l'instituteur qui s'est probablement montré affectueux et qui s'est occupé comme il a pu de l'enfant, en aidant aux dépenses pour ses études et en lui donnant des vêtements usés. Ce n'est pas un amour provenant du sacrifice personnel, d'une reconnaissance envers autrui, qui proviendrait du désir de donner à l'autre, mais plutôt un amour de mendiante. Elle aime ceux qui sont bienveillants envers elle et qui lui sont utiles. Comme le besoin de survie est le plus fort chez elle, il semble dominer les autres sentiments.

En revanche, l'instituteur s'adresse à Esther d'une manière que Tobias va assimiler : elle est la femme que tous dédaignent, « une charge, une honte pour lui » (p. 36). Et c'est l'image à laquelle Line, la fille de l'instituteur, renvoie plus tard avec mépris dans ses conversations avec Tobias, une voleuse et une

mendiantes, que les tziganes ont laissée dans le village (p. 114). C'est en effet l'opinion imposée par la société patriarcale, qui déconsidère la femme qui offre son corps aux plaisirs sexuels d'autrui pour de l'argent, ou bien d'autres services, dans ce cas précis. Simone de Beauvoir a écrit que « l'homme se délivre sur elle de sa turpitude et il la renie »⁹⁸, c'est vrai, l'homme se sert d'elle et la méprise parce qu'elle est considérée comme simple objet, un corps. La prostitution est le produit de la société patriarcale, un exemple d'asservissement des femmes, un réflexe de la domination⁹⁹. Dans les milieux où la survie est difficile, c'est le seul moyen qui se présente aux femmes qui ont besoin de gagner un peu d'argent. Dans le texte, elle est considérée comme seule responsable de son sort, exclue de la société des gens « respectables », c'est-à-dire celle de Line et de sa famille. C'est ce que Helena Hirata note aussi dans son article sur la prostitution dans *Le dictionnaire critique du féminisme*¹⁰⁰, que le poids de la « faute » pèse « sur les seules prostituées, enfermées, stigmatisées, méprisées ». Dans la société et dans le texte, le rapport de domination est occulté, car la prostitution s'est banalisée et personne ne pense à la femme, et à sa situation particulière. Pour Tobias, la mère est la cause de toutes ses souffrances : son enfance vécue dans la misère, son exil, le rejet de Line qui ne veut épouser le fils d'une putain (p. 114). Étant donné qu'il est le narrateur du récit, ce sont ses préjugés qui déterminent la perception du lecteur, mais l'impression que nous avons c'est que la mère est de nouveau coupable.

⁹⁸ Simone de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, 1949, pour une vue d'ensemble sur la prostitution voir par exemple l'article

http://www.womeninthecity.it/index.php?option=com_content&view=article&id=414:sunir-contre-la-banalisation-de-la-prostitution-un-defi-pour-la-decennie-&catid=80:canada&Itemid=91

⁹⁹ Daniela Roventa-Frumusani, *Concepts fondamentaux pour les études de genre*, Editions des archives contemporaines, 2009, p. 66.

¹⁰⁰ Helena Hirata et al. (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 2000, p. 175.

L'on pourrait interpréter cette figure maternelle maléfique comme une manifestation d'un désir de la part du narrateur exilé de s'éloigner de ses origines, et même de les renier, à cause de la honte qu'il éprouve, mais ce désir se confronte à la nostalgie qu'il ressent pour le passé et au malaise existentiel qui le tourmente dans son pays d'accueil. Il est attiré par Line justement parce qu'elle et lui ont des choses en commun : un passé, un pays, et une langue. Line est sa demi-sœur, métaphore d'un rapport très étroit, impossible à détruire. On peut donc constater un conflit entre ce que ses origines représentent pour lui, le deuil de la perte, et son désir d'entamer une vie nouvelle, d'oublier des démons qu'il ne peut malheureusement pas faire disparaître.

Conclusion

Les personnages féminins sont tributaires non seulement de la focalisation masculine mais de l'attention affective que les personnages masculins leur accordent. Les personnages féminins servent ainsi de miroir ou de double aux personnages principaux puisqu'elles représentent l'idée de la perte d'une relation fusionnelle unique, déterminante et impossible à retrouver. La perte dans la trilogie est principalement la perte du frère jumeau et les personnages féminins mentionnés dans *La Preuve* sont comme des revenants, reflétant l'autre moitié de l'âme gemellaire du protagoniste.

On constate que la femme est réduite à son rôle de mère et d'épouse, et que son portrait renvoie à une image traditionnelle. La figure de la mère reçoit différents traitements dans les textes étudiés et la répétition du thème suggère l'importance

que l'on doit accorder au sujet et qui n'est pas visible à la première lecture. On perçoit une attitude ambivalente, plutôt négative envers la mère qui oscille entre amour et blâme ou condamnation. Dans le *Grand cahier*, on a vu une mère pleine d'affection, mais qui a abandonné ses enfants et qui finit par être tuée et la grand-mère, figure subversive des rôles féminins préétablis qui a pris sa place et a gagné l'appréciation des enfants en dépit de son manque de tendresse et malgré sa cruauté. Dans *Le Troisième mensonge*, d'un côté, Antonia essaie d'aimer vraiment le petit Klaus qui ne veut pas lui pardonner, et de l'autre, la Mère, folle et criminelle, rejette son enfant tout en le tenant prisonnier. Dans *Hier*, Tobias désire la mort de sa mère, qui est un autre exemple de mère coupable et indifférente, mais est hanté par son spectre partout où il va.

On y perçoit l'impossibilité de l'harmonie de la relation mère-fils, impossibilité qui résulte des interventions néfastes de l'extérieur et l'opposition entre les personnages féminins reflétant la dualité des jumeaux et de leurs histoires. Mère meurtrière ou mère tuée, images puissantes de la destruction, elles symbolisent le trauma de la séparation initiale vue comme nécessaire dans la construction de l'identité mais qui dans *Le Troisième mensonge* est vécue comme tragique, forcée, même violente et impossible à dépasser. Cette thématique évoque aussi la problématique de l'exil et de l'abandon forcé de la langue maternelle et du pays natal vu comme féminin, la mère-patrie.

Le monde social dans les romans de Kristof est un monde où les individus ont du mal à survivre, un monde chaotique, dans lequel la violence et le meurtre sont répandus. Dans la trilogie la guerre introduit le désordre général et puis la

dictature politique déstabilise la structure sociale. Le patriarcat est en transition mais la machine d'état continue à écraser la volonté des individus. Les hommes ne peuvent pas tous se conformer aux modèles de genre et sont relégués à la marginalité. Dans *Hier*, comme dans la trilogie, les personnages appartiennent aux couches pauvres de la société, et sont ceux qui souffrent le plus. Ceci n'empêche pas, par contre, que la subordination des femmes continue, car elle semble naturelle.

La représentation des personnages dans les romans est structurée sur la modèle du nid familial. D'un côté, il y a des figures paternelles et des relations positives entre hommes et de l'autre, des figures maternelles, et des relations conflictuelles entre le fils et la mère. La relation ambivalente à la mère comme l'absence ou le meurtre du père suggère la nécessité de se démarquer de ses parents pour créer une identité à part. La tragédie de la perte de la famille souligne l'aspect négatif de cette nouvelle identité qui est définie par le rapport aux origines, au déracinement et au passé et non pas par rapport à l'horizon ou à l'avenir dans le pays d'adoption.

CHAPITRE III
LES NOUVELLES

1. Présentation du recueil

Ce chapitre va analyser les nouvelles de Kristof publiées dans le volume *C'est égal* en 2005. Les 25 textes courts ont été composés au fil des années, dès le début de l'exil de l'auteur, avant l'écriture des pièces de théâtre et des romans. Les nouvelles sont décrites dans la presse comme ressemblant à celles de Marguerite Duras ou Nathalie Sarraute, «ces autres dames raclant jusqu'à l'os»¹⁰¹. Un autre journaliste souligne le style lapidaire, «car on le reçoit comme une volée de cailloux lancés à cœur ouvert et saignant»¹⁰². Tous sont frappés par l'écriture tranchante qui laisse deviner une souffrance profonde. Nous allons considérer quelques textes de ce recueil pour approfondir notre analyse de la prose dans l'œuvre d'Agota Kristof, à partir d'une perspective de genre et en particulier du rôle de la voix sexuée dans son écriture.

Dans les dernières décennies, dans certaines œuvres en prose, on peut noter la présence d'un mouvement vers la dislocation des formes traditionnelles, vers la discontinuité, la fragmentation, la ruine du sens, la destruction de la totalité. L'œuvre de Kristof témoigne de cette préoccupation esthétique comme solution pour exprimer la dislocation et la solitude de l'individu et la perte du sens dans un monde sans repères traditionnels. Les romans que nous avons analysés mettent en relief d'une part la fragmentation du récit¹⁰³, dans *Le Grand Cahier* ou dans *Hier*

¹⁰¹*Tribune de Genève*, 12.02.2005.

¹⁰²Eric Ollivier, *Le Figaro*, 24.02.2005.

¹⁰³Jean-Philippe Imbert insiste sur les similarités entre les textes du point de vue du genre littéraire: «Agota Kristof n'a pas écrit de roman. Agota Kristof a tenté de mettre sur papier les nouvelles d'une tragédie d'autant plus monstrueuse qu'elle s'avère indicible. » « Ecrire à la limite: le récit mutilé, Monstres et monstrueux dans La trilogie d'Agota Kristof », in Vincent Engel et Michel Guissard (dir.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Louvain-La-Neuve, mai 1997, Volume II, Bruylant Academia, Louvain-La-Neuve, p. 320.

en particulier et d'autre part, la fragmentation ou la division de la voix narrative dans les autres romans. De même, nous pouvons comprendre la remise en question de la véracité des faits présentés dans la trilogie et de l'identité des narrateurs comme un procédé qui essaie de renforcer l'idée de la difficulté de trouver un sens unique à l'histoire.

Les nouvelles assemblées dans le recueil intitulé *C'est égal* peuvent être vues comme des tentatives pour mettre en valeur cette thématique obsédante de la perte des repères, récurrente dans son œuvre. Comme le dit Jean-Philippe Imbert en se référant à la trilogie, elles expriment «la béance existentielle qui remplit de douleur chacun des personnages»¹⁰⁴, le vide à l'intérieur de leur âme. De plus, elles appartiennent à un genre particulièrement pertinent pour la saisie de l'isolement de l'individu, car, à travers le choix de la brièveté, l'auteure réussit à mettre en valeur des moments significatifs de la vie quotidienne, comme les morceaux brisés d'un miroir représentant une vie intérieure elle aussi fragmentée. Récemment, la longueur des nouvelles expérimentales a commencé à diminuer de plus en plus¹⁰⁵ et les nouvelles de Kristof, parfois en seulement deux pages, rendent compte des crises existentielles des personnages, de leurs peurs et de leurs obsessions. Le désarroi des personnages désorientés et isolés se reflète dans le morcellement du texte, dans les phrases courtes et simples et dans les ellipses ou les silences typiques du style bref. L'art du bref est parfois poussé jusqu'au poème en prose et le lecteur se sent perdu dans un univers surréel ou

¹⁰⁴Jean-Philippe Imbert, *idem*, p. 322.

¹⁰⁵Cristina Minelle dit qu'on peut observer ce phénomène dans la nouvelle au Québec aussi, « La nouvelle québécoise des années 1980-1990 : une forme qui se fragmente » in Lise Gauvin et Catherine Dozou (dir.), *Frontières de la nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord (1945-2005)*, Editions Universitaires de Dijon, 2006, pp. 129-135.

hallucinatoire. Kristof s'inscrit ainsi dans le mouvement contemporain de la nouvelle.

Comme écrivain suisse de langue française, quoiqu'elle ne soit pas née en Suisse, elle est devenue membre de la scène littéraire romande et ses nouvelles pourraient être considérées comme s'inscrivant dans l'histoire de la nouvelle romande, dans la lignée d'Alice Rivaz et Corinna Bille, du fait qu'il y a une similarité de style et de thèmes entre elles. Selon Daniel Maggetti¹⁰⁶, chez cette première, l'ensemble de sa production prolifique «illustre la vision pessimiste d'un monde de mal-être et de destinées solitaires; la sobriété de l'écriture, sans pathos et sans effets, traduit une banalité qui est l'autre face de la cruauté de l'univers social». On verra que ce pessimisme traverse aussi le recueil de notre écrivain. Le style de Corinna Bille évolue progressivement à travers son œuvre, mais on y trouve aussi des récits fantastiques où les frontières entre rêve et réalité, passé et présent sont abolies comme dans certaines nouvelles de Kristof. Comme le note Maggetti, des micro récits, similaires à ceux de Kristof, permettent à Bille de réduire à l'essentiel la trame narrative et de se concentrer sur la fonction poétique de la langue¹⁰⁷.

La brièveté du texte de la nouvelle en général invoque le principe d'économie morphologique, qui signifie en pratique que les origines et la causalité des actions ne seront pas explorées, les références spatio-temporelles sont absentes ou imprécises, le lecteur pénètre souvent *in media res* dans l'univers fictif et les personnages sont réduits à des croquis, à une voix ou une apparition saisies à un

¹⁰⁶Daniel Maggetti, «Nouvelles de femmes en Suisse Romande», pp. 103-111, in *idem*, p. 104.

¹⁰⁷*idem*.

moment donné de leur existence. Par conséquent, la nouvelle sollicite une lecture plus active et permet parfois des interprétations multiples¹⁰⁸. A ce dernier sujet, c'est important ici de souligner l'apport nécessaire du lecteur dans l'interprétation. Grojnowski dit que l'implicite est «l'envers nécessaire du récit bref». Il continue l'analyse de l'absence d'explicitation dans la nouvelle en disant: «Le mystère des êtres et des choses est en quelque sorte produit par le parti de ne pas tout dire, de laisser au lecteur une part essentielle de spéculation ou de rêverie»¹⁰⁹. Chez Kristof, comme nous le verrons, il y a des ellipses, une quantité limitée d'informations, présentées souvent d'une manière subjective, et des fins ouvertes, ce qui oblige le lecteur à combler les lacunes du récit. De plus, il est parfois difficile de choisir une interprétation, comme si l'intention était seulement de poser des questions en prenant ses distances, de proposer une deuxième lecture ou une interrogation plus approfondie¹¹⁰.

Conformément au principe d'économie, les nouvelles contenues dans *C'est égal* sont l'expression d'une caractérisation stylisée des personnages. Elles mettent en scène plutôt des personnages masculins. Sur un total de 25 nouvelles, neuf seulement contiennent des personnages féminins et seules trois d'entre elles nous donnent la voix d'une femme et sa perspective. Ce déséquilibre proportionnel sur le plan du sexe des personnages donne au lecteur l'impression que l'auteure considère l'être masculin comme représentatif de la condition humaine. L'intérêt de la nouvelle est de dresser un portrait de la nature humaine et d'explorer des questions liées à l'existence, et selon Kristof ceci signifie mettre des personnages

¹⁰⁸J.-Ph. Imbert et Madeleine Cottenet-Hage, *Parallèles, Anthologie de la nouvelle féminine de langue française*, Québec, L'Instant-Même, 1996, pp. 11-12.

¹⁰⁹Daniel Grojnowski, *Lire la nouvelle*, Nathan Université, Paris, (Dunod 1993) 2000, p. 154.

¹¹⁰Daniel Grojnowski dit que l'avantage est que dans le cas de la nouvelle une lecture rétroactive est plus accessible, *idem*, p.159.

masculins au premier plan et ne pas privilégier la perspective féminine. Cependant, si nous regardons de plus près les rapports des personnages entre eux, nous pouvons observer que les protagonistes masculins sont plutôt seuls, alors que les nouvelles dans lesquelles les personnages féminins ont un rôle central accentuent et problématisent l'aspect relationnel de la vie de ces femmes, présentées dans les rôles d'épouse, de mère, de sœur ou de fille. L'auteure se propose ainsi de commenter la différence entre les sexes en ce qui concerne la relation à l'autre et l'importance des relations humaines. Dans un premier temps, je vais présenter une image d'ensemble du volume avec ses thèmes principaux. Ensuite, je mettrai en évidence les nouvelles qui ont au premier plan les relations des personnages féminins.

L'idée de l'isolement de l'individu dans la société est une des caractéristiques de la nouvelle du XXe siècle, selon les critiques. Le nouvelliste irlandais Frank O'Connor met en évidence que dans la nouvelle on note «an intense awareness of human loneliness» et dans l'introduction au recueil *Modern French Short Fiction* les éditeurs remarquent que, thématiquement, la nouvelle traite d'une «general negativity about human relationships»¹¹¹. Ce thème parcourt le recueil et on le trouve presque dans tous les textes.

D'un côté, on y voit la solitude d'un chômeur célibataire qui n'ose pas parler aux femmes dans « Les Faux numéros ». Son «existence monotone» (p. 55) devient, selon lui, plus supportable grâce à des appels téléphoniques qu'il reçoit par erreur chez lui. Racontée à la première personne, la nouvelle a au premier plan une

¹¹¹Frank O'Connor, *The Lonely Voice: A Study of Short Story*, Macmillan, London, 1963, p. 19 in Johnnie Gratton et Brigitte Le Juez, (dir.), *Modern French Short Fiction*, Manchester University Press, p. 12.

tentative manquée de faire connaissance avec une femme inconnue. C'est elle qui l'appelle un soir et quoiqu'il dise qu'il n'est pas l'homme qu'elle cherche, elle continue à lui parler et l'invite à prendre un café. Elle décrit les vêtements qu'elle va mettre pour qu'il la reconnaisse et lui, de son côté se décrit mais sans dire toute la vérité. Ce jeu a des notes comiques car le lecteur se rend compte de la différence entre ce qu'il lui dit et la vérité. Le texte donne en parenthèses ses pensées, comme un second dialogue qu'il tient avec lui-même. La possibilité que la femme, elle non plus, ne dise pas la vérité ajoute un autre niveau à la dimension ludique du dialogue qui révèle en dernière instance la faiblesse de l'homme, son manque de confiance en soi, sa timidité. Il se prépare pour le rendez-vous et teint ses cheveux pour être conforme à l'image qu'il a décrite et qui était naturellement plus attirante qu'en réalité, mais il ne met pas le pull noir comme promis. Il la reconnaît mais n'a pas le courage de lui parler parce qu'il la considère comme trop belle et trop jeune pour lui. Elle ne le reconnaît pas et s'en va avec le jeune homme qu'elle a voulu appeler au téléphone et qui est venu entre-temps, le café étant probablement le lieu où ils se sont vus avant. L'homme essaie à contrecœur de plaire à la femme et de se conformer à l'image qu'elle avait suggérée, néanmoins c'est cette réticence à changer sa vie et le manque de confiance en sa propre valeur qui l'empêcheront de faire un effort. Incapable de faire face à un autre rejet, il se résigne au vide de sa vie. Il s'agit ici d'une sorte d'inversion des rôles traditionnels des sexes, car c'est l'homme qui doit faire un effort pour modifier son apparence physique pour être plus proche du modèle désirable. Le texte montre la sensation d'insuffisance du personnage masculin, causée par la perte de son travail et par son isolement social.

Un autre exemple de solitude masculine est celle de l'orphelin de « La boîte aux lettres » qui est peu disposé à rencontrer son père lorsque celui-ci annonce son existence après trente ans de silence. La boîte vide est une métaphore pour le manque de communication. Le narrateur autodiégétique n'a pas de famille, mais il s'imagine qu'il a des frères ou des sœurs quelque part, et qu'ils ne se connaissent pas. Il espère qu'un jour la boîte, qu'il relève deux fois par jour, contiendra une lettre de ses parents et il s'imagine les mots qu'ils lui diraient pour lui expliquer pourquoi ils l'ont abandonné. Soit la mère se plaint qu'elle a été pauvre toute sa vie et qu'elle n'aurait pas pu l'élever toute seule, abandonnée elle-même par le père, soit c'est le père qui a travaillé toute sa vie loin d'eux pour très peu d'argent. Dans les deux cas, ils lui demandent de l'argent, vu qu'il a une bonne situation. Il les aurait aidés. Cependant rien de cela n'est arrivé. En totale opposition avec ses attentes, la lettre qu'il a reçue de son père un matin, venait d'un grand entrepreneur qui avait déjà une autre famille, mais qui faute d'avoir un autre fils, veut lui laisser la direction de ses affaires. Sa mère semble avoir dépensé tout l'argent que le père lui donnait pour s'acquitter de ses responsabilités et elle l'a mis dans un orphelinat. Au reste, il apprend que son père s'est occupé secrètement de lui, qu'il a payé pour ses études et est maintenant fier de sa réussite. Le jeune homme, déçu et dégoûté, au lieu de se rendre au bureau de son père, décide de fuir et il est en train de prendre un avion pour les Indes, le plus loin possible de son «père» (p. 54). Cette histoire ressemble à la situation de Tobias dans *Hier*, qui, souvenons-nous-en, est le fils d'une prostituée et de l'instituteur de village, encore «une erreur de jeunesse», encore un bâtard.

« La mort d'un ouvrier » se concentre sur l'aliénation et la solitude d'un homme qui, très malade, vit ses derniers moments à l'hôpital et essaie sans succès de se souvenir des moments heureux de sa vie. Le narrateur s'adresse à l'ouvrier mort et l'anaphore du «tu» confère au texte ainsi un caractère lyrique. Comme si le narrateur était là près de lui, l'ami que l'ouvrier n'a jamais eu, comme s'il connaissait toute sa vie et ses pensées, la voix du narrateur raconte au passé, en quelques lignes, l'histoire d'une vie sans joie. On dit qu'avant de mourir on se souvient des plus importants événements de notre vie, des moments charnières, des moments heureux. L'ouvrier ne pouvait pas le faire, parce qu'il «n'y avait pas de quoi se souvenir» (p. 26). C'est son métier abrutissant qui lui a ôté toute son énergie, sa vitalité. La comparaison entre la solitude et le silence du lit de l'hôpital parmi d'autres malades du cancer et la sensation d'exclusion dans la fabrique où il a travaillé pendant quarante ans dans une équipe où on ne se parlait pas, structure la dernière partie du texte. «Ta fabrique ne fabriquait pas seulement des montres, elle fabriquait aussi des cadavres» (p. 25).

« Je pense », texte qui a été repris dans le roman *Hier*, nous montre un autre exemple de cette perte de repères, du manque total de but et de sens dans la vie du personnage principal, la vie grise menée par un nihiliste jour après jour, sans personne avec qui il puisse la partager. «Je pense maintenant qu'il n'y a rien à attendre, alors je reste dans ma chambre, assis sur une chaise, je ne fais rien. Je pense qu'au-dehors il y a une vie, mais dans cette vie il ne se passe rien. Rien pour moi» (p. 100). L'enfer de la solitude écrase et immobilise l'individu, lui ôte toute énergie vitale. Seul dans sa chambre misérable avec «un évier bouché de

malheur» (p. 103) ou seul dans la rue parmi les gens qui marchent vite sans l'observer, il est déçu et désespéré.

De l'autre côté, la solitude vue comme retraite du monde social est conçue par certains personnages comme une condition nécessaire pour la création artistique. Ceci est le cas dans l'histoire du vieillard fou qui s'attache tellement à un chien qu'ils deviennent une sculpture ensemble dans un village abandonné par ses habitants. En même temps, il attend un train dans la gare désaffectée pour rentrer chez soi et revoir la famille qu'il a quittée il y a très longtemps (« Un train pour le Nord »). Le fonctionnaire sans amis de « L'écrivain » dit qu'il s'est retiré pour écrire, quoiqu'il avoue qu'il n'a pas eu d'amis. L'écriture n'avance pas, cependant, parce qu'il ne sait pas quel sera le sujet de son roman, un sujet inédit, vraiment digne de son grand talent. En attendant, il souffre de la solitude et de la faim dans le silence de son logement, et espère que cette souffrance va pouvoir lui apporter de l'inspiration. Est-ce que ce texte de moins de deux pages représente tout ce qu'il a pu écrire? Son projet ne réussit pas en dépit des sacrifices qu'il fait.

Il faut ajouter à cette thématique de l'isolement le sentiment de dislocation ou de déracinement, qui se manifeste à travers une nostalgie lancinante, menée jusqu'à l'obsession, pour les lieux de l'enfance, symbole du paradis perdu dans « Les rues », « D'une ville », et « La maison ». La dislocation est vécue de manière négative et destructrice. Le personnage principal focalise toutes ses énergies vitales sur l'image des lieux d'origine au lieu de considérer les gens qui l'entourent maintenant.

Dans cet univers morne et sans espoir, la mort a un rôle significatif traduit par des récits déliés du réel¹¹². Dans « La grande roue », elle est personnifiée et associée à Eros, le dieu de l'amour. Pour que la mort survienne, elle doit être désirée, préférée à la vie, l'homme doit la choisir librement, sans avoir peur. Dans « Le canal », après un accident, l'homme refait avant de mourir le même cauchemar inquiétant qui le hante depuis longtemps, prémonition lugubre, le rêve de sa propre mort: les morts tournent à l'infini autour de la ville dans les canalisations qui emportent les déchets.

Les sensations de désespoir, de résignation et d'impuissance caractérisent les nouvelles qui ont des personnages féminins aussi. Nous pouvons constater le côté plutôt sombre et dysphorique des portraits féminins. Dans *Literature and Gender*, Liz Goodman remarque que la nouvelle est un genre qui serait capable de permettre l'évocation des conflits intérieurs des femmes dans un monde masculin opprimant. Elle dit que «in so far as they are a suitable form for expression of the 'lonely voice', they are particularly well suited to women writers and to the creation of feminine characters at odds in male-dominated worlds»¹¹³. Ce type de perspective n'est donné ici que dans deux textes, « La hache » et « Chez moi » sur lesquels nous nous attarderons plus loin. Au total, dans cinq nouvelles, les deux mentionnées ci-dessus et encore trois, la femme se trouve dans une relation inégale avec l'homme, qui la rend malheureuse, mais nous n'avons pas toujours sa version des faits. Elle semble être prisonnière dans une situation étouffante, elle est insatisfaite et essaie de s'échapper. On peut dire que la femme est 'prisonnière'

¹¹²Isabelle Ruf, *Le Temps*, 08.01.2005, <http://www.culturactif.ch/livredumois/mai05kristof.htm#presse>.

¹¹³Lizbeth Goodman, (ed.) *Literature and Gender*, London, Routledge and the Open University, 1996, p. 85.

car elle n'a pas la possibilité de prendre de décisions quant à son existence; de plus, elle est prisonnière de l'image stéréotypée que l'homme et implicitement la société ont d'elle et qu'elle intériorise. Le personnage féminin est défini par les attentes de la société quant au comportement féminin acceptable. Les textes qu'on va analyser problématisent sa passivité et mènent à des interrogations concernant sa complicité et sa responsabilité pour son sort, résultat du fait qu'elle met son devoir avant ses propres besoins ou envies. Il y a des différences entre les textes et nous allons voir comment l'auteure présente le monde de ces femmes.

Dans « L'invitation », nous percevons la solitude d'une femme qui ne peut pas communiquer avec son mari dans un mariage où règne l'inégalité. Sous la surface du bonheur conjugal et d'une vie bourgeoise aisée qui est censée susciter l'envie des autres, on perçoit le dédain et le mépris de la part de l'homme. Le narrateur ne nous offre pas les paroles de la femme et le lecteur est donc ignorant quant au niveau de prise de conscience du personnage féminin. Se rend-elle compte des rapports de pouvoir qui définissent leur relation? Par contre, dans « Chez moi », le monologue de la femme revendique la transformation de son rêve de liberté en réalité, elle veut créer un espace personnel où elle s'épanouira enfin vers la fin de sa vie. Quelles possibilités a-t-elle de changer son existence? Dans « La hache », la femme tue son mari et risque de passer les dernières années de sa vie en prison. Moins violente, la solution de Mme. B, dans « Le Produit », mène à une vie avec ses enfants loin de son mari. Ce sont toutes des femmes d'un certain âge qui semblent avoir la sensation d'avoir sacrifié leur vie en servant les autres, premièrement leurs maris. L'impossibilité de la communication entre les époux semble aussi contribuer au fossé qui se creuse entre eux. La vie commune semble

être fondée sur l'incompréhension et la distance. D'une manière similaire, cette idée apparaît dans l'œuvre de Colette aussi et les critiques ont décrit cet aspect contradictoire et tragique du mariage chez elle: «marriage itself becomes the framework for a study of human isolation»¹¹⁴. Comme chez Colette, chez Kristof, le mariage est décrit comme une prison où l'homme et la femme sont, en dépit des apparences, seuls. De plus, au niveau de la famille, la femme est responsable de ses enfants jusqu'à leur maturité. Une fois seule, elle doit toujours s'occuper d'eux. Cette idée de devoir maternel nécessaire mais pas du tout désagréable est encore développée dans « La mère » où le personnage principal/éponyme se dédie totalement à son fils, quoique celui-ci soit adulte et n'ait plus besoin d'elle. Elle est prête à ignorer volontairement ses actions et semble ne pas observer l'exploitation physique de la copine de son fils qui reçoit des clients sous son toit. Les deux femmes sont toutes les deux dépendantes de l'homme de différentes manières et il se sert de leur travail en manipulant leur faiblesse.

Dans ces nouvelles, nous avons affaire à des formes de dépendance différentes chez les personnages féminins dont les causes sont multiples et enveloppées de mystère. Seules quelques allusions subtiles permettent une interprétation centrée sur l'idée de manque de liberté. Parfois la prise de conscience de ce manque mène à la frustration qui devient le moteur du changement car il en jaillit le désir de recherche d'une autre vie, déterminée par ses propres principes et non pas dépendante de l'humeur de l'homme. D'un autre côté, parfois, les jeunes femmes semblent choisir de subir volontairement leur asservissement physique (la prostitution dans « La mère » et « Ma sœur Line, mon frère Lanoé »). L'inégalité

¹¹⁴Introduction à Johnnie Gratton, Brigitte Le Juez, (eds) *Modern French Short Fiction*, p. 12. Le volume contient «L'Autre Femme» de Colette, publiée dans *La Femme cachée* en 1924.

au sein du couple, le désir de s'échapper d'une relation opprimante illustrent l'image négative des relations entre les sexes chez l'auteure. L'échec du couple ou plus généralement, l'absence de relations personnelles enrichissantes renvoie également à l'isolement de l'individu dans la société, thème général du recueil.

Nous voyons, après ce court parcours, que les récits brefs de Kristof sont imbibés d'un pessimisme existentiel qui aboutit à une certaine désillusion par rapport à la vie, à l'amertume et à l'impression que la solitude règne partout. Les protagonistes semblent tous perdus, victimes des circonstances, condamnés à un destin implacable et sinistre. Souvent racontées à la première personne du singulier, les nouvelles présentent de petites histoires ou des moments significatifs dans l'existence des protagonistes. Le récit est centré sur la subjectivité des personnages, ce qui, comme le note Grojnowski, «incite à une appropriation maximale de l'énonciation», à une identification plus facile au point de vue présenté¹¹⁵. En général dans la nouvelle, pour des raisons de forme et de brièveté on choisit des personnages souvent seuls, en marge de la société, des gens isolés. Ici aussi, Kristof souligne l'isolement des personnages, le manque de communication, parfois l'absurdité de la vie. Ainsi, au lieu de mettre l'action au premier plan, les nouvelles attirent l'attention du lecteur sur la situation de ces individus isolés, ou renvoient brièvement à leur passé. Cette tendance vers l'écriture de la subjectivité et du passé, est visible dans plusieurs nouvelles de Kristof où les protagonistes d'un certain âge sont hantés par les lieux de leur enfance et ce jusqu'à l'obsession ou même la mort (« La maison », « Les rues »), qui les rend enfin libres et met fin à leur souffrance.

¹¹⁵Daniel GROJNOWSKI, *op.cit*, p. 127.

Cet aperçu nous a permis de distinguer les thèmes principaux du recueil et de mettre en évidence le style de l'auteure et l'atmosphère des textes. Comme notre objectif général est d'interroger la représentation des personnages et de leurs relations, nous allons regarder maintenant de plus près les nouvelles qui ont comme thème commun la mise en question de la relation de couple car chez Kristof, les femmes sont souvent définies à travers leurs obligations envers leur famille. Ainsi nous étudierons «La hache», «Chez moi», deux nouvelles narrées par des femmes, «L'invitation» et «Le Produit». Ensuite, nous allons voir comment cet investissement affectif des femmes est exploité par les proches dans deux nouvelles, «La mère» et «Ma sœur Line, mon frère Lanoé» et pour terminer, nous étudierons la nouvelle «Mon père», dans laquelle la narratrice se rappelle d'un de ses retours au pays natal.

2. Le couple désuni

Contexte de la rencontre problématique et souvent conflictuelle entre les sexes, le mariage est souvent présenté chez Kristof comme une union funeste. La solitude et le malheur de la femme correspondent à la froideur, au mépris et à l'indifférence de l'homme. L'épouse semble être la victime des devoirs domestiques, et doit mettre les besoins des autres membres de sa famille avant les siens. Le mari détient davantage de pouvoir, il a toujours le dernier mot grâce à sa place dans la société qui est considérée comme plus importante que celle de sa femme. On peut remarquer un manque total de communication entre les deux conjoints: il provient du manque de respect du mari envers sa femme ou du fait

que pour lui elle reste méconnue. La femme au début accepte la situation, mais, au fur et à mesure, avec la perte de sa naïveté initiale, de ce déséquilibre naît le ressentiment, la sensation d'injustice et le désir de se venger ou au moins de s'évader. Dans trois des quatre nouvelles qui traitent de la vie de couple, la femme réussit à trouver enfin la paix et quitte son mari. Deux des quatre nouvelles nous offrent des instants privilégiés de lucidité sur la condition de ces femmes à travers leurs propres paroles, dans des monologues où elles font le bilan de leur vie, dans « La hache » et dans « Chez moi ».

« La hache »

Le texte qui ouvre le volume est une méditation sur la moralité des mesures que la protagoniste a prises pour échapper à sa relation de couple opprimante. La nouvelle nous propose une situation simplifiée, presque banale qui devient exemplaire parce qu'on se penche sur la motivation du personnage principal, sur les implications et les conséquences de ses actions. C'est l'histoire d'un accident bizarre, racontée du point de vue de la femme. Une première lecture suffit à faire ressortir le fait qu'il s'agit de la moitié d'un dialogue entre une femme et un médecin et que seules les paroles de la femme sont offertes au lecteur. Parfois, elle répète les mots de son interlocuteur ou répond affirmativement et ainsi on peut suivre le dialogue tronqué et deviner la partie du médecin. Le texte nous offre la possibilité de penser à la réalité prosaïque de la vie conjugale, où la frustration subie au quotidien durant des années se mue en ressentiment. Cette souffrance psychique permanente semble irrévocablement sans issue et finit par détruire le couple. Comment aboutit-on à cette situation? Y-a-t-il un moment où

tout bascule, pourrait-on éviter la descente vers l'hostilité? Dans « La hache » c'est la femme qui prend la parole et très peu est dit sur la situation présente ou passée du couple. Le lecteur ne fait que deviner, combler les trous avec des scénarios imaginaires possibles, car c'est à lui de construire la signification des non-dits et des ellipses¹¹⁶.

La femme sans nom répond aux questions du médecin qu'elle a appelé pour aider son mari qui est tombé sur une hache. Au fur et à mesure, le lecteur se rend compte que la femme pourrait être coupable de cet 'accident' et cette révélation lui fait reconsidérer les faits.

L'absurdité de la situation et l'humour noir ont un effet de distanciation. En dépit du fait qu'il s'agit d'un crime et que la femme ment pour essayer de s'en sortir, avec peu de succès, son monologue fait rire. Son faux témoignage est révélateur de ses sentiments et de ses motivations et met en question à la fois sa fiabilité en tant que narratrice et sa santé mentale. Le lecteur ne possède que peu d'éléments sur le crime et son côté prémédité, mais la culpabilité est rendue apparente à la fin du texte à cause d'une petite erreur de raisonnement. La femme n'est pas capable de mentir, de construire un mensonge qui la sauve, quoique ce soit elle qui ait appelé le médecin sachant bel et bien qu'en lui parlant elle risquerait de s'inculper elle-même: est-elle folle quand elle dit que son mari est tombé sur une hache ou est-ce qu'elle ment? La tache de sang sur sa chemise de nuit est la preuve de sa culpabilité, et c'est comme la marque indélébile de son passé malheureux.

¹¹⁶Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, (traduction de l'italien), pp. 84-106.

Ce qu'on peut comprendre de son monologue, c'est dans quelle mesure elle détestait son mari, qu'elle trouvait dégoûtant et le soulagement qu'elle ressent en étant enfin seule, qui sont des motifs possibles pour le crime. Comme elle dit, « [j]e me suis endormie tranquillement, enfin seule dans notre grand lit, sans entendre ses ronflements, sans sentir son odeur! » (p. 8). « D'ailleurs, ce matin tout me paraissait merveilleux. Je me sentais allégée, débarrassée d'un fardeau qui depuis si longtemps... » (p. 9). La femme ne devrait pas mentionner ces éléments pour ne pas attirer l'attention sur elle-même. En fait, son discours donne au lecteur tous les indices qui manquent au début du récit. La mort mystérieuse est présentée comme un accident mais de petits détails montrent qu'il y a une hypothèse plus proche de la vérité. En très peu de mots, elle dévoile ses pensées et elle ne semble pas se rendre compte qu'en parlant trop d'elle-même elle finira par dire quelque chose qu'elle regrettera plus tard.

Le texte joue avec les attentes du lecteur qui essaie de résoudre l'énigme dès le début du récit. Le lecteur prend progressivement ses distances, et à la fin condamne la femme, en acceptant la logique du médecin qui veut téléphoner à la police parce qu'il la considère comme responsable. L'enquête de type policier finit avant même de commencer quand le faux témoignage se transforme presque en une confession involontaire: « Le sang que j'ai sur ma chemise de nuit, ce n'est que le sang de mon mari qui a giclé, quand... » (p.10).

Le contraste entre la position d'autorité du médecin dans la société et celui d'une femme au foyer qui essaie de prouver sa respectabilité structure la nouvelle et ajoute au discrédit de la femme, qui à la fin est considérée comme folle par le

médecin. «Vous dites que l'ambulance est pour moi?», dit-elle surprise. Est-elle coupable ou est-elle risible? A-t-elle voulu mentir ou simplement a-t-elle oublié qu'elle avait tué son mari?

A partir d'une histoire simple qui pourrait être tirée des faits divers, l'écrivaine souligne l'isolement et l'impuissance de la femme dans une relation qui la rend malheureuse. Fatiguée, elle rêve d'un jour où elle puisse savourer la vie de nouveau. Ce désir est si fort qu'elle ne pense plus aux conséquences de ses actes ou ne les considère plus comme importantes. Le personnage principal est saisi à ce moment clé de son existence, qui est important parce qu'il signifie la redécouverte de sa liberté après une vie pleine de malheur, dépendante de son mari, et en même temps la perte de sa liberté physique: elle finira sa vie soit en prison soit en asile psychiatrique.

La nouvelle a des enjeux similaires à l'histoire de la pièce de théâtre, *La clé de l'ascenseur*, dans laquelle la femme essaie de tuer son mari pour se défendre et que nous allons analyser dans le chapitre suivant. On peut se demander si ces personnages féminins sont démunies de choix, si la voie de la violence est la seule qu'elles puissent prendre pour mettre fin à leur souffrance. Agir enfin, c'est le résultat d'un processus interne, c'est passer d'un état passif à un autre plus réflexif qui les aide à prendre des décisions et à changer leur situation, ce qui est une position de puissance. Un autre point commun entre les deux œuvres est le thème de la folie, vue par certaines critiques féministes comme seul moyen d'échapper aux relations opprimantes. Cette tactique transforme le statut du personnage féminin en lui donnant plus de pouvoir, elle est victime, mais elle en est

consciente et essaie d'agir. La femme devrait être soumise, silencieuse, chaste. Si elle ne l'est pas, elle devient un monstre pour l'homme. De cette manière, la monstruosité de la femme est vue comme folie par la société, et par les féministes comme une rébellion contre les normes sociales qui lui sont imposées. Comme la première femme du mythe hébreu, Lilith, qui a refusé le mariage de type patriarcal à Adam et a été bannie par Dieu, la femme qui se dresse contre son mari est représentée comme folle¹¹⁷. «La folie y devient, lorsque toute tentative de subversion échoue, l'ultime stratégie de résistance à un pouvoir que la femme conteste», explique Madeleine Cottenet-Hage. En choisissant la folie, dit-elle, «elle s'exclut elle-même et par avance de la société qui la condamne»¹¹⁸.

Ces deux personnages de Kristof désirent vraiment se situer en dehors des normes sociales. La protagoniste de « La hache » est-elle devenue folle? En nous inspirant de la pièce, nous pourrions employer la terminologie médicale pour dire que la nouvelle peut être lue comme représentant un symptôme, mais non pas comme offrant un traitement pour la maladie du malheur féminin au sein du couple. La voix de la femme et les incohérences de son discours montrent la difficulté de s'exprimer, de se définir et de se trouver une place à l'intérieur du discours patriarcal. Sa violence, résultat de sa rage, ne lui offrira pas la liberté désirée, car elle sera punie pour son acte et dans la société tout continuera comme avant.

¹¹⁷Gilbert and Gubar, *The Madwoman in the Attic*, p. 35; dans la tradition juive, elle symbolise les craintes, préjugés et désirs portés sur la femme et son aspect mystérieux et androgyne, Vanessa Rousseau, «Lilith: une androgynie oubliée», *Archives de Sciences Sociales des Religions*, 123 (juillet-septembre), 2003, 61-75.

¹¹⁸Madeleine Cottenet-Hage, *Parallèles*, p. 367.

Quelle a été son désir? Nous ne le savons pas. La nouvelle que nous allons voir, par contre, présente les pensées d'une femme qui désire vivre seule et nous pourrions les lire comme étant les pensées de la femme de « La Hache » aussi.

« Chez moi »

Cette nouvelle est la deuxième du recueil qui a une narratrice-focalisatrice. Continuant le thème du malheur de la femme au sein du couple et aussi celui des regrets et de l'âge, cette nouvelle a comme sujet le désir utopique d'indépendance d'une femme sans nom et d'un certain âge. Les deux mots du titre seront répétés plusieurs fois dans le texte, lui prêtant ainsi un air incantatoire et poétique. Cette répétition souligne l'ardeur du désir d'une vie paisible, mise en opposition avec la vie d'où la femme veut s'échapper. L'opposition est suggérée par le contraste entre le «chez moi» et le «pas vraiment chez moi» (p. 15): «Je rentrerai chez moi, un chez-moi que je n'ai jamais eu, ou trop loin pour que je m'en souviene, parce qu'il n'était pas, pas vraiment chez moi, jamais». L'enjeu principal du texte est de souligner le bonheur que la femme ressentirait une fois libre.

Le texte commence par une question qui montre l'improbabilité de la réalisation de son désir et qui remet tout en question. «Est-ce que ce sera dans cette vie ou dans une autre?» Le doute est semé. Néanmoins, pleine de détermination, elle déclare la certitude avec un fort «je rentrerai chez moi» où le verbe est au futur simple. Sa confiance dans sa destinée montre combien elle a attendu le moment de sa libération. Le fait que le texte soit écrit au futur au lieu du conditionnel suggère la force de ses espoirs. Loin de seulement situer l'action à un moment postérieur à

l'énonciation, cet usage du futur a une valeur prédictive. La femme a besoin de croire, l'espoir lui donne de l'énergie pour supporter la réalité. Le texte suggère que la narratrice concentre toute son énergie sur ce rêve qui est un projet. Elle poursuit son existence en rêvant d'un temps où le rêve serait réalité et son passé «un rêve mauvais» (p. 17).

Premièrement, «chez moi» relève de l'espace personnel physique. De nombreuses références au monde physique, quoique imprécises, essaient d'ancrer ce «chez moi» dans l'espace en allant du grand au petit, «un quartier pauvre d'une grande ville», «rues fouettées par le vent», «ma maison», «le lit». Deuxièmement, «chez moi» signifie la sécurité, le confort, le bien-être. La répétition de la phrase «je rentrerai chez moi» souligne le bonheur qu'elle ressent en se retrouvant enfin seule, maîtresse d'elle-même.

De Beauvoir a démontré que le mariage et la maternité limitent sévèrement les droits de la femme. La femme semble être prisonnière dans l'intérieur étouffant de la maison, toujours prête à servir ceux qui en ont besoin. Elle a été élevée pour s'occuper en premier lieu des autres, les mettre au premier plan: mari, enfants et autres parents. Dans *Sexe, Race et Pratique du pouvoir*, Colette Guillaumin renvoie à de Beauvoir en parlant de la vie des femmes qui est par définition directement liée à leur famille. «Chaque seconde de temps – et sans espoir de voir cesser à heure fixe cette préoccupation, même la nuit - elle est absorbée dans d'autres individualités»¹¹⁹. Guillaumin voit ce lien comme une privation d'individualité et un frein à l'indépendance. Chez Kristof, cette idée est reflétée

¹¹⁹Colette Guillaumin, *Sexe, Race et Pratique du pouvoir, L'idée de la Nature*, Côté-femmes éditions, Paris, 1992, p. 30.

dans les pensées de la protagoniste de *Chez moi*. Elle ne veut pas s'occuper seulement d'elle-même, il ne s'agit pas d'un désir égoïste, mais de la possibilité de décider de manière autonome d'aider quelqu'un, décision qui vient de l'intérieur et n'est pas imposée de l'extérieur, par des normes sociales ou encore des individus.

L'opposition et la séparation entre l'espace féminin, privé et clos et l'espace masculin, public et ouvert apparaît dans notre texte et peut rappeler les dichotomies suivantes: intérieur / extérieur, féminin / masculin, dépendance / autonomie, dont parlent Cixous dans *Sorties* ou Wittig dans *Homo Sum*¹²⁰. Dans le texte de Kristof, au début la femme craignait le monde extérieur: bruits, lumières de la ville et même nuages lui étaient étrangers. Maintenant libre et ne se souciant de rien, la femme peut se promener dehors et rencontrer des gens, qu'elle aide, pleine de générosité. Son désir d'un espace féminin, loin des demandes incessantes et des limitations de la vie de famille l'aide à conquérir l'espace public, à participer activement à la vie des autres. Elle réussit à trouver un équilibre entre la liberté personnelle et les intérêts des autres, liberté qui jusque là était impossible. Son rôle de sujet devient plus important: la répétition du pronom personnel « je » et la multitude de verbes d'action aident à peindre l'image d'une femme forte et sûre d'elle: «je les soulèverai», «je les caresserai», «je leur offrirai des choses», «je consolerais la femme qui court», «je la calmerai».

¹²⁰Selon ces auteurs, les oppositions binaires ont été employées par les hommes pour maintenir leur supériorité sur les femmes. Cixous a montré que, de cette manière, la féminité est associée à l'impuissance. Dani Cavallaro se réfère aux exemples célèbres donnés par Cixous et Clément, dans leur oeuvre *Sorties*, 1987, p. 63. Dani Cavallaro, *French Feminist Theory, An Introduction*, Continuum, London, 2003, p. 24.

Le fait que cet univers soit décrit pendant la nuit semble suggérer la fin de la vie, le moment venu du repos final. L'univers nocturne apporte aussi une dimension onirique: «les lumières de la ville», «rues sombres», «éclairées par la lune». A la construction de cette atmosphère étrange contribue la dimension romantique qui imprègne la nature et accompagne les émotions de la femme: le vent souffle d'une façon troublante rappelant sa solitude, son humilité vis-à-vis de la force de la nature perceptible dans les expressions «les arbres hurleront» et «les rideaux flotteront». Cette image finale des fenêtres ouvertes symbolise son ouverture vers l'extérieur, exactement cette liberté qu'elle désire tellement. Le texte nous suggère ainsi que pour la femme, l'épanouissement se trouve au dehors de la relation du couple, qui a été un obstacle impossible à dépasser.

Cette ouverture vers le futur et vers l'extérieur n'est pas présente dans les autres textes. L'histoire qui suit traite au contraire des limites de l'existence de la femme au sein de la famille, où ce sont les êtres aimés qui paradoxalement l'enchaînent et suggère une situation possible qui aurait pu faire partie de la vie de la protagoniste de « Chez moi ».

« L'invitation »

Racontée à la troisième personne, sur un ton ironique, *L'Invitation* présente des événements liés à l'organisation d'une fête. Un petit morceau de la vie d'un couple est choisi pour nous faire remettre en question l'équilibre de la relation entre les deux époux à travers les jeux du pouvoir et des apparences. L'absence de la voix de la femme met en évidence sa dépendance et sa subordination, le fait que

sa parole est ignorée. Ce qui semble être au début de bonnes intentions, un cadeau d'anniversaire censé vraiment faire plaisir à sa femme se transforme en motif égoïste («Il adore ça»), en inégalité, manque de respect, et asservissement, tout cela caché sous le masque de la générosité et de la tolérance.

De l'extérieur, le mari semble être un mari modèle qui fait envie à tout le monde. A la fin de la nouvelle, quoique la femme ne dise rien, le lecteur se rend compte que sa position n'est pas si enviable. Ses désirs ne comptent pas, toute cette attention et cette célébration de son anniversaire n'est que mensonge, sa vie tourne autour du mari qu'elle écoute sans contredire et sans se plaindre. Encore une fois, Agota Kristof souligne la solitude et l'impuissance de la femme dépendante de son mari. Sa vie de victime muette semble totalement vide de sens. La femme s'appelle Madeleine et comme c'est le seul nom propre du texte, l'histoire devient son histoire.

Le texte ne propose pas une critique directe de l'assujettissement de la femme à la maison et de son oppression par la société patriarcale ni un exemple de la femme en tant qu'objet plutôt que sujet, mais nous laisse avec des questions sans réponses à ces sujets. Pourquoi la femme accepte-t-elle cette dégradation, ce manque de respect? Elle ne se considère pas comme digne d'estime? Le sentiment du devoir est-il plus important que la déception et l'injustice dont elle est victime? Réussit-elle à accepter son mari avec ses défauts? La fin est ambiguë et le fait qu'elle se regarde longuement dans la glace suggère un processus d'évaluation ou d'analyse, mais on pourrait dire aussi qu'elle pense tout simplement à son âge ou

à son visage. Il n'y a aucun indice dans le texte qui renvoie à sa lucidité ou à la possibilité d'un jugement de sa part.

C'est l'interprétation du lecteur qui donne de la signification au texte, qui dans ce cas n'impose pas de point de vue. C'est ainsi qu'on pourrait dire que le thème principal du texte est la subordination de la femme au sein de la famille par rapport à son mari qui la regarde comme inférieure. En lisant le texte, on perçoit une certaine division du travail domestique qui semble être renversée au début de la soirée, mais qui, loin d'être remise en question, est rétablie en fait, lors des préparatifs de la fête. Au même niveau, il y a une hiérarchie des tâches, en tâches dignes de l'homme et tâches destinées à la femme. Lui, il aime organiser, il prépare le menu et les invitations, il fait les courses et prépare la viande. Le reste, c'est à elle de le faire, parce qu'il sera trop occupé pour faire autre chose. Cette division du travail n'est pas le résultat d'un accord entre les deux époux, mais la décision de celui qui contrôle la relation, l'homme. En plus, il change d'avis et il est peu fiable. Au début, il dit qu'il s'occupera de tout, «je ferai même le service» mais au fur et à mesure il donne à sa femme de nouvelles choses à faire. «Tu ferais bien de mettre la table, on gagnerait du temps.» «En attendant, va faire du feu dans la cheminée, [...] et si tu pouvais venir après pour éplucher les pommes de terre et faire la sauce de salade». La liste des tâches devient interminable (les apéritifs, encore des courses, l'entrée, emprunter du ketchup chez le voisin) et à la fin, après la fête, évidemment, elle doit tout ranger et nettoyer. Au lieu de tout préparer comme promis, l'homme se débarrasse en fait des tâches l'une après l'autre, et la responsabilité revient à la femme, comme d'habitude, le travail

domestique et la position d'infériorité lui appartient. Il s'agit en effet de l'exploitation du travail domestique de la femme.

Deuxièmement, cette subordination se manifeste dans la communication entre les deux, plus précisément à travers le manque de vrai dialogue. Les paroles de la femme sont ignorées, elle ne réussit pas à faire entendre sa voix. Tout ce que le mari lui offre, ce sont des promesses en l'air. Il lui dit qu'il va lui donner de l'argent à la fin du mois pour qu'elle s'achète ce qu'elle voudrait, mais nous apprenons du texte qu'elle porte une robe noire d'il y a une vingtaine d'années, ce qui suggère qu'elle ne s'est pas achetée de robe depuis longtemps. En parcourant le texte, on voit qu'il y a une détérioration de la communication au cours de l'histoire qui correspond à la croissance de l'inégalité apparente entre les deux époux. Au début il y a un semblant de dialogue affectueux, des questions, des réponses polies, mais tout est déjà décidé. Il veut inviter des copains et c'est lui qui a le dernier mot à ce sujet, bien que ce soit son anniversaire à elle. Pendant les préparatifs c'est seulement le mari qu'on entend parler, puis les invités pendant la fête, et à la fin, «c'est le silence», le mari s'endort sur le canapé et la femme travaille seule. Le rôle de la femme semble être d'écouter, d'être à la disposition de tous.

L'homme donne des ordres comme à une servante et même attend qu'elle fasse certaines choses sans avoir reçu d'instruction de sa part. Des points d'exclamation, des impératifs, la répétition du mot «vite», le cri impatient du mari suggèrent une atmosphère d'agitation intense à laquelle s'ajoutent les déplacements de la femme qui descend faire des courses, monte parler au voisin,

et puis descend encore pour ouvrir la porte aux invités. N'acceptant pas de responsabilité pour ses défauts et les erreurs dans l'organisation de la fête, le mari la blâme pour tout ce qui n'est pas conforme à ses projets.

On peut discerner ainsi le rôle de la femme en ce qui concerne les tâches ménagères, son incapacité de contrôler ou de changer son existence, de créer un avenir (elle, elle aimerait aller au restaurant pour son anniversaire). La répétition des mêmes scénarios reflète la monotonie de sa vie et la priorité que son mari donne à ses propres intérêts et désirs, le manque de liberté de la femme et l'absence de but dans sa vie. Après une situation presque comique dont la description frôle l'absurde et le ridicule, le silence et la sensation de vide de la fin nous rappellent que Madeleine est bloquée dans son rôle, sans espoir de s'échapper. Les apparences du début sont trompeuses. La fête est organisée pour la femme et tous les invités pensent qu'elle est la vedette de la soirée et qu'elle est traitée comme il faut. En réalité, cependant, le lecteur se rend compte du rôle joué par le mari. La femme semble être un objet que le mari veut montrer aux autres et qu'il utilise à sa propre guise, elle est victime de son environnement.

Cependant, dans d'autres nouvelles, on voit que l'homme, à son tour, peut être victime du rôle social qu'il doit jouer, qui dans son cas dépend de la reconnaissance qui vient de l'extérieur, qui est basée sur les résultats de son travail. Le désir de se conformer à l'idéal de masculinité mène à la destruction des relations avec sa femme et sa famille que nous allons voir dans ce qui suit.

« Le Produit »

Cette nouvelle apporte une nouvelle perspective et complète l'image que l'auteure dépeint des couples dans ce volume parce que nous avons affaire à une focalisation sur le personnage masculin. Le discours est fait à la troisième personne, par un narrateur omniscient à l'extérieur du monde des personnages, parfois cela semble être du discours indirect libre, traduisant les pensées que le lecteur attribue au personnage principal masculin. Le titre de la nouvelle apparaît dans le texte aussi et la majuscule est maintenue, quoiqu'il s'agisse d'un nom commun, suggérant l'importance relative de l'objet qui vient en priorité chez monsieur B et dont il est totalement dépendant. Le récit traite de son obsession avec son travail qui devient aliénant, occupe tout son temps et qui mène à la destruction de sa vie privée et de sa relation avec sa femme et ses enfants. On peut ainsi dire que c'est l'histoire de son échec, de la descente vers la perte de tout ce qui était vraiment important dans sa vie, mais c'est aussi l'histoire d'un couple où la vie commune se caractérise par l'incompréhension et la distance. Ils n'ont rien en commun.

En dépit du fait que le texte est laconique, fait qui reflète le caractère similaire des conversations entre les époux, il y a des indices qui guident le lecteur dans la compréhension de leur relation. Ce sont les silences qui peu à peu s'accumulent, se transforment en ressentiments et causent le gouffre entre les deux. Monsieur B. passe trop de temps à l'exercice de sa profession, il néglige sa famille, et un jour sa femme le quitte en emmenant les enfants avec elle, juste avant qu'il ne perde son emploi. Il se retrouve seul et ne comprend même pas la situation. Il semble

incapable de voir quelle a été sa faute, dans quelle mesure il est responsable et comment il aurait dû faire autrement. L'aliénation qu'il souffre à cause de son travail a des conséquences multiples, mais le narrateur met en évidence sa vie de famille.

Le texte se concentre sur les effets que sa routine a sur la famille. Nous le voyons le soir et le narrateur nous dit ce qu'il fait à la maison à la fin de la journée:

Il rentrait longtemps après le repas familial du soir. Les enfants étaient déjà au lit, sa femme lisait dans un coin de la salle de séjour, sans lever les yeux. Monsieur B. mangeait les restes – réchauffés par lui-même – et gagnait le premier étage, sa chambre à coucher, exténué.
(pp. 98-9)

De ce paragraphe, on comprend qu'il n'y a pas de communication et même qu'il y a une distance physique entre les deux époux, il a «sa chambre à coucher», la femme ne l'aide pas et même évite de le regarder. Leur vie commune semble être définie par l'incompréhension et la distance. Les personnages sont saisis à travers leur espaces séparés, leurs besoins et activités différentes. L'abondance de verbes à l'imparfait décrit la routine, l'habitude, la monotonie et la répétition sans fin des mêmes actions, mécaniques. «Monsieur B. ne rentrait jamais de bonne heure le soir.» Il «se sentait fatigué», «il allumait la télévision et s'endormait dans le fauteuil» (p. 97).

L'obsession avec son travail a des conséquences pour les autres aspects de sa vie de famille. Au début, il demandait à la famille de l'attendre le soir pour qu'il passe du temps avec eux mais après il ne lui reste du temps que pour dîner avant de se coucher, fatigué. Il ne lui reste de temps que pour dormir. Son absence à la maison change sa relation avec ses enfants. Il essaye de les forcer à l'attendre en disant qu'il les aime, mais les enfants ne peuvent pas rester debout le soir sans

être irritables, impatients, somnolents. Des fois, ils doivent jouer avec lui des «jeux éducatifs qui fortifiaient [...] les liens familiaux» (p. 98). Ce langage semble très formel, neutre, détaché, plutôt similaire au jargon professionnel des psychologues et montre un certain manque de sentiments réels, de simple affection.

En revanche, la relation avec sa femme est plus claire. Dès le début, le narrateur dit que M. B aimait sa famille, surtout ses enfants. Le manque de référence aux sentiments pour sa femme suggère leur absence. Le texte dit même, «il était résigné à propos de sa femme». Le lecteur pourrait interpréter son attitude comme de la supériorité envers la femme car plus loin dans le texte les efforts de M. B sont décrits comme «surhumains», ou comme une attitude de fausse générosité ou plutôt une tolérance qu'il ressent comme obligatoire. Il décide d'accepter sa femme avec ses défauts parce qu'elle est la mère de ses enfants. Sa fonction biologique lui confère le droit d'être tolérée à la maison. Dans une voix qui ressemble au style indirect libre nous entendons M. B dire qu'elle «n'avait pas le sens de la famille, ni celui de l'éducation». Si nous considérons cette phrase comme une pensée du mari, après avoir lu l'ensemble de la nouvelle, ce jugement ne nous semble plus digne de confiance. Pourquoi avoir confiance dans son capacité d'analyser la situation, les autres, s'il n'est pas capable de se rendre compte que sa femme l'a quitté avec les enfants? Il croit qu'ils sont partis en vacances. Quand enfin il veut parler à sa femme, c'est trop tard, elle n'est plus là. Il est congédié et il lui reste tout le temps pour les loisirs et pour sa famille, mais la maison est vide. Sans sa femme, il tombe en décrépitude, la dégradation continue, jusqu'à l'immobilité, et il n'y a pas d'issue possible. «Il regardait par la

fenêtre les nuages qui passaient. La poussière envahissait tout, la vaisselle sale s'accumulait dans l'évier» (p. 99). On remarque aussi l'importance du travail domestique de la femme, méprisé et ignoré par lui. Les derniers mots du texte accentuent la déraison du protagoniste qui constitue le début de sa descente sociale et personnelle. Sans sa profession, l'homme sent qu'il n'a plus de valeur sociale, sans sa femme, il ne se débrouille plus. C'est lui, dans ce texte, qui est dépendant des autres pour pouvoir se considérer comme digne d'estime et pour pouvoir vivre.

En revanche, sa femme est plus indépendante, elle réussit à s'échapper, ce dont la femme de « Chez moi » rêve seulement et que la femme de « La hache » non plus n'a pas pu accomplir. Un autre exemple de femme qui réussit à vivre seule est la mère de la nouvelle éponyme. Par ailleurs, dans cette nouvelle et dans la suivante, nous étudierons un autre aspect de la dépendance de la femme, cette fois-ci en tant qu'objet sexuel exploité pour le plaisir de l'homme.

3. L'exploitation de la femme

« La mère »

Normalement, la seule personne qui puisse nous accepter tels que nous sommes, sans condition, c'est notre mère. Mère étouffante, amour fusionnel ou séparation nécessaire? Se définit-elle par rapport à son enfant? Amour, générosité et empathie ou impuissance et infériorité? « La mère » est une histoire troublante qui reste mystérieuse. Elle est racontée par un narrateur hétérodiégétique et focalisée sur la mère. Encore une fois, le manque de communication entre les personnages a

des conséquences importantes, même tragiques. La mère est heureuse de revoir son fils quatre ans après son départ de chez elle. Elle ne veut pas poser trop de questions et se contente de l'avoir de nouveau près d'elle. Il amène une jeune femme avec lui et on suppose que c'est sa copine. Le fait qu'il ne dise pas toute la vérité à sa mère, qu'il évite de lui parler de cette jeune femme, ne semble pas étrange au début, mais au fur et à mesure le lecteur comprend que son fils abuse de la confiance de sa mère et de celle de la jeune femme en les faisant travailler pour lui. Cet abus se transforme en exploitation tacite parce que la mère doit travailler hors de la maison pour gagner assez d'argent pour faire à manger pour trois personnes au lieu d'une. De son côté, la fille semble être obligée d'entretenir des relations sexuelles avec plusieurs inconnus. «Le va-et-vient des inconnus qu'elle croisait de temps en temps dans le corridor ne la dérangeait pas» (p. 84). Leur présence ne réussit pas à éveiller des soupçons chez la mère naïve qui a une confiance aveugle en son fils. Même quand elles sont seules ensemble, les deux femmes ne sont pas capables de communiquer, d'entamer une relation entre elles. La fille semble avoir peur de dire la vérité et la mère n'ose pas demander quoi que ce soit.

Nous pouvons interpréter cette situation comme un commentaire sur la subordination de la femme au sein de la famille. La mère a accepté depuis longtemps son rôle de servante, inférieure à tous les hommes de la famille et a mélangé l'esprit de sacrifice, la générosité avec les services rendus sans condition. Il est difficile en général de séparer les deux quand on parle d'amour maternel et c'est pour cette raison que sa responsabilité dans l'exploitation de la fille n'est pas facile à prouver. Est-elle complice ou ignorante? «Les yeux rencontraient les yeux

tristes et battus de la fille qui habitait chez elle. Alors, elle baissait les siens, et marmonnait, en tripotant une boule de mie de pain: ‘C’est un bon garçon. Un gentil garçon’» (pp. 84-5).

Elle ne veut peut-être pas savoir, elle refuse de voir ce qui est devant ses yeux ou bien elle aide volontairement son fils. Ce dilemme, cette impossibilité de savoir la vérité dérange le lecteur, qui aimerait se révolter contre l’exploitation du corps de la fille, contre la cruauté du fils et la violence verbale ou physique qu’il doit employer pour persuader la fille à commettre de telles actions. L’ignorance du lecteur le situe presque du côté de la mère. La jeune femme devient un objet d’échange, une victime de la violence et de sa propre faiblesse. Nous ne connaissons pas les causes de son comportement, mais l’expression «yeux tristes et battus» nous dit la dépression, les larmes et la souffrance. Le texte présente ces problèmes au lecteur qui est forcé ainsi de s’impliquer, d’analyser les faits, sans pouvoir trancher. Ce qui est clair, c’est que la mère est prête à tout faire pour que son fils reste avec elle et ceci mène à l’approbation tacite du comportement de son fils, quel qu’il soit.

Dans ce texte, l’accent est mis sur le personnage de la mère et non pas sur celui de la jeune femme. Cette dernière reste une inconnue, l’objet du regard et non un sujet, ce qui renvoie à son impuissance et à son rôle de victime. L’absence de relation entre les deux femmes souligne leur isolement et leur subordination par rapport aux hommes, car même quand elles sont ensemble, il n’y a pas de communication. Dans ce texte, la prostitution n’est pas nommée, mais dans le texte suivant, il n’y a pas de doute.

« Ma sœur Line, mon frère Lanoé »

Extrêmement courte et très dense, cette nouvelle est apparemment construite des deux répliques d'un dialogue. A la fin de la première lecture on se rend compte qu'en réalité il s'agit de deux monologues intérieurs des deux personnages principaux qui s'adressent l'un à l'autre à deux points différents dans le temps. La relation entre le frère et la sœur présentée dans le titre est fondamentale du point de vue de l'intrigue mais elle n'est pas assez développée pour assurer la compréhension de la situation de la part du lecteur. Les lacunes du texte situent de nouveau celui-ci dans une position de manque d'information qui, à cause du sujet évoqué, provoque de l'inquiétude chez le lecteur. Cette tension reflète celle des personnages qui, de leur côté, de manières différentes, semblent incapables de changer leur sort, piégés comme dans une toile d'araignée.

Le texte parle de la prostitution volontaire de la fille, qui permet à son frère et à leur père de vendre son corps. Quelles pourraient être les raisons pour lesquelles ils sont forcés à faire un tel sacrifice? S'agit-il de la seule manière de gagner de l'argent? Le titre de la nouvelle juxtapose d'une manière troublante les débuts des deux parties du texte qui sont séparées par la virgule : «Ma sœur Line, j'erre dans les rues, [...] Mon frère Lanoé, c'est ainsi que cela se passe?» On pourrait interpréter ce procédé comme suggérant une unité fusionnelle entre les deux. La relation incestueuse, interdite dans notre culture, est ici tragique car impossible, les frères et les sœurs ne peuvent pas s'aimer et vivre ensemble. Dans les monologues, les mots du titre sont répétés plusieurs fois (six fois chacun) comme pour souligner leurs rôles de frère et de sœur qui sont incompatibles avec l'amour

qu'ils ressentent et qui ainsi rappellent plusieurs fois le tabou, l'obstacle à leur bonheur. Le motif de l'inceste entre le frère et la sœur apparaît plusieurs fois dans l'œuvre de Kristof, comme dans le cas de Victor et Sophie dans *La Preuve* où par contre on l'associe plutôt avec l'aspect de dégoût et de culpabilité. Cette histoire est plus proche de celles de l'amour innocent et unique de Sarah et de Klaus, dans *Le Troisième mensonge*, et de celle de Tobias et de Line dans *Hier*. Cependant nulle part ailleurs l'inceste n'est lié à la prostitution.

La jeune femme se sent coupée en deux. Son corps est donné aux étrangers, aux clients, son âme et ses sentiments lui appartiennent, mais en fait elle se donne toute à son frère. Elle voudrait que son frère reste avec elle dans la chambre avec le client, elle a besoin de lui, pour se sentir à l'aise, protégée, aimée.

Le manque de vrai dialogue entre le frère et la sœur est significatif car ils ne trouvent ni les mots ni le temps pour dire l'indicible, le drame issu du conflit entre leur amour et leur devoir. Le manque de communication montre aussi que les sentiments de la femme ne sont pas pris au sérieux, ses pensées ne comptent pas. Personne ne l'écoute. Dans le texte, les paroles n'ont pas d'interlocuteur. Un gouffre sépare les protagonistes et en même temps ils sont unis pour toujours, à la mort. «Aime-moi, Lanoé, mon frère, mon amour, ou noue-moi une corde autour du cou». Les mots «mon amour» sont répétés par les deux comme une preuve de leurs sentiments identiques. Lanoé dit qu'il n'ose pas lui déclarer son amour quoiqu'elle sache qu'elle est la seule fille qu'il aime. Il semble que le moment charnière qui changerait leur vie a été établi et attendu depuis longtemps. «Aujourd'hui [...] tu es devenue une femme, je dois te vendre, ma sœur, oh, ma

sœur, Line!», «Je suis une femme, frère Lanoé, je sais ce que je dois au vieux et à toi, je le fais de bon cœur, frère Lanoé, je veux bien livrer mon corps à n'importe qui». Le jour où son corps montre les premiers signes de maturité sexuelle est le jour où elle perd la liberté de choisir ce qu'elle fait avec ce corps.

Elle naît femme et victime, elle est dépendante de son père et de son frère, les deux hommes de la famille, et elle devient esclave des hommes. Sa faiblesse est visible: elle a un «visage effrayé», « [l]a lèvre tremblante de pleurs contenus», elle dit: «j'avais peur parce que tu n'étais pas là», «tiens-moi la main» ce qui montre sa dépendance et elle déclare son obéissance totale, «j'ai fait tout ce que tu voulais que je fasse», sans question et même volontaire. La phrase «je le fais de bon cœur» démontre qu'elle a été convaincue qu'elle devait se conformer à toutes les instructions reçues. Ils ont réussi à lui présenter les faits de manière à faire appel à son sens du devoir envers les hommes de la famille.

L'objectivation négative de la fille se fait à plusieurs niveaux. Dans le texte, premièrement apparaît la focalisation du corps de Line à travers les yeux de son frère. Pour lui, elle est réduite au corps. La description de la transformation du corps, d'un corps d'enfant à un corps de jeune femme est marquée par trois étapes dans le monologue de Lanoé. Pendant l'enfance, leurs corps étaient presque semblables, le corps de la fille étant présenté sous le signe du manque « sans seins, sans sexe ». Après, les années passent et ses cuisses deviennent le symbole d'une attraction physique très forte. Lanoé dit «je deviens fou de sentir tes cuisses serrées près de moi». Le sang menstruel, symbole de la fertilité féminine, annonce

l'étape finale, qui au lieu d'aboutir à l'union physique entre les amants mène à la séparation et au déchirement.

Le déni d'autonomie ou de liberté d'action chez la fille est clair aussi, quoique problématique, parce qu'il semble que la prostitution est volontaire et ainsi le résultat de la décision de la fille. Dans son monologue, Line est présentée d'une façon qui rappelle les stéréotypes basés sur une vision dualiste des sexes. Cela concerne un certain idéal de féminité traditionnelle qui renvoie à la passivité, à l'inertie et à la faiblesse, à la place de la femme au foyer et ainsi dans l'espace fermé de la maison par opposition à l'homme qui maîtrise l'espace ouvert de l'extérieur. Lanoé errait dans les rues, elle «restait là»: «j'ai attendu longtemps devant ma fenêtre». La phrase «vous êtes entrés dans ma chambre» pourrait être lue comme une métaphore de sa passivité et de leur action et renvoie à l'acte sexuel qui suivra.

Le statut de victime suggère qu'en réalité elle se ment à elle-même quand elle dit «je veux bien livrer mon corps à n'importe qui» et la vérité de la souffrance se lit dans le fait que la seule alternative qu'elle voit à une vie sans l'amour de son frère est la mort. Elle dit: «Aime-moi, Lanoé, mon frère, mon amour, ou noue-moi une corde autour du cou». De nouveau, on voit qu'elle n'est pas agent mais victime. Elle n'est pas sujet mais plutôt objet, on se sert d'elle à des fins qui n'ont pas pour but son bonheur.

Troisièmement, le corps de la fille est vu comme la propriété du frère «je dois te vendre». Elle dit «livrer mon corps», mot qui signifie remettre son corps au

pouvoir de quelqu'un d'autre, l'abandonner, le mettre à la disposition de quelqu'un d'autre, autrement dit une perte totale de contrôle sur son corps. Elle perd ainsi le droit de décider si elle veut avoir une relation sexuelle, à quel moment et avec qui, un droit qui concerne l'autonomie et la dignité humaine. Son corps se transforme en marchandise. A cause de son amour pour son frère, elle devient subordonnée, elle a déjà une corde autour du cou.

Dans cette nouvelle, l'interdépendance de l'amour se transforme en relation de dépendance et la femme accepte d'être morcelée de l'intérieur, de donner son corps à «l'autre», l'homme qui va payer son frère, et son âme à son frère, sans qui elle ne peut pas vivre. Il ne lui reste rien. D'autre part, l'amour de Lanoé est remis en question parce que, du point de vue du lecteur, il démontre un manque profond de respect pour elle. La question du consentement de la fille reste sans réponse satisfaisante car il nous manque les raisons et les motivations d'un tel contrat entre frère et sœur. C'est la sœur qui perd sa dignité, qui est dépréciée et asservie, le frère n'est probablement pas d'accord (fait suggéré par des marques d'émotion: «je dois te vendre, ma sœur, oh, ma sœur Line!»), mais son comportement reste immoral. L'inceste, tabou dans la société, doit être évité, mais le prix payé par la fille est trop cher. Son corps devient source de profit pour les hommes de sa famille qui ignorent sa dimension humaine, ses désirs et ses sentiments. La jeune femme devient ainsi victime de son entourage affectif et de sa propre faiblesse, elle se résigne à son rôle d'esclave, et de plus, elle est trahie par ceux qui devraient lui apporter protection et bien-être.

4. La perte du père

L'histoire de « Mon père » nous donne un autre aspect de l'image de la femme dans le recueil. Après les relations entre les époux, entre frère et sœur et entre mère et fils, il s'agit cette fois-ci de la relation de la narratrice avec son père, alors qu'elle raconte à la première personne son retour dans son pays natal pour assister à la cérémonie d'enterrement du père. La narration simple et sobre a comme thème principal la sensation d'exil ou la tristesse de la dislocation. Le texte montre le lien affectif qui existe entre la narratrice et l'espace d'origine et continue ainsi la discussion de l'espace qui est présente dans d'autres parties de l'œuvre de l'auteure (les nouvelles « La maison », « Les rues », les romans et nous allons le voir, l'autobiographie). Né du besoin chez la narratrice de combler un manque, celui de n'avoir pas été assez proche de son père pendant l'enfance, le texte semble être destiné à un interlocuteur non mentionné. Il commence avec le «vous», en se référant au titre. «Vous ne l'avez jamais connu. Il est mort» (p. 104).

Suivant un ordre chronologique, la narratrice se souvient du voyage qu'elle a entrepris mais le monologue semble motivé par le fait qu'il reste toujours une question sans réponse, qu'il n'y a pas de conclusion. Elle aimerait changer la dernière demeure de son père, car l'emplacement actuel ne correspond pas à ses derniers désirs à lui, mais elle ne sait pas où elle pourrait mettre les cendres. La question de la relation entre père et fille semble être déterminante parce qu'elle aimerait qu'il soit enterré dans un lieu qui garde des traces de leur passé ensemble, surtout de son enfance. Malheureusement, le père n'a pas pu donner à

sa fille l'affection et le contact physique dont elle avait besoin. La puissance des sentiments de la fille est voilée, mais est trahie dans la triple répétition dans la nouvelle de la phrase qui clôt le texte: «Nulle part mon père ne s'est promené avec moi la main dans la main» (pp. 105, 106, 107).

Le thème de l'espace est abordé de plusieurs façons. D'un côté, le voyage extrêmement long de la narratrice souligne la distance qui a séparé le père et sa fille depuis plusieurs années. Ce voyage, dont la durée en heures est donnée avec exactitude trois fois suggère aussi l'immersion dans un passé plus lointain. Il y a donc au début du texte un mouvement dans le temps et dans l'espace, qui renvoie à la signification psychologique de l'événement. Vingt-quatre heures de train, une nuit de repos, encore douze heures de train, répété ensuite au total «trente-six heures de train, avec des attentes, des arrêts, dans des gares désertes et froides», la distance énorme suggère la difficulté pour la fille et le père de se revoir. En dépit de la longueur du trajet, la fille l'avait déjà fait plusieurs fois du vivant de son père et il l'avait attendue (p. 105).

L'enterrement la fait penser à son enfance. L'urne qui contient les cendres de son père lui paraît trop petite, car elle imagine son père tel qu'il était quand elle était petite. Il y a deux images du père dans le texte, l'une qui date du temps de l'enfance de la narratrice, et l'autre des dernières années de sa vie. La première influence la dimension affective du texte («Mais où est-il passé, papa?») et l'autre la compréhension du père comme personne avec ses habitudes et ses désirs.

En deuxième lieu, un autre aspect du questionnement sur l'espace provient du contraste entre les désirs du père d'être enterré dans son village natal et ceux de sa femme et de son fils de l'emmurer dans le cimetière de la ville où ils habitent, ville qu'il n'aime pas et où il a très peu vécu. La famille choisit d'ignorer ses sentiments envers sa terre natale et la cérémonie semble être en totale contradiction avec l'enterrement traditionnel. Au lieu d'être mis dans «la terre noire, au bord de la rivière», dans la présence d'un prêtre, il finit dans une urne de porcelaine dans un trou de béton, pendant qu'on joue l'hymne national. Les emmureurs ont même eu des difficultés avec la plaque qui couvrait le trou comme si son père rejetait l'emplacement qu'on lui avait désigné. L'opposition entre l'ouverture de l'espace dans son village natal et l'enfermement dans le trou de béton est ainsi mise en évidence.

Troisièmement, l'espace personnel du père est évoqué à travers ses préoccupations et des aspects de sa personnalité. Dans sa petite chambre, il pouvait lire et étudier, aspect centripète de son existence et puis dehors c'était le jardin et ensuite les services qu'il rendait aux autres, aspect centrifuge de son existence. Il est ouvert envers les autres, mais il aime être tout seul aussi:

Je suis allée dans la petite chambre de mon père où il avait l'habitude de se retirer pour lire, pour apprendre des langues, écrire son journal.
Mon père n'y était pas. Il n'était pas non plus dans le jardin. J'ai pensé que, peut-être, il était allé faire des commissions à cause de tous les gens chez lui. (pp. 106-7)

La narratrice le cherche partout et son absence lui semble temporaire.

La raison du voyage, la cérémonie d'enterrement, provoque des sentiments qui sont presque cachés dans la narration qui se veut objective. L'omniprésence d'une seule voix et du «je» attirent l'attention sur la subjectivité du texte, mais la voix

ne se concentre pas sur les sentiments. Il y a quand même des signes de douleur et de deuil. La narratrice dit «j'ai tout de même pleuré quand ils l'ont placée dans le béton» comme si elle aurait dû éviter ce type de débordement de tristesse. Ensuite, elle avoue être fatiguée de tout et se réfugie dans la chambre de son père. Là, elle pense à lui et l'attend, n'acceptant pas la réalité de sa mort. De plus, le fait qu'après des mois, elle désire revenir, ouvrir sa tombe, et enterrer son père dans son village natal, comme il l'aurait voulu, montre son respect pour lui, le désir de lui faire plaisir même après sa mort. D'ailleurs, la répétition poétique de la phrase finale, que nous avons mentionnée plus haut, signe de lyrisme, souligne son désir non assouvi d'affection, le regret du manque impossible à combler d'un rapport plus étroit entre la fille et son père. Ce désir est intimement lié à la question du lieu de l'enterrement, parce que pour la protagoniste le lieu choisi doit avoir une signification affective qui ne concerne qu'elle et son père; pour elle, à la fin, les autres membres de la famille ne comptent plus.

[...] je volerais l'urne, je l'enterrerais dans son village natal, au bord de la rivière, dans la terre noire.
C'est une région que je connais mal, je n'y suis jamais allée. Mais alors, l'urne une fois volée, ou l'enterrerais-je?
Nulle part mon père ne s'est promené avec moi la main dans la main. (p. 107)

Voudrait-elle essayer de garder son père pour elle-même? Ce sont seulement des questions, des projets qu'elle a faits pendant son voyage de retour, mais ses paroles renvoient à la douleur de la perte et à une tentative de redressement de la situation qui a causé tant de mal.

A travers une interrogation de l'espace comme notion identitaire en général, le texte traite du deuil de la narratrice, du manque et des regrets tardifs, et de la tristesse de la dislocation. Le lien affectif du père à la terre d'origine devient

subordonné à la volonté de la famille et puis, peut-être, au désir de la fille d'être plus proche de lui. Chaque génération se définit par rapport à la précédente, a besoin de racines concrètes dans la terre d'origine. Le père se définit par rapport à son village natal, il aimerait y retourner, la narratrice, elle, par rapport à la tombe de son père et à son enfance à elle. Loin de son pays natal, et loin de la tombe de son père, elle se sent en dérive. Pour la narratrice, qui met ici au premier plan ses pensées et sa perspective sur les faits, l'exil est douloureux, car elle a perdu toute appartenance à la terre.

Comme nous l'avons montré, les femmes sont présentées comme personnages principaux dans seulement sept des 25 nouvelles du recueil, et ce sont des portraits différents qui ont en commun leur rapport aux autres membres de la famille. La vie de couple n'est pas du tout décrite dans une lumière favorable; pour la femme au foyer, cette relation pose des problèmes apparemment insurmontables auxquels elle essaie de trouver des solutions. Après des années de malheur, la femme de « La hache » tue son mari alors que celle de « Chez moi » rêve toujours de s'échapper et de vivre toute seule. Par contre, dans « Le Produit », la femme quitte son mari avec les enfants. Le cas de « L'invitation » n'offre pas de conclusion, la femme se rend peut-être compte de sa situation de subordination sans pouvoir la changer. Malheureusement, la subordination des jeunes femmes est encore plus marquée dans les deux nouvelles présentées ci-dessus. Elles doivent se prostituer pour les hommes de leur famille, ce qui signifie que le corps ne leur appartient plus, et elles le font comme si elles n'avaient pas d'autre choix et se résignaient à leur rôle de victime.

C'est important de souligner que les nouvelles qui problématisent la dépendance de la femme sont cependant ambiguës ou ont une fin ouverte et ne s'inscrivent pas clairement dans une revendication féministe, découpant l'existence des personnages pour mettre en évidence les troubles de leur vie à un moment donné.

Très peu de points de vue sont perceptibles dans les textes qui, en général, traitent de l'isolement et de la dislocation, du manque de relations humaines heureuses et de la nostalgie pour le passé, tous vus d'un point de vue masculin (avec l'exception de *Mon père*). Quand elles ont la parole, elles rendent compte soit de leur désir d'être indépendantes, vers la fin de leur vie, comme dans « Chez moi » soit au contraire, dans « Ma sœur Line, mon frère Lanoé », Line révèle sa décision, très jeune, de se sacrifier pour son amour. L'âge semble ainsi signifier pour la femme plus de prise de conscience, plus d'expérience, plus de pouvoir de prendre des décisions à son compte.

Dans l'ensemble, la tristesse et la solitude règnent partout, mais l'on peut percevoir des différences entre les sexes. D'un côté, les femmes souffrent à l'intérieur de la famille, elles sont définies donc à travers leur relation à l'autre, qui est basée sur l'inégalité entre les sexes. D'un autre côté, les hommes sont totalement isolés dans la société, sans espoir et sans futur. Cette différence renvoie aux rôles traditionnels des sexes dans la société - à la séparation entre les sphères du privé et du public, à la dépendance des femmes et l'autosuffisance des hommes - tout en remettant en question leurs fondements.

Récits gris et énigmatiques écrits avant les romans, les nouvelles font preuve de l'écriture minimaliste de la violence et de la douleur de la vie qui caractérisera le style de l'auteure dans les années qui suivent. Appartenant à la même période de sa créativité, les pièces de théâtre, que nous étudierons dans le prochain chapitre, révèlent un autre côté de son œuvre, le goût du jeu, qu'elle perdra plus tard, derrière lequel se cache cependant le même désenchantement avec le sort et le manque de confiance dans l'aspect rédempteur de la relation à l'autre.

CHAPITRE IV

LE THÉÂTRE

Introduction

Les pièces de théâtre de Kristof figurent parmi ses premiers textes en français. Commencées vers 1972, elles n'apparaîtront qu'après ses romans, de 1993 à 2007. Ainsi elle publie *L'épidémie et Un rat qui passe* chez Amiot Lenganey en 1993, *L'heure grise et autres pièces* en 1998, *Le Monstre et autres pièces* en 2007, les deux derniers chez les Editions du Seuil. L'auteur avoue en avoir donné neuf aux Editions du Seuil dans une interview en 2007 avec Erica Durante¹²¹. Au total, Kristof en a écrit plus mais elles n'ont pas toutes été publiées, comme le dit Marie-Thérèse Lathion : «Les tapuscrits des vingt-trois pièces de théâtre présents dans le fonds remontent également aux débuts littéraires, en français du moins, de l'auteur. Deux pièces sont entièrement inédites, certaines, jouées par des troupes amateurs de Neuchâtel, n'ont pas été publiées»¹²².

Je me concentrerai sur six de ses pièces, disponibles quand j'ai commencé ma recherche, quatre apparues dans *L'Heure grise et autres pièces* et *L'épidémie et Le monstre* publiées avant et qui apparaissent dans le dernier volume de pièces de théâtre intitulé *Le monstre et autres pièces*. Quoique les pièces aient été souvent représentées¹²³, surtout sur les scènes allemandes et japonaises (selon le texte de présentation du recueil), les romans de Kristof ont eu comparativement plus de succès auprès du public et les critiques leur ont consacré plus d'études.

Néanmoins, les pièces sont importantes non seulement du point de vue génétique

¹²¹entretien avec Erica Durante, «Maintenant je n'écris plus»
<http://www.culturactif.ch/viceversa/kristof.htm>, consulté le 9.03.12.

¹²²Marie-Thérèse Lathion, « Le Fonds Agota Kristof aux Archives Littéraires de la Bibliothèque nationale Suisse », <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article27>, consulté le 9.03.12.

¹²³*John et Joe*, (1972), créée à Neuchâtel en 1975 au Café du Marché, *Le rat qui passe*, (1972, revue en 1984) mise en scène à Caen et au théâtre Paris Villette en 1993, *L'Heure grise ou le dernier client* (1975, revue en 1984), première au Centre culturel neuchâtelois en 1990, *La Clé de l'ascenseur*, (1977), première au Théâtre populaire romand en 1990.

mais aussi du point de vue de la richesse des sujets présentés et du traitement de certains thèmes qui se répètent dans son œuvre. Marie-Thérèse Lathion mentionne ce fait en disant qu'il y a un lien parmi les œuvres de Kristof, des motifs qu'elle choisit de travailler plusieurs fois sous différentes formes : «Il est intéressant de voir le passage, chez Agota Kristof, du théâtre à la nouvelle : certains titres, *La Clé de l'ascenseur* et *Un train pour le Nord* existent sous les deux formes, parfois partielles»¹²⁴.

Ce chapitre va continuer l'analyse des représentations des personnages et de leur relations à partir d'une perspective de genre. Dans un premier temps, nous examinerons brièvement le personnage théâtral de Kristof, ensuite nous allons étudier les personnages féminins dans les trois pièces où elles ont un rôle important, *La Clé de l'ascenseur*, *L'Heure grise et le dernier client* et *Un rat qui passe*, pour finir avec une analyse des personnages masculins dans *John et Joe* et *Le Monstre*. Nous essayerons d'examiner d'un côté le discours de la femme par rapport au discours masculin dominant en mettant ainsi en évidence la voix de la femme comme expression de sa subjectivité en procès et de l'autre, la position du personnage masculin dans le monde social.

1. Le personnage

Les pièces sont très différentes et c'est difficile de trouver des similarités thématiques pour les regrouper et les analyser, mais un des éléments qui caractérisent la majorité d'entre elles est le thème de l'espace clos d'où les personnages, masculins et féminins, ne peuvent pas s'échapper, un espace qui

¹²⁴idem.

suggère l'impuissance de changer leur sort, une sensation d'être opprimé et qui renvoie à une certaine idée de fatalisme. Les personnages semblent être prisonniers, soumis à des forces externes dont ils ne se rendent pas bien compte.

L'action a lieu dans un bistrot. La loi de l'unité classique de lieu est respectée dans les trois scènes. Le monde extérieur auquel appartiennent la prison et les magasins n'est que mentionné dans le dialogue. Cette unité de lieu renvoie cependant à l'idée de huis clos, comme le note Kollár Adél dans son analyse de la pièce¹²⁵. L'espace des personnages est réduit à ce lieu de rencontre, lieu impersonnel qui ne leur appartient pas et où ils ne sont pas chez eux. Quoique les personnages quittent la scène entre les actes, la pièce débute et finit dans le même lieu, ce qui suggère son importance dans leur vie et les dimensions réduites de leur monde. Non seulement un lieu de transition, c'est un lieu anonyme, situé dans un monde sans repères temporels ou géographiques. Les deux personnages se rencontrent mais en même temps ils semblent isolés du reste du monde. Cette rencontre ne semble pas faire partie d'une vie sociale riche mais c'est la seule occasion qu'ils ont de communiquer avec autrui.

Par contre, dans *La Clé de l'ascenseur*, la protagoniste est totalement seule pour la plus grande partie de la pièce. La femme est prisonnière dans la tour construite par son mari pour la tenir loin du monde. La clé à laquelle se réfère le titre est le symbole de son manque d'indépendance et de liberté de se déplacer. Le choix de partir ne lui appartient plus quand le mari lui enlève la clé de la porte.

¹²⁵Adél Kollár, *Les effets de l'exil sur l'écriture théâtrale dans Les émigrés de Slawomir Mrozek et John et Joe d'Agota Kristof*, Mémoire de licence, Université Janus Pannonius Pécs, Hongrie, 2003, p. 38.

Le sujet de la dépendance de la femme est traité d'une manière moins directe dans *L'heure grise*. L'action de la pièce a lieu dans la chambre de la prostituée, symboliquement sur le lit, comme si tout l'univers du personnage principal se réduisait au lit, toutes ses rencontres avec les autres ont lieu là. Au dehors de la scène, le spectateur entend les bruits agaçants du voisin, le violoniste, qui tuera la femme tout à la fin de la pièce. Cette fin peut être interprétée comme l'agression insensée du monde extérieur, car les raisons pour son acte sont absentes du texte.

Pareillement, dans *L'épidémie*, l'espace des personnages est source d'inquiétude car il semble se rétrécir. L'action commence dans un cabinet médical dans un village pas très loin de la forêt. Tous les habitants souffrent d'un virus de suicide et presque tout le monde est mort. A cause de l'épidémie, la région est en quarantaine et personne ne peut y entrer ou en sortir. Le Sauveur sauve La Sauvée et tombe amoureux d'elle (p. 127)¹²⁶. Il essaye de la convaincre de partir avec lui dans sa voiture, mais malheureusement, il ne trouve plus sa voiture qui était garée juste devant la maison. En cherchant sa voiture, il se rend compte qu'il n'y a plus de village, plus de maisons, il n'y reste que le bistrot d'en face (p. 145). Il est étonné parce que l'extérieur de la maison a changé depuis son arrivée. Le Convainqueur lui explique la situation et dit que ceux pour qui il travaille vont détruire ce village, comme ils l'ont fait avec des autres:

CONVAINQUEUR. – Nous allons d'un village à l'autre avec un contaminé comme vous. Il passe le virus à tout le monde, et quand il ne reste plus personne, nous rasons le village. C'est simple.

SAUVEUR. – Mais... dans quel but?

CONVAINQUEUR. – Il faut faire de la place. Pour des usines, des autoroutes, des bases de toutes sortes. (p. 152)

Le Convainqueur attend son hélicoptère pour partir, mais les hommes, qui doivent tirer sur tout ce qui bouge, tirent là-dessus et le détruisent. Les bulldozers arrivent

¹²⁶Agota Kristof, *Le Monstre et autres pièces*, Seuil, 2007.

ensuite et rasant le village en tuant tous ceux qui sont encore en vie. Personne n'a pu s'échapper, ils sont tous morts. Le monde du village avec ses maisons et les gens qui y habitaient a été détruit.

En somme, l'espace non seulement définit le personnage principal et sa situation, mais parfois il concerne le système des personnages de la pièce portant ainsi une valeur thématique, comme le note Brigitte Purkhard: «Les lieux dramatiques – plus métaphoriques que réalistes - [...] représentent l'espace vital des personnages qui, tout au long de l'action, rapetisse, se resserre sur eux, grugé par ce qui l'habite ou dévoré par ce qui l'entoure»¹²⁷.

A ce thème de l'impuissance du personnage s'ajoute l'impression que le théâtre de Kristof est un théâtre de la folie, de la cruauté, de l'étrangeté et du mal qui décrit un monde apparemment absurde, difficile à comprendre. L'écriture en général est trouée, très peu d'informations sont données sur les personnages et leur monde et l'auteur joue avec les attentes du public, qui doit faire un effort pour comprendre la pièce. En dépit des efforts du public, la signification reste parfois un mystère inquiétant. Le style de Kristof est cryptique et souvent les histoires ont un caractère universel, se situant en dehors du temps et de l'espace conventionnels.

Essayant de créer un théâtre antiréaliste, la dramaturge s'oriente plutôt vers la symbolisation et l'ambiguïté que vers la clarté. Le côté surréel, parfois une association entre le jeu et le rêve, comme dans *Un rat qui passe*, montre une

¹²⁷Brigitte PURKHARDT, « Agota Kristof et la Grande Scène », *Jeu: revue de théâtre*, n. 91, (2), 1999, pp. 53-62.

exaltation de la théâtralité qui aboutit à la mise en abyme du théâtre pour représenter la vieille idée que le monde même est une scène et que les personnages sont des marionnettes, avec des rôles préétablis.

Au cours du XX^e siècle, le personnage théâtral a beaucoup changé et quoique le personnage réaliste n'ait pas disparu, l'expérimentation au théâtre a diversifié les modes de représentation. Le personnage théâtral bourgeois avait une description physique, une biographie, un état civil et un statut social, un âge déterminé et faisait partie d'un secteur particulier de la société à une époque clairement datée. Tout cela était nécessaire pour qu'il soit reconnaissable par le public¹²⁸, ou pour le faire appartenir à la réalité de l'époque pour faciliter l'identification du spectateur avec les protagonistes de la pièce. Par contre, le personnage du théâtre contemporain est différent. Ceux de Kristof sont réduits au minimum, ce que Robert Abirached appelle le «degré zéro de la personnalité»¹²⁹. On ne sait presque rien sur le passé du personnage en ce qui concerne l'appartenance à une famille ou un groupe, et très peu d'informations sont données sur la période historique, sur le lieu où l'action se passe ou sur la description physique. Le personnage perd son nom, étant souvent désigné par l'un des termes génériques «la femme», «le mari», «l'homme» ou par sa fonction «le médecin», «le journaliste», «le pompier», même par des pronoms représentant le sexe «elle», «lui». Il n'a pas d'état civil tout court. Dans *L'Epidémie*, ils sont numérotés comme si la seule chose qui comptait c'était qu'il y ait deux pompiers et deux hommes, mais leur identité n'a aucune importance. On voit parfois des dénominations qui semblent arbitraires et étranges en français comme Brig, Keb, Roll dans *Un rat qui passe*, ou fondées sur

¹²⁸Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Gallimard, collection TEL, 1994. p. 151.

¹²⁹*idem*, p. 393.

un jeu de mots comme les noms des protagonistes de *John et Joe*. Le nom de Nob, dans *Le monstre* peut être considéré comme une image inversée de Bon qui reçoit ainsi une valeur symbolique.

Dans les pièces, on observe aussi une préoccupation avec la vieillesse, comme période de recensement des fautes, de regard en arrière, mais aussi de détérioration physique, surtout chez les femmes. Les personnages féminins essaient de dissimuler les traces du temps sur leur corps, mais le spectateur découvre la vérité et la femme, progressivement, n'a plus rien à cacher. Le corps a une fonction thématique forte dans *La Clé* et dans *L'Heure grise*, car chez les femmes il est objet d'oppression et d'un assujettissement soit volontaire soit toléré.

La mort est également omniprésente et ce déséquilibre entre les vivants et les morts suggère la victoire de la mort, l'inévitabilité de la finitude de l'être humain. La mort est acceptée sans beaucoup de regret ou de souffrance, et la mort des autres ne semble pas trop déranger. Il y a une certaine désensibilisation ou une anesthésie dans cette attitude qui paraît étrange, mais malgré tout cela on peut observer la présence de l'humour noir comme modalité d'y faire face. Le spectateur se demande comment il ou elle peut trouver comiques les situations représentées, mais l'absurdité de la disparition de presque tous les personnages introduits sur la scène dans des circonstances exceptionnelles, dans *L'Epidémie* par exemple, donne la possibilité sinon du rire pur, d'un rire forcé.

On peut mettre Agota Kristof dans la lignée des auteurs considérés comme appartenant au théâtre de l'absurde, grâce à sa vision pessimiste, parfois tragique de la condition humaine qui ne permet pas l'évolution et la transformation et au choix de personnages qui sont en marge du monde social et historique.

Après cette introduction, pour montrer comment se construit cette vision de la condition humaine à partir d'une perspective de rapports de genre, notre analyse des pièces va se concentrer premièrement sur le personnage féminin chez Kristof. En second lieu nous allons nous intéresser à d'autres pièces, où le personnage masculin est au premier plan, surtout pour noter ses désirs et ses projets et sa relation à autrui. Nous partons du texte, comme source primaire, pour réfléchir sur ces idées principales.

2. La subordination de la femme

D'une manière générale, l'idée de l'amour romantique ou idéalisé s'oppose à l'amour quotidien du couple marié. L'amour romantique se nourrit d'obstacles, de détachements, alors que le mariage se fonde sur la nécessité du quotidien et de l'adaptation à l'autre. Comme le disait Denis de Rougemont (dans *L'Amour et l'Occident*), l'amour romantique a besoin d'une séparation « douloureuse », tandis que le mariage appelle la « proximité » de l'autre. Elisabeth Badinter se réfère à cette idée de Rougemont dans *L'un est l'autre* et dit que l'amour passion est l'antithèse du bonheur conjugal et que dans les sociétés patriarcales d'aujourd'hui, l'institution sociale du mariage est peu compatible avec l'amour¹³⁰. Ce qui

¹³⁰Elisabeth BADINTER, *L'un est l'autre: des relations entre hommes et femmes*, Odile Jacob, 2002, pp. 163-164, Denis de Rougemont, *L'Amour et l'Occident*, éd. «10/18», 1977, p. 26.

manque, selon elle, c'est une autre conception de la relation entre les sexes, une relation qui est basée sur le respect mutuel, et on peut y ajouter l'acceptation de la différence et le rejet des relations de pouvoir. Dans l'analyse qui suit, nous allons voir comment les personnages féminins de *La Clé de l'ascenseur* et *L'Heure grise* essaient de construire un discours sur l'amour qui leur convienne pour mieux supporter leur relation qui est loin d'être idéale. L'une est mariée, mais n'est plus heureuse, l'autre est une prostituée d'un certain âge qui a évité les relations au-delà des limites de sa profession. A travers leurs monologues et leurs répliques nous pouvons entendre leurs pensées à elles sur l'amour et la relation de couple qui devient ainsi le sujet principal de la pièce.

La clé de l'ascenseur

Le titre est le premier signe quant au contenu du texte. Il s'agit d'une femme qui est tenue prisonnière par son mari dans une tour qu'il a construite pour elle. La jalousie du mari et sa tentative de contrôler le comportement, considéré comme bizarre de sa femme se manifestent violemment. Il lui ôte l'ouïe et la vision avec l'aide d'un médecin et se prépare à la rendre muette aussi. Graduellement, la frustration de la femme se transforme en rage et en désir de survivre. Elle commence à comprendre sa situation après des années d'oppression et de déni et sa révolte, concentrée dans des cris désespérés, a comme résultat la mort de son mari, dans la présence du docteur.

Tout d'abord, le texte soulève des questions qui introduisent la problématique de l'oppression, à travers la présentation de l'histoire de la protagoniste. Son passé, raconté par elle-même, aide le spectateur à comprendre ses motivations pour les actions qui suivent. Ensuite, nous verrons dans quelle mesure ce qu'elle vient de subir lui donne la force de changer son statut, d'objet en sujet à part entière. Nous allons analyser l'oppression du personnage féminin avec l'aide des critiques féministes matérialistes Collette Guillaumin, Christine Delphy et Diana Leonard.

Après le titre, un autre paratexte significatif est la liste des personnages. Elle apparaît dans le recueil immédiatement sous le titre et comprend la femme, le mari, le médecin, le garde-chasse, tous des noms communs, des noms de rôle social et familial, renvoyant à un monde abstrait et créant une impression d'anonymat et d'universalité. Plus loin dans le texte, nous allons apprendre le nom des hommes, mais pas celui de la femme, comme si elle n'était pas une personne, comme si son nom ne comptait pas. Ce manque semble accentuer l'aspect universel de l'histoire de l'oppression de la femme.

Une première lecture fait ressortir que la pièce peut être divisée en trois parties. Elle commence avec le long monologue de la femme qui premièrement raconte un conte et puis raconte sa propre vie. Ce sont deux histoires au passé, le premier temps passé est plus lointain et fictif, le deuxième est plus proche, plus concret et réel. Vers la fin de la dernière histoire, deux hommes apparaissent sur la scène, son mari et un médecin, et la troisième partie consiste en leur dialogue dans le présent de la représentation.

Au début de la pièce, la référence au conte de fées nous fait nous interroger sur la moralité de cette histoire, sur l'intérêt de ce procédé artistique, sur les différences entre le conte et le récit de la pièce, en ce qui concerne le sort de la femme. Les didascalies nous transportent dans le temps :

Musique médiévale, une ballade mélancolique.

Le rideau se lève.

Une femme est assise à la fenêtre, dans une chaise roulante, le dos tourné aux spectateurs.

Ses longs cheveux blonds se répandent sur le dossier de la chaise. (p. 63)

C'est une chambre d'une tour de type médiéval et le public entend une triste ballade de l'époque. Seule la chaise roulante nous fait comprendre que l'histoire a lieu dans un temps plus proche de notre présent mais nous n'en savons pas plus. Plus loin dans le texte, les références à une autoroute proche du château et aux interventions du médecin chirurgien renvoient à une période de temps pendant la deuxième moitié du XXe siècle. Pourquoi ce mélange d'époques historiques? Il y a un parallélisme entre l'histoire que la femme raconte au début et sa propre histoire, souligné par la mise en scène. Au moment où la femme se retourne et montre son visage, les spectateurs sont choqués et ils commencent à mieux comprendre l'histoire de la pièce. En même temps, le décor a une fonction symbolique. D'un côté, il s'agit de la subjectivité de celle qui parle, et qui se perçoit de cette façon, comme une princesse dans un château et de l'autre, de l'impitoyable jalousie du mari qui a séquestré sa femme dans la tour d'un bâtiment construit délibérément pour l'isoler du monde extérieur. Est-ce que le lecteur ou le public va croire l'histoire de la femme ou à cause de sa « folie », le comportement de l'homme sera-t-il pardonnable ? Quelles sont leurs idées sur leur rôle dans la relation ? Quel type de relation est-ce ?

La première partie, le conte, décrit dans un style poétique la triste vie d'une châtelaine qui attend son prince qui, avant de partir, lui avait promis de revenir. Les années se sont écoulées et rien n'a changé entre-temps. L'espoir de la femme s'est fané comme sa beauté et sa jeunesse. Sa vie a été caractérisée par l'attente. Elle ne fait rien d'autre toute sa vie que de regarder de sa fenêtre la plaine où elle a vu s'éloigner son prince. Elle est passive, docile comme une vraie princesse de contes de fées. Par ailleurs, comme une des images féminines typiques des contes, elle renvoie au symbole de la féminité parfaite. Dans les contes, la princesse est l'objet du regard masculin en général, elle est belle et jeune. Comme dans les contes de fées, dans son isolement, la châtelaine s'occupe de tâches réservées aux femmes de la classe aisée, elle brode. Dans ce cas, comme dans beaucoup de cas où la femme était celle qui contait aux enfants, il s'agit de la répétition d'une histoire ancienne déjà racontée par d'autres avant elle.

La femme sur la scène maintient donc la structure narrative du conte qui commence avec la phrase typique « Il y avait une fois une belle et jeune châtelaine ». Mais en dépit du fait que le conte présente un personnage type, il dévie très clairement du modèle général. Il n'y a pas d'obstacle franchi par le prince ou par le personnage masculin principal, il n'y a pas de message didactique à la fin, cela semble être un conte absurde et pathétique. Les contes populaires ont été transmis par voie orale et la situation du contage signifie que chaque fois il y a de possibles changements dans les récits; ici, la femme qui raconte élimine du conte original tout ce qui a affaire aux efforts du prince chassé de son pays par des seigneurs félons pour reconquérir son pouvoir et se concentre sur la souffrance de la princesse qui l'attend. Nous voyons que notre conte renverse le système de

valeurs du conte typique en présentant le point de vue de la femme et en introduisant une fin malheureuse. Non, il ne s'agit pas d'un conte sur le courage et la fidélité du prince. Dans ce conte-ci il y a une rencontre amoureuse, entre la châtelaine et le prince, et il y a des obstacles à franchir, dont le lecteur ne sait pas grand-chose, il semble qu'il doit partir pour qu'il regagne le pouvoir dans son pays. Cependant, le narrateur focalise sur l'échec personnel et social de la femme. Elle est considérée comme folle par tout le monde et ses derniers désirs ne sont pas respectés par la famille. Avant de mourir, seule, elle écrit quelques lignes.

Elle écrivit une lettre.
Elle se coucha sur son lit frais.
Elle ferma ses yeux.
Un chevalier habillé de noir galopait sur sa monture blanche des confins de la plaine vers son château, grandissant, grandissant toujours.
- Non, je ne veux pas, je ne veux plus, cria-t-elle en couvrant ses yeux qu'elle savait envahis par les rides.
Un jeune visage se penchait sur ses lèvres desséchées et elle eut honte.
- C'est trop tard, dit-elle dans un hoquet, et son prince la recouvrit miséricordieusement de sa cape noire.
Son frère lut la lettre.
Elle désirait être enterrée quelque part dans la plaine.
Les dernières volontés d'une folle.
Ils l'ont enterrée dans le caveau de la famille.
Du prince, plus personne n'a jamais entendu parler. (p. 67)

Dans le cas des contes traditionnels qui ont des personnages principaux féminins (comme *Grisélidis*) la confrontation consiste en un combat moral et non pas physique comme dans le cas des hommes ; le personnage féminin finit par remporter la victoire par ses qualités morales ou personnelles. Malheureusement, ici, au moment où la femme se rend compte qu'elle a vieilli, elle décide de ne plus attendre son prince, elle a honte, parce qu'elle n'est plus celle dont il était tombé amoureux. Elle comprend qu'elle s'est sacrifiée pour rien et préfère mourir. Nous ne savons pas si c'est encore un rêve qu'elle a ou si le prince se trouve vraiment dans sa chambre, mais d'un côté l'image de la cape noire qui la couvre suggère la

mort et de l'autre côté, le fait qu'il soit toujours jeune nous dit que c'est une illusion, la dernière chose qu'elle voit avant de mourir.

Le conte que la femme au dos tourné aux spectateurs raconte peut être interprété du point de vue féministe et le conte devient ainsi un anti-conte. Les spectateurs d'aujourd'hui critiquent la protagoniste. La châtelaine n'aurait pas dû attendre toute sa vie que le prince revienne. Victime d'illusions et du devoir de fidélité, elle s'est isolée toute seule en se consacrant à l'idée qu'elle avait du prince charmant qui reviendrait pour l'épouser. Elle n'a pas été capable de remplir le vide laissé par le départ de l'être aimé ou d'essayer de vivre sans lui. Passive, elle n'a rien fait pour améliorer son sort.

La deuxième partie de la pièce commence avec un rire dément qui, après le long hurlement d'avant la levée du rideau, fait douter au lecteur et au public que la narratrice soit digne de confiance. Après la narration à la troisième personne racontant un récit au passé, le monologue change de rythme, de temps et de personne. Des pronoms personnels abondent. « Moi, j'ai eu plus de chance. Mon prince à moi revient chaque soir. Je n'ai pas attendu en vain, moi. Il ne m'a jamais quittée, je ne connais pas la solitude » (p. 67). La femme qui parle essaie de se convaincre que sa situation est meilleure que celle de la femme du conte. Mais elle rencontre des difficultés, visibles dans les didascalies, dans les répétitions, dans les pauses faites quand elle cherche ses mots :

Le matin, il part dans la plaine, mais il revient tous les soirs. Le reste du temps, il est vrai, je suis seule. Je l'attends. Mais quelle chose merveilleuse que l'attente quand on est sûre... (*Egarée, elle se tourne vers le public :*) De quoi ? Sûre de quoi donc ? (*Secouant la tête :*) Sûre... du retour de... l'être aimé. En attendant... je regarde la plaine, je brode comme les châtelaines d'autrefois, les châtelaines malheureuses de jadis...

Mais moi, je ne suis pas malheureuse !

Je suis heureuse ! Heureuse ! (*Cri dément*) Hou ! (p. 67)

Elle commence ainsi à raconter sa vie, sa relation avec son mari et de temps en temps la compare avec le conte. Elle essaye de faire le point sur son existence et ce n'est peut-être pas la première fois, comme elle est seule toute la journée depuis vingt ans. C'est une méditation intérieure, un « recensement minutieux des souvenirs » comme le dit Jean-Pierre Ryngaert en parlant des monologues intérieurs¹³¹. Quelle est la cause de cette réflexion ? Pourquoi a-t-elle besoin de parler d'elle-même, de chercher un interlocuteur ? Nous allons trouver la réponse plus loin dans le texte, néanmoins il s'agit sans doute d'une période de crise.

Petit à petit, elle revit ce qu'elle a vécu dans un ordre chronologique et en entendant les voix des autres personnages dans son imagination quand elle se souvient de leurs paroles. Nous apprenons qu'elle se trouve dans un château construit par son mari très loin de la ville et de la pollution, près d'une forêt très dense. Sans chemin qui mènerait au château et sans autre moyen d'aller là-haut qu'un ascenseur, pour lequel on a besoin d'une clé qu'elle n'a plus, elle est donc totalement isolée du monde. Son mari lui a ôté la clé après un incident dans la forêt qu'il a considéré comme inquiétant. Elle a rencontré un garde-chasse qui lui a offert des fleurs et elle s'est sentie mal à l'aise. Après avoir tout raconté à son mari, celui-ci, sous prétexte de la protéger l'a enfermée dans la chambre ronde de la tour. A ce moment dans l'histoire, la femme n'exprime pas de mécontentement ni d'indignation, ni de révolte contre son emprisonnement, elle n'entreprend aucune tentative de s'échapper. Elle s'est résignée trop facilement en croyant que son mari a de bonnes intentions et de l'affection pour elle parce qu'il lui parle

¹³¹Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le Théâtre Contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 72.

comme à un enfant : « C'est pour ton bien. Il pourrait t'arriver quelque chose de grave. On pourrait t'attaquer. Une femme seule, dans une si grande forêt... » (p. 70).

D'ici jusqu'à la fin de la pièce, c'est une descente extraordinaire vers l'enfer. C'est difficile de croire que quelqu'un accepte volontiers d'être dominé de cette façon. Une des idées principales de cette pièce est la représentation de la façon dont les femmes facilitent parfois l'oppression de la part des hommes par leur passivité, par leur crédulité et leur besoin d'être aimées ou de se sentir aimées. L'oppression signifie un rapport tacite d'inégalité, d'excès de pouvoir au sein de la famille et la difficulté de changer la situation. L'oppression au sein de la famille soit des enfants soit de la femme est définie par Delphy et Leonard, dans *Familiar Exploitation* et cette définition est pertinente pour notre texte.

Family oppression is about family subordinates being personal dependants. It is about their not being able to change to another husband/father easily (or their not being able to change at all), and their having to do whatever their husband/father requires rather than specific tasks, and his being able to be violent or sexually abusive towards them with relative impunity.¹³²

Le personnage féminin de la pièce vit dans une relation de totale dépendance vis-à-vis de son mari, physiquement et affectivement, elle est ainsi opprimée. Elle semble n'avoir aucun choix et se laisser dominer. Nous essayons de comprendre ses motivations. Une explication possible aurait à voir avec l'idée qu'elle se fait de l'amour et de son devoir comme femme.

Ajoutons que l'idée qui ressort de la comparaison entre le conte et sa vie telle qu'elle apparaît dans son monologue est celle du stéréotype des femmes

¹³²Christine Delphy et Diana Leonard, *Familiar Exploitation: A New Analysis of Marriage in Contemporary Western Societies*, Cambridge, Polity Press, 1992, p. 2.

passionnées et irrationnelles souvent employé dans la littérature de la fin du XIXe siècle. Parce que les héroïnes de la pièce se sont consacrées totalement à leurs amours, en négligeant d'autres aspects de la vie et ont accepté les conséquences néfastes de leurs choix, l'on peut dire qu'elles sont caractérisées plutôt par l'importance accordée exclusivement à l'affectivité par opposition à la raison. Ceci se voit aussi dans le contraste entre la femme et son mari qui est présenté comme celui qui apporte des solutions aux problèmes (« Il savait toujours ce qu'il convenait de faire », p. 71), un être rationnel qui fait appel à son ami, le médecin, symbole ici de la science et du rationalisme, pour calmer sa femme, jugée comme hystérique. En somme, c'est une femme passionnée, qui considère les contes comme modèle de comportement et qui ainsi ne pense pas à son manque de liberté, car le plus important pour elle c'est l'amour et l'abnégation qu'elle doit à son « prince ».

Jusqu'à ce point, les deux personnages féminins, la châtelaine du conte et la femme qui a raconté ce conte, sont présentées dans une lumière négative. Elles sont passives, déprimées, incapables de gouverner leurs vies, dépendantes à l'égard des hommes, caractérisées par une tendance à exagérer en s'impliquant trop affectivement, en un mot elles sont mélodramatiques.

A cause de sa sédentarité et de son immobilité, la femme de la pièce commence à sentir des fourmis dans ses jambes. Son mari lui conseille de marcher autour de la table. Elle, très sage, l'écoute mais continue à souffrir de ses jambes. Son mari doit consulter un médecin, un ami de famille, « un homme de toute confiance » et après une conversation qui semble sincère et calme dont la narratrice ne nous

donne pas de détails, la décision est prise. La conséquence est qu'elle ne pourra plus bouger ses jambes. Est-ce qu'elle savait quel serait son sort ? De ses paroles l'on peut comprendre qu'ils ont réussi à la convaincre que, pour son bien, elle devait leur faire confiance. Elle a été manipulée, évidemment les hommes ne lui ont pas dit la vérité. Comment raconte-t-elle cet événement ? Elle se rend compte seulement le jour suivant qu'elle a été dupée.

Mon mari m'a souri. Claude m'a fait une piquûre.

(Un temps.)

Quand je me suis réveillée, je me sentais merveilleusement bien. Les fourmillements avaient disparu. Mais je ne pouvais plus bouger les jambes. Je ne pouvais plus les remuer. *(Comme un grave secret :)* Je ne pouvais plus marcher.

(Un temps.)

Il a dû tuer les nerfs.

Mon mari m'a fait cadeau d'une chaise roulante. Je peux encore tourner autour de la table.

(Elle le fait) Je peux encore broder... Une châtelaine qui brode attendant son prince...

Soudain, elle jette sa broderie, et d'une voix de folle :

Mais je ne peux plus, plus jamais, me promener dans la forêt, et avoir peur – mais était-ce de la peur ? – d'un garde-chasse aux yeux bleus, et... d'un bouquet de fleurs... de notre forêt.

Sanglots, puis calmée, elle ouvre la fenêtre. (p. 73)

Encore une fois elle se résigne, continue à vivre en s'adaptant, comme si sa situation n'était pas si grave. Elle croit les mensonges de son mari, qui lui dit qu'il l'aime, mais la rend infirme et elle se ment à elle-même, refusant de voir la réalité. Encore une fois, elle se compare à la châtelaine et elle croit toujours qu'elle devrait être heureuse, parce que son mari arrive chaque soir, son mari l'aime. Comme le note Colette Guillaumin en faisant l'analyse du «servage» des femmes comme classe sociale, la femme ne se rend pas compte qu'elle est réduite à l'état de chose.

La réduction à l'état de chose, plus ou moins admise ou connue pour les rapports d'esclavage et de servage, subsiste aujourd'hui, dans les métropoles industrielles, sous nos yeux, dissimulée/exposée sous le mariage, rapport social institutionnalisé s'il en fût. [...] Ce que nous avons sous les yeux, nous ne le voyons pas – pas même lorsqu'on appartient à la classe asservie.¹³³

¹³³Colette Guillaumin, *Sexe, Race et Pratique du pouvoir, L'idée de Nature, Côté-femmes*, 1992, p. 36.

Guillaumin parle du servage comme l'appropriation matérielle privée des femmes par les hommes qui se manifeste dans le mariage, en particulier dans le travail domestique non payé, perçu par tous comme «naturel». Dans notre texte, au premier plan se trouve le confinement dans l'espace, qui est selon Guillaumin un des moyens d'appropriation. Elle précise que le domicile est toujours fixé par le mari et que l'épouse doit y rester. La femme de la pièce dit ainsi que son mari a construit le « château » pour elle, « un nid d'amour » (p. 68). En second lieu, Guillaumin parle de l'intériorisation de la clôture qui s'obtient par dressage verbal du genre « Tu es la reine du foyer » ou « Je t'interdis de sortir pour ta sécurité et ma tranquillité »¹³⁴. De même, le mari de la pièce dit : « Il vaut mieux que tu ne sortes pas sans moi. [...] C'est pour ton bien » (p. 70).

La femme de *La Clé*, non plus, ne se rend pas compte de son asservissement et qui plus est, le considère comme désirable. Non seulement elle ne juge pas son mari et les rapports inégaux entre eux, mais encore elle se critique elle-même. Quand elle parle d'elle-même, elle admet ne pas être comme elle devrait être. « J'ai une nature mauvaise. Je ne suis jamais contente. (...) Mon pauvre mari ! Le soir, quand il rentrait d'une journée de travail harassante, au lieu de trouver une femme consolante et gaie, ne trouvait que des gémissements » (p. 73).

Elle intègre de cette façon l'idée que les hommes ont en général d'une femme idéale. En effet, selon Patrice Pavis, le monologue peut être un dialogue entre deux voix opposées, car le locuteur y intègre le discours d'autrui¹³⁵. Ainsi, cette idée apparaît plus tard dans le discours de son mari qui est content de ne plus voir

¹³⁴ *idem*, p. 40.

¹³⁵ Patrice Pavis, *Vers une théorie de la pratique théâtrale: voix et images de la scène*, Vol. 3, Presses Universitaires du Septentrion, 2000, p.32.

dans ses yeux de l'hostilité ou de la haine (p. 75). Conformément à ce stéréotype, la femme doit être souriante, tendre, douce, toujours prête à se sacrifier pour son mari et à le servir. Le médecin est un autre représentant de ceux qui pensent de la même façon. Il considère que le mari est celui qui souffre en réalité à cause de cette « horrible femme ». De l'extérieur, vue à travers le prisme masculin, il semble qu'elle a une vie aisée et qu'elle n'a besoin de rien. Delphy et Leonard analysent cette observation courante et trouvent qu'elle dissimule la réalité de l'inégalité.

*It appears as if the wife is not exploited because she is maintained, especially as she is often seen as enjoying a higher standard of living than could be purchased by any wage she personally could earn (particularly if she is a full-time housewife and has no income at all) The fact that all her time may be directly appropriated by her household head, along with her sexual activity and reproductive power, is remarked less than the partial appropriation of the wage labourer's time and energy within the capitalist system. 'He really suffers', while 'she is lucky to have someone to take care of her.'*¹³⁶

Ici, le mari et le médecin pensent la même chose, c'est le mari qui souffre et travaille, elle ne fait rien, ils ont le même système de valeurs et considèrent la femme comme l'autre, quelqu'un qui n'appartient pas à leur groupe et qui est donc un objet qu'ils peuvent manipuler et transformer pour qu'il se conforme à leurs besoins.

Au lieu de traiter la cause des symptômes, le médecin a traité seulement les symptômes et a fait ceci d'une manière barbare, comme si elle n'était pas un être humain, en la privant de l'usage des organes qui lui ont provoqué des ennuis. Il fait preuve d'une attitude paternaliste inacceptable normalement, en décidant pour la patiente sans la consulter. D'abord la femme s'est plainte de fourmis dans les jambes, puis de bourdonnements d'oreilles et après de sensibilité à la lumière. Chaque fois le médecin lui a donné une piqûre. Toutes ces plaintes signifiaient en

¹³⁶Delphy et Leonard, *Familiar exploitation*, p. 259.

fait qu'elle se sentait mal à l'aise enfermée dans sa chambre, elle désirait sortir, marcher, voir ce qui était à l'extérieur. Chaque fois ce désir naturel était plus fort que sa propre tentative de le refouler. Les bruits de la ville et le chant des oiseaux lui rappelaient qu'elle ne pouvait pas sortir. Une fois qu'elle n'est plus capable d'entendre, tous ses sens se concentrent sur ce qu'elle peut encore faire. Voir, elle aimerait voir les autres gens. Son désir se transforme en plainte et l'isolement, l'ennui et le désespoir l'amplifient jusqu'à la limite du supportable. Puisqu'elle ne voit plus et puisqu'elle n'entend plus, elle se parle à haute voix, hurle même. Pour son mari elle devient vraiment insupportable et il veut à n'importe quel prix maintenir sa propre paix et le statu quo et en tant qu'homme « pratique et rationnel », il prend des mesures qui s'avèrent criminelles.

Nous ne savons pas combien de temps s'est écoulé depuis le jour où le mari lui a pris la clé. Nous savons seulement qu'après vingt ans elle n'en peut plus, elle s'est décidée à parler, elle a besoin de crier son histoire au monde. Le monologue est un dialogue avec elle-même, une occasion d'analyser tout ce qui s'est passé. Après avoir fini de raconter les événements du passé, elle les résume mais c'est toujours un va-et-vient entre la lucidité et l'aveuglement.

Allons, à quoi bon ? J'ai eu une belle vie. Calme, tranquille. Avec l'homme que j'aimais. Heureusement, il me reste, lui. Il ne m'a pas abandonnée. Il rentre encore tous les soirs. (...) Mon prince à moi ! Que deviendrais-je sans lui ? (...) Je l'attends, je l'aime.
Elle se retourne vivement. C'est une vieille femme ridée, mal soignée, aux yeux hagards.
(*Ironique* :) D'ailleurs, que je l'aime ou pas, qu'est-ce que cela peut faire à présent ? Je n'ai que lui. Alors, je l'aime et je l'attends. Que pourrais-je faire d'autre ? Il n'y a personne d'autre à aimer, ici. Ni à haïr. Il n'y a que moi. (*Sauvage* :) Et je me hais ! Sale vieille femme impotente, je te hais. Il ne te reste qu'à te jeter par la fenêtre, dans l'abîme, et fracasser sur les rochers ta tête sourde et aveugle !
(*Un temps.*)
Mais pourquoi ? Pourquoi subitement toute cette haine ?
Qu'ai-je fait ? Rien. C'est cela, n'est-ce pas ? Je n'ai rien fait ! Rien ! (p. 76)

Le point culminant de la pièce clarifie la situation de l'énonciation. Le public peut maintenant voir le visage de la femme et est témoin de sa prise de conscience. Cette partie du monologue est un mélange de sensations d'impuissance, de résignation et de haine de soi-même, issues de l'insatisfaction avec son propre comportement dans le passé comme dans le présent. La femme réalise enfin qu'elle est coupable de n'avoir rien fait et comme la châtelaine dans le conte pense qu'il ne lui reste rien à faire, alors que l'arrivée des deux hommes va montrer le contraire.

Au début de cette scène les deux hommes se parlent en ignorant la femme qui ne peut de toute façon ni les voir ni les entendre, mais qui sent que son mari est revenu. Sous un masque de sacrifice de soi et d'inquiétude pour sa femme, le mari dit qu'il ne peut plus la supporter, en demandant l'aide de son ami.

Le mari Quand elle hurle comme ça, j'ai l'impression qu'elle n'est pas contente.
Le médecin Pas contente ? La question n'est plus là. Elle n'a jamais été contente. On s'est assez occupé d'elle. A présent, c'est ta tranquillité à toi qui est en jeu. (...)
Le mari Ma tranquillité n'a pas d'importance. Mais je ne peux pas l'entendre souffrir comme ça. (p. 78)

Le mari semble vraiment vouloir l'aider et le public est prêt à tomber dans son piège et à lui faire confiance, comme sa femme l'a fait tout le temps, et à sentir de la pitié pour lui, comme le docteur. Mais le public connaît maintenant le passé vu du point de vue de la femme et attend avec impatience le déroulement de l'action. Tout le monde sait que la présence du médecin signifie qu'ils veulent intervenir de nouveau. Quand la femme aussi se rend compte de cette présence, elle réagit d'une nouvelle manière. Elle se pose des questions et trouve la réponse toute seule. Pour la première fois elle essaie de se défendre, de les arrêter et sachant qu'elle est infirme, seule contre deux hommes et qu'elle ne pourra pas les

convaincre, elle recourt à des mesures extrêmes. Chose étonnante pour une personne aveugle, elle réussit à prendre un bistouri de la sacoche du médecin et tue son mari. Pour la première fois elle agit, et c'est pour défendre la seule chose de valeur qui lui reste et qui lui donne encore le désir de survivre. « Oh, je sais ! Je sais ce que vous me voulez. Ma voix ! C'est cela, n'est-ce pas ? Oui, c'est cela ! Mais je ne veux pas ! Non ! Pas ma voix ! Pas ma voix, vous entendez ! Ma vie, si vous voulez, mais pas ma voix ! Non ! (...) » (p. 80).

Pendant que le médecin se penche sur le corps du mari, la femme ouvre la fenêtre, dans un geste symbolique. « Même si je n'entends plus, d'autres pourront l'entendre. Quelqu'un d'autre... Beaucoup d'autres... (*Crescendo* :) Il faut que je leur dise... Je vais tout leur dire... Ecoutez-moi ! » (pp. 80-81). L'énorme perte qu'elle a soufferte a rendu possible la compréhension de sa situation et des failles de son comportement et le plus important, du poids que le droit de s'exprimer a pour la vie de l'individu. Tout au long de la pièce nous avons assisté à l'éveil progressif de sa conscience qui a mené jusqu'à la reprise de ses pleins pouvoirs pour qu'elle soit capable d'agir en individu libre. Ce changement, qui reflète le passage du temps dans son histoire aussi, est visible sur la scène dans la manière dont la femme est présentée. Au début, on voit une femme aux cheveux blonds, qui a le dos tourné aux spectateurs, puis elle jette sa perruque blonde et nous voyons ses cheveux gris, enfin, elle se retourne et on voit une vieille femme ridée, mal soignée. Cependant, en dépit de son infirmité, elle a réussi à détruire le cercle vicieux de son propre assujettissement dû à l'attitude misogyne des hommes, auquel elle contribuait par sa passivité. Sa révolte, même tardive veut donner de

l'espoir aux autres femmes abusées en essayant de les sensibiliser, de les faire agir et réagir avant qu'il ne soit trop tard.

Nous avons vu comment dans cette pièce l'auteur déconstruit les stéréotypes contenus dans le discours internalisé par le personnage principal qui ne lui permettaient pas d'agir et de penser de façon indépendante. Malgré le discours à la première personne, signe de subjectivité, la subjectivité de la femme était pleine d'idées reçues qu'elle ne mettait pas en question, résultat de sa socialisation et d'une culture qui opprimait les femmes en leur refusant le droit de s'exprimer. Le texte présente une relation de couple problématique où il y a un manque d'égalité entre les deux, représentée à travers le thème du corps ; la dépendance de la femme se voit dans la perte du droit à son corps. La femme est réduite même à son corps et est défigurée, dénaturée. Dans la dernière pièce du recueil, ce sujet reçoit un traitement différent, le choix de disposer de son corps aboutit au trafic. La femme n'est qu'un corps à acheter, est une proie. La relation entre les deux partenaires se développe sur un niveau similaire, à l'intersection entre l'abus de pouvoir et la confiance dans l'honnêteté et la bienveillance de l'autre.

L'heure grise et le dernier client

Dans ce qui suit, nous allons examiner la façon dont l'auteure aborde le thème de la prostitution, comme relation entre l'homme et la femme. Le personnage principal est une femme âgée comme celle de *La Clé de l'ascenseur* (qui n'a pas de nom non plus). La pièce nous montre les liens d'amour et de haine qui existent

entre la vieille prostituée et son client, des liens qui ont affaire à la relation de chacun à l'argent.

En général, la prostitution est une forme d'appropriation physique, d'« usage physique sexuel » directement monnayé. Collette Guillaumin dénonce l'usage du corps de la femme, vu comme propriété de l'homme dans le mariage, idée menée jusqu'à l'extrême dans le texte que nous venons d'analyser, comme une autre forme d'appropriation physique.

Il existe deux formes principales de cet *usage physique sexuel*. Celui qui intervient par contrat non monétaire, dans le mariage. Et celui qui est directement monnayé, la prostitution. Superficiellement, ils sont opposés, il semble bien au contraire qu'ils se vérifient l'un l'autre pour exprimer l'appropriation de la classe des femmes. [...] La caractéristique de la prostitution est principalement que l'usage physique acheté est sexuel et uniquement sexuel. [...] Le mariage au contraire étend l'usage physique à toutes les formes possibles de cet usage, dont précisément et centralement (mais entre autres) le rapport sexuel. Il est obligatoire dans le contrat de mariage, et d'ailleurs, son non-exercice est une cause péremptoire d'annulation (non pas « divorce » mais bien « annulation »)¹³⁷.

Ce qui caractérise les deux situations est la possibilité du contrôle de l'homme sur le corps de la femme. Dans *La Clé de l'ascenseur*, le corps réduit au statut d'objet devient un symbole de la subordination de la femme, mais dans *L'Heure grise*, le pouvoir de la femme est problématisé. Reflétant dans une certaine mesure les débats actuels sur la prostitution, le traitement de ce thème n'essaie pas d'inciter à une lecture didactique ou de suggérer qu'il y ait une seule interprétation du texte. D'un côté, se trouvent ceux qui disent que la femme peut faire ce qu'elle veut avec son corps, vendre son usage, si elle le veut, en tant qu'activité marchande, de l'autre, ceux qui disent que la prostitution signifie la perte de la dignité de la femme et qu'elle ne le fait pas volontairement, elle est forcée, soit par ses circonstances, soit par des hommes.

¹³⁷Collette Guillaumin, *Sexe, Race*, p. 24.

Dans le texte, la prostituée de *L'Heure grise* n'est plus jeune et ses paroles se concentrent plutôt sur le passé, sur ce qu'elle aurait voulu faire de sa vie et non pas sur une critique de sa profession ou de sa position dans la société. Il semble qu'il s'agit de sa propre décision de gagner de l'argent de cette manière.

La pièce est divisée en 11 scènes qui ont des titres résumant leur contenu, comme des titres de chapitres. Au début de la pièce qui dure une nuit, la chambre de la femme est décrite très soigneusement par l'auteure. L'on peut voir qu'il s'agit de la chambre d'une prostituée au sens traditionnel du terme, puisqu'il y a un paravent et un large lit. Des signes de pauvreté et d'une vie précaire abondent. Tout se trouve au même endroit. Il n'y a pas de salle de bains, seulement un évier, il n'y a pas de cuisine, seulement un réchaud et de la vaisselle sale. La femme entre sur la scène suivie de son client et l'auteur nous donne un court récit de leur arrivée qui contient la description de la femme et leurs premiers mouvements faits en silence.

Entre une femme d'un âge indéfinissable. Elle est violemment maquillée, à des cheveux trop blonds, porte une robe moulante, des souliers à talons trop hauts, avec lesquels elle a de la peine à marcher. Châle de fourrure usée sur les épaules, sac à main, fume-cigarette aux lèvres. (p. 166)

C'est une image typique de la prostituée, même une caricature où la répétition du mot « trop » souligne l'adverbe « violemment » employé avant et contient le jugement négatif de l'auteure. Elle n'a pas de goût. C'est difficile de croire qu'après tant d'années elle ne sait pas marcher avec les souliers à talons hauts. Elle doit être fatiguée. Ses premiers mots, font, en fait, référence à ses pieds qui sont gelés. Ainsi commence un dialogue qui oscille entre le conflit verbal et une situation plus ou moins calme. Le conflit est causé par celui qui a le pouvoir dans la relation et qui croit détenir le pouvoir sur la conversation aussi. Au début et

pour la plupart du texte, c'est l'homme qui considère qu'il fait les règles du jeu, parce qu'il paie. Il a déjà mis son argent sur la table :

ELLE (...) Et toi ? Ça va ?
LUI C'est à moi que tu demandes ça ? Comment oses-tu ?
ELLE Tu me l'as assez demandé, non ? C'est mon tour.
LUI Il n'y a pas ton tour.
ELLE Tiens, pourquoi ?
LUI Parce que moi, je paie. On n'a pas le droit de poser des questions à celui qui paie.
(p. 167)

Sa violence se voit dans son langage. Il dit « Ta gueule ! » (p. 168) et quand elle refuse de faire ce qu'il dit, il la menace : « Si. Ou alors... (*Il lève son couteau.*) » (p. 176). Ce type de conversation sans but précis continue mais est parfois interrompue par des exercices d'imagination. La femme doit raconter des rêves et vendre ainsi la plus intime partie de soi-même, son âme. Dans la pièce, quoique la première impression soit le contraire, le dialogue avance peu à peu et de nouvelles choses sont dites, des choses qui détermineront le cours de l'action et le dénouement.

La femme commence en disant que s'il était mort personne ne la préviendrait. A partir de ces mots, l'homme s'imagine à voix haute ce que la femme ferait après sa mort. Elle penserait à lui, l'attendrait tous les soirs. C'est une vision idéalisée du futur, c'est ce qu'il aimerait qu'il se passe. Elle continue ce rêve avec des mots ironiques qui vont délibérément tourner la tristesse en dérision.

ELLE (*Théâtrale*) Et certain soir le silence sera noir comme dans les jardins solitaires de l'enfance ; et certain soir la lune se promènera sur les toits de la ville ; une autre fois le vent entrera par la fenêtre ouverte avec une odeur de terre mouillée ; et une autre nuit la pluie frappera les vitres, et il me semblera alors que les gouttes sont mes propres larmes. (p. 169)

L'homme s'essuie une larme rapidement. Le côté tragi-comique de la situation est souligné par la didascalie décrivant la musique venant de la chambre voisine.

« *Quelques accords avortés, comme un sanglot finissant en hoquets comiques.* »

(p. 169). Le voisin est un musicien et ils l'entendent tout le temps. Il ne dort pas non plus. La femme réveille brusquement l'homme de sa rêverie et ensuite leurs courtes répliques rapides s'échangent sans dire grand-chose, parfois répétant comme un écho les mots de l'autre.

ELLE Est-ce que notre avenir dépend de ça ?

LUI Quoi ? Tu dis notre avenir ?

ELLE Oui, je disais. Je n'ai pas réfléchi.

LUI Tu ferais mieux de réfléchir.

ELLE Je ne sais plus sur quoi je dois réfléchir.

LUI Sur notre avenir.

ELLE D'habitude, je ne dois pas réfléchir sur notre avenir.

LUI D'habitude, tu dois réfléchir sur quoi ?

ELLE Sur quoi ? Sur rien. D'habitude, on ne me demande pas de réfléchir. (pp. 170-171)

Après tant de répétitions, l'homme est désorienté et décide de changer de sujet. Il essaye de trouver autre chose, mais ne réussit pas, alors il veut qu'elle invente quelque chose pour passer le temps. Nous voyons que leur relation ne consiste plus en une relation sexuelle, elle est réduite à l'échange verbal et elle doit lui raconter de petites histoires, comme Schéhérazade. De plus, il veut entendre des rêves où il a un rôle positif à jouer. Le sujet suivant de leur conversation est le couteau qu'il porte toujours avec lui, dont il dit qu'il a besoin. C'est un signe de son pouvoir physique et c'est évident qu'il doit par ailleurs se sentir faible s'il a besoin de ce type de protection. Quand elle parle des enfants qu'elle a eus pour de l'argent, il ne la croit pas. Ensuite elle fait un rêve d'amour avec lui, qui finit sur le même ton mélancolique qu'avant et qui plaît à l'homme. Comme avant, on entend les bruits de la chambre d'à côté, qui appartient au musicien ; il vient hurler des mots à leur porte ou tire avec son revolver. Il semble totalement fou comme d'habitude, et ils ne le prennent pas au sérieux.

La scène suivante contient des souvenirs d'enfance de la femme qui les transforme en un rêve avec lui, mais il n'est pas content, puisqu'il n'a pas été là, il

n'accepte pas le rêve qui est trop loin de la réalité ou du possible. Ce rêve provoque une discussion sur l'amour et sur leur passé. Ils commencent à se reprocher des choses et à devenir défensifs.

Soudain, la femme décide d'inverser les rôles, fatiguée d'être celle qui travaille parce que toujours c'était lui qui payait. Soit il achetait son corps, soit il voulait acheter ses rêves. Elle prend l'argent et le couteau et lui dit qu'elle n'a pas besoin de son argent, que tout le temps elle aurait voulu qu'il la tue et que maintenant c'est lui qui doit raconter. Ces mots déclenchent une confession de la part de l'homme qui avoue son amour pour elle, sa jalousie pour les autres clients, parle de ses efforts pour gagner assez d'argent pour venir la voir, pour être proche d'elle (pp. 198-9). Cependant, rapidement, il réussit à rétablir l'équilibre antérieur, à rattraper le couteau. Elle n'a pas peur de lui. Le fait qu'il ne puisse pas l'impressionner quoi qu'il fasse, le fait menacer qu'il ne reviendra plus. Il sent qu'il n'a plus de pouvoir. De plus, elle lui dit que maintenant il ne doit plus apporter de l'argent, comme il vient seulement pour bavarder. Ensuite, c'est lui qui commence à s'imaginer comment leurs vies changeraient si elle ne travaillait plus et qu'ils mèneraient une vie normale et paisible comme les autres. Dans son rêve, c'est la femme qui devrait renoncer à tout ce qu'elle fait à présent. Elle est d'accord, mais, fatiguée, elle a sommeil et se couche pendant que l'homme continue son rêve.

Malheureusement pour elle, il n'a pas changé. Il reste toujours le voleur de profession. Le fait qu'elle ait assez d'argent et même plus que lui le rend jaloux et cupide. Une fois qu'elle s'est retournée, il prend l'argent du sac de la femme en

laissant seulement un billet à côté des autres qu'il avait mis sur la table et s'en va en laissant la porte ouverte. Le musicien entre, jouant du violon, la femme se soulève, le regarde et ne réagit pas, comme si elle le connaissait. Il tire sur elle et elle retombe sur le lit.

En dépit du fait que la fin nous semble absurde, puisque nous ne savons rien sur la relation entre la femme et le musicien qui pourrait expliquer son comportement, il y a une sensation de paix. C'était un de ses désirs de mourir du couteau de l'homme avant qu'elle devienne vieille et laide, il se peut qu'elle se soit résignée quand elle a vu le voisin en train de viser. Le sort de la femme soulève des questions sur son rôle de victime. Est-ce que c'est elle qui a décidé de son destin ou ayant besoin d'argent pour survivre, a-t-elle dû continuer à vendre ce qui lui restait de valeur ? Une fois que son corps n'a plus intéressé personne, elle a commencé à vendre ses histoires. Si elle avait assez d'argent pourquoi continuait-elle à vivre comme une prostituée ? Pourquoi a-t-elle voulu mourir déjà quand elle était jeune ? Son travail ou sa vie étaient-ils tellement insupportables ?

En outre, l'on peut s'interroger sur l'impossibilité pour elle de s'impliquer affectivement dans une seule relation vu qu'elle faisait la même chose avec plusieurs hommes. Ni l'homme, ni elle n'ont réussi à transformer leurs rêves en réalité. Il n'a pas osé lui dire la vérité, elle n'a pas voulu refaire sa vie avec lui, considérant sa liberté comme plus importante et n'aimant personne. Il croyait que ses rêves étaient vrais, que s'il y était c'était parce qu'elle avait des sentiments pour lui, mais elle fabulait seulement, lui disait ce qu'il voulait entendre. Les deux sont en fait incapables d'aimer. L'homme aimerait que tout soit différent et qu'ils

aient une vie paisible ensemble, mais ses habitudes sont plus fortes que ses désirs et son orgueil ne le laisse pas changer de vie. Elle parle de ses parents et de ses enfants sans émotion et avoue même n'avoir aimé personne. Il se peut que la négligence de ses parents pendant son adolescence soit la cause de sa vie triste et vide. (« Ils n'étaient pas là, ils dormaient, ils étaient soûls... », p.194) Pour les deux, l'amour existe seulement dans le rêve. Est-ce une conséquence directe de leur occupation et de leur relation ? Sont-ils condamnés à vivre et mourir seuls ? La mort de la femme est-elle une condamnation de son refus de tomber victime aux sentiments ? Une idée qui ressort de la pièce c'est le fait que les hommes ont en dernière instance plus de pouvoir et ils représentent la violence, celle aveugle, dans le cas du violoniste, ou la violence compensatoire dans le cas du petit voleur. La femme est une victime de la domination masculine, même si elle ne veut pas l'avouer, d'un côté parce qu'elle a dû servir les hommes toute sa vie, comme un objet sexuel, soumise à tous leurs caprices et d'autre, parce que, à cause de sa « profession », elle n'a pas pu mener une vie satisfaisante.

Dans les deux pièces, nous avons vu comment les personnages féminins trouvent nécessaire la fabrication d'un rêve, de l'illusion d'une relation parfaite, l'une en partant des mythes de la perfection des amours de conte de fées et l'autre, pour combler le manque d'amour réel ou de relation satisfaisante. Leurs voix aident à nous donner leur perspective sur leur vie en mettant l'accent sur le regard sur le passé dans un dernier effort pour se comprendre. Les remords hantent le personnage du juge aussi dans *Un Rat qui passe*, mais l'histoire se passe dans un monde où règne le désordre et où la dictature écrase toute dissidence politique.

Un rat qui passe, des personnages féminins stéréotypés

La plus élaborée des quatre pièces du recueil, à cause de sa longueur et du nombre des personnages, *Un rat qui passe* parle du totalitarisme et de sa relation au théâtre qui est ainsi mis en abyme. La pièce nous montre les dernières heures de la vie de M. Bredumo, un vieux juge qui se trouve devant un dilemme causé par l'incompatibilité entre ses principes et la nature de son travail. Le jeu compliqué des masques basculant entre passé et présent, rêve et réalité, dont quelques-uns des personnages semblent être conscients, est le cadre du questionnement sur les motivations qu'ont les gens pour servir un régime totalitaire. Préoccupé par son travail et en particulier par le sort des détenus politiques qu'il doit condamner à mort, M. Bredumo fait un rêve dans lequel apparaissent ses alter egos (Roll, un jeune idéaliste, Rat-le-Salaud, le cynique et Keb, un vieil idéaliste) et d'autres gens plus ou moins inventés par son inconscient (un journaliste et son collègue, le photographe, le gardien Brig qui est en fait un de ses amis de jeunesse et son valet, et Noémi, qui deviendra sa femme). C'est seulement à la fin qu'il comprend la signification de son rêve et de la présence de ceux qui y étaient.

Les trois personnages qui représentent le passé du personnage principal et les différentes parties de sa personnalité changent de masque en passant d'un décor à l'autre sur la scène divisée en deux chambres représentant deux univers différents dans le temps et dans l'espace. L'une des chambres est une cellule de prison et l'autre est le salon de la maison du personnage principal qui dans le passé a fait de la prison et qui maintenant est responsable du sort de centaines de détenus politiques. Au début, sur la scène on voit deux chambres de la même maison, mais

selon les didascalies, les chambres doivent être illuminées afin que seulement une soit visible à un moment donné. Comme dans un jeu ou dans un rêve, l'une d'elles se transforme en prison. Des barreaux sont dessinés sur la fenêtre et sur la porte, les tapis, les rideaux et les tableaux, ensemble avec les chaises et la table sont tous entassés dans un coin par le valet de chambre qui va jouer le rôle du gardien.

Le texte et les didascalies contiennent des références explicites à ce jeu que tous les personnages du passé du juge jouent dans son imagination, comme s'ils ne se prenaient pas au sérieux. (« On est au début de la pièce » p. 90, Rat est venu « en soulevant les coulisses » p. 92, « Que joue-t-il ? » p. 93, « N'abîmez pas la porte. C'est du carton » p. 95, « Laissez la chaise. Elle n'est pas ici » p. 96, « Ou en étions-nous ? J'ai perdu le fil. Ah, oui ! » p. 112) On peut noter ainsi une certaine dose d'humour noir et d'ironie qui s'ajoutent pour souligner le caractère ludique de la pièce. La pièce est composée de 11 scènes dont seulement trois sont jouées dans le salon, qui représente le présent de l'action, et ce fait suggère l'importance que l'auteure donne au rêve dans cette prise de conscience. A la fin de la pièce, la cellule se transforme de nouveau dans la chambre de M. Bredumo avec l'aide de son valet.

Puisque dans la pièce, du point de vue thématique, nous avons affaire à l'univers du politique, qui est par excellence masculin, car les hommes se trouvent plus souvent dans des positions d'autorité, les femmes ne sont que des personnages secondaires. Elles font partie de l'univers de l'homme, mais ne jouent pas de rôle important du point de vue de l'action. Même aujourd'hui, et même dans les pays développés et libres, les femmes n'ont dans la sphère politique qu'un rôle très

restreint et pas du tout décisif. Cela nous semble donc un choix qui reflète la réalité et en particulier la prépondérance des hommes dans le processus de prise de décision dans la vie politique d'un pays, que de mettre en valeur les préoccupations et la subjectivité des hommes pour présenter ce sujet.

Les personnages féminins sont des personnages très peu développés. Du point de vue quantitatif, l'on peut dire que c'est Mme Argas qui est le plus important personnage féminin et il est probable qu'il en soit ainsi parce qu'elle représente le contraire des idées de M. Bredumo. L'autre personnage féminin est la femme du juge que nous voyons à deux époques différentes. Dans le passé c'est Noémi, la jeune femme aimée par Roll, le jeune M. Bredumo. Dans le présent, après 40 ans, c'est la femme du vieux juge, Mme Bredumo. Un personnage féminin qui n'apparaît pas sur scène mais avec qui M. Bredumo parle au téléphone, c'est sa mère adorée qui aura bientôt cent ans.

Mme Argas rend visite aux Bredumo avec son mari pour avoir des nouvelles. Sa curiosité, son insolence et ses remarques outrées irritent M. Bredumo qui a ses problèmes à lui. Celui-ci dit à sa femme qu'il n'est pas content de voir les Argas sans qu'eux l'entendent mais n'affiche pas ses sentiments par politesse. Peu à peu, à mesure que la conversation avance, il ne peut plus retenir son mépris à leur égard (« Sans boire, comment veux-tu que je les supporte ? », p. 140) et il finit par les mettre dehors.

Le personnage de Mme Argas est dévalorisé, elle est présentée dès le début comme agaçante, sans scrupules et égoïste. Au début, son mari dit d'elle qu'elle

dit « n'importe quoi » croyant qu'elle insiste trop avec ses questions et plus tard il dit qu'elle « a son avis sur n'importe quel sujet », fier que Bredumo a fait un compliment à sa femme. Argas n'est pas capable de comprendre l'ironie de son collègue. Sa femme parle trop, même si elle ne connaît pas le sujet. Elle pose des questions sans cesse sur le travail du juge, monopolisant la conversation, et elle s'y intéresse comme s'il s'agissait de cancan ; pour elle la politique, la mort des autres fait partie du fait-divers.

Mme ARGAS Vous devez avoir énormément de travail avec toutes ces arrestations.
ARGAS Voyons, chérie !
ROLL-BREDUMO Quelles arrestations ?
Mme ARGAS Mais enfin ! Ce n'est pas un secret.
ROLL-BREDUMO Ah, non ?
ARGAS Marthe!
Mme ARGAS Mais enfin ! Tout le monde le sait.
ROLL-BREDUMO Ah, oui ?
Mme ARGAS Oui, bien sûr. On ne parle que de ça.
ROLL-BREDUMO Mais de quoi donc ?
Mme ARGAS Mais... de... l'épuration. Des arrestations, des disparitions...
ROLL-BREDUMO Tiens, tiens. Et tout le monde en parle ? (p. 122)

Le discours de Mme Argas est mis en dérision et sert d'exemple contrasté mettant en valeur ses idées, considérées comme négatives par le personnage principal et par l'auteure, comme son manque de compassion pour les pauvres et le manque de respect pour leurs droits.

Mme ARGAS Quand je mange de bonnes choses, je pense toujours à ceux qui ont faim.
RAT-BREDUMO C'est extrêmement généreux de votre part, chère madame. (*Il boit*)
Mme ARGAS La faim dans le monde en général, et dans notre pays en particulier, est un sujet d'une actualité brûlante.
ARGAS Change de sujet, Marthe ! Tu vas nous couper l'appétit.
Mme ARGAS A moi, cela me fait exactement l'effet contraire. Cela me donne envie de manger encore plus. Seulement, il faut que je surveille ma ligne. (p. 141)

Elle se considère supérieure aux autres, membre digne de la classe dirigeante qui mérite sa place dans la société. « Si nous appartenons à la classe dirigeante, c'est grâce à notre travail, à notre intelligence, et surtout à notre fidélité au Parti » (p. 143). Son mari n'est pas si sûr de cela, tout dépend des chances de survie dans son

travail. D'autres collègues ont été arrêtés sans être vraiment coupables, comme Zaik, l'ami de Bredumo, qu'il n'a pas pu aider.

A travers les discussions sur la politique, il ressort du texte qu'il s'agit d'un régime totalitaire de droite :

ARGAS Ce qui est difficile dans l'exercice du pouvoir, c'est l'éducation du peuple. Ils sont paresseux, ils ne travaillent pas, ils ne s'instruisent pas...

Mme ARGAS Tout ce qu'ils savent faire, c'est crier dans la rue et se mettre en grève. Qu'ils travaillent un peu plus et qu'ils fassent moins d'enfants !

RAT-BREDUMO Mais comment, chère madame, comment voulez-vous les arrêter de faire autant d'enfants ?

ARGAS C'est encore une question d'éducation.

Mme ARGAS Qu'on leur distribue des pilules ou qu'on les stérilise. De gré ou de force.

(p. 143)

Mme Argas représente l'extrême droite, nous rappelant la politique nazie des minorités qui a mené au génocide des juifs. Ce qu'elle dit quant à la stérilisation des pauvres qui ont trop d'enfants devrait soulever l'indignation mais c'est seulement Bredumo qui réagit. Plein d'ironie, Bredumo dit qu'elle est politiquement très évoluée, et qu'elle s'exprime d'une façon incomparable, ce qui veut dire le contraire parce qu'en fait elle emploie des idées reçues, des stéréotypes, et apporte des solutions simplistes et exagérées, même racistes aux problèmes de la société. Elle prêche la résignation des masses face à la pauvreté et la famine donnant l'exemple de sa jeunesse en Suisse pendant la dernière guerre mondiale, avec ses privations et ses rationnements, mais où personne ne s'est plaint. Néanmoins, l'on ne peut pas vraiment comparer les difficultés d'un pays neutre avec celles des pays impliqués dans la guerre. Sa famille et son entourage n'ont pas été si pauvres qu'elle ne veut le suggérer. Encore une fois, l'ironie de M. Bredumo souligne le ridicule de ses propos et son mépris à lui : « Ça, c'est de la grandeur d'âme garantie Swiss made ! Est-ce qu'ils en exportent vers les pays moins favorisés ? » (p. 145).

Le croquis de Mme Argas est comme une caricature. Il est facile pour le lecteur d'avoir une opinion négative d'elle étant donné l'ironie du personnage principal et ses propres excès, elle sert ainsi de repoussoir destiné à nous faire comprendre en quoi les idées du personnage principal masculin diffèrent. Il n'arrive plus à condamner à mort des gens innocents pour le soi-disant « bien de tout le monde et le triomphe de la Cause » (p. 156), pour le Parti. La seule manière d'agir en concordance avec ses principes et de refuser l'obéissance des ordres est de se suicider. Et c'est ce qu'il fera aidé par son valet qui met du poison dans son verre de vin.

De l'autre côté, le personnage de Mme Bredumo est présenté d'une façon positive, car elle incarne les qualités d'une épouse idéale, selon les stéréotypes traditionnels. Chaque fois que le juge retourne au salon c'est sa femme qui l'appelle à la réalité, interrompant son rêve. La femme est ainsi associée à la domesticité, à la vie concrète, lui au monde des idées. (Il remet son masque de vieillard et va au salon.) Mme Bredumo se caractérise par sa douceur. Elle est le modèle de la soumission silencieuse, passive et sereine. Elle est paisible et clémente, habituée peut-être au comportement désagréable de son mari, qu'elle essaye de calmer.

ROLL-BREDUMO Tu me demandes si je dormais ? C'est le comble ! Je travaille jour et nuit, je suis surmené, je suis à bout de forces, à bout de nerfs, je n'ai pas fermé l'œil depuis cinq jours...

Mme BREDUMO Justement, Charles...

ROLL-Bredumo Et tu oses imaginer que je fais tranquillement la sieste dans ma chambre ! C'est tout de même incroyable !

Mme BREDUMO Charles, mon chéri, tu es tellement fatigué, que cela n'a rien d'étonnant.

ROLL-BREDUMO D'autre part, si tu crois que je suis en train de dormir, de me reposer quelques instants, pourquoi me réveilles-tu ? C'est de la cruauté mentale, ça !

Mme BREDUMO Je ne me serais jamais permis de te déranger, Charles, mais ta mère te demande au téléphone.

ROLL-BREDUMO Ma mère ? Ah, oui, maman ! Pourquoi tu ne me l'as pas dit tout de suite ?

Mme BREDUMO Je n'en ai pas eu le temps. (p.103)

Mme B. ne sait pas ce que son mari fait dans sa chambre, croit tout ce qu'il lui dit, obéit à ses ordres, et semble dominée par lui, mais en fait, elle essaye de maintenir la paix, même avec les Argas, comme une vraie hôtesse.

Mme BREDUMO Charles, tu as trop bu.

RAT-BREDUMO Pas encore assez. Verse !

Mme BREDUMO Tu ne dois plus boire, Charles !

RAT-BREDUMO Je suis majeur. (Il se verse un verre.)

Mme BREDUMO Je suis désolée. Je crois que je vais le mettre au lit. (p. 146)

Leur relation semble fonctionner parce qu'elle a la patience nécessaire pour éviter les conflits.

ROLL-BREDUMO (...) Alors, que personne ne me dérange ! Personne ! Je ne suis pas là. Je suis absent. Je suis disparu. Je ne réponds plus !

Mme BREDUMO Très bien, très bien. (p. 105)

Sa fonction est d'aider son mari, de le rendre confortable, de le servir sans riposter. En même temps, elle sait s'éclipser. Elle n'exprime pas ses opinions, ne participant pas à la discussion sur la politique. La focalisation étant sur la vie et les pensées du juge, nous ne savons pas beaucoup sur les préoccupations de sa femme, sur son métier si elle en a eu un. De plus, il n'y a aucune mention d'enfant ou de sa famille. Elle semble vivre seule, comme son mari est occupé par son travail, et c'est peut-être pour cela qu'elle est contente d'accueillir les Argas, de sortir de la monotonie de sa vie.

L'on note une certaine nostalgie pour le passé dans ses paroles et l'admiration pour son mari. « Mme BREDUMO: Oui, c'était beau, notre jeunesse. Et Charles écrivait des poèmes. (...) On les a perdus. Et on les a oubliés » (p. 125). Nous voyons ici des signes de son amour et de son dévouement à son mari en dépit du fait que c'est un homme difficile et que le présent ne contient plus de charme. Elle

semble correspondre donc aux normes de la femme idéale. Son existence se définit par rapport au destin du héros. Elle n'a plus de destin propre. Sa vie à elle a cessé d'exister avec le mariage. Les souvenirs de Bredumo de leur jeunesse aident à compléter l'image que le lecteur a de Mme Bredumo, qui s'appelle Noémi.

L'apparition de la jeune Noémi dans la prison est une surprise. Elle vend son corps aux détenus de la prison pour de la drogue et cette fois-ci c'est dans la cellule où Roll est enfermé qu'elle doit faire son travail. C'est Rat qui a donné de l'argent à Brig, le gardien pour qu'il amène une prostituée. En la voyant entrer, Roll est horrifié et veut se battre avec Rat, mais très vite se trouve étendu par terre. Ce qui est intéressant du point de vue de la structure de la pièce c'est que dans l'avant-dernière scène, dans la prison, Noémi embrasse Keb en l'appelant Charles, comme son mari des années plus tard. Mais la scène se passe dans le passé, dans le rêve, elle est amoureuse de Roll qui est en fait le jeune Charles. Pourquoi va-t-elle vers Keb qui, dans cette scène, est pour elle seulement un vieux qu'elle ne connaît pas ? C'est peut-être parce qu'elle aussi sait que tout a été un jeu. Parce que nous sommes dans le rêve où tout est possible.

Cet épisode de leur jeunesse soulève quelques questions quant à son caractère. La drogue et la prostitution sont très souvent liés. En général, la femme entre dans un cercle vicieux d'où elle ne peut plus sortir à cause d'un abus de la part d'un homme, soit son père, soit un copain, soit à cause de sa personnalité de type dépendant. Cette idée semble lier les deux images que nous avons de Noémi. Elle semble être dépendante des hommes et dans sa jeunesse de la drogue, quarante

ans plus tard, elle dépend de son mari, qu'elle n'ose pas contrarier pour ne pas le perdre. Même quand elle réussit à exprimer son désaccord avec ce que son mari vient de dire elle ajoute les mots « mon chéri » pour ne pas l'ennuyer et « en général », ce qui veut suggérer qu'elle se trompe peut-être en ne sachant pas exactement à quoi il se réfère. Par exemple, Mme Bredumo dit : « Les puits n'ont pas de portes, en général, mon chéri » (p. 147). Nous apprenons vers la fin que Roll a été en prison pour usage et vente de stupéfiants et non pas pour ses pensées politiques. Il se peut que ce soit lui qui a donné de la drogue à Noémi/Mme Bredumo pour la première fois et a causé cette dépendance.

En dépit du fait qu'elle n'apparaît pas sur la scène et que l'on n'entend même pas sa voix, la mère de M. Bredumo a un rôle très important. Loin d'être faible et dépendante comme Noémi, c'est une femme forte que son fils admire et qui aura cent ans en quelques jours. C'est la femme qu'il aime vraiment. Il le lui dit. Il ne le dit jamais à sa femme. Il est totalement différent avec sa mère. Il rigole. Il dit qu'il a toujours du temps pour elle (p. 104). En revanche, chez lui, il se ferme dans son bureau et travaille pour des heures.

A part la mère, les autres personnages féminins sont soit faibles soit méprisables. Toutes les femmes de cette pièce semblent correspondre à certains stéréotypes, celui de la femme soumise et sage, celui de la femme qui parle trop sans y penser, qui est hypocrite et égocentrique, celui de la femme dépendante et faible, celui de la mère comme modèle de comportement et toutes sont présentées d'une façon réductrice, simpliste. Ce choix stylistique de l'auteure semble être motivé par l'accent qu'elle met sur la subjectivité du personnage principal masculin, sur la

confusion et l'inquiétude qu'il ressent en faisant le procès de sa vie et de ses principes. Ce jugement a lieu sous la forme d'un rêve et est mené au bout avec l'aide de son ami de jeunesse, Georges-Brig. Par souci d'authenticité historique et de ne pas distraire le lecteur /public de l'idée qu'elle voulait transmettre, la pièce n'offre pas de personnages féminins forts et complexes, qui soient capables d'agir, de créer leur destin et d'être des modèles d'autorité morale.

En somme, les personnages féminins de Kristof que nous avons vus ont des rôles qui ne rompent pas vraiment avec la tradition. Certes, la femme de *La Clé* souffre à cause de son enfermement et du traitement cruel de son mari, mais elle n'a rien fait quand elle l'aurait pu pour changer sa situation de dépendance, aveuglée par la confiance qu'elle avait dans l'amour de son mari pour elle. Si le mari n'avait pas voulu la rendre muette, aurait-elle réagi de cette façon, ou aurait-elle continué à jouer le rôle de folle ? En outre, la prostituée aurait voulu que le petit voleur la tue avant qu'elle ne soit vieille et laide, ne voyant pas de sens dans sa vie après un certain âge. En dépit du fait qu'elle avait assez d'argent, elle n'a pas changé sa vie, n'étant pas capable de trouver autre chose qui l'intéresse, continuant à se sentir dégradée et en même temps à compter sur son rôle de séductrice. Elles sont complices de leur asservissement et responsables en grande partie de leur sort. Par contre, les personnages féminins d'*Un rat* ne questionnent même pas leur position dans leur relation avec les hommes, comme le sujet de la pièce ne concerne pas la situation des femmes.

Dans ce qui suit, nous allons examiner encore des pièces dans lesquelles les personnages féminins n'ont pas de rôle significatif. Qui plus est, dans *John et Joe*,

elles manquent complètement, car la pièce met en scène deux hommes. Ensuite, *Le Monstre* nous montre le sacrifice qu'un homme seul doit faire pour sauver son monde, où les femmes n'ont qu'un rôle minimal. Ce sont des pièces qui traitent plutôt de l'existence humaine en général et l'auteur choisit de se concentrer sur les hommes. Alors on se demande quel type d'homme décrit-elle ? Quel est le but de son existence ?

3. Des héros insuffisants

John et Joe

John et Joe est la première pièce du recueil *L'Heure grise* et parmi les premières œuvres de Kristof, écrites en 1972, seize ans après l'exil. Dans cette pièce, l'auteur fait le portrait de l'homme sans moyens et sans vraie appartenance sociale, perdu dans l'immensité de la société capitaliste qu'il ne comprend pas vraiment. La pièce nous présente la relation entre deux marginaux, une relation qui semble donner du sens à leur existence mais qui est remise en question par les difficultés de leur communication et par l'argent.

On peut remarquer des correspondances entre les pièces de théâtre de Kristof ; à part le thème de l'espace clos que nous avons déjà mentionné, il y a d'autres similarités. Ainsi, les relations des personnages de cette pièce et ceux de *L'Heure grise* sont placées sous le signe de l'argent, de plus, dans les deux cas on peut

remarquer l'absence de la famille et de tout autre contact social, ce qui contribue à mettre en relief l'isolement des protagonistes.

Pour étudier la façon dont la relation entre John et Joe se développe au cours la pièce, examinons premièrement l'identité des personnages. Qui sont John et Joe ? Ce que nous remarquons immédiatement, c'est la similarité phonétique des prénoms qui se reflètent l'un l'autre. Le choix des prénoms renvoie à leur rapport qui semble être complémentaire, une amitié issue de la nécessité. La différence subtile entre les prénoms peut être liée à la différence entre les personnalités des deux personnages qui se voit tout au long de la pièce. Ce qui ressort du texte, et semble plus important, c'est la similarité de leur situation. Par ailleurs, le choix des prénoms anglais et le fait qu'ils s'adressent l'un l'autre en anglais nous fait penser à des émigrés anglais dans un pays francophone, mais l'auteure ne va plus loin en les décrivant. Nous n'avons que peu d'informations sur ces personnages, plutôt mystérieux et schématiques, sans réelle identité. Leurs prénoms sont courants et ceci ajoute à la dimension d'anonymat ou autrement dit à l'intention de généralisation de l'auteure, qui présente ainsi des personnages représentatifs d'un certain groupe. L'idée de couple est elle aussi significative, tout autant que l'absence notoire de personnage féminin dans la pièce. Ce n'est pas sans rappeler les couples célèbres de l'histoire du film de la première moitié du vingtième siècle ou les inoubliables Vladimir et Estragon de Beckett.

La didascalie du début de la pièce présente brièvement les deux hommes : « Ils sont habillés pauvrement mais avec recherche. Ils ont entre 40 et 50 ans. » (p. 11)
Le public doit donc visualiser deux hommes pauvres qui accordent toutefois une

certaine importance à leur apparence. Ils se rencontrent devant un bistrot et décident de s'asseoir, à la suggestion de John, pour prendre un verre. Leur relation semble étrange au début, car leurs répliques sont courtes et répétitives. Soit il y a une certaine gêne, soit la familiarité signifie qu'ils n'ont rien nouveau à se dire. Joe est plus réservé, plus timide, et c'est John qui pose des questions. Dès lors s'établit une certaine inégalité entre les deux personnages : Joe semble avoir des difficultés, n'ose pas exprimer son opinion et réagit au lieu de proposer un nouveau sujet de conversation.

JOHN : On pourrait se promener ensemble.
JOE : On pourrait...
JOHN : Ou bien, on pourrait aussi s'asseoir.
JOE : On pourrait aussi...
JOHN : Tu n'as pas soif ?
JOE : Moi ?
JOHN : Oui, toi.
JOE : Non, pas particulièrement.
JOHN : Tu m'étonnes ! Moi, j'ai soif.
JOE : Ah !
JOHN : Tu voudras bien me tenir compagnie ?
JOE : Si tu veux, John. (p. 12)

En dépit de la réserve de Joe ou peut-être à cause de sa déférence, le dialogue mène souvent au conflit et à la frustration de John, qui avoue être plus d'une fois agacé par Joe. Ils se disputent et se réconcilient. Il y a un humour noir de situation presque imperceptible, car leurs difficultés à se comprendre ne font pas vraiment rire. Ils essaient de trouver un sujet qui les intéresse tous deux, échouent, et le dialogue finit dans le silence. Les silences, comme des vagues, ponctuent le texte. Le dialogue avance et puis recule. Ils ne peuvent pas se mettre d'accord. Au début, John se fâche parce que Joe a commandé de l'eau, puis parce que Joe répond toujours avec la question « Moi ? » à ses questions. Ensuite, le café n'est pas bon et ils commandent des prunes. Enfin, satisfait avec la prune, John est de nouveau agacé par les questions absurdes de Joe regardant un certain Sauser et sa femme qu'aucun d'entre eux ne connaît. Les échanges sur la question naïve de Joe

sur l'argent dans la société et de sa provenance aboutissent à la découverte du fait qu'ils doivent régler l'addition et ils n'ont, encore une fois, l'argent dont ils ont besoin. Joe n'en a pas assez pour payer la moitié de la somme qu'ils doivent. Ils se rendent compte qu'ils ont trop commandé sans s'être mis d'accord dès le début sur les moyens de partager le coût. Joe essaie de se défendre, en disant qu'il avait cru que John l'avait invité et suggère de ne rien payer, comme il semble qu'ils ont déjà fait avant. Ils se mettent d'accord enfin et se rendent compte avec regret que s'ils ne paient pas ils ne pourront jamais plus fréquenter ce même établissement. Avec honte, ils essaient de partir, sans que le garçon ne les voie. Malheureusement, le serveur veut leur donner le chapeau qu'ils ont laissé sur la chaise et ils sont ainsi forcés de payer. John trouve un moyen de se faire rembourser l'argent qu'il doit payer pour Joe, il va prendre le billet de loterie qu'il trouve dans le porte-monnaie de son ami. Il devient ainsi le propriétaire du billet et ceci apportera plus tard d'importants changements dans l'intrigue. L'inégalité qui est apparente premièrement dans le langage se voit donc aussi dans l'action.

La didascalie du début de la deuxième scène montre déjà le changement : « John est habillé de neuf, il est très gai. Joe est comme avant » (p. 33). Le public se rend immédiatement compte que John a gagné à la loterie, mais Joe ne voit rien. Il ne comprend toujours rien quand son ami le laisse consommer tout ce qu'il veut, lui achète des sandwiches et du vin. Il est heureux et mange en silence. Il demande seulement si John a assez d'argent et quand celui lui montre le portefeuille avec cinq cent francs il est satisfait. John a envie de lui dire tout ce qui s'est passé et attend de Joe qu'il lui pose des questions. Malgré le désintérêt de Joe, John lui dit qu'il a gagné mille francs à la loterie. De nouveau, aucun signe de surprise de la

part de Joe. C'est seulement quand il se rend compte qu'il s'agit de son demi-billet de loterie qu'il repousse son assiette et arrête de manger. Lentement, il réfléchit aux événements et à leurs conséquences et dit que John n'aurait pas dû prendre son billet en dépit du fait qu'il n'avait pas assez d'argent pour payer sa dette. Joe ne montre pas sa toute sa frustration et va jusqu'à déclarer son amitié pour John qui a été si généreux et l'a invité à manger et boire, mais il continue à penser à l'injustice qu'il a subie.

La possession du billet souligne encore une fois l'inégalité entre les deux, visible maintenant jusque dans leurs vêtements : jusqu'ici, John était supérieur, mais Joe va trouver un moyen de rétablir l'équilibre. Il réussit à convaincre John de lui donner sa nouvelle veste et la cravate qu'il vient de s'acheter pour pouvoir se mettre à sa place et pour comprendre ses actions. La veste contient le portefeuille de John avec les cinq cent francs qui lui restent. De cette façon, Joe démontre qu'il est plus adroit qu'on ne le croyait et de plus, dans un geste plein d'ironie, il permet à John de garder les quatre francs soixante qui lui restent. John est abasourdi et essaie en vain de reprendre sa veste. Joe, plus sûr de lui-même, décide de payer l'addition et d'aller s'acheter des chemises. Des coups sont échangés et ils renversent la table. Le garçon arrive et les sépare. En dépit des protestations de John qui lui dit que Joe lui a pris sa veste et sa cravate, le garçon ne le croit pas, car les vêtements sont déterminants dans l'impression que le garçon se fait de Joe et de plus Joe s'empresse de lui donner un généreux pourboire. Ainsi, le garçon lui fait confiance au lieu de croire l'histoire invraisemblable de John et prend John par le bras pour le faire sortir du bistrot.

Ensemble, Joe et le serveur mènent John à l'agent de police posté non loin, au coin de la rue.

La troisième scène débute de la même manière que les précédentes, mais Joe arrive depuis le côté gauche et il est bien habillé, portant sous le bras la veste de John. John arrive depuis le côté droit. La répétition du même dialogue pour la troisième fois et le manque de rancune de la part de John après avoir passé l'après-midi et toute la nuit en prison donnent un caractère comique à cette scène. À la question de Joe : « Je me promène. Et toi ? », John répond : « Ben, je sors de prison, Joe » (p. 52), comme s'il n'y avait rien de grave. Par ailleurs, on découvre que ce n'était pas la première fois. « Comment ça s'est passé, John ? », dit Joe, et John répond : « Comme d'habitude, Joe » (p. 52). C'est en fait mieux de manger en prison car la nourriture est gratuite et de bonne qualité :

«JOE: Ce n'était pas trop pénible?
JOHN: Pas trop. J'ai dormi tout le temps.
JOE: Qu'est-ce que tu as eu pour le déjeuner, John?
JOHN: De la soupe aux lentilles, Joe.
JOE: Avec du lard dedans?
JOHN: Oui, Joe. Avec un peu de lard dedans.
JOE: C'est pas mal ça, John.
JOHN: C'était assez bon, Joe» (p. 52)

Joe a dépensé tout son argent, il s'est acheté des vêtements et du reste, il a payé la caution de John. John est reconnaissant et admet que lui aussi n'a qu'un seul ami, son cher Joe. Ils n'ont plus d'argent, ils sont de nouveau comme au début. Ils boivent des prunes et la paix est rétablie. Joe pense s'acheter un nouveau billet de loterie, ou peut-être un demi billet, mais l'idée de gagner de l'argent ne l'attire plus, maintenant qu'il a tout ce dont il a besoin. Ils ont assez pour s'acheter le journal et le café le matin. Le dialogue retourne vers les questions banales, cette

fois-ci portant sur un certain Huguenin, qu'ils ne connaissent pas, naturellement, donnant l'impression que rien ne s'est passé, que tout est comme avant, dans la première scène.

Après nous être rappelé le déroulement de l'intrigue, nous allons maintenant revoir plus en détail le dialogue, la position sociale des personnages et le temps de l'action. Le dialogue permet au rapport des deux personnages de se développer. Au début, il a un côté superficiel, mécanique. Les phrases sont courtes, se limitent, en règle générale, à trois mots seulement. Les répliques se reflètent souvent, parfois les mêmes mots sont répétés. Des questions courtes sont suivies par des réponses monosyllabiques et le rythme général est marqué par des reprises et beaucoup de silences. Il n'y pas vraiment de continuité, les hommes essaient de trouver un sujet de conversation, disent quelque chose, n'importe quoi, pour faire passer le temps, mais les reprises et les malentendus suggèrent une difficulté à se faire comprendre. Au début, Joe répond souvent avec « Moi ? », comme si la question ne lui était pas adressée, agaçant ainsi John, mais il y a aussi beaucoup de « Quoi ? », « De quoi ? », « Pourquoi ? », paroles qui, en contexte, montrent soit qu'ils ne font pas attention l'un à l'autre soit qu'ils peinent à saisir immédiatement le sens des paroles prononcées. Nous pouvons aussi constater que les personnages mentionnent souvent le nom de l'autre dans la conversation. Comme le dit Kollar Adel dans son mémoire sur *John et Joe*, « John s'adresse 121 fois à Joe en le nommant et Joe prononce 'John' 143 fois »¹³⁸. Il nous semble inutile de nommer tout le temps notre interlocuteur, mais pour eux cela peut être un signe de respect pour le seul ami qu'ils ont, ou bien il s'agit là d'un jeu. En dépit de la vitesse des répliques au début de la pièce, le dialogue n'avance pas

¹³⁸Adél Kollár, *op.cit.*, p. 57

vraiment, il tourne en rond et s'épuise très vite, comme si l'on mettait feu à des allumettes. Il y a un certain délai dans le dialogue, qui provient de la lenteur de Joe, de son manque de curiosité, de son effort à ne pas fâcher John et tout paraît plus difficile à comprendre, comme il le dit, parce que c'est « trop embrouillé » pour lui (p. 44). Le manque de rythme dans le dialogue provient aussi du fait qu'ils n'ont rien à faire, apparemment ils ne travaillent pas, ils n'ont pas de famille, et ne discutent pas de politique ou des faits divers. Leur attitude envers ce qui se passe dans leur vie montre une certaine légèreté, une distance. Le vol et la prison sont vus avec dérision. Le seul sujet plus abstrait et qu'ils abordent sérieusement dans la première scène est l'argent et ensuite, dans les deux autres scènes, leurs achats occupent le premier plan, ce qu'ils ont acheté ou ils veulent acheter, l'argent devenant ainsi le moteur de l'intrigue. Seulement la possession de l'argent change la longueur des phrases et galvanise l'action. Le dialogue, en somme, reflète très bien leur relation, leur familiarité l'un avec l'autre d'une part et leur position sociale de l'autre.

Très peu est dit sur la vie des personnages en dehors du bistrot. Leur situation n'est pas claire. Ils semblent coupés du monde extérieur, perdus, ayant comme seul repère le bistrot où ils se rencontrent chaque jour. Nous savons seulement qu'ils ont entre 40 et 50 ans, qu'ils sont pauvres, car il leur est arrivé avant de ne pas pouvoir payer pour leur boisson dans un bistrot. John semble aussi avoir passé auparavant la nuit dans une prison avant. Ils donnent l'impression qu'ils ont des difficultés à survivre, comme des clochards ou des immigrés sans travail, des chômeurs. Ils sont des marginaux qui aimeraient avoir une existence plus paisible, mais ne peuvent pas ou ne veulent pas vraiment changer leur situation. Leur

discussion sur l'argent montre d'une part l'ignorance de Joe sur la manière de gagner de l'argent et de l'autre la résignation de John, qui pense que ni l'un ni l'autre n'appartiennent à la classe riche : « On n'a pas d'argent, un point, c'est tout. Et on n'en aura jamais » (p. 27). On se demande même comment ils peuvent vivre jour après jour. Comme nous l'avons vu, le fait qu'à la fin il ne leur reste plus d'argent à dépenser, qu'ils ont seulement de quoi se payer des prunes, nous montre le retour à la situation initiale et l'impossibilité de changer leur situation. Dans leur monde, l'argent est nécessaire et son absence peut très facilement les mettre sur une voie sans autre issue que la marginalité. Ils se trouvent vraiment en marge de la société, en danger d'être rejetés et punis. Leur existence sans but et sans moyens montre la position de précarité de l'homme marginal. Ils vivent à cheval sur la frontière entre le monde des autres, ceux qui ont de l'argent et le monde des dépossédés qui n'ont rien. L'argent suscite évidemment un désir très fort mais leur vie leur a appris que le confort matériel n'est que transitoire et que le bonheur se trouve ailleurs, dans l'amitié et les petits plaisirs de tous les jours et c'est pour cette raison qu'ils n'y pensent plus à la fin.

Quand l'homme n'a pas de grand désir pour l'avenir et que le passé n'est pas une source de souvenirs dignes d'être remémorés, le temps perd sa fonction. Le traitement du temps dans la pièce renforce l'idée de l'impuissance des personnages et de la monotonie de leur vie. Dans la pièce, il n'y a aucune indication qui puisse situer l'action dans le temps. Le temps apparaît limité à une période de trois jours qui est ponctuée par les trois scènes, chacune se déroulant le lendemain de la précédente. La répétition de plusieurs éléments du dialogue et de quelques actions des personnages suggèrent qu'il s'agit d'un temps flou, où les

mois et les années n'ont plus d'importance, le passé et le futur non plus. Le dialogue sur lequel la pièce se clôt revient à leur discussion de la première scène comme pour souligner la circularité et leur existence interchangeable. Quand John revient de prison, ils en parlent sans pour autant s'en soucier, comme si cela fait partie de leur quotidien, et John dit même que tout s'est déroulé « comme d'habitude » (p. 52). On se demande combien de fois il a passé la nuit là-bas. En outre, ils n'ont pas besoin de respecter d'horaires précis, ne se dépêchent pas, personne ne semble les attendre chez eux. Ainsi, le temps n'apporte aucun changement dans leur vie, tout reste comme avant et les mêmes situations se répètent sans que cela ne semble déranger aucun des deux personnages. Le fait que le temps soit cyclique et insignifiant confère au texte une certaine rigidité tragique et renvoie à l'idée du sort qu'on ne peut changer.

La pièce nous présente donc deux personnages en marge de la société pour qui le temps et le lieu n'ont pas d'importance. On peut les rapprocher au couple de Vladimir et Estragon de Beckett, car rien d'important ne change dans leur vie non plus et ils se situent presque en dehors du monde réel. Par ailleurs, ils n'attendent même personne. Le demi-ticket de loterie représentait l'espoir d'un changement, et, par hasard, ce dernier a réellement apporté un certain dynamisme à leur rapport, même si ce fut seulement pour un temps. Ils se sont senti pendant un jour comme les autres, capables d'acheter et de consommer. L'argent, par contre, a menacé leur rapport en les dressant l'un contre l'autre. Néanmoins, grâce à la somme gagnée ils se sont acheté seulement quelques vêtements et de la nourriture. Ils renoncent enfin à attendre que leur sort ne change, et acceptent la fatalité de

leur condition. Ils choisissent encore une fois de se situer à l'extérieur de la société.

La pièce n'essaie pas de critiquer un régime politique ou l'inégalité sociale, elle n'est pas non plus liée à une époque historique proprement dite. L'intrigue touche un sujet important : la précarité de la condition humaine au sein de la société contemporaine. Cependant, les personnages sont détachés de tout contexte social et ne se plaignent pas, comme s'ils n'étaient pas conscients de leur misère, comme si toute analyse poussée serait inutile.

Nous reconnaissons dans les personnages sur la scène des gens que nous voyons dans la rue tous les jours, mais à propos desquels nous ignorons tout. Leurs paroles et leurs actions semblent vainement destinées à combler le vide et le silence de leur vie, ils essaient de faire passer le temps inerte qui, obstiné, reste suspendu dans une répétition qui rappelle Sisyphe et ses efforts futiles. La fin remet en question le désir de l'homme de changer ses conditions de vie. Kristof met au premier plan le manque total de désir, le manque de quête de deux antihéros caricaturaux. Rien ne les pousse plus vers l'avant, rien n'en vaut plus la peine.

L'interrogation de l'aliénation et de la dévaluation des projets humains est ainsi proposée à travers des personnages masculins qui se veulent génériques. La camaraderie entre les hommes présente quand même la possibilité de l'espoir, le côté rédempteur de l'existence. Isolés du monde, ils forment un couple, mais leur dialogue est réduit au minimum et donne seulement l'illusion de la

communication, en fait il est un échange de banalités qui se répètent et qui sont dites seulement pour éviter la solitude. L'espace clos du bar renvoie à leur isolement dans l'espace et dans la société, mais aussi à la stagnation qui règne sur toute leur existence. Leur temps est un présent continu, suspendu, qui se répète à l'infini et ainsi, ils ne font pas partie du temps de l'histoire ; leur existence devient superflue et n'apporte aucune contribution à la société.

L'auteure expose sa vision pessimiste de l'humanité en dressant des portraits masculins, plus proches des attentes générales du public en ce qui concerne le traitement des thèmes universels. Ceci se voit aussi dans la pièce suivante. Comme dans les mythes anciens qui exaltent le héros légendaire, *Le Monstre* dépeint un monde qui renvoie aux origines de l'univers. Cependant, cette légende évoque la destruction et non pas la création et au niveau mythique, c'est plutôt une déconstruction, une remise en question du héros.

Le monstre

Comme dans les autres pièces, l'espace a une fonction métaphorique. Cependant, il paraît au début moins étroit que dans les pièces mentionnées, n'étant pas réduit à une chambre ou à un lieu précis. Pourtant, on se rend compte que le monde décrit, un monde bizarre, a des limites claires en raison du gouffre qui empêche les personnages de s'en échapper, cet espace semble également se rétrécir tout au long de la pièce parce que les dimensions du monstre du titre changent et il devient de plus en plus menaçant. Le changement des dimensions de l'espace a

une influence directe sur l'action, car c'est à cause du monstre que le village doit prendre des mesures extraordinaires pour se défendre.

Le personnage principal de la pièce est Nob, un chasseur, habitant d'un village primitif dans lequel un monstre étrange est apparu. Après avoir réussi à le piéger, les villageois ne savent pas quoi en faire. La bête puante et amorphe est répugnante au début, mais au fur et à mesure elle devient l'objet de l'affection de presque tous, après l'apparition sur son dos de fleurs aux parfums fascinants. Les villageois qui se sont approchés de l'animal ne peuvent plus vivre sans respirer l'opium de ses fleurs. Nous voyons déjà que c'est un monde fantastique et étrange. La mention du «monde imaginaire» dans la première didascalie souligne l'intention d'empêcher toute tentative d'identification entre le monde de la pièce et le monde des spectateurs. Le spectateur trouve qu'il est difficile de s'identifier aux personnages et qu'il faut faire des efforts pour les comprendre. *«La pièce se joue dans un monde imaginaire habité par une peuplade primitive, presque nue, portant masques»* (p. 6, NRF)¹³⁹.

L'étrangeté de l'espace se reflète dans celle des personnages. Les gens dorment par terre et ne portent pas de vêtements. Est-ce une tribu primitive des zones tropicales? La présence des chaînes et surtout des cloches qu'on entend au fond de la scène ne correspond pas au reste de la description et c'est difficile de l'expliquer dans ce contexte, et les masques que les personnages portent nous font penser à la représentation, au jeu. Ils ne veulent pas montrer leur vraie identité, ou bien ils jouent des rôles préétablis. Est-ce qu'ils portent des masques pour nous ou

¹³⁹ les citations se réfèrent au texte de la pièce publiée dans la *Nouvelle Revue Française*, n° 534-535, «Les imaginaires du théâtre», dossier réalisé par J.-Cl. et S.-J. Lieber, Paris, Gallimard, 1997.

est-ce que c'est normal pour eux de cacher leur visage? Leurs rôles sont-ils plus importants que leur identité? Le spectateur a du mal à comprendre la situation et ce sentiment de confusion est amplifié par le début inquiétant du premier tableau avec très peu de lumière et un cri d'horreur. Nous avons peut-être affaire à une société proto-historique ou à un groupe primitif isolé du reste du monde contemporain où c'est l'Homme Vénérable, respecté de tous, qui prend des décisions et que tous les autres l'écoutent. Ils sont monothéistes, priant un Dieu unique (autre étrangeté, au lieu des croyances polythéistes ou animistes caractéristiques des tribus primitives).

Ce monde fantastique est menacé par un monstre. L'existence du village et de sa culture est menacée. Ce qui nous intéresse c'est qu'il n'y ait pas de mention d'autres villages, d'autres gens ; les villageois doivent se défendre du monstre comme ils le peuvent, eux seuls. Dans cet univers symbolique, aux dimensions lilliputiennes, le monstre commence à grandir et à accaparer l'espace des villageois qui n'ont d'autre possibilité que d'attaquer, mais les décisions qu'ils prennent ont des conséquences catastrophiques.

Au début, le monstre tombe dans un piège où il est immobilisé, il est entouré des hommes, qui essaient de faire tout ce qu'ils peuvent pour le tuer, mais sans succès. Malheureusement, l'animal a une influence presque magique sur les autres, qui n'ont plus peur de lui. Tous ceux qui s'approchent de lui sont attirés, s'habituent à lui, le trouvent beau et finissent par l'aimer. Par contre, seuls deux hommes, Nob et l'Homme Vénérable réussissent à ne pas aller trop près de lui, ce

qui les rend résistants à ses pouvoirs séduisants et les sépare des autres en leur permettant de trouver un moyen de détruire la bête.

Le public ne voit pas la bête, ce sont les personnages qui en parlent. Nous comprenons qu'il mange les gens, qu'il ne peut plus se déplacer, et qu'il grandit (p. 15, 16) surtout quand il mange de la chair humaine (p. 28).

NOB [...] Mais le monstre grandit, Lil, n'oublie pas qu'il grandit très vite. Il a déjà pris la place de notre ancien village. Nous avons dû reconstruire nos maisons ailleurs, replanter nos jardins plus loin. Et, dans quelques mois, il faudra recommencer.
LIL Il va certainement arrêter de grandir, non?
NOB Comment le sais-tu?
LIL Mais... ce ne peut pas être autrement
NOB Pourquoi pas?
LIL Parce que... parce que... il n'y aura plus de place... pour nous.
Silence (p.16)

Lil est la femme qu'il aime. Avant de s'endormir ensemble, elle lui dit qu'il devra voir le monstre, qu'il changera d'avis, il n'aura plus peur. Lil est perdue aussi, elle aime le monstre comme tous les autres. La peur de Nob que l'animal commence à procréer, ce qui signifie que les monstres vont engloutir l'espace des hommes, se transforment en cauchemar. Dans le rêve, les autres attachent Nob et lancent des petits monstres sur lui. Il se transforme en oiseau, il a des ailes, il peut s'échapper, sans tomber dans le précipice. Pour les habitants de ce village, il n'y a pas d'autre monde, seulement le monde de la mort.

LIL Où vas-tu, Nob?
NOB Ailleurs.
LIL L'ailleurs n'existe pas.
NOB Dans un autre monde.
LIL Il n'existe pas d'autre monde.
NOB Si. Pour moi. Pour moi seul, il en existe un. Un monde sans ombres, un monde sans monstres. (p. 20)

Son rêve est une expression de son enfermement, mais aussi un signe que son sort est spécial. Le jeune homme veut partager ses inquiétudes avec le vieillard et celui-ci lui répète ce qu'il a entendu dans son rêve, qu'il n'existe pas d'autre monde et lui dit que le rêve signifie qu'il vaincra le monstre.

Dans le cinquième tableau, le chef du village prend la décision de construire un mur autour du monstre, pour empêcher les gens de s'en approcher et ainsi le faire disparaître. Les hommes reçoivent des ordres de tirer sur tous ceux qui veulent traverser le mur. Ils doivent prendre ces mesures parce que toute leur existence est en danger. C'est ainsi que dit l'Homme Vénérable: «[...] il a pris la place de notre deuxième village. Cela ne peut plus continuer ainsi. Si le Monstre n'arrête pas de grandir, nous ne saurons plus où aller. Nous n'aurons plus de place pour vivre» (p. 27).

Dans le dernier acte, le monstre est presque mort, car il ne peut plus se nourrir, mais tous les habitants du village sont morts aussi. Nob reste seul comme il a été le seul à ne pas vouloir de s'approcher du Monstre. En dépit de sa satisfaction et à cause de cette perte immense, la perte de toute sa communauté, son existence n'a plus de but. Il se rend compte trop tard que sans les autres sa vie ne vaut plus rien. L'espace aussi perd sa signification, il est totalement vide, le temps devient sans importance, l'univers est détruit.

Nob pousse le vieillard et prend sa place sur le tapis de jonc, dans l'attitude de l'Homme Vénérable. Il échange son masque contre celui du vieux.

NOB, avec une voix de vieillard:

Cela s'est passé ici ou ailleurs

Quelque part

Une fois

Aujourd'hui hier ou demain.» (p. 36, NRF)

Le changement de masque et ainsi de rôle suggère que Nob a acquis la sagesse, ou l'expérience nécessaire pour qu'il occupe la position du vieux. Sa voix même change comme pour souligner ce changement qui lui conférerait le respect des siens. Les dernières lignes, par contre, mettent en évidence le manque de signification de son existence et l'amère et tragique destruction de sa réalité

causée en partie par ses actions. La conjonction ‘ou’ qui généralement exprime l’idée de choix possible trahit ici le sens de perte totale de repères parce qu’elle démolit la certitude de l’énonciation; les permutations possibles des situations dans l’espace et dans le temps sont juxtaposés sans virgule renforçant l’impression de fin de monde. La symétrie des lignes, contenant à l’extérieur les lignes plus longues et au milieu les adverbes les plus indéterminés («quelque fois», «une fois»), accentue la division et la similarité entre les deux dimensions de la perception, l’espace et le temps. Ensemble, ces procédés créent un effet de vide absolu.

Pour le protagoniste du *Monstre*, l’espace a été clairement délimité, étroit, mais suffisant pour la vie, ensuite, à cause de l’apparition de l’animal étrange, son monde a risqué d’être englouti et à la fin, avec la mort de tous, l’univers perd sa signification. Il a dû réagir, il a dû défendre ses siens et son action et les résultats de cette action seront ici jugés par le lecteur. Dans le monde du mythe ou de l’épopée, en revanche, l’action des héros avait un but, de donner un exemple aux autres, un exemple de courage.

La littérature est un ensemble de narrations fictives qui proposent un sens, une signification et un but pour l’existence humaine, à travers eux on peut penser à notre rôle dans le monde, à notre passé et imaginer l’avenir. Les récits fondateurs ou mythes en général sont des narrations porteuses d’autorité, qui sont transmises de génération en génération, elles créent des valeurs morales et des normes consensuelles, des légitimations du pouvoir et parfois des identités collectives. A travers l’histoire littéraire, les récits se sont multipliés et la richesse des

représentations du monde a remis en question la simplicité des vieilles légendes tout en les considérant comme dignes d'être des sources d'inspiration. La deuxième moitié du XXe siècle apporte le questionnement sur le but de l'existence humaine, la sensation de la contingence du monde et de ses valeurs¹⁴⁰, idée qui apparaît surtout dans les théories sur la postmodernité. Nous pensons ici à la crise des grands récits fondateurs et explicatifs de l'histoire humaine, présentée par J.-F. Lyotard en 1979. Il se réfère à une attitude «[d]'incrédulité à l'égard des métarécits ». Les récits ne contiennent plus de grand héros, de grands périls, de grands périple et de grand but¹⁴¹. Le débat engendré par la thèse de J.-F. Lyotard met en lumière la perte de confiance du lecteur en les histoires à potentiel salvateur et la disparition des idéaux.

Conformément à ces idées, Kristof joue avec les attentes du public en ce qui concerne le dénouement dans des histoires racontant l'abnégation et le courage du héros ou la contribution du personnage du sage comme une force positive, nécessaire dans la société, comme modèle de comportement et mine de connaissances. Ce sont deux personnages masculins types des récits traditionnels qui sont ainsi mis en relief et déconstruits.

L'héroïsme est une caractéristique des personnages masculins forts. Il est exalté dans toute la culture ancienne. Une remise en question du destin du héros suggère la perte des repères et le manque de confiance dans la capacité des individus d'influencer l'histoire. Il est important de préciser ici quelques aspects de

¹⁴⁰comme le dit aussi Paul Geyer dans sa communication intitulée «L'histoire littéraire: mythe fondateur de l'Europe», *L'Europe: la construction d'un imaginaire culturel et littéraire*, Université Paris-Sorbonne (Paris-IV) École doctorale III, 22 mai 2010.

¹⁴¹J.-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, 1979, p.7.

l'analyse de la figure du héros dans le texte littéraire. Yan Hamel et Mawi Bouchard en présentent deux éléments que nous aimerons souligner aussi. Premièrement, il s'agit d'un effort exceptionnel pour conserver les valeurs de la communauté à laquelle le héros appartient. A travers des actions qui démontrent sa volonté de mettre les intérêts des autres devant les siens, le héros fait preuve de courage et devient ainsi meilleur que les autres autour de lui qui n'ont pas eu l'initiative ou la détermination nécessaires pour accomplir des exploits remarquables. Comme le notent les auteurs,

Le statut social qu'est l'héroïsme s'acquiert par l'accomplissement d'un exploit, par une réalisation que la collectivité tient certes pour remarquable, et digne d'être célébrée, [...] le brave décide de sacrifier son confort et sa sécurité pour défendre sa communauté et ses valeurs. Célébrer le héros, c'est entonner une ode au pouvoir, dévolu à chacun, de s'autodéterminer par altruisme.

Deuxièmement, pour que son sacrifice ou son courage soient connus, on a besoin de quelqu'un qui puisse raconter tout ce qui s'est passé. L'héroïsme exige la représentation.

[L]a réalisation d'un exploit, aussi extraordinaire et salvateur soit-il, ne suffit pas pour qu'un individu accède au rang de héros. Encore faut-il que son courage et que l'importance de son acte soient connus, reconnus et, surtout, exaltés. [...] Pour exister, le héros doit prendre place sur les terrains de l'imaginaire et du mythe; il y remplit la fonction d'une icône destinée à inspirer la collectivité.¹⁴²

Il y a quelques cas où le héros va à l'encontre des valeurs consensuelles de son époque et où il sera reconnu plus tard comme un visionnaire, quand ses valeurs deviendront celles de la communauté.

On peut considérer Nob, dans la pièce *Le Monstre*, comme un héros, qui veut conserver les valeurs de sa communauté, mais son courage et son abnégation, son désir de sauver sa communauté ne seront pas reconnus par les siens, sauf par nous, spectateurs et lecteurs. Le public doit décider s'il est digne d'admiration.

¹⁴²Yan Hamel et Mawi Bouchard, «Portrait de l'homme de lettres en héros. La dialectique de la bravoure et de l'écriture», @analyses [En ligne], Dossiers, 'Héroïsme et littérature', Présentation.

Dans le dernier dialogue avec l'un des hommes, son image vue par les autres semble être le contraire de ce qu'il voudrait. Il n'est pas compris des autres, ses efforts paraissent égoïstes, le contraire de l'altruisme, et il n'a de soutien que celui du chef.

UN HOMME: C'est pour cela que tu es sans pitié. Tu ne connais que la haine. Tu es rempli de haine.

NOB: Sans la haine, je n'aurais pas pu faire ce que j'ai fait. Il fallait que j'aie cette haine contre le monstre, pour le vaincre.

UN HOMME: Et tu es devenu toi-même un monstre. Tu ne fais que tuer depuis des mois. Tu as exterminé ton peuple.

NOB: J'ai sauvé notre monde. (p. 34)

Nob est-il un héros au sens traditionnel du terme? Est-ce que le spectateur a des sentiments de compassion et de pitié pour lui après la fin tragique de la pièce? Un héros devrait se distinguer par des qualités ou des actions exceptionnelles, par son courage face au danger. Il pourrait avoir pour mission de conduire l'action, d'incarner les valeurs du lecteur ou du spectateur. Nob fait preuve de courage et de détermination, mais il ne se rend pas compte que ses actions détruiront tout ce qui lui a donné la force de ses convictions. Sa réussite perd toute sa signification et devient totalement absurde. En fin de compte, la fin ne l'élève pas au statut de héros, c'est plutôt un échec total, vu son désir de protéger sa communauté à tout prix. Même si la responsabilité en revient au sage du village, on ne peut pas célébrer ses efforts et ses sacrifices. C'est l'ironie absolue, et le renversement tragique de la situation bouleverse le spectateur qui reste sans réponses et sans solution. Est-ce la faute du protagoniste qui a causé la fin tragique ou était-ce son destin?

L'Homme vénérable, comme nous l'avons vu, est le chef de la tribu, il prend les décisions les plus importantes et comme tel, il est responsable de la sécurité de sa

communauté. Symbole de la raison et du patriarcat, ses connaissances se basent sur l'expérience de sa longue vie et sur celles des autres avant lui. Il transmet le savoir de plusieurs générations et il est respecté de tous. Plutôt présent comme personnage dans la mythologie que dans les textes modernes, sa présence dans cette œuvre suggère un retour aux textes et aux temps anciens. Néanmoins, le fait que l'Homme vénérable n'ait pas pu trouver d'autre solution pour le problème ne le dépeint pas dans une lumière favorable. Ses ordres répétés d'attaquer le monstre n'ont pas eu de résultat positif. Par ailleurs, la prière adressée au Dieu unique n'a pas aidé les villageois non plus. Nous devons noter quand même que le vieillard est capable de prédire le sort du village.

«HOMME VENERABLE: [...] Je sais qu'il causera notre perte, il nous détruira.
NOB: Alors, pourquoi n'agis-tu pas? Pourquoi ne fais-tu pas quelque chose?
HOMME VENERABLE: Mais que faire, mon fils? Nous avons tout essayé au début. Et, a présent, les gens sont tous pour lui. Je suis seul et vieux.» (p. 24)

Très peu de temps après, dans la même conversation, il dit pourtant qu'il sait que Nob vaincra le monstre, parce que c'est le rêve de Nob qui le lui dit. Ce sont deux croyances apparemment contradictoires, mais la fin de la pièce est conforme à ses prédictions. «C'est toi qui vaincra, mon fils, j'en ai la certitude. Tu remplis mon âme d'espoir, je ne me sens plus seul. Avec ton courage et avec ma sagesse nous serons plus forts que le Monstre» (p. 26).

Il mentionne lui-même le mot sagesse en suggérant qu'il a confiance en ses propres moyens et de cette manière il remonte le courage de Nob, qui a besoin de sentir qu'il n'est pas seul, qu'il y a une sortie possible, qu'il peut toujours croire en la compétence de son chef. Une autre référence à ses facultés intellectuelles

apparaît au moment où le chef annonce sa décision: «Par l'observation et par la réflexion, j'ai trouvé la seule solution possible» (p. 28).

Aux jeunes hommes choisis pour leur courage, il explique en détail ce qu'ils doivent faire. Ils doivent tuer tous ceux qui veulent s'approcher du monstre, même s'ils sont leurs parents ou leurs amis. Cette décision très risquée est basée sur un calcul optimiste des probabilités de réussite, en particulier sur l'idée qu'ils ne tueront pas trop de gens. «Nous tuerons des hommes/Pour que d'autres vivent/Pour que le Monstre meure» (p. 31).

Les derniers mots du vieillard, avant de mourir, montrent qu'il se rend compte de son erreur. Pour la première et la dernière fois il admet qu'il a eu probablement tort:

L'HOMME VENERABLE: [...] Le Monstre a gagné, Nob. Il nous a tués. Il a tué... la vie. Je me suis trompé, peut-être. J'aurais du laisser mourir les gens dans le bonheur illusoire des fleurs? Peut-être. Je ne sais plus. C'est trop tard. Je me suis trompé, oui, mais c'est trop tard. (p. 35)

C'est humain de faire des erreurs, mais pouvons-nous lui pardonner? On pourrait dire que la pièce pose cette question. De plus, à qui s'adresser pour recevoir des conseils ou de l'aide si on ne peut plus faire confiance à ceux qui sont censés nous guider? Une confusion profonde s'ensuit, une totale perte de repères et de confiance dans le futur. La fin de la pièce suggère que la condition humaine se caractérise par la faillibilité, par un sort que l'on ne peut pas contrôler, l'homme ayant perdu la sensation de maîtrise de sa destinée. Le spectateur retrouve la sensation provoquée dans sa vie par le manque de réponses à tant de questions existentielles. En même temps, la pièce peut être lue comme une critique de la violence aveugle, de l'exaltation de la force masculine et de l'esprit guerrier

comme solutions aux conflits dans la société. Le plan du sage a détruit la communauté en imposant de façon totalitaire la volonté d'une personne sur celles de tous les autres.

L'aspect fantastique et hyperthéâtral¹⁴³ de la pièce souligne l'idée de la fragilité de l'existence humaine et aussi l'impossibilité de comprendre la complexité du monde qui nous entoure. Comme le note Jean-Baptiste Baronian, le fantastique est l'idée «que *notre* monde, notre quotidien peut à tout moment être dérangé, transgressé, bouleversé de fond en comble, être perçu autrement que par la raison raisonnée, devenir un champ d'inconstance, d'aléa, de duplicité, d'équivoque, une chimère, le mouvement même de l'imaginaire»¹⁴⁴. Le monstre représente quelque chose d'imaginaire et d'épouvantable, des pulsions animales, une peur irrationnelle qui menace notre monde.

Pour résumer notre propos nous dirons que le personnage de Kristof est décousu, schématique et parfois tend vers l'universel. Quand il est masqué, il souligne son côté artificiel et favorise la distanciation du spectateur. Les relations entre les personnages dans les pièces étudiées brossent un tableau sombre, typique de Kristof, comme nous l'avons déjà vu dans ses autres œuvres, avec des histoires horribles ou absurdes, où la communication est superficielle et n'aide pas au rapprochement réel entre êtres humains. Il y a un manque de bonheur et de but dans la vie des hommes et des femmes, et significativement, la famille avec des enfants ne figure même pas.

¹⁴³Robert Abirached, *La Crise du personnage*, p. 417.

¹⁴⁴Jean-Baptiste Baronian, *Panorama de la littérature fantastique de langue française, Des origines à demain*, Paris, La Table Ronde, 2007, p. 27.

Du côté social, les personnages sont plutôt des marginaux ou des gens sans importance qui n'ont rien accompli d'extraordinaire. L'argent place les relations humaines dans une position précaire au croisement entre vie privée et vie publique, car il oblige l'homme à participer à l'échange commercial pour survivre et, par conséquent, il détermine de façon négative l'attitude envers les autres qui va dépendre, in extremis, de la quantité d'argent que chacun possède. L'espace dramaturgique est un espace clos de dimensions réduites, et le personnage en est prisonnier, incapable de franchir le seuil vers le monde de l'extérieur. Cet espace représente l'isolement de l'individu et son rétrécissement symbolise la force et la pression du monde extérieur qui font de lui le jouet des événements contingents.

Si le héros échoue et le sage détruit sa communauté par erreur et si l'amour est seulement une illusion, impossible à atteindre en réalité, qu'est-ce qui nous reste ? Nous ne pouvons avoir confiance en personne, les relations à autrui seront dominées par le scepticisme et la méfiance, ce qui renforce l'isolement et le malheur déjà présents.

Dans ce contexte, les rôles des personnages féminins sont définis par rapport aux hommes. Il faut souligner que deux des pièces ont des personnages féminins bien développés qui mettent au premier plan leur histoire. Leurs paroles forment une interrogation de la manière dont les femmes comprennent leur relation à l'autre. L'une se rend compte qu'elle s'est menti à elle-même en croyant dans l'illusion de l'amour romantique, l'autre refuse de tomber victime des sentiments et sa vie n'a par conséquent aucun sens. L'harmonie et la longévité du couple serait-elle

une conséquence du dévouement et de la patience de l'épouse idéale qui accepte son mari sans se plaindre, comme Noémi Bredumo ?

Du point de vue de la voix de la femme, dans l'œuvre de Kristof, c'est dans les pièces de théâtre que cette voix résonne le plus fort, mais d'une façon très pessimiste et dans le cadre de la double énonciation du théâtre, elle s'adresse au spectateur. Dans la partie qui suit, l'analyse de l'autobiographie nous donnera accès à la voix de l'auteure et nous allons voir si il y a un changement dans le contenu et s'il y a une ouverture vers une problématique plus proche de la vie des femmes.

CHAPITRE V
L'AUTOBIOGRAPHIE

Ce chapitre va faire une analyse de *L'Analphabète*, récit autobiographique de Kristof, publié chez les Editions Zoé, en Suisse, en 2004. La nature du texte fait que l'accent est mis sur deux aspects jusqu'ici absents de son œuvre, la voix de l'auteure et son histoire personnelle. Dans ce travail, jusqu'ici nous avons vu comment dans l'œuvre de Kristof, la voix, la marque de la subjectivité du narrateur ou du personnage, oscille entre masculin et féminin, avec une prépondérance de la voix masculine dans les romans et les nouvelles. Dans *L'Analphabète*, l'autobiographie donne la parole à une femme, c'est la voix de l'écrivaine, qui ose parler de son passé, sans recourir à la fiction proprement dite. Le but de l'écriture à la première personne est de se constituer en tant que sujet, comme le dit Domna Stanton, « the *graphing* of the *auto* was an act of self-assertion that denied and reversed woman's status [...] as the object, the inessential other to the male subject »¹⁴⁵. Ceci est particulièrement pertinent dans notre analyse de l'œuvre de Kristof car jusqu'ici la voix féminine a été présentée seulement en relation à l'homme. Son discours contient deux thèmes déjà présents dans sa fiction, le traumatisme de l'exil et de la séparation des siens et la passion de l'écriture, mais cette fois-ci c'est elle qui est le sujet, l'auteur de son propre histoire. Elle ne se cache plus derrière les personnages. Comment choisit-elle d'écrire sa vie ? L'écriture et en particulier l'influence de l'exil sur l'évolution de l'écrivaine constitue la thématique principale du texte. Notre analyse va prendre le concept de déracinement comme principe structurant pour rendre compte de cette influence. L'écriture est présentée comme un projet d'expression de la créativité

¹⁴⁵Domna Stanton, « Autogynography : Is the subject different ? », in Sidonie Smith, Julia Watson, *Women, Autobiography, Theory, A Reader*, Madison, WI/London, Wisconsin UP, 1998, p. 139.

qui provient d'un désir très profond et irréprouvable. En dépit des obstacles rencontrés et surtout pour être capable de transcender l'insupportable dureté de la vie dans l'exil, l'auteure continue à écrire. Elle dit : « Ce dont je suis sûre, c'est que j'aurais écrit, n'importe où, dans n'importe quelle langue » (p. 40). C'est important de noter que l'auteure n'insiste pas sur son vécu de femme, même si certains épisodes charnières de sa vie ont été influencés par son genre.

Dans ce qui suit, après une description des particularités du texte du point de vue narratif, dans un premier temps, il conviendra d'étudier le contexte de l'exil de l'auteure et ses causes. Deuxièmement, l'analyse du texte mettra en évidence les éléments du déracinement physique et culturel, et ensuite, la manière dont l'exil détermine la négociation de l'identité et la formation d'un espace créateur. Pour finir, nous allons souligner l'aspect voilé de son expérience en tant que femme dans le texte.

L'exil fait partie du contenu référentiel du récit autobiographique de Kristof. Comme tel, il est associé au déracinement, parce que l'exil signifie un mouvement, un déplacement dans l'espace et dans le temps et l'arrachement du sujet à son milieu d'origine. Inévitablement, il y aura un contraste entre deux lieux, celui du départ et celui de l'arrivée, une lutte entre deux langues, et des différences entre les deux pays et les deux cultures. Le déracinement signifie l'arrachement à la terre d'origine à laquelle le sujet était attaché affectivement et celle-ci est mise en opposition avec la terre d'accueil. Pour analyser les liens subjectifs à la terre d'origine nous allons faire référence dans notre analyse au

travail sur l'exil de Fethi Benslama, psychologue français¹⁴⁶. Son travail est centré sur l'idée d'exil comme l'expérience du «hors lieu» pour le sujet et s'oppose à l'approche culturaliste et ethniciste, car il met au premier plan l'individu et son histoire personnelle ; l'individu n'est pas considéré seulement en tant que membre d'une communauté ethnique et culturelle différente de celle qui l'entoure et qui doit être assimilée.

De plus, le déracinement dû à l'exil comporte la perte d'un contexte social et culturel qui jusqu'au moment du départ a formé la base de l'identité de l'individu. Il y a un avant et un après, et le départ signifie un changement radical. Il est possible aussi de percevoir la perte des racines comme une occasion de trouver un nouveau territoire, comme le début d'une nouvelle étape du développement de l'individu et le changement peut être considéré comme positif. Néanmoins, le passage d'un lieu à l'autre, d'un état à l'autre prend du temps et le processus est parfois ambivalent. Le sujet se trouve dans un état d'entre-deux, n'appartenant vraiment à aucune culture, ni à celle d'origine, ni à celle du pays d'accueil. Pour discuter de l'entre-deux linguistique chez Kristof, nous allons utiliser comme point de départ les idées de Derrida contenues dans *Le Monolinguisme de l'autre*. Comme nous le verrons, dans son livre, il parle du français, langue qui représente des contextes différents en fonction de l'appartenance culturelle de la personne qui le parle. Nous ferons aussi référence à l'article de Christiane Kègle et Claudie Gagne sur *L'Analphabète*.

¹⁴⁶À partir de 1985 et pendant 15 ans, Benslama exerce comme psychologue clinicien dans une consultation de l'Aide sociale à l'Enfance dans la banlieue nord de Paris, où il rencontrera l'exclusion et la souffrance psychique des migrants et de leurs enfants. De cette expérience, il tirera ses premiers travaux sur ce qu'il appellera « Clinique de l'exil » dont la théorie s'oppose à l'approche culturaliste et ethniciste.

D'une manière générale, le déracinement géographique et linguistique est perçu par l'individu comme aliénant, car il se traduit dans l'ébranlement de l'identité et la sensation d'incompatibilité avec le milieu qui l'entoure. La durée de cette sensation influence l'adaptation à son nouvel environnement. Ce qui est intrinsèque au déracinement, c'est la notion de séparation, qui n'a pas toujours des connotations négatives. La séparation du jeune adulte d'avec les parents, par exemple, est considérée comme nécessaire pour le développement psychologique de l'individu. Quand est-elle vécue comme négative ? Une séparation imposée de l'extérieur qui coupe le contact entre l'individu et sa famille pour une période indéterminée peut être considérée comme une cause de tristesse profonde. Si on y ajoute l'exil dans un pays éloigné où l'individu se sent isolé, la souffrance est amplifiée jusqu'à l'insupportable. La dimension subjective de cette expérience va trouver l'expression la plus puissante dans l'autobiographie du déracinement, qui fait l'histoire de cette séparation et de ses conséquences.

Pour introduire le concept d'autobiographie, nous nous appuyons tout d'abord sur le travail fondateur de Philippe Lejeune. Il établit un modèle théorique du texte autobiographique qui se base sur la relation d'identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage, autrement dit avec les termes de Genette, pour que le lecteur comprenne le texte comme l'histoire de la vie de l'auteur, une narration autodiégétique est nécessaire. Dans sa définition, Lejeune souligne ce fait en disant que l'autobiographie est un texte où « une personne réelle [...] met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité »¹⁴⁷. Selon cette idée, l'autobiographie doit être le résultat d'une recherche des origines du soi

¹⁴⁷Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975, p. 14.

et d'une interprétation du passé. L'image de soi prend forme et se développe à travers les mots. La narration autodiégétique rend possible l'intégration d'épisodes isolés du passé pour aider à construire une histoire cohérente de la personne. La signification d'une vie apparaît à travers l'interprétation qu'on donne à cette histoire. L'autobiographie comme projet est donc un processus herméneutique qui se base sur la mémoire. Recherche nostalgique de la mémoire, d'un « moi » perdu et pleuré, répétition volontaire ou involontaire des épisodes déterminants de la vie pour exorciser les démons du passé, tentative de « working through », de dépasser la difficulté de se définir, de se situer, ce sont des motivations possibles pour écrire sur sa vie.

Pour Agota Kristof, parler de soi signifie parler de sa vocation d'écrivaine. Dans son désir de se définir, elle choisit une partie de son identité et fait représenter le tout par cette partie. Dans son « récit autobiographique », elle insiste sur le rôle du mot écrit dans sa vie, à partir de ses premières lectures jusqu'à ses romans ; elle retrace les étapes significatives qui l'ont conduite à devenir écrivain.

Ce qui nous frappe dès le début, dans le titre *L'analphabète*, c'est la définition de soi à travers la négation du principe même qui a donné sens à sa vie, la capacité de lire et d'écrire. Pourquoi la dureté de ce mot en parlant d'elle-même? Ce choix de mot semble influencé par des sentiments, il est négatif et définitif et trahit la frustration avec soi-même et avec le monde. C'est une hyperbole, renvoyant à la difficulté d'écrire dans une langue qui lui est toujours étrangère, comme la culture du pays où, au moment de l'écriture, elle vit dans une situation de marginalité. Ce mot du titre ne signifie pas seulement l'ignorance complète ou le manque

d'instruction, mais la colère face à la situation qui l'a privée d'un certain avenir désirable, elle qui lisait déjà dans sa langue maternelle à l'âge de quatre ans. Le titre renvoie aussi à la brutalité du changement de sa vie, à la violence de l'exil qui a mené à la négation de son être, qui pendant des années a été défini par le silence et le vide. C'est donc une référence à un fossé profond à l'intérieur d'elle-même, car son identité s'est produite à la rencontre de deux cultures, l'une qui l'a formée et l'autre qui l'a fait souffrir, et le conflit qui s'est ensuivi n'a pas cessé de la marquer, même un demi-siècle après la rupture originale. La rupture est une partie intégrante d'elle-même et a influencé son œuvre.

Comme nous l'avons vu, le déracinement dû à la perte de la patrie définit l'œuvre romanesque de Kristof et apparaît dans quelques nouvelles aussi. La notion de lieu, de place, est explicite dans cette autobiographie, où l'écrivaine fait référence d'une manière neutre à des « personnes déplacées » (p. 37) racontant la traversée de la frontière de son pays. La douleur de la séparation est dissimulée, mais le lecteur comprend la gravité des circonstances et la portée des conséquences pour elle comme personne et comme écrivaine.

L'ouvrage contient onze fragments qui, sans suivre un ordre chronologique très précis, nous mènent de son enfance jusqu'au passé récent, quelques années après la publication de son premier roman (1988-9). Même le lecteur qui ne connaît pas son trajet biographique voit que très peu est dit, et beaucoup est de l'ordre du non-dit. Comme le note Jacques Lecarme, la fragmentation, en général, favorise l'ellipse et l'esquive¹⁴⁸ et souligne un choix de la part de l'auteur. Kristof décide

¹⁴⁸Jacques Lecarme, Eliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Armand Colin, Paris, 1997, p. 114.

d'omettre des parties de sa vie qu'elle ne considère pas comme pertinentes pour l'image d'elle-même qu'elle essaie de présenter. Elle ne dit rien sur son expérience comme femme et épouse, les maris sont totalement absents, le contenu de trente années est raconté en quelques pages qui se concentrent en fait sur sa production littéraire pendant ce temps.

Un autre aspect de la narration est l'autonomie individuelle des fragments; on pourrait les lire chacun à part parce qu'il n'y a de relation ni à celui qui précède ni à celui qui suit. La genèse de l'œuvre pourrait expliquer ce fait, comme ce texte a été publié auparavant sous la forme d'une série d'articles pour le journal suisse allemand *Du*, dans les années 1989-1990¹⁴⁹. Cependant, l'aspect fragmentaire reste le choix de l'auteur et peut être interprété comme reflétant son attitude envers l'histoire de sa vocation, elle-même faite d'épisodes isolés, conséquences de contingences externes. Des fois, il y a des plongées dans le souvenir, fixant des instants privilégiés de la vie de l'auteur par rapport aux thèmes principaux, l'écriture et l'exil. Comme un fil rouge, la « maladie » de la lecture et de l'écriture traverse le livre.

Le moment déterminant de son existence, l'exil, coupe le récit en deux et les conséquences néfastes de cette rupture sont vécues par l'auteure comme si elle était une victime de l'Histoire. La première moitié du récit décrit l'enfance et l'adolescence, la pauvreté et l'endoctrinement politique dans la Hongrie de l'après-guerre ; le politique, le social et le personnel se mélangent, mais l'accent est mis sur l'attraction du mot écrit et du travail de la langue. 1956, l'année de son

¹⁴⁹www.culturactif.ch.

exil et l'année de l'insurrection hongroise, occupe trois fragments et le reste de l'œuvre présente les efforts de l'écrivaine, en Suisse, pour maîtriser la nouvelle langue, pour pouvoir retourner à l'écriture, sa passion de toujours. L'on peut lire ainsi des réflexions sur l'histoire politique de la Hongrie après la deuxième guerre mondiale et sur l'influence néfaste de la politique culturelle de l'Union Soviétique sur le peuple de son pays, puis le récit de son exil, qui contient la traversée de la frontière et la période d'adaptation en Suisse. Avant d'analyser le texte proprement-dit, il conviendra tout d'abord d'examiner quelques détails du contexte socio-historique et les causes de son exil.

1. L'Histoire dans l'histoire

Le texte fait référence à l'époque de l'enfance de l'auteure dans la première partie sans donner beaucoup de détails sur les bouleversements politiques du pays. Ceci peut être parce que, d'un côté, la petite Agota ne se rendait pas compte des causes des changements dans sa vie et de l'autre, l'auteure ne semble pas vouloir donner plus de détails sur l'histoire du pays, se concentrant plutôt sur son passé individuel.

Elle naît en 1935, à Csikvánd, village de Hongrie, où ses parents sont enseignants. Pendant la guerre, ils vivent à Köszeg¹⁵⁰. La fin de la guerre apporte des changements : une nouvelle occupation du pays, cette fois-ci par les Russes, qui

¹⁵⁰Les données autobiographiques qui complètent l'histoire de sa vie ont été tirées en grande partie de ses interviews: Serge Bimpage, *Tribune de Genève*, « Agota Kristof ou l'amour de la vie jusque dans l'enfer », 22 octobre 2001, Isabelle Martin, *Le Temps*, « Quatre huis clos laconiques », 25 avril 1998, Philippe Savary, *La Matricule des anges*, « L'implacable mécanique d'une horlogère », N°14, nov. 95 – janv. 96.

causera encore plus de pauvreté pour les individus. Kristof en dit: « Après 1945, la vie était si difficile qu'on ne pouvait plus subvenir à nos besoins. Il n'y avait plus à manger »¹⁵¹.

Après la deuxième guerre mondiale, la région de l'Europe de l'Est continue à souffrir. Les pays occupés par l'Allemagne, vaincus et détruits par la Russie, souffrent cette fois-ci sous l'occupation prolongée de l'Union Soviétique et à cause de l'imposition forcée de l'idéologie communiste. La société communiste, déjà établie dans l'Union Soviétique depuis trente ans et contrôlée avec une main de fer par Joseph Staline et ses proches est une forme de totalitarisme. Au lieu d'offrir, comme la théorie l'exige, l'égalité pour tous, le communisme russe permet que ceux dans une position de pouvoir dans la hiérarchie locale ou d'État jouissent de privilèges importants. Les membres du parti unique ont tout intérêt à soutenir le régime et assurer la répression de tous qui s'y opposent, croyant aveuglement au communisme comme seul mode de gouvernement. La police et les services secrets de sécurité contribuent au maintien d'un état basé sur la peur et l'endoctrinement, qui à son tour est basé sur le mensonge.

Kristof mentionne dans le récit l'endoctrinement politique à l'école, typique à cette époque, qui « était grand, et efficace surtout sur les esprits jeunes » (p. 27). C'était facile de mentir aux enfants, ils croyaient facilement au monde idéal du communisme. Elle donne plus de détails dans un entretien:

Sous la domination russe, la ville de Koszeg est devenue complètement fermée au monde extérieur. Personne ne pouvait entrer sans permission spéciale. [...] On ne pouvait pas parler ouvertement, même avec des amis. N'importe qui pouvait dénoncer n'importe qui. Les enfants croyaient beaucoup plus les mensonges de cette époque et les parents n'osaient

¹⁵¹*La Matricule des anges, op.cit.* p. 17, dans Marie-Noëlle Riboni Edme, *op. cit.* p. 20.

pas les contredire parce qu'il existait des cas où les enfants dénonçaient les parents.¹⁵²

Staline était le chef du parti et l'idole de la population, surtout après la victoire de l'Armée Rouge en 1945. Chaque pays du bloc a son chef d'état qui est considéré au-dessus de tous, comme un père, sur le modèle soviétique. Kristof se rappelle les mots de son professeur décrivant Staline: « Un père d'abord, un phare lumineux [...] » (p. 26). Elle a porté une photo de lui dans sa poche pendant des années. Comme tous les autres jeunes, elle a cru au mythe.

L'autobiographie consacre le fragment intitulé «La mort de Staline» à un épisode racontant la réaction des enfants aux nouvelles concernant le décès du chef du Parti Communiste Soviétique en 1953. L'humour pour décrire la situation tourne en dérision ce qui aurait dû être un moment de silence respectueux quand les sirènes de la ville auraient dû sonner pour marquer le deuil, les filles rient à cause de la cloche des poubelles qui sonne avant les autres toute seule, comme pour tout gâcher (p. 26). Kristof continue en critiquant le régime soviétique et sa politique culturelle uniformisante : « En leur imposant son idéologie, l'Union Soviétique n'a pas seulement empêché le développement économique de ces pays, mais elle a essayé aussi d'étouffer leur culture et leur identité nationale » (p. 28).

Avec la mort de Staline, la destruction de son mythe et le chaos qui suit, la résistance au régime communiste en Hongrie commence à se cristalliser. Malheureusement, le changement de chef de parti à Moscou n'apporte pas d'amélioration de la situation dans les pays satellites. Au contraire, les nouvelles mesures font que les gens remettent en question les promesses de ceux au pouvoir

¹⁵²Propos extraits de l'émission « Continent K » réalisée par Eric Bergkraut, diffusée sur Arte, 1998 in Marie-Noëlle Riboni-Edme, *La Trilogie*, p. 20.

et qu'ils essaient de changer le système de l'intérieur, ce qui ne réussit pas ¹⁵³.

Kristof s'est mariée à 19 ans avec son professeur d'histoire, fait qui n'est mentionné dans son récit qu'en passant. En 1956, elle a 21 ans. La révolte envahit le pays mais Kristof ne s'intéressait pas à la politique et était occupée par son nouveau-né. Son mari, par contre, était contre le régime et veut partir. Quand les nouvelles sur les arrestations massives commencent à se répandre, 160 000 personnes traversent la frontière, fuyant pour se sauver la vie. Après la tentative échouée de changer le système de l'intérieur, il restait deux choix. Soit on restait dans le pays où on risquait la prison ou la mort, soit on partait. L'acte du départ de Kristof montre une situation d'urgence, déterminée par le hasard, des événements historiques et par ses relations aux autres, en particulier son mari. Ce n'est pas son choix de partir, elle suit son mari, comme une femme conforme aux normes traditionnelles.

Par ailleurs, chez les Hongrois, l'émigration n'était ni désirée ni acceptable, et ceci a constitué encore un obstacle à franchir. Adél Kollár note que « le départ était psychologiquement difficile, voire impossible, et constituait une atteinte à l'intégrité de la patrie »¹⁵⁴. La langue constituait un autre obstacle. L'isolement du

¹⁵³Imre Nagy était un communiste réformateur et en octobre 1956 il se trouve à la tête du gouvernement, appelé par les chefs du parti après les émeutes de Budapest; il essaie de retourner au système multipartiste et de sortir du Pacte de Varsovie; pendant dix jours d'octobre, les insurgés sont victorieux, ils réussissent même à occuper la radio, mais la Sécurité soviétique va la reprendre facilement et pendant des jours après on diffusera seulement de la musique et des mensonges sur les révolutionnaires. La loi martiale est promulguée le 24 octobre, les chars soviétiques envahissent le pays et en novembre commencent les arrestations massives. Les Soviétiques nomment János Kádár comme chef du parti en Hongrie et déportent Imre Nagy. Sur cette période voir par exemple, Stephen White, *Communism and its collapse*, Routledge, 2001, 'The Hungarian Revolt', pp. 23-26.

¹⁵⁴Adél Kollár, *Les effets de l'exil sur l'écriture théâtrale dans Les émigrés de Slawomir Mrozek et John et Joe d'Agota Kristof*, Mémoire de licence, Université Janus Pannonius de Pécs, Hongrie, 2003, p. 23.

hongrois en Europe, comme il s'apparente seulement et très peu au finnois et le nombre relativement réduit d'habitants du pays n'ont pas suscité le désir d'émigration. A part la période d'après la révolution de 1919¹⁵⁵, il n'y a pas eu d'émigration massive.

En contradiction avec la majorité des émigrés hongrois de cette période, Kristof ne part pas à cause de ses idées politiques. Elle dit qu'elle s'est fait emporter, malgré elle, par la sensation de peur envahissant le pays, la crainte des représailles. Elle s'est fait emporter par l'Histoire. « Je ne fuyais pas volontiers. Si j'avais su que je resterais toujours, je ne serais pas partie. Oui, je regrette ce choix »¹⁵⁶.

Pour elle, la rupture a signifié quitter tout ce qui lui était cher. Elle ne s'est pas rendu compte des conséquences de son départ. Ceux qui émigrèrent ne pouvaient savoir qu'ils ne pourraient revenir que plusieurs décennies plus tard. Elle a suivi son mari et n'a pas eu le temps de vraiment réfléchir. Il ne s'agit donc pas d'une motivation personnelle. L'on pourrait dire qu'elle a été passive, quoique le rôle de la femme était de suivre son mari, ou que son départ est problématique, mais ce qui compte surtout est l'impact de cet événement sur sa vie.

Nous avons vu que la dictature du régime communiste, l'imposition de la langue et de la culture russes sont des faits historiques, qui, mentionnés dans le récit

¹⁵⁵la répression de la révolution communiste d'après la fin de la première guerre mondiale a mené à 5000 exécutions et 75000 arrestations, voir pour quelques repères: http://www.lcr-lagauche.be/cm/index.php?option=com_content&view=article&Itemid=53&id=448.

¹⁵⁶Didier Jacob, «Je m'en fous», disait Agota Kristof, *Le Nouvel Observateur*, 13.01.2005.

autobiographique, lient l'auteur à son époque. Nous allons maintenant examiner de plus près l'écriture.

Récit ancré dans le monde réel, comme nous l'avons vu, le texte de Kristof est composé de fragments censés transmettre un certain message. Dans l'ensemble, *L'analphabète* est un récit de vocation ou d'apprentissage, construit autour de la passion pour l'écriture, passion qui devient étroitement liée au travail identitaire. Dans une narration non linéaire, elle souligne le processus de recherche de sa propre voix, à travers différentes étapes de son parcours littéraire. L'aspect fragmentaire du texte et sa brièveté suggèrent qu'il ne s'agit pas de la narration d'un sujet stable, unitaire, mais plutôt d'une série d'événements qui ont contribué à la progression de la narratrice vers l'objectif de devenir écrivain, ce n'est pas donc l'histoire de sa vie, mais l'histoire de sa passion pour l'écriture et la lecture.

La problématique générale du déplacement, de l'absence d'un chez soi est liée chez Kristof à l'écriture considérée comme dernier refuge. La perte de la terre d'origine, la distance physique qui la sépare de son pays crée chez elle un déracinement affectif. Cet aspect affectif de l'exil a été exploré dans le travail de Fethi Benslama, qui dit que le mot «exil» connote quelque chose de particulier dans l'expérience subjective du déplacement. Selon lui, le terme «racine» doit être compris dans le sens où le rapport à la terre, au sol est ce qui est signifiant. De plus, il dit que «s'il existe une dimension de l'espace physique, il existe toujours un rapport mythique, une fondation dans le langage». L'exil se réfère au déplacement dans l'espace, où l'espace perdu a des valeurs affectives, il est nommé et défini par le langage. Pour les individus qui ont vécu une telle rupture,

on peut en effet relever cette recherche du lieu comme un espace investi par une représentation¹⁵⁷. On comprend donc que l'espace n'a pas d'existence en soi en dehors de l'esprit humain, que l'individu a de forts liens affectifs à l'espace, il y a un conditionnement individuel, implicitement basé sur la langue. Chez Kristof, ce déracinement affectif causé par l'exil involontaire semble être un facteur déterminant de son identité. Fethi Benslama mentionne aussi « la non équivalence entre ici et là » ce qui signifie que les exilés ont du mal à s'adapter au nouvel espace. Ils ne parviennent pas « à créer la concordance entre l'espace où il se trouvent et le là de leur être »¹⁵⁸. Comme le dit Christiane Kègle dans son article sur l'autobiographie de Kristof, « si l'on peut traverser des frontières concrètes, rien n'indique que l'on parvienne à véritablement quitter les siennes propres »¹⁵⁹.

On peut dire que le dépaysement physique de l'auteur cause son déracinement à plusieurs niveaux. L'analyse du texte va suivre ces grandes lignes. Premièrement, l'exil signifie une distance concrète entre le sujet et les autres avec qui il entretenait des relations de base, constitutives en ce qui concerne son identité, comme sa famille, ses parents et ses frères puis ses amis et d'autres membres de la communauté. L'exil signifie aussi une perte d'objets concrets qui ont une valeur affective ou qui détiennent un rôle important dans sa vie, comme les manuscrits ou le journal personnel.

¹⁵⁷Féthi Benslama, du séminaire « Clinique de l'exil », 1995-1996, cité dans Edwige Rude-Antoine, « Clinique de l'exil, Réflexions à partir d'un cas clinique » *Journal International de victimologie*, 20, Tome 7, no.1, 2009.

¹⁵⁸Fethi Benslama, « Exil et transmission ou mémoire en devenir », <http://fripsi.pagesperso-orange.fr/Benslama.html>, consulté le 29 janvier, 2012.

¹⁵⁹Christiane Kègle et Claudie Gagne, « Ethique et énonciation aux frontières du récit et de l'autobiographie, Lecture croisée du *Grand Cahier* et de *L'Analphabète* d'Agota Kristof », in *Texte*, 39-40, 'L'autobiographique', 2006, p. 259.

Culturellement, le sujet se distancie de sa propre culture et ainsi de son peuple. Son identité comporte des éléments culturels qui la définissent pour toujours mais le manque de contact avec les autres la place dans un espace isolé, excentrique, à la marge. Incapable de parler le français au début, elle ne peut communiquer avec les autres pendant des années. Hantée par son passé, marquée par sa différence, l'écrivaine ne peut pas s'intégrer et se définit comme apatride, loin des siens, arrachée de chez soi, tragiquement aliénée.

Comment peut-elle communiquer ce malaise? Quelle forme prend l'autobiographie qui est par excellence un discours autoréférentiel, parlant de soi à partir d'un endroit qui est encore une fois à l'extérieur? Du niveau physique jusqu'au niveau esthétique, nous essayerons de voir comment l'expérience de l'exil a influencé le discours autobiographique. Quelle place le souvenir de l'événement traumatique occupe-t-il dans la définition de soi-même et dans la poétique de l'auteure?

2. Le parcours identitaire

Le paradis perdu

Nous avons jusqu'ici regardé l'aspect référentiel du texte du point de vue de l'histoire politique du pays de l'auteure, et de sa propre histoire, éléments qui, ensemble, décrivent le contexte de l'exil. Le texte nous donne peu de détails sur la vie immédiatement avant le départ, mais les six fragments sur son enfance et son adolescence décrivent le monde perdu en se concentrant sur des épisodes liés au

développement de l'écriture. Ils évoquent la lecture précoce, l'introduction des contes oraux comme sources de mondes fictifs, de créativité et d'imagination, les mensonges de l'enfance, un journal à l'internat écrit dans une langue secrète pour faire face à la solitude, des poésies, puis des pièces de théâtre.

Le portrait du père occupe un rôle central dans la première partie, puisque c'est celui qui par son occupation a influencé le plus l'éducation de sa fille. Il est le seul instituteur du petit village où ils habitent après le commencement de la guerre. Comme leur maison se trouve juste de l'autre côté de la cour de l'école, la petite fille de quatre ans va chercher son père, quand elle est punie par sa mère, et va s'asseoir au fond de la classe avec un livre. Sans se rendre compte, elle attrape «la maladie inguérissable de la lecture.» L'univers de la classe devient un endroit presque magique où règnent le calme et le silence et qui est mis en contraste avec l'univers de la mère qui contient des odeurs désagréables et beaucoup de bruit.

La salle de mon père sent la craie, l'encre, le papier, le calme, le silence, la neige, même en été.

La grande cuisine de ma mère sent la bête tuée, la viande bouillie, le lait, la confiture, le pain, le linge mouillé, le pipi du bébé, l'agitation, le bruit, la chaleur de l'été, même en hiver. (p. 6)

A travers la perception aiguë de l'enfant, on perçoit ici la dichotomie femme/homme, le travail domestique et manuel opposé au travail salarié et intellectuel, l'intérieur de la cuisine et la chaleur du foyer opposés à la fraîcheur de l'espace ouvert, le bruit et les senteurs primitives opposés au silence et au calme de la pensée abstraite. C'est un contraste qui renvoie à des idées traditionnelles qui décrivent les occupations et les positions des deux parents. Probablement pour éviter de copier le modèle de la mère, trop occupée avec les enfants, économiquement dépendante, travaillant toujours, la future écrivaine

aimerait choisir «l'inactivité» et la «paresse» de la lecture au lieu des travaux ménagers, en dépit des remarques critiques des autres.

[...] ma maladie de la lecture m'apportera plutôt des reproches et du mépris:
«Elle ne fait rien. Elle lit tout le temps.»
«Elle ne sait rien faire d'autre.»
«C'est l'occupation la plus inactive qui soit.»
«C'est de la paresse.» (p. 8)

Vue comme un refuge, un sanctuaire et associée à la blancheur pure du papier et de la neige, l'école est un précurseur du refuge qu'elle trouvera plus tard dans sa vie chaque fois qu'elle est seule à écrire.

La famille vit dans des conditions difficiles mais l'auteure s'en souvient avec plaisir. Elle ne se souciait pas trop, n'était pas consciente de tout ce qui leur manquait, comme elle le dit dans un entretien : «J'étais enfant, nous avions plein de libertés parce que mon père était tout le temps mobilisé. Avec mes deux frères, nous étions des enfants de la rue. Parfois, nous avons un peu peur, mais je n'ai que de bons souvenirs. Nous avons froid et faim, mais nous nous amusons bien»¹⁶⁰.

Les liens très étroits avec ses frères, Yano, son aîné d'un an et demi et Tila, le cadet et leurs jeux ensemble ont rendu leur vie plus supportable. C'est ce temps de l'insouciance qu'elle pleure dans l'autobiographie et dans ses romans, l'innocence de l'enfance, les petites joies simples de tous les jours, la sensation de liberté et d'espoir. Par exemple, une des activités préférées de la petite Agota était de raconter des histoires à son petit frère Tila en profitant de sa crédulité. Terrifié, il courait tout raconter à sa mère et Agota était punie. Comme il était le petit, il était plus proche de la mère. Yano, par solidarité, faisait quelque chose de mal exprès

¹⁶⁰*Tribune de Genève, art. cit.*

pour être puni en même temps que sa sœur. Ceci nous fait penser à l'histoire des jumeaux et à leur complicité. Dans une interview¹⁶¹, Kristof admet avoir voulu écrire sur le temps passé avec son frère pendant la guerre quand l'idée d'écrire un roman lui est venue à l'esprit. La répétition de «moi et mon frère» tout le temps aurait fait un texte lourd, elle a donc choisi d'employer le «nous» dans le premier volet de la trilogie.

Elle se rendra compte de ce bonheur quand tout changera et qu'elle sera séparée de sa famille pour la première fois pour aller à l'internat toute seule. En se souvenant de l'internat, elle écrit au présent:

Je pleure aussi mon enfance, notre enfance à nous trois, à Yano, à Tila et à moi.
Plus de courses pieds nus à travers la forêt sur le sol humide jusqu'au 'rocher bleu'; plus d'arbre où grimper, d'où tomber quand une branche pourrie se casse; plus de Yano pour me relever de ma chute; plus de promenade nocturne sur les toits; plus de Tila pour nous dénoncer à mère. (p. 16)

Pendant l'enfance, le cercle familial est élargi par la présence des grands-parents qui sont présents aussi dans la vie de l'enfant, la prenant par la main, lui racontant des histoires, qui sont encore un lien avec sa vocation. «Le soir, c'est grand-mère qui nous couche, elle essaye de nous endormir avec des contes que nous avons déjà entendus une centaine de fois» (p. 9).

Après le premier chapitre, le père est absent dans le reste du récit, car il est mobilisé pendant la guerre et emprisonné après. L'absence du père a des effets désastreux sur la famille et sur la jeune Agota, puisqu'elle mène à la pauvreté qui a causé la séparation d'avec ses frères et probablement son mariage à 19 ans. «Père est en prison et nous n'avons aucune nouvelle de lui depuis des années.

¹⁶¹Philippe Savary, «L'implacable mécanique d'une horlogère», *Le Matricule des anges*, cité dans Riboni-Edme, *La Trilogie*, p. 23.

Mère travaille où elle peut. Elle habite une seule chambre avec Tila, les voisins leur permettent parfois d'employer la cuisine» (p. 19). Elle et son frère Yano étaient chacun dans un internat à une distance de vingt kilomètres à part. Après la courte période d'insouciance pendant la guerre, l'éclatement total de la famille détruit leur bonheur. Pour Kristof, cette première séparation présage les autres qui viendront plus tard dans sa vie et que nous allons voir plus loin.

Pleine de nostalgie, elle se réfugie dans l'écriture pour la première fois à l'âge de quatorze ans (p. 15). Après l'école, les filles qui habitent à l'internat ont du temps avant le repas du soir pour faire leurs devoirs et pour lire et Agota commence à rédiger un journal où elle inscrit dans une langue secrète tout ce qui la rend malheureuse et triste.

Toute l'enfance de l'auteure est marquée par la pauvreté, la pauvreté du pays après la guerre, la pauvreté des institutions pour les enfants qui ne pouvaient pas leur offrir un minimum de confort et le manque d'argent dans la famille à cause de l'absence du père.

En allant à l'école, je porte aussi la serviette d'une amie, parce que je n'ai pas de serviette à moi, et que je mets mes cahiers et mes livres dans sa serviette à elle. La serviette est lourde et mes doigts gèlent parce que je n'ai pas de gants. Je n'ai pas non plus de crayon ni de plume, ni d'affaires de gymnastique. J'emprunte tout cela.
J'emprunte aussi des chaussures quand je suis obligée de donner les miennes à réparer chez le cordonnier. (p.18)

L'extrême pauvreté, les conditions de vie misérables sont tolérables et elle s'y habitue, mais c'est la distance qui la sépare de sa famille qui fait le plus souffrir Agota.

On a vu comment l'espace s'élargit dans la vie de la protagoniste de l'autobiographie, à partir de la maison familiale, avec l'école à côté, puis la ville de l'internat. La séparation de la famille est vécue comme souffrance. Cela continue avec la traversée de la frontière, l'Autriche, la Suisse. Cet élargissement pourrait être associé à son évolution psychologique et à la séparation d'avec sa famille, mais renvoie de manière plus générale à son éloignement progressif des origines.

La frontière

Dans ce mouvement dans l'espace, le lieu symbolique, représentant le moment charnière est la frontière, qui occupe la place centrale dans le fragment intitulé «La mémoire». Nous nous trouvons de nouveau au moment déterminant de non-retour mentionné ci-dessus, un soir de novembre en 1956.

L'écrivaine avoue qu'elle ne se souvient plus de cette période de sa vie, quoique cela ait influencé tout le reste de sa vie. Il y a un refoulement du souvenir de l'exil et de la période antérieure et ce sont des faits divers dans les journaux qui déclenchent le processus de la mémoire. Dans le présent de la narration, elle entend l'histoire d'un petit enfant turc qui meurt de froid et d'épuisement en passant la frontière vers la Suisse. Ceci la fait penser aux difficultés rencontrées et aux risques pris par ceux qui quittent leur pays avec des enfants. Son moi profond fait surface avec le souvenir enterré : « la voix de ma mémoire s'élève en moi avec stupéfaction : 'Comment? Aurais-tu tout oublié? Tu as fait la même chose, exactement la même chose. Et ton enfant à toi était presque un nouveau-né' » (p. 32).

Le souvenir s'impose et le souvenir est raconté au présent: «Oui, je m'en souviens. J'ai vingt et un ans». L'image du cortège d'une dizaine de personnes qui marchent en silence pendant des heures dans la forêt dans une obscurité presque totale renvoie à la perte de repères, à l'entrée dans un domaine inconnu, sauvage. La lumière puissante des gardes-frontière autrichiens représente la sortie de l'autre côté. Leur traversée a réussi, ils sont logés chez une famille où ils reçoivent de la nourriture et peuvent se reposer, mais la signification de cette nuit est plus qu'un voyage dans des conditions dangereuses.

Kristof fait une liste de ce qu'elle a perdu cette nuit-là. Il est significatif qu'elle commence avec son écriture, puis elle mentionne sa famille à qui elle n'a pas pu dire adieu et enfin, elle termine avec son peuple (p. 35). En dépit de son style laconique, une grande douleur se fait sentir. Cette perte énorme, d'une «grande partie de ma vie» engendre la douleur de la séparation, une douleur qu'elle a dû supprimer pour ne pas trop souffrir, pour survivre.

Constituer dans le pays d'accueil un chez-soi ne peut, en effet, se faire sans un certain nombre d'objets saturés de sens. Il ne lui reste pas grand-chose, elle a emporté deux sacs, l'un avec des dictionnaires, l'autre avec le strict nécessaire pour l'enfant. Dans une situation dans laquelle tout excès de poids doit être évité, il semble étrange qu'ils aient pris des dictionnaires dans un sac. La présence de ces livres démontre l'espoir qu'ils puissent continuer leur vie de la même manière, comme intellectuels, et leur détermination de faire tout ce qui est nécessaire pour réussir. L'on pourrait interpréter cette scène comme symbolisant le désir de la

jeune femme de continuer à écrire. C'est ce que Christiane Kègle voit dans l'image de la femme passant la frontière avec un sac de langes et de biberons et un contenant des dictionnaires :

Construction fantasmatique orientant tout le parcours d'écriture, cette image narcissique d'une jeune mère en exil, chargée de dictionnaires, pourrait bien s'inscrire sur le plan cognitif comme une manipulation discursive visant à faire passer l'idée d'une femme ayant survécu grâce à la singularité de son rapport à la langue. Le choix inconscient du thème renforce l'idée que le signifiant 'dictionnaire' [...] constitu[e] ainsi la métaphore fondatrice de l'écrivaine.¹⁶²

Cette image renvoie non seulement au dictionnaire comme métaphore de la culture de son peuple, métaphore qui apparaît dans *Le Grand Cahier* aussi, car les jumeaux, dans le premier paragraphe du roman, racontent qu'ils portent chacun une valise avec des vêtements et le grand dictionnaire du Père, qu'ils passent l'un à l'autre quand ils sont fatigués. L'on doit noter cependant que Kristof ne sera pas capable de continuer sa vie d'intellectuelle qu'après quelques années, car c'est seulement son mari qui fera des études au début.

L'exode

L'exode de Kristof est décrit dans les deux fragments suivants, qui continuent l'histoire du déplacement dans l'espace et se caractérisent par l'omniprésence du pronom «nous» qui souligne l'appartenance au même groupe. Le titre de «Personnes déplacées» (p. 37) renvoie clairement au thème principal. Le temps passé dans l'autocar et puis dans le train augmente la distance qu'elle met entre son pays et le pays d'accueil. Du village de frontière autrichien, ils se rendent à Vienne. De là, après un mois, ils partent pour la Suisse dans des circonstances troublantes qui ne sont pas sans nous faire penser aux épreuves des Juifs transportés vers les camps, dans «un train spécial» (c'est aussi la séparation d'un

¹⁶²Christiane Kègle, *Texte*, art.cit. p. 272.

groupe vis-à-vis des autres de la société, basée sur l'ethnicité). Il y a parmi eux des gens qui ont vécu des circonstances semblables, pendant la deuxième Guerre Mondiale, la différence étant que les femmes en uniforme sont bienveillantes (p. 39). Les réfugiés de la Hongrie sont logés ensemble dans des bâtiments qui peuvent accueillir un grand nombre de personnes comme des usines ou des casernes, où il y a de grandes salles avec des paillasses posées sur le sol. Les hommes, les femmes et les enfants reçoivent ainsi un minimum de confort mais la sensation de déplacement est toujours très forte à cause de la manière dont ils sont traités.

En séparant le groupe d'immigrés des autres, leur altérité est mise en relief. Les camps ne font qu'accentuer leur situation de dépendance et de pauvreté. Selon les spécialistes de la migration, les camps sont une « forme de cloisonnement spatial » et une expression spatiale du rejet. « Isoler pour mieux contenir et surveiller, séparer les populations concernées du reste de la société : telle était la logique du 'regroupement' facilitant la tâche d'une administration soucieuse de maîtriser une population massive 'en attente' ou 'en transit' ». Les nouveaux arrivés sont regardés par les autochtones avec soupçon et peur, comme « des concurrents potentiels pour la main-d'œuvre nationale, des délinquants possibles en raison de leur situation clandestine »¹⁶³. Dans le texte, de la même façon, l'accent est mis sur leur différence et leur séparation nécessaire vis-à-vis des Autrichiens.

¹⁶³Olivier Clochard, Yvan Gastaut et Ralph Schor, «Les camps d'étrangers depuis 1938 : continuité et adaptations. Du 'modèle' français à la construction de l'espace Schengen», *Revue Européenne des Migrations Internationales*, «L'asile politique en Europe depuis l'entre-deux-guerres», vol. 20, N° 2, 2004, p. 57-87.

Dans le train il n'y a que des Hongrois, ce qui montre le grand nombre de réfugiés qui se sont rendus d'Autriche en Suisse. Après un mois à Lausanne, et encore un mois à Zurich, les Hongrois sont obligés de rester ensemble dans les mêmes conditions, soit dans une caserne, soit dans une école. Le pluriel du nom «personne», comme le «nous » utilisé souvent, montre l'appartenance de Kristof à ce groupe de réfugiés, le fait qu'ils soient traités comme un groupe et non pas comme des individus. La sensation d'être un animal dans le jardin zoologique dont parle la narratrice, souligne la séparation entre ce «nous» et les autres.

[A]près le match de football, les spectateurs viennent nous voir derrière la barrière de la caserne. Ils nous offrent du chocolat et des oranges, naturellement, mais aussi des cigarettes et même de l'argent. Cela ne nous rappelle plus les camps de concentration, mais plutôt le jardin zoologique. (p. 39)

Cette délimitation devient plus prononcée à cause de la barrière de la langue. A cause de sa petite fille, Kristof ne peut pas assister aux cours de langue comme les autres et commence à se sentir de plus en plus isolée.

Le déplacement dans l'espace mène à un vide social et culturel, qui dure longtemps après la traversée de la frontière. La jeune femme a perdu sa place dans la société. Cette perte mène à l'expérience d'une invisibilité sociale, d'un déclassement social. Elle doit passer par ce qu'elle appelle « le désert social » (p. 42) pour arriver à « l'intégration » (p. 44).

De Zurich, les Hongrois sont dispersés partout dans le pays et Agota Kristof et sa famille déménagent près de Neuchâtel, où elle doit travailler à la chaîne dans une usine pendant que son mari fait des études. Le travail monotone et aliénant dans la fabrique d'horlogerie remplit sa journée et établit une routine, mais en même temps la sépare encore plus des siens, en la jetant parmi les Suisses, dont elle ne

comprend pas la langue. Elle raconte que parmi ses compatriotes, il y a ceux qui ne peuvent pas s'adapter et deviennent des victimes. Ainsi, quatre personnes se donnent la mort pendant les deux premières années de leur exil (p. 44). C'est la langue qui est l'obstacle principal à l'intégration, mais l'adaptation est difficile à cause de la nourriture aussi, à cause de la monotonie de la nouvelle vie et du manque d'espoir (pp. 42-43).

3. Une écriture de l'exil

La nouvelle langue, la nourriture et la routine du petit village de Valangin sont des parties de la nouvelle culture, qui, aux yeux de l'écrivaine, sont vraiment insipides, et incapables de remplir le vide laissé par le mal du pays. Elle parle de la différence entre les souhaits des réfugiés et la réalité: « Nous attendions quelque chose en arrivant ici. Nous ne savions pas ce que nous attendions, mais certainement pas cela: ces journées de travail mornes, ces soirées silencieuses, cette vie figée, sans changement, sans surprise, sans espoir » (p. 43).

Au-delà de la perte des lieux connus et des relations familiales, l'exilé, selon Kristof, perd l'appartenance à un peuple, à une culture avec son histoire et sa tradition. Elle introduit la discussion de la culture avec l'idée de l'altérité, du conflit des langues. Pour elle la lutte entre deux cultures se fait sur le terrain de la langue. «Langue maternelle et langues ennemies» est un fragment du récit autobiographique qui explique son attitude envers le français qu'elle considère comme une langue «ennemie». Ainsi, elle rend compte de sa manière de comprendre la relation de la langue au monde.

Pour la jeune Agota, au début il y avait une seule langue et toutes les autres, comme par exemple la langue des Tziganes, étaient des langues inventées, irréelles comme sa langue secrète d'enfant. Selon Eva Hoffman, la langue maternelle est liée définitivement aux choses qu'elle nomme: «first language has for the child, this aura of sacrality, of revelatory immediacy. Because we learn it unconsciously, at the same time while we are learning the world, the words in one's first language seem to be equivalent to the things they name»¹⁶⁴. Le contact avec l'allemand et après avec le russe, lui fait en même temps découvrir les conflits entre les peuples, la guerre et l'occupation.

L'on peut noter, d'un côté, des similarités entre les différents types d'assimilation culturelle dont elle fait expérience, communiste ou bien diasporique car les deux ont, pour elle, leurs origines dans l'invasion linguistique, l'imposition d'une autre culture à travers la langue. De l'autre côté, il y a une différence entre le processus d'occupation communiste avec l'imposition de la culture russe dans tous les pays satellites et l'assimilation de l'exilé dans le pays d'accueil. C'est que l'occupation communiste s'est terminée après trente-six ans, pendant lesquels il y a eu une certaine résistance, alors que l'exil s'avère permanent pour Agota Kristof ; à cause de son statut de réfugié politique et de ses obligations envers sa famille en Suisse, son appartenance à la langue maternelle et à son peuple est devenue impossible et ainsi il n'y a pas eu de retour envisageable.

¹⁶⁴Eva Hoffman, *Lost in Translation, A life in a New Language*, Penguin, 1990, p. 56.

Après la domination culturelle causée en Hongrie par l'impérialisme russe, elle doit subir la perte de sa culture et le désert culturel du début de sa vie d'exilée en Suisse. Elle se trouve dans un impasse et la sortie unique qu'elle perçoit est la création de son langage et plus tard de son style littéraire à elle.

L'expérience du bilinguisme de Kristof est marquée par une période très longue de transition. Pendant les premières années d'exil, elle n'a pas pu apprendre la langue du pays d'accueil. Elle ne pouvait vraiment communiquer avec les autres et surtout elle ne pouvait pas lire ou écrire en français. Christiane Kègle explicite cette situation de conflit d'une manière très convaincante: « Kristof possédait en hongrois, une maîtrise étonnamment développée et précoce du langage, ce qui apparaît en contrepoint de l'apprentissage quasi contre-nature de sa langue dite 'd'accueil'. Dans les faits, celle-ci n'a pas su l'accueillir en tant que femme de lettres, elle, qui dès la petite enfance, avait déjà tout pour le devenir »¹⁶⁵. Kristof lisait déjà à l'âge de quatre ans et écrivait des poèmes avant de quitter le pays. C'est pour cela qu'elle se considère « analphabète » en Suisse. A l'usine, on devait travailler en silence ; sa fille, à la garderie, apprenait le français, et Agota se sentait ainsi totalement aliénée, incapable de parler ni le hongrois, car son mari était bien trop pris par ses études, ni le français. Cette situation de marginalité et de dépendance est transposée dans ses œuvres littéraires, où le lecteur voit des personnages incapables de changer leur sort. L'idée de l'impuissance de l'individu se voit dans les pièces de théâtre étudiées, ci-dessus, écrites au début de la vie d'écrivain, en particulier dans la relation du personnage masculin ou féminin à l'espace. Nous comprenons maintenant que cette thématique traduit son

¹⁶⁵Christiane Kègle, *art.cit.*, p. 262.

expérience de femme subordonnée, d'ouvrière analphabète, en marge de la société.

Le changement dans sa vie vient avec les cours de français qui l'aident à maîtriser la lecture et plus tard l'écriture. Cette étape dans sa vie facilite l'intégration dans la société. Également, elle ouvre des portes vers la création de sa propre langue, qui se fera à travers le refoulement de la trahison de la langue maternelle. Dans son étude sur l'œuvre des écrivains bilingues, Tijana Miletic dit que « [b]ilinguals experience the abandoning or subordinating of the mother tongue as a crime they have committed »¹⁶⁶. Selon elle, écrire dans une autre langue est vu comme une trahison de la langue maternelle. La sensation de culpabilité est si forte qu'on doit la cacher.

Le choix qu'elle a fait, d'écrire en français, influence son style et sa manière de s'exprimer. La syntaxe plate, le manque de décorations, de descriptions, l'effort de s'en tenir aux faits sont quelques résultats du changement psycholinguistique qu'elle traverse. Le hongrois appartient au passé et le français est une nouvelle langue, toujours étrangère pour elle. Dans *Le monolinguisme de l'autre*, Derrida dit que :

1. On ne parle jamais qu'une seule langue – ou plutôt un seul idiome.
2. On ne parle jamais une seule langue – ou plutôt il n'y a pas d'idiome pur.

Comme Franco-Maghrébin d'origine juive, Derrida parlait seulement le français, mais ce n'était pas le français métropolitain, qui était la langue de l'autre, du colonisateur. Pour lui, le français était les deux, la langue maternelle et la langue de l'autre¹⁶⁷. Dans la citation ci-dessus, la première phrase signifie que chacun a

¹⁶⁶Tijana Miletic, *European Literary Immigration into the French Language, Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*, Rodopi, 2008, p. 37.

¹⁶⁷Jacques Derrida, *Le monolinguisme de l'autre*, Éd. Galilée, Paris, 1996, p. 23.

un style particulier de parler, un usage unique. La deuxième phrase, par contre, indique qu'il est impossible d'isoler un idiome d'autres traces ou influences, ou autrement dit, un idiome n'est jamais pur. Cette contradiction jette une lumière sur le laconisme et le silence de Kristof quoiqu'elle se trouve dans une situation de bilinguisme et non pas de monolinguisme. On pourrait dire que son français est son idiome, qu'il correspond à son hongrois, tel qu'il s'est développé après l'exil, et que ce n'est pas le français pur qu'elle a appris à l'école ou dans les livres.

Cette longue période de transition signifie de cette manière une division interne, une lutte interne entre les deux langues. L'auteure habite un entre-deux langues et cherche un moyen de se dire. C'est l'écriture qui lui permet la cristallisation de sa nouvelle langue et de son identité, comme le dit Adél Kollár, la nouvelle langue « prend corps dans l'écriture »¹⁶⁸. Son écriture s'est transformée pendant des années et le résultat, visible dans ses œuvres publiées, signifie en fait la destruction de la langue maternelle, car aucune cohabitation n'est plus possible. Elle dit qu'elle « appelle la langue française une langue ennemie » : « cette langue est en train de tuer ma langue maternelle » (p. 24). C'est vrai qu'elle essaie de protéger sans succès sa langue maternelle, processus qui renvoie à l'anxiété de Tobias dans *Hier*, et qui reflète les difficultés d'adaptation de l'écrivaine, mais de cette lutte « acharnée » naîtra sa propre langue. Chez Kristof, la rupture linguistique devient parole, sa manière de s'exprimer dans l'autre langue.

Il s'agit chez notre écrivaine de la naissance d'un langage littéraire marqué par la rupture : l'émigration provoque une destruction de l'identité qui demande, pour la survie du sujet, une reconstruction. C'est comme la naissance paradoxale du

¹⁶⁸Adél Kollár, *op.cit.*, p. 59

Phoenix qui surgit des cendres. Comme le souligne Marie-Noëlle Riboni-Edme, « c'est dans la fracture que prend naissance l'acte d'écrire, de cette même fracture aussi qu'il se nourrit »¹⁶⁹. Autrement dit, la crise identitaire cause en premier lieu une concentration des forces de l'individu vers une redéfinition de soi-même, sur la recherche de repères significatifs. Cette crise mène à la formation d'un nouvel espace créateur, car chez Kristof, l'écriture a été toujours plus importante que toute autre activité. Cette période de repli sur soi peut être trouvée dans l'isolement pendant son travail à l'usine, jusqu'à ce qu'elle a pu apprendre la langue des autres. Pendant son travail monotone, elle a composé des poèmes en hongrois, qu'elle écrivait sur une feuille de papier avec un crayon et qu'elle transcrivait le soir dans un cahier (p. 42).

Pour revenir au sujet de l'exil, nous pouvons dire L'exilée perd son pays, avec son peuple et sa langue. Elle n'appartient plus au pays natal, qui devient un pays lointain, un pays des souvenirs d'enfance qu'il est impossible de retrouver. La perte la plus douloureuse est celle de la langue. Elle l'affecte psychologiquement et en profondeur dans sa manière de percevoir le monde. Loin de son pays, isolée, l'auteure se voit forcée de réévaluer son existence et son identité. En marge de la société, perdue dans un monde étrange et malveillant, contradictoire, elle désire d'être ailleurs. L'exilée qui ne peut s'intégrer est alors non seulement divisée à cause des langues, mais aussi tiraillée entre passé et présent, entre le pays où elle doit vivre mais qui lui est étranger et le pays où elle aimerait vivre mais auquel elle n'appartient plus.

¹⁶⁹Marie-Noëlle Riboni-Edme, *La trilogie d'Agota Kristof, Ecrire la division*, L'Harmattan, 'Critiques littéraires', Paris, 2007, p. 49.

Le déracinement a ainsi des conséquences sur la définition de son identité, ce qui apparaît de façon décalée dans son écriture et ses personnages. La rupture avec le pays natal est vécue comme un traumatisme et le sujet se sent totalement aliéné. La perte atteint en profondeur les dimensions multiples de son identité : la perte de l'espace fondateur et de l'appartenance affective à ce lieu, la déstabilisation et la perte de repères de l'identité individuelle et collective. L'auteure perd ainsi les bases de son identité et a du mal à en reconstruire une autre. L'écriture l'aide à retrouver ses propres origines et à développer un langage nouveau.

Du point de vue de la créativité, le déracinement n'est pas seulement une rupture tragique, mais il permet l'émergence d'un espace de transcendance : à travers la fiction, le sujet revisite son propre passé et se crée ainsi une nouvelle identité. La reconstruction de l'identité de l'écrivaine se fait en reconstruisant le vécu de manière à lui donner une signification, et cette signification, pour elle, n'a pas au premier plan son aspect genré.

4. L'autobiographie au féminin

Comme le dit Vanessa Gemis dans son article sur la biographie genrée, pour les théoriciennes du 'gender', la biographie d'une femme « apparaît comme une modalité d'écriture susceptible de dévoiler la pluralité des expériences de femmes, tout en soulignant les normes qui construisent l'identité sexuée »¹⁷⁰. Il est possible d'appliquer ces propos à l'autobiographie, cependant, nous avons déjà remarqué

¹⁷⁰Vanessa Gemis, «La biographie genrée: le *genre* au service du genre», *CONTEXTES* [En ligne], n° 3 | juin 2008, mis en ligne le 24 juin 2008, consulté le 21 juin 2011. URL: <http://contextes.revues.org/index2573.html>.

que Kristof ne met en évidence dans le récit autobiographique ni son expérience de femme, ni la construction de son identité sexuée, mais sa vocation d'écrivaine. Au sujet de l'autobiographie au féminin, Eliane Lecarme-Tabone souligne le fait que les textes autobiographiques contemporains se caractérisent par une similarité thématique en ce qui concerne le vécu féminin avec un accent mis sur le corps et l'expression de la sexualité¹⁷¹. Dans le cas de Kristof, ces thèmes sont totalement absents, elle ne mentionne même pas l'expérience de la maternité. La dimension genrée de son texte autobiographique est par contre plus évidente si nous le comparons à son oeuvre de fiction.

Kristof se définit comme écrivaine, c'est la thématique qu'elle choisit pour sélectionner les fragments significatifs de sa vie, mais elle le fait d'une certaine manière. Elle s'inscrit dans une filiation masculine et se construit un parcours narratif que nous pourrions qualifier de masculin, si nous suivons la théorie traditionnelle de l'autobiographie, parce qu'elle a un projet précis et rencontre des obstacles externes qu'elle doit dépasser. Ainsi, elle fait référence au modèle de ses personnages masculins qui suivent les traces de leur père, car elle donne son père comme source de sa fascination pour la lecture et l'écriture (pp. 5-6). Ensuite, son parcours d'écrivaine occupe la place principale dans le récit, mais on doit souligner cependant que les obstacles qu'elle rencontre ont affaire à son identité sexuée et son rôle d'épouse. C'est à cause de son mari qu'elle a dû renoncer à ses études en Hongrie, qu'elle a dû ensuite fuir la répression de l'insurrection nationale et finalement, c'est à cause de lui qu'elle n'a pas pu suivre des cours de langue une fois arrivée en Suisse et qu'elle a souffert pendant cinq ans

¹⁷¹Eliane Lecarme-Tabone, «L'autobiographie des femmes», Dossier, N° 7, *LHT*, publié le 01 janvier 2011 [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/lht/7/dossier/168-7lecarme-tabone>.

d'isolement social et culturel en devenant analphabète. Ce sont des faits graves, qui ont déterminé sa vie aux croisements de son existence avec les événements de l'histoire. De plus, la narratrice renvoie deux fois dans le texte à sa situation de femme immigrée dépendante de son mari. Son amie ne peut pas s'imaginer qu'elle a appartenu une fois à « cette race de femmes qui ne savent pas la langue du pays, qui travaillent en usine et qui s'occupent de leur famille le soir », la femme migrante (p. 52). Elle se souvient que dans l'autobus qu'elle prenait chaque matin pour se rendre au travail à cette époque, elle aurait aimé dire au contrôleur qu'elle était triste « parce qu'il n'y [avait] rien d'autre à faire, ni à penser que le travail, l'usine, les courses, les lessives, les repas » (p. 43). Finalement, son parcours autobiographique finit avec le dénouement positif du succès commercial de son oeuvre littéraire, en revanche, la majorité des oeuvres de ses personnages écrivains ne sont pas publiées (avec l'exception de Klaus, dans *Le Troisième mensonge*).

En outre, dans ses romans, elle refuse de reconnaître les femmes comme des sujets et des individus. Par contre, l'autobiographie lui donne la possibilité de « dénoncer le stéréotype d'un éternel féminin »¹⁷² tel qu'il apparaît en fait dans son oeuvre. Justement, dans la représentation des femmes des romans, l'accent est mis sur le biologique, à travers le thème de la maternité, le privé, à travers les conflits au foyer, et sur le sentimental, en mettant en relief les conséquences des relations amoureuses. De cette manière, notée encore par Vanessa Gemis, l'auteure des romans contribue à reproduire le discours essentialiste dans sa fiction. C'est vrai que la famille et ses frères ont un rôle très important dans

¹⁷²Vanessa Gemis, *idem*.

l'autobiographie et leur perte provoque chez elle une douleur difficile à supporter et que l'autobiographie témoigne plus de la présence des sentiments que la trilogie, où ils sont bannis. Par exemple, dans *L'analphabète* la réalité décevante du pays d'accueil est mise en contraste avec la nostalgie pour le pays natal. Ce sont en réalité des sentiments en filigrane, très estompés.

Kristof se distancie clairement de son vécu d'épouse et ne mentionne ses enfants qu'en relation avec l'écriture. L'on peut penser au fait que les enfants l'ont empêchée d'écrire et c'est la raison de l'absence du rôle maternel du texte, vécu comme négatif. Ainsi, elle hiérarchise les événements de sa vie, comme le dit Nancy K. Miller en se référant à Colette, « mother by accident of nature, writer by design »¹⁷³. Ajoutons le fait que presque tous les personnages féminins importants dans la vie des jumeaux de la trilogie sont des femmes au foyer, sans profession, et sont probablement des femmes incultes. Il n'y a que Line, dans *Hier*, qui se distingue des autres personnages et qui veut enseigner en université dans son pays natal et c'est une des raisons pour lesquelles elle ne veut pas continuer sa relation avec Tobias à l'étranger. L'autobiographie permet donc à l'auteure de souligner qu'elle a créé une oeuvre littéraire et qu'elle a été reconnue comme étant non seulement une femme, mais une écrivaine. A ce sujet, nous pouvons également constater que dans les romans ce sont les personnages masculins qui écrivent, comme pour souligner le stéréotype de la création masculine. Il est d'autant plus remarquable que l'autobiographie de Kristof va contre ce modèle et présente la situation d'une femme et sa passion pour l'écriture, en soulignant la dernière.

¹⁷³Nancy K. Miller, *Subject to Change, Reading Feminist Writing*, New York, Columbia University Press, 1988, p. 54.

En somme, son autobiographie met au premier plan sa réussite d'écrivaine et demande du lecteur qu'il fasse la même chose, qu'il considère son oeuvre et non pas son vécu de femme, « the body of her writing and not the writing of her body »¹⁷⁴.

Conclusion

L'autobiographie est le genre littéraire qui met en œuvre la performance de la création de la subjectivité, du sujet en procès. L'autobiographie de Kristof choisit des épisodes qui forment ensemble l'histoire de sa passion et de sa vocation, en commençant par la description de son enfance idyllique avec l'influence formatrice de son père et la découverte du plaisir ludique de la fiction, suivi plus tard par le besoin régénérateur de l'écriture, et continuant par des ruptures successives qui ont déterminé de façon définitive la nécessité de trouver un moyen propre de s'exprimer.

Après la rupture qui a détruit l'équilibre de son monde, Kristof s'est sentie incomplète et perdue. Elle a réussi à trouver un moyen de revivre et d'interroger son passé, même si le processus s'est révélé douloureux, en imaginant dans ses œuvres des univers souvent caractérisés par une sensation de manque, de perte et par l'absence de communication. Dans son autobiographie, elle se définit comme une exilée qui des décennies après son exil vit toujours dans l'entre-deux : entre-deux pays, entre-deux langues.

¹⁷⁴idem, p. 61.

Comme elle n'appartenait pas vraiment à quelque peuple en particulier, elle construit son identité depuis des éléments personnels. Loin d'être achevé, le processus de définition de soi est caractérisé par une oscillation entre l'attraction lancinante du passé avant l'exil, qui éveille la nostalgie et les remords et le désir d'oublier la souffrance et de trouver un but dans sa vie. Ce travail identitaire a un lien direct avec l'écriture qui ne constitue pas seulement un échappatoire, mais aussi la possibilité de comprendre sa vie et son parcours individuel. L'identité et la création artistique vont de pair chez Kristof, dans une relation dialectique. Pour elle, l'écriture longe la frontière entre le dicible et l'indicible, entre les souvenirs souvent difficiles à comprendre ou même à fixer et leur interprétation. De la même manière, le récit autobiographique offre au lecteur un effort marqué visant à la prise de conscience.

Occupant une place à part dans son œuvre, car il contient la voix d'une femme, un appel à la reconnaissance et son regard sur son propre passé, *L'Analphabète* offre au lecteur une modalité de comprendre les motivations de son écriture, son caractère vital et les difficultés qu'elle a dépassées pour parvenir à faire ce qu'elle a toujours voulu faire. C'est le testament de sa détermination et de sa confiance en soi, de la certitude qu'elle a choisi la bonne voie. Comme personne, sa relation au passé et aux autres est définie par l'exil, autrement dit, elle est restée toujours dans l'entre-deux, n'appartenant vraiment nulle part, et rêvant de n'être jamais partie. Il y a donc de l'ambiguïté dans son évaluation de soi, d'une part la conscience d'avoir réalisé son projet et de l'autre la souffrance d'avoir quitté sa patrie, sa famille et la vie qu'elle aurait pu avoir.

CONCLUSION

Le but de cette thèse a été de montrer comment les textes de Kristof traitent du système de genre, de la subordination des femmes. L'enjeu a été double, de rendre compte des caractéristiques des personnages féminins et masculins et de décrire les relations entre les deux sexes en prenant en considération quelques repères. Nous avons voulu voir d'abord comment les personnages recréent les rôles traditionnels et si la définition de l'identité de genre est problématisée, puis, si le hétérosexisme est remis en question. Enfin, nous avons voulu savoir s'il y a des personnages qui n'appartiennent pas au schéma binaire imposé par la société qui est une expression de l'opposition et de la hiérarchie entre l'homme et la femme, comment ils sont dépeints et vus par les autres. En somme, ce qui est social et construit est-il rendu comme transparent et 'naturel' par le texte ou est-il remis en question ?

Notre travail a été structuré de manière à rendre compte de la richesse de l'œuvre de Kristof et ainsi des différents genres littéraires qu'elle emploie, les deux premières parties ont traité de la prose, puis les suivantes du théâtre et de l'autobiographie. Ceci nous a permis en même temps de mettre en évidence une différence entre les textes quant à la prise de parole du personnage féminin. Celui-ci s'exprime plus dans les nouvelles que dans les romans, plus dans *Hier* que dans la trilogie, occupe parfois le centre de la scène dans le théâtre et prend la position de sujet dans l'autobiographie.

Le personnage féminin de Kristof n'est pas le même partout dans son œuvre. Il y a une différence majeure entre les romans écrits à la fin des années 80 et au début des années 90 et les œuvres écrites auparavant, dans les années 70, c'est-à-dire les nouvelles et les pièces de théâtre. De cette façon, l'on ne peut pas généraliser facilement et unifier son image pour donner une réponse simple aux questions que nous avons posées ci-dessus. D'un côté, le texte des romans perpétue le schéma patriarcal, de l'autre, dans le reste de sa production littéraire, il y a des textes qui nous invitent à mettre en question nos perceptions et nos jugements sur les rapports entre les hommes et les femmes.

D'emblée, nous avons pu remarquer dans le premier chapitre que, chez Kristof, les personnages masculins et leurs rôles dans la société sont déconstruits, que les apparences de pouvoir cachent en fait leur faiblesse et leur échec sur le plan personnel. La narration dans la trilogie nous donne la perspective masculine sur les faits et sur les autres participants à l'histoire mais elle est remise en question par les détours du double narratif. Les narrateurs sont aussi des écrivains et leur projet d'écriture de soi naît du désir de se dire, de s'affirmer ; il est issu de l'isolement et des troubles identitaires causés par la rupture et la perte. Ce projet ne réussit pas à atteindre son but, car les jumeaux de la trilogie n'arrivent pas à se réconcilier dans la vie et se rencontrent seulement dans la mort, tandis que le protagoniste de *Hier* renonce à écrire, déçu par la perte de la femme aimée.

Dans le système social, les protagonistes masculins font partie d'un monde patriarcal qui est représenté dans la trilogie par trois piliers du pouvoir traditionnel, le curé, l'officier et le chef de parti unique. Ce qui est significatif est

que, l'un après l'autre, leur rôle est remis en question et leur pouvoir dans la société diminue. De même que les personnages principaux, qui essaient de souligner leur indépendance et leur masculinité au début des récits, tous les personnages masculins finissent en marge de la société.

Les relations entre les sexes ne sont pas au premier plan des romans, comme les personnages féminins sont relégués aux rôles mineurs. Néanmoins, la violence sexiste se voit clairement dans la période de la guerre, présentée dans la trilogie, pendant laquelle les femmes sont victimes à la fois du viol par les soldats et de la pauvreté. En outre, les personnages féminins apparaissent dans des rôles traditionnels de mère, d'épouse et d'amante et les textes ne semblent pas critiquer ces rôles préétablis. Leur représentation sur le plan narratif et thématique est faite en fonction des besoins des protagonistes masculins ; ainsi la maternité est soulignée dans l'expression de la quête identitaire des jumeaux et comme conséquence de leur besoin de retour à un amour total, originel.

Nous pouvons constater que les personnages principaux masculins semblent être voués à l'échec, dans leurs efforts pour écrire et dans leur vie personnelle, ce qui par contre n'est pas présenté comme une critique de leur rôle dans la société mais comme un exemple de marginalité sociale. En ce qui concerne les femmes, quoique moins visibles et moins importantes du point de vue narratif, quelques-unes réussissent à dépasser les moments difficiles de leur vie. En dépit du fait que les personnages féminins sont vus de l'extérieur, étant l'objet du regard et parfois du désir et étant saisis à travers la subjectivité masculine, technique qui suggère leur manque d'importance, quelques-unes sont plus positives, plus lucides que les

hommes. Antonia dans *Le Troisième mensonge* et Line dans *Hier*, sont toujours contraintes par leur rôle dans la société, mais, en dernière instance, elles montrent un certain épanouissement, basé néanmoins sur leur responsabilité envers leurs enfants. Un rôle à part est joué par la Grand-Mère du *Grand Cahier*, qui, par son âge, dépasse les attentes sociales associées aux femmes et fait preuve d'autonomie et d'indépendance, tout en étant marginalisée dans sa communauté à cause de son passé. Elle est seule à aller contre le modèle de dépendance et de sacrifice de soi représenté par les autres personnages féminins des romans.

Les nouvelles publiées dans le recueil intitulé *C'est égal* tendent à transmettre un message général d'indifférence, de nihilisme, mais certains personnages féminins essaient de s'affranchir des rôles qu'elles doivent jouer dans leur vie, presque en dépit du manque d'espoir de l'auteure. C'est vrai que l'accent est mis sur l'expérience des personnages masculins, leur isolement et leur aliénation, leur manque de relation aux autres, leur nostalgie lancinante pour le passé, pour la maison ou les rues de la ville de leur enfance et la résignation devant la mort. Cependant, il y a des histoires de femmes qui souffrent, qui désirent s'échapper de leur relation de couple étouffantes, comme celles de *La hache* et de *Chez moi*. Ajoutons que trois nouvelles nous donnent la voix d'une femme d'un certain âge qui se concentre sur ses propres désirs ou sur les moments déterminants de sa vie. Ce qui ressort de ces histoires est le prix psychologique que la femme doit payer pour se conformer à ce qu'on attend d'elle, ce qui signifie soit rester dans une relation qui ne lui offre plus de bonheur soit renoncer à son indépendance et se sacrifier par amour de l'autre. Les deux nouvelles qui présentent des cas de prostitution, sans s'impliquer ou de prendre partie pour ou contre, forcent le

lecteur à s'interroger sur le sujet, à analyser ses préjugés et son refus de s'engager dans la critique de l'oppression et des inégalités cachées du monde patriarcal.

L'ensemble des pièces de théâtre étudiées peut être caractérisé de la même manière que les nouvelles. Il y en a seulement deux qui se concentrent sur des histoires des femmes et où leurs monologues ou répliques offrent au lecteur leur interprétation de leur existence, une sorte de prise de conscience tardive de leur malaise. Par rapport au personnage masculin, plutôt préoccupé par l'argent et son existence matérielle, par la politique, la justice et les grandes idées, la protection de sa communauté ou les gestes héroïques, la femme est de nouveau reléguée à la sphère domestique, en proie à sa dépendance affective à l'égard de l'homme ou victime de l'objectification de son corps.

La clé de l'ascenseur rend compte de la prise de conscience de la femme quant à son assimilation du discours patriarcal, en l'occurrence celui de son mari. Celui-ci incarne un cas extrême de la violence masculine voilée sous le masque de la respectabilité et qui est acceptée par la société, symbolisée dans la pièce par le médecin, instrument complice de l'oppression de la femme. Ce personnage est censé renvoyer au savoir, à la science vus comme appartenant naturellement au domaine du masculin et en opposition avec ce que représente la femme. Elle est décrite comme «folle», son langage n'est pas compris par les hommes, son comportement est considéré comme hors norme et trop agressif et pour résoudre l'énigme qui est la femme, les hommes la privent des fonctions de son corps, ignorant totalement ses droits de sujet.

L'Heure grise ou le dernier client continue le thème du corps comme propriété des hommes en présentant l'histoire d'une prostituée à la fin de sa 'carrière', une femme âgée qui a décidé dans sa jeunesse de ne pas laisser dicter sa vie par les sentiments, mais de vendre son corps et plus tard ses rêves pour gagner sa vie. La femme dans ces deux pièces est condamnée à la solitude, elle est fatiguée de sa vie et a envie de disparaître. Dans *La Clé*, elle pense à se suicider, et dans l'autre pièce, la prostituée attend sa mort sans peur et sans regrets.

A la suite de cette étude, dans un premier temps il faut bien constater l'importance de la figure maternelle et sa complexité dans les romans. Le portrait de la mère, traditionnellement vue comme garante de la reproduction de la famille et de la société, et symbolisant le devoir de protection de la famille, d'abnégation et d'altruisme, occupe un rôle important dans les romans, en dépit de son rang secondaire. Ce portrait est en fait ambigu, à double visage, car la mère représente pour l'enfant parfois le rejet, dans le cas de la mère folle du *Troisième mensonge*, ou bien l'affection mais aussi l'abandon et l'impuissance dans *Le Grand cahier*. Antonia, dans *Le Troisième mensonge* peut être vue comme une mère affectueuse, mais elle représente en même temps la destruction de la famille des jumeaux, la tentation vers l'adultère du père et elle est condamnée par l'enfant. La mère de Tobias dans *Hier* est une prostituée qui n'est pas affectueuse et qui fait honte à son enfant. Les images de la mère meurtrière et coupable ou de la mère absente, insuffisante ou folle suggèrent la récrimination, la remise en cause du principe maternel, de la femme comme bonne mère, les contradictions au sein de l'attitude des protagonistes envers leur mère.

.Deuxièmement, l'on peut noter des thèmes associés à la femme, comme le sacrifice de soi et l'enfermement qui mènent à l'insatisfaction à l'égard de la vie menée. Il est évident que la femme est coincée dans des rôles prescrits par les autres et auxquels elle se conforme. Rarement, elle aspire à s'échapper, en se fabriquant l'image utopique d'une vie rêvée depuis longtemps comme dans *Chez moi*. Contraintes par leur rôle, peu d'elles réussissent à s'en affranchir. La révolte de la femme dans *La clé* ou dans *La hache* finit en violence comme dernier recours et en folie et elle est ainsi remise en question sans être cependant condamnée clairement par le texte. Seule la femme du *Produit* réussit à laisser derrière elle le 'bonheur conjugal' et cherche à créer un avenir pour elle et ses enfants ailleurs.

Les relations entre les sexes sont donc difficiles et parfois conflictuelles et violentes. Soit il n'y a pas d'amour dans la vie des protagonistes, femmes ou hommes, soit l'amour du début de leur relation dégénère en dépendance de la part de la femme, en sacrifice de soi, de ses rêves et de sa liberté, ou en oppression de la part de l'homme, en mépris ou impossibilité de comprendre et de respecter l'autre. L'illusion, la fantaisie ou le mythe auxquels le sujet croit ne correspondent pas à la réalité.

Cette idée de l'exploitation de l'amour de la femme au profit de l'homme se voit en la prostitution dans les nouvelles analysées. Elle est parfois associée à l'idée de la femme faible, victime de sa sexualité ou de ses sentiments, comme Bec-de-Lièvre, qui meurt heureuse violée par les soldats, Yasmine qui n'a pas pu résister à son désir sexuel envers son père, ou la mère des jumeaux qui a eu un autre

enfant un an après avoir laissé les garçons à la campagne avec sa mère, pendant que le père était au front.

De plus, le corps de la femme, objet du désir des hommes, est contrôlé par eux et objet de leur abus. La femme devient l'objet du plaisir masculin qui est privilégié dans les romans comme dans les œuvres traitant de la prostitution. C'est ainsi que le contact physique entre Lucas et Yasmine et Clara dans *La Preuve* ne recèle aucune trace d'émotion et après leur disparition, il va fréquenter les «filles à soldats».

Le message général de l'auteure est nihiliste : il ne contient ni la possibilité de liberté personnelle pour les personnages féminins qui répriment leurs désirs et s'adaptent, ni le bonheur pour les personnages masculins. L'œuvre propose de remettre en question la satisfaction de la femme dans sa place étroite définie par la société et d'éclairer son exploitation sexuelle et économique.

En dernier temps, dans cette analyse de genre, l'autobiographie donne une autre perspective. Elle met au centre la question de la représentation de soi de la femme. L'auteure s'affirme en tant qu'écrivaine et individu libre et sa parole lui permet de se définir par rapport à son passé et à ses origines. Choissant de couvrir de silence les épisodes de sa vie concernant ses mariages, et ne parlant que très peu de ses enfants, elle refuse de mettre en évidence la partie de sa vie qui appartient à son moi sexué et genré. Kristof désire décrire le chemin parcouru pour devenir une écrivaine respectée, qui suit un parcours qu'on pourrait considérer comme masculin. L'un des aspects les plus décourageants a été la lutte contre la langue

«ennemie» à qui s'est ajouté le silence mortel des années passées en usine, conséquence de son statut subordonné d'épouse. La réussite de son projet, représentée par sa nouvelle voix et sa nouvelle écriture, est présagée par l'image de la femme qui traverse la frontière la nuit, illégalement, avec des dictionnaires sous les bras.

Quant au personnage masculin chez Kristof, ce qui ressort de cette analyse c'est son isolement et son repli presque narcissique sur soi. Sa masculinité est ambivalente car elle se définit par le désir d'exclusion de tout sentiment, par l'utilisation de tous les moyens, même de la violence pour atteindre ses objectifs et en même temps elle est fragile et marginale. La présence des personnages homosexuels bienveillants, comme l'officier allemand et le chef de parti et la présence, chez Lucas, de certains attributs associés historiquement aux femmes, comme l'aspect nourricier, ébranle les stéréotypes basés sur l'opposition binaire entre l'homme fort et la femme faible. Partout ailleurs, les hommes souffrent de l'aliénation sociale, du manque de but dans la vie, de la pauvreté, ce qui est vu comme échec social. Le malaise s'exprime parfois par la nostalgie pour le passé et métaphoriquement il est traduit par l'espace réduit ou rétréci des personnages.

Il semble qu'il y ait une contradiction entre les personnages masculins seuls et faibles et le conflit basé sur le manque de communication entre les sexes ou la domination masculine au sein du couple ou qu'au moins il s'agit de deux situations différentes. On pourrait cependant trouver une cause commune, le gouffre entre les deux sexes qui se manifeste dans la confrontation conflictuelle avec l'autre au niveau du mariage. La domination masculine, la supériorité du

pôle masculin, vu dans les romans avec leurs narrateurs masculins, où la femme est l'Autre et l'homme est le sujet du discours, suppose qu'il y ait une distance, qu'il n'y ait pas de vraie rencontre entre les deux sexes, de reconnaissance du statut de sujet de l'autre. Il y a une séparation entre les deux sexes, et non pas de complémentarité. Ainsi, Kristof, sans donner des exemples clairs de subversion des rôles préétablis, sans se limiter à la présentation de la femme comme simple victime ou aux oppositions idéologiques bien définies, problématise la relation de couple, et en fait le lieu du conflit des discours sur les sexes. L'assimilation des discours sur la féminité par la femme rend très difficile la création d'une nouvelle identité propre. Le conflit entre ses aspirations et les contraintes de son rôle social, entre son désir d'autonomie et l'amour qu'elle croit ressentir pour l'homme mène à la souffrance et à la négation de soi et dans *La clé*, en dernière instance, à la rébellion. Néanmoins, cette rébellion est remise en question par la folie, qui est vue par certains critiques comme une manifestation du refus des normes sociales, et implicitement du patriarcat, mais qui ne lui donne pas la possibilité de trouver une place dans cette société.

Au terme de cette étude, il apparaît que Kristof, en choisissant de proposer un questionnement du couple et de ses bases, rappelle au lecteur que le privé aussi appartient au politique et notre lecture suggère qu'elle fait un commentaire critique sur le discours patriarcal. La vie des femmes au dehors de la famille n'a pas du tout d'importance dans la fiction pour l'auteure, ce qui fait que le lieu du conflit entre les sexes devient le foyer familial. Par contre, l'autobiographie renverse ce positionnement de la femme et l'expression de soi, l'affirmation de sa voix singulière sur le plan public devient le but central.

Nous espérons que notre essai a apporté plusieurs contributions à la critique sur Kristof. Nous avons fait une analyse plus détaillée des personnages féminins qui jusqu'ici étaient réduits au statut de cliché ou expédiés rapidement. En mettant l'accent sur l'aspect social de l'œuvre nous avons pu suggérer une modalité de l'interpréter comme une exploration du conflit entre le discours dominant sur le genre dans la société et les aspirations des individus, femmes ou hommes. Le monologue des personnages féminins n'est pas seulement une prise de parole, mais il offre, dans ce contexte, la possibilité d'étudier les influences idéologiques qui déterminent les actions des personnages. De plus, nous avons entrepris une analyse approfondie des pièces de théâtre, de l'autobiographie et des nouvelles, à partir d'une perspective de genre, analyse qui désire combler le manque existant dans la critique sur Kristof.

Dans un contexte où la critique littéraire commence depuis peu à s'intéresser à l'histoire littéraire des femmes en France¹⁷⁵, il serait intéressant de poursuivre la recherche en privilégiant cette perspective pour voir si les efforts faits par Kristof pour présenter l'expérience masculine comme universelle, le refus de décrire l'expérience de l'exil d'un point de vue féminin et de traiter des thèmes considérés par elle comme essentialistes ont été des manières de se créer une place dans le canon littéraire. Ces stratégies visant à créer un monde fictif masculin semblent avoir pour objectif de légitimer son écriture et proviennent chez l'auteure d'un désir de s'inscrire dans une filiation littéraire masculine. Au-delà de l'analyse de cet aspect concernant l'autorité de Kristof, nous envisageons

¹⁷⁵comme le montre le numéro 7 de la revue trimestrielle en ligne *LHT* (Littérature Histoire Théorie) sur le site Fabula <http://www.fabula.org/lht/7>.

d'étudier les manuscrits qu'elle a donnés aux archives. Parmi d'autres textes plus anciens, les archives contiennent le brouillon d'un roman non achevé dont nous souhaitons entreprendre l'analyse, dans le but de compléter l'image de son œuvre.

BIBLIOGRAPHIE

ŒUVRES D'AGOTA KRISTOF:

Le Grand cahier (1986), Paris, Seuil, coll. Points, n° P 41, 1995

La preuve (1988), Paris, Seuil, coll. Points, n° P 42, 1995

Le troisième mensonge (1991), Paris, Seuil, coll. Points n° P 126, 1995

L'épidémie, Un rat qui passe, (théâtre) Caen, Amiot Lenganey, 1993

Hier (1995), Paris, Seuil, coll. Points n° P 293, 1996

Le Monstre (théâtre) dans *La Nouvelle revue française* n° 534-535, « Les imaginaires du théâtre », dossier réalisé par J.-Cl. et S.-J. Lieber, Paris, Gallimard, 1997

L'heure grise et autres pièces, Paris, Seuil, 1998

L'analphabète. Récit autobiographique, Carouge-Genève, Zoé, 2004

C'est égal, Paris, Seuil, 2005

Où es-tu Mathias ?, suivi de *Line, le temps*, postf. de Marie-Thérèse Lathion, Genève, Editions Zoé, 2005

Le monstre et autres pièces, Paris, Seuil, 2007

ENTRETIENS

ARMEL, Ariette, « Exercices de nihilisme », entretien avec Agota Kristof, *Magazine littéraire*, n° 439, 2005, pp. 92-97

BIMPAGE, Serge, « Agota Kristof ou l'amour de la vie jusque dans l'enfer »
Tribune de Genève, 22 octobre 2001, sur le site Culturactif Suisse,
<http://www.culturactif.ch/ecrivains/kristof.htm>, consulté le 16 février 2012

DURANTE, Erica, « Agota Kristof, Du commencement à la fin de l'écriture »
Revue *Recto/Verso*, N° 1, 'Genèses contemporaines', Juin, 2007,
<http://www.revuerectoverso.com>

« Nem akartam megnevezni semmit¹⁷⁶ », entretien avec Nagy Gergely, *HVG*, 19
septembre 2006, <http://hvg.hu/kultura/20060915agotakristof/> imprimé le 5 août
2011

« Az út Csikvándtól Kináig »¹⁷⁷, Agota Kristof Európa-díjas íróval Petöcz András
beszélget, *Élet és Irodalom*, LIII, N° 43, 22 octobre 2009, <http://www.es.hu>,
imprimé le 5 août 2011

JACOB, Didier, « Je m'en fous, disait Agota Kristof », *Le Nouvel Observateur*,
13 janvier 2005, consulté le 29 juillet 2011

RODRIGUEZ MARCOS, Javier « No me interesa la literatura » *El Pais*,
Babelia, 24 février, 2007, consulté le 16 février 2012,
http://elpais.com/diario/2007/02/24/babelia/1172277550_850215.html

SAVARY, Philippe, « Ecrire, c'est presque suicidaire », *Le Matricule des Anges*,
N° 14, novembre 1995-janvier 1996

« Agota Kristof : Sosem tudjuk teljesen kifejezni, amit elgondolunk¹⁷⁸ » entretien
avec Szekeres Dóra, le 18 mars 2011, [http://www.litera.hu/hirek/agota-kristof-
sosem-tudjuk-teljesen-kifejezni-amit-elgondolunk](http://www.litera.hu/hirek/agota-kristof-sosem-tudjuk-teljesen-kifejezni-amit-elgondolunk), imprimé le 5 août 2011

¹⁷⁶Je n'ai voulu rien nommer.

¹⁷⁷La route de Csikvand en Chine.

¹⁷⁸On ne peut jamais exprimer exactement ce qu'on pense.

ARTICLES ET OUVRAGES CONSULTÉS SUR L'ŒUVRE DE KRISTOF

BACHOLLE, Michelle, *Un passé contraignant : double bind et transculturation*, Amsterdam, Rodopi, 2000

— «Pushing the Limits of Autobiography: Schizophrenia in the works of Farida Belghoul, Agota Kristof and Milcho Manchevski », *Romance Languages Annual*, 10, n.1 (1998) pp. 5-11

BAUMGARTNER, Karin, « Female migrant writers in Switzerland : Anna Felder, Agota Kristof and Dragica Rajčić », in Baumgartner, Karin et Zinggeler, Margrit (dir.), *From Multiculturalism to Hybridity: New Approaches to Teaching Modern Switzerland*, Cambridge Scholars Publishing, 2010, p. 63-90

BORNAND, Marie « Agota Kristof, une écriture de l'exil », in *Littérature féminine en Suisse Romande*, sous la dir. de Danielle Deltel, Catherine Verdonnet, Centre de Recherche Interdisciplinaires sur des textes modernes, RITM 12, Littératures francophones, 2, Université Paris X, 1996, pp. 133-165

— « Figures de l'exil », in R. Francillon (dir.), *Histoire de la littérature suisse romande*, Lausanne, Payot, 1999, vol. 4, pp. 320-323

BOUHOUS-PAILLART, « L'innomable en abyme : La Trilogie d'Agota Kristof » in Frédérique Chevillot et Anna Norris, (dir.) *Des femmes écrivent la guerre*, Paris, Éditions Complicités, 2007, pp. 233-244

BRISON, Danièle, « Agota Kristof, *Hier*, La peau, les os, l'âme », *Magazine Littéraire*, no 335, septembre 1995, pp. 79-80

DAYAN-HERZBRUN, Sonia, « Agota Kristof ou le miroir brisé » in *Tumultes*, n.12, Université Paris VII, 1999, pp. 215-227

GIANOTTI, Silvia Audo, « Agota Kristof. L'écriture ou l'émergence de l'indicible », *Synergies*, 'Algérie', n° 6, 2009, pp. 125-133

IMBERT, Jean-Philippe, « Writing for Want of a Better World : Agota Kristof's Trilogy of all Evils », in William Andrew Myers, (dir.) *The Range of Evil, Multidisciplinary Studies on Human Wickedness*, Oxford, Inter-Disciplinary Press, 2006, e-book, pp. 315-326

— « Ecrire à la limite : Le récit mutilé. Monstres et monstrueux dans la *Trilogie* d'Agota Kristof », in Vincent Engel et Michel Guissard (dir.), *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres du Moyen Âge à nos jours*, Actes du colloque de Louvain-La-Neuve, mai 1997, Volume II , Bruylant Academia, Louvain-La-Neuve p. 320

JAKUBEC, Doris avec Daniel, MAGGETTI, *Solitude surpeuplée. Femmes écrivains suisses de langue française*, Lausanne, éd. d'En bas, 1990, *ad vocem*

KOLLÁR, Adél, *Les effets de l'exil sur l'écriture théâtrale dans Les émigrés de Slawomir Mrozek et John et Joe d'Agota Kristof*, Mémoire de licence, Université Janus Pannonius Pécs, Hongrie, 2003

KROH, Aleksandra, *L'aventure du bilinguisme*, Paris, Harmattan, 2000

KUHLMAN, Martha, « The Double Writing of Agota Kristof and the New Europe » *Studies in Twentieth-Century Literature*, vol. 27, No. 1, hiver 2003, pp. 123-39

LATHION, Marie-Thérèse, « Le fonds Agota Kristof aux 'Archives Littéraires' de la Bibliothèque nationale suisse » <http://www.revuerectoverso.com>, imprimé le 29 septembre 2010

MARCUS, Amit, « Dialogue and Authoritativeness in 'We' Fictional Narratives : A Bakhtinian approach », *Partial Answers, Journal of Literature and the History of Ideas*, Vol. 6, N° 1, 2008, pp. 135-161

MARCUS, Amit, « Sameness and Selfhood in Agota Kristof's *The Notebook* », *Partial Answers*, Vol. 4, N° 2, juin 2006, pp. 79-89

MÉSAVAGE, Ruth Mathilde, « Mythe et mensonge dans *Hier* d'Agota Kristof », *Francographies*, no 6, 1997, pp. 101-110

— « Écrire la cruauté: Songe et mensonge dans les romans d'Agota Kristof », *Francographies: Bulletin de la Société des Professeurs Français et Francophones d'Amérique* (NY) Nouvelle Série (1993), pp. 63-75

MIGUET-ORLAGUIER, Marie, « La trilogie mythique d' Agota Kristof » in Marie Miguet-Orlaguier, *Métamorphoses du mythe*, Paris, Belles lettres, 1997, *Annales Littéraires de l'Université de Franche-Comté*, 628, Série 'Littérature', 8, pp. 45-60

MILETIC, Tijana, *European Literary Immigration into the French Language, Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*, Amsterdam, Rodopi, 2008

MÓRO CZ Zsolt, « Nyelv és száműzetés. K. város trológiája ¹⁷⁹ », <http://www.vasiszemle.t-online.hu/2011/01/morocz.htm>, imprimé le 5 août 2011

PETITPIERRE, Valerie, *D'un exil l'autre, les détours de l'écriture dans la Trilogie romanesque* d'Agota Kristof, Carouge Genève-Zoé, 2000

PETÖ CZ András, « Agota Kristof, a svájci magyar frankofon regényíró¹⁸⁰ », préface à la translation en hongrois de *L'Alphabète*, Budapest, Palatinus Kiado, 2007

PURKHARDT, Brigitte, « Agota Kristof et la Grande Scène » *Jeu : Cahiers du théâtre*, no 91 (no 2), 1999, pp. 53-62

¹⁷⁹Langue et exil, la trilogie de la ville de K. (nos traductions).

¹⁸⁰Agota Kristof, la romancière suisse hongroise francophone.

RIBONI-EDME, Marie-Noëlle, *La Trilogie d'Agota Kristof, Écrire la division*, Paris, L'Harmattan, 2007

SANAKER, John Kristian, « *Le Grand Cahier d'Agota Kristof – une 'singularité francophone'* », *Romansk Forum*, No. 16, 2002/2 (XV Skandinaviske romanistkongress, Oslo, 12-17 august 2002), pp. 735-41

SORBA, Marie-Anne, « Cruelle Agota », Revue *Regard sur l'Est*, 2 juin 2006
<http://www.regard-est.com>

TREVISAN, Carine, « Les enfants de la guerre : Le Grand Cahier d'Agota Kristof », *Amnis*, Revue de civilisation contemporaine Europes/Amériques, 6/2006, 'Les guerres et les victimes', <http://amnis.revues.org/952>, consulté le 21 juin 2011

VEXLIARD, Hélène, « Sous l'emprise totalitaire d'Agota Kristof » in N. Saltzman (dir.), *La résistance de l'humain*, Paris, PUF, 1999, pp. 75-106

OUVRAGES THÉORIQUES ET CRITIQUES

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994

ABBOTT, H. Porter, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002

ANDERSON, Margaret L., (dir.), *Race, Class, Gender: An Anthology*, Belmont, London, Wadsworth, 2007

ASTON, Elaine et REINELT, Janelle (dir.), *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000

- AUBRIT, Jean-Pierre, *Le conte et la nouvelle*, Paris, Armand Colin, 1997
- BADINTER, Elisabeth, *L'un est l'autre, Des relations entre hommes et femmes*, [1986], Odile Jacob, 2002
- *XY, de l'identité masculine*, Odile Jacob, 1992
- BAINBRIGGE, Susan, CHARNLEY, Joy et VERDIER, Caroline. (dir.) *Francographies, identité et altérité dans les espaces francophones européens*, New York, Peter Lang, 2010
- BAL, Mieke, *La Narratologie, Essais sur la signification narrative dans quatre romans*, Paris, Klincksieck, 1977
- BARONIAN, Jean-Baptiste, *Panorama de la littérature fantastique de langue française*, [1978], Tournai, Belgique, La Renaissance du livre, 2000
- BELSEY, Catherine et MOORE, Jane, *The Feminist Reader, Essays in Gender and the Politics of Literary Criticism*, Oxford, Blackwell, 1989
- BENNETT, Judith M., *History Matters, Patriarchy and the Challenge of Feminism*, Manchester, Manchester University Press, 2006
- BENSTOCK, Shari, (dir.) *Feminist Issues in Literary Scholarship*, Bloomington, Indiana University Press, 1987
- BOURDIEU, *La domination masculine*, [1998], Paris, Seuil, éd. augmentée d'une préface, 2002
- BOYLE, Claire, *Consuming Autobiographies, Reading and Writing the Self in Post-War France*, London, Legenda, 2007

BROD, Harry and KAUFMAN, Michael, (dir.), *Theorizing Masculinities*, Thousand Oaks, California, Sage Publications, 1994

BROOKS, Ann, *Postfeminisms, Feminism, Cultural Theory and Cultural Forms*, London, Routledge, 1997

BRUNEL, Pierre, (dir.) *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Editions du Rocher, 1988

— *Mythopoétique des genres*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003

BUTLER, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, 1990

CAVALLARO, Dani, *French Feminist Theory, An Introduction*, London, Continuum, 2003

CHARNLEY, Joy et al. (dir.), *Francographies, Identité et altérité dans les espaces francophones européens*, Oxford, Peter Lang, 2010

CHEVILLOT, Frédérique et NORRIS, Anna, (dir.) *Des femmes écrivent la guerre*, Éditions Complicités, 2007

CHODOROW, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, University of California Press, 1978

— *Feminism and Psychoanalytic Theory*, Cambridge, Polity Press, 1989

CONNON, Daisy et JEIN, Gillian, (dir.), *Aesthetics of Dislocation in French and Francophone Literature and Art, Strategies of Representation*, Lewiston, NY, The Edwin Mellen Press, 2009

COTTENET-HAGE, Madeleine et IMBERT, Jean-Philippe, (dir.) *Parallèles, Anthologie de la nouvelle féminine de langue française*, Québec, L'Instant Même, 1996

DELPHY, Christine et LEONARD, Diana, *Familiar Exploitation, A New Analysis of Marriage in Contemporary Western Societies*, Cambridge, Polity Press, 1992

DERRIDA, Jacques, *Le monolinguisme de l'autre*, Paris, Éditions Galilée, 1996

DOUZOU, Catherine et GAUVIN, Lise, *Frontières de la nouvelle de langue française, Europe et Amérique du Nord 1945-2005*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2006

ECO, Umberto, *Lector in fabula*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, (traduction de l'italien)

EVRRARD, Franck, *Le théâtre français du XXe siècle*, Paris, Ellipses, 1995

FALLAIZE, Elisabeth, *French Women's Writing*, Macmillan Press, 1993

FELMAN, Shoshana, *What Does a Woman Want? Reading and Sexual Difference*, London, The Johns Hopkins University Press, 1993

FORTIER, Mark, *Theory/Theatre: an Introduction*, London, Routledge, 1997

FRANCILLON, Roger, (dir.), *Filiations et filatures, Littérature et critique en Suisse Romande*, Genève, Editions Zoé, 1991

— *Histoire de la littérature en Suisse Romande*, Lausanne, Editions Payot, 1996-1999

FRANTZ, Sarah S.G., *Women Constructing Men. Female Novelists and their Male Characters, 1750-2000*, Lanham, Lexington Books, 2010

GAL, Susan et KLIGMAN, Gail, *The Politics of Gender after Socialism: A Comparative-Historical Essay*, Princeton, Princeton University Press, 2000

GARDINER, J. K., (dir.), *Masculinity Studies and Feminist Theory, New Directions*, New York, Columbia University Press, 2002

GENETTE, Gerard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972

GIFFORD, Paul et GRATTON, Johnnie, (dir.), *Subject matters, Subject and Self in French Literature from Descartes to the Present*, Amsterdam, Rodopi, 2000

GILBERT, Sandra M. et GUBAR, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination*, New Haven, Yale University Press, 1979

GOODMAN, Lizbeth, (dir.), *Literature and Gender*, Routledge and the Open University, 1996

GRATTON, Johnnie et IMBERT, Jean-Philippe, (dir.), *La nouvelle hier et aujourd'hui, Actes du Colloque de University College Dublin, septembre 1995*, Paris, L'Harmattan, 1997

GRATTON, Johnnie et LEJUEZ, Brigitte, (dir.) *Modern French Short Fiction*, Manchester University Press, 1994

GREEN, André, *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Paris, Editions de Minuit, 1980

GROJNOWSKI, Daniel, *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan, 2000

GUDMUNDSDÓTTIR, Gunnthórunn, *Borderlines: Autobiography and Fiction in Postmodern Life Writing*, Amsterdam, Rodopi, 2003

GUILLAUMIN, Colette, *Sexe, Race et Pratique du pouvoir, L'idée de Nature*, Paris, cote-femmes, 1992

HAASE, D, (dir.), *Fairy Tale and Feminism, New Approaches*, Detroit, Wayne State University Press, 2004

HERMAN, David et JAHN, Manfred, (dir.) *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London, Routledge, 2008

HIDDLESTON, Jane, *Reinventing Community: Identity and Difference in Late 20th Century Philosophy and Literature in French*, Oxford, Legenda, 2005

HIRATA, Helena, LABORIE, Françoise et LE DOARÉ, Hélène, (dir), *Dictionnaire critique du féminisme*, Paris, PUF, 2000

HOFFMAN, Eva, *Lost in Translation, A life in a New Language*, Penguin, 1990

HOLMES, Diana, *French Women's Writing, 1848-1984*, London, Athlone, 1996

— *Romance and Readership in XXth Century France*, London, Oxford University Press, 2006

HOWELLS, Christina, (dir.), *French Women Philosophers, A Contemporary Reader, Subjectivity, Identity, Alterity*, London, Routledge, 2004

HUBERT, Marie-Claude, *Le Théâtre*, Paris, A. Colin, 1988

HUGHES, Alex, *Heterographies, Sexual Difference in French Autobiography*, Oxford, Berg, 1999

JOHNSON, Allan G., *The Gender Knot, Unravelling Our Patriarchal Legacy*, [1997], Philadelphia, Temple University Press, éd. révisée et augmentée, 2005

JONES, Elizabeth, *Spaces of Belonging: Home, Culture, Identity in 20th century French Autobiography*, Amsterdam, Rodopi, 2007

JUFFÉ, Michel, (dir.), *Expériences de la perte*, Paris, PUF, 2005

KING, Adele, *French Women Novelists. Defining a Female Style*, Basingstoke, Macmillan, 1989

LACAPRA, Dominick, *Writing history, writing trauma*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2001

LANSER, Susan S., *Fictions of Authority: Women Writers and Narrative Voice*, Ithaca/London, Cornell University Press, 1992

LECARME, Jacques et LECARME-TABONE, Eliane, *L'Autobiographie*, Paris, A. Colin, 1997

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975

LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris, Editions de Minuit, Collection, "Critique", 1979

MARCUS, Laura, *Autobiographical Discourses: Theory, Criticism, Practice*, Manchester University Press, 1994

MARIN, Louis, *L'écriture de soi: Ignace de Loyola, Montaigne, Stendhal, Roland Barthes*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999

McNAY, Lois, *Gender and Agency, Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 2000

MILLER, Nancy K., *Subject to Change, Reading Feminist Writing*, NY, Columbia University Press, 1988

MOI, Toril, *Sex, Gender and the Body: the Student Edition of What is a Woman?*, Oxford, Oxford University Press, 2005

MORELLO, Nathalie et RODGERS, Catherine, (dir.), *Nouvelles écrivaines, nouvelles voix?*, Amsterdam, Rodopi, 2002

MURPHY, David et NI LOINGSIGH, Aedin, (dir.) *Thresholds of Otherness, Autrement mêmes, Identity and Alterity in French Language Literatures*, London, Grant&Cutler, 2002

MURPHY, Peter F. (dir.), *Feminism and Masculinities*, Oxford, Oxford University Press, 2004

NORMAN, Buford, (dir.), *The Mother in/and French Literature*, Amsterdam, Rodopi, 2000

OLIVER, Kelly, (dir.), *French Feminism Reader*, Oxford, Rowman&Littlefield, 2000

PAGE, Ruth E., *Literary and Linguistic Approaches to Feminist Narratology*, Palgrave Macmillan, 2006

PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale, voix et images de la scène 3*, [1988], Presses Universitaires de Septentrion, 3e éd. augmentée, 2000

PHELAN, James et RABINOWITZ, Peter J. *A Companion to Narrative Theory*, Oxford, Blackwell, 2008

PICKERING, Kenneth, *Key Concepts in Drama and Performance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 'Palgrave Key Concepts', 2005

QUAGHEBEUR, Marc et ROISSON, Laurent, (dir.), *Entre aventures, syllogismes et confessions, Belgique, Roumanie, Suisse*, Bruxelles, Oxford, Peter Lang, 2003

- RICOEUR, Paul, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Ed. du Seuil, 2000
- ROBBINS, Ruth, *Literary Feminisms*, Basingstoke, Macmillan, 2000
- ROONEY, Ellen, (dir.) *The Cambridge Companion to Feminist Literary Theory*, Cambridge University Press, 2006
- ROVENTA-FRUMUSANI, Daniela, *Concepts fondamentaux pour les études de genre*, Paris, Editions des archives contemporaines, 2009
- RYE, Gill et WORTON, Michael, (dir.), *Women's Writing in Contemporary France, New Writers, New Literatures in the 1990s*, Manchester, Manchester University Press, 2002
- RYNGAERT, Jean Pierre et SERMON, Julie, *Le personnage théâtral contemporain, décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Editions théâtrales, 2006
- *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991
- *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993
- SCHAEFFER, *Pourquoi la fiction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1999
- SCHOENE-HARWOOD, Berthold, *Writing Men, Literary Masculinities from Frankenstein to the New Man*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2000
- SEIFERT, *Fairy Tales, Sexuality and Gender in France, 1690-1715: Nostalgic Utopias*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996
- SHERINGHAM, Michael, *French Autobiography: devices and desires, Rousseau to Perec*, Oxford, Oxford University Press, 1993

SMITH, Sidonie et WATSON, Julia, (dir.), *Women, Autobiography, Theory: a Reader*, Madison, WI/London, Wisconsin UP, 1998

SOHN, Anne-Marie, «*Sois un homme!*», *La construction de la masculinité au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 2009

THÉBAUD, Françoise, *Écrire l'histoire des femmes et du genre*, Lyon, ENS Editions, 2e éd. revue et augmentée, 2007

UBERSFELD, Anne, *Les termes clé de l'analyse de théâtre*, Paris, Seuil, 1996

VERDERY, Katherine, *What was socialism and what comes next*, Princeton University Press, 1996

VIALA, Alain, (dir.), *Le Théâtre en France des origines à nos jours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1997

WALBY, Silvia, *Theorizing Patriarchy*, Oxford, Basil Blackwell, 1990

WELZER-LANG, David, *Nouvelles approches des hommes et du masculin*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2000

WHITE, Stephen, *Communism and its collapse*, London, Routledge, 2001

WHITEHEAD, Anne, *Trauma Fiction*, Edinburgh, Edinburgh U.P., 2004

WHITEHEAD, Stephen M., *Men and Masculinities: Key Themes and New Directions*, Cambridge, Polity Press, 2002

WOLFREYS, Julian, (dir.), *Literary Theories, A Reader and Guide*, Edinburgh University Press, 1999

ZAZZO, René, *Le paradoxe des jumeaux*, Paris, Stock, Laurence Pernoud, 1984

ZIPES, Jack, *Fairy Tales and the Art of Subversion, The Classical Genre for Children and the Process of Civilization*, New York, Routledge, 2006

ARTICLES GÉNÉRAUX

ALMASSY, Eva, «Exil en hongrois se dit szàmüzetés» in *De la mémoire du réel à la mémoire de la langue: Réel, Fiction, Langage*, Paris, Cécile Defaut, 2006

ANDERSEN, Margaret L., « Thinking about Women: A Quarter Century's View », *Gender and Society*, Vol. 19, N° 4, (Août 2005), pp. 437-455

ANDERSON, Pamela Sue, « Autonomy, Vulnerability and Gender », *Feminist Theory*, Vol. 4.(2), 2003, pp. 149-164

BEST, Victoria et ROBSON Kathryn, « Memory and Innovation in Post-Holocaust France », *French Studies*, Vol. LIX, N° 1, pp. 1-8

BISHOP, Tom, « What Happened to the Avant-garde », *Yale French Studies*, N° 112, 'The Transparency of the Text: Contemporary Writing for the Stage', (2007), pp. 7-13

BOISCLAIR, Isabelle, et SAINT-MARTIN, Lori, « Les conceptions de l'identité sexuelle, le postmodernisme et les textes littéraires », *Recherches féministes*, Vol. 19, N° 2, 2006, pp. 5-27

BOHORQUEZ, Paola, « Psychic and Ethical Dimensions of Language Loss », *Journal of Intercultural Studies*, Vol. 30, N° 2, Mai 2009, pp. 157-172

BROMBERG, Sarah, « Feminist Issues in Prostitution », www.feministissues.com, article publié 4/11/2004

CHOPRA, Radhika, « Retrieving the Father: Gender Studies, 'Father Love' and the Discourse of Mothering », *Women's Studies International Forum*, Vol. 24, N° 3/4, 2001, pp. 445-455

CLOCHARD, Olivier, Yvan GASTAUT et Ralph SCHOR, «Les camps d'étrangers depuis 1938 : continuité et adaptations. Du 'modèle' français à la construction de l'espace Schengen», *Revue Européenne des Migrations Internationales*, «L'asile politique en Europe depuis l'entre deux-guerres», vol. 20, N° 2, 2004, p. 57-87

COLLIN, Françoise, « Déconstruction/destruction des rapports de sexes », *Sens Public*, Revue électronique internationale, article publié en ligne octobre 2003, http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=43

CONNELL, R. W. et MESSERSCHMIDT, James W., « Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept », *Gender and Society*, Vol. 19, N° 6 (Déc., 2005), pp. 829-859

CONNELL, R.W., « Teaching the Boys: New Research on Masculinity, and Gender Strategies for Schools », *Teachers College Record*, Vol 98, N° 2, Hiver 1996, pp. 206-235

DAGENAIS, Huguette et DEVREUX, Anne-Marie, « Les hommes, les rapports sociaux de sexe et le féminisme: des avancées sous le signe de l'ambiguïté, *Recherches féministes*, Vol. 11, N° 2, 1998, p. 1-22, <http://id.erudit.org/iderudit/058002ar>

DELBART, Anne-Rosine, « 'Double je' et jeux doubles de l'écriture en français langue étrangère », *Revue belge de philologie et d'histoire*, Tome 82, fasc. 3, 2004. Langues et littératures modernes - Moderne taal en litterkunde. pp. 765-773, http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/rbph_0035-0818_2004_num_82_3_4858

DESCARRIES, Francine et DECHAUFOUR, Laetitia, « Du 'French Feminism' au 'genre' : trajectoire politico-linguistique d'un concept, *Labrys, études féministes/estudos feministas*, juin/décembre 2006

<http://www.tanianavarrosvain.com.br/labrys/>

DUROUX, Françoise, « Remarques aporétiques sur les issues des mouvements de femmes. Le cas français », www.lrdp.fr/articles.php?lng=fr&pg=1099

FORTIER, Frances et MERCIER, Andrée, « L'autorité narrative dans le roman contemporain : exploitations et redéfinitions », *Protée*, vol. 34, n° 2-3, 2006, p. 139-152, p. 139,

<http://id.erudit.org/iderudit/014272ar>

FOUGEYROLLAS Dominique, HIRATA Helena et SENOTIER, Daniele, Introduction au numéro 'La violence, les mots, le corps', *Cahiers du Genre*, N° 35/2003, pp. 5-20

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique et VARIKAS, Eleni, Introduction au numéro 'Féminisme(s).Recompositions et mutations', *Cahiers du Genre*, hors-serie, 2006, pp. 7-15

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, Dominique, LEPINARD, Eléonore et VARIKAS, Eleni, Introduction au numéro 'Féminisme(s). Penser la pluralité', *Cahiers du Genre*, N° 39/2005, pp. 5-12

GAMBAUDO, Sylvie A., « French Feminism vs. Anglo-American Feminism: A Reconstruction », *European Journal of Women's Studies*, Vol 14, N° 2, 2007, pp. 93-108

GEMIS, Vanessa, « La biographie genrée: le *genre* au service du genre », *COntEXTES* [En ligne], n° 3 | juin 2008, mis en ligne le 24 juin 2008, consulté le 21 juin 2011. URL: <http://contextes.revues.org/index2573.html>

GEYER, Paul, «L’histoire littéraire: mythe fondateur de l’Europe», *L’Europe: la construction d’un imaginaire culturel et littéraire*, Université Paris-Sorbonne (Paris-IV) École doctorale III, 22 mai 2010, www.romanistik.uni-bonn.de

GOVEN, Joanna, « Gender and Modernism in a Stalinist State », *Social Politics*, Printemps 2002, pp. 3-28

HAMEL, Yan et BOUCHARD, Mawy, «Portrait de l’homme de lettres en héros. La dialectique de la bravoure et de l’écriture», *@analyses* [En ligne], Dossiers, “Héroïsme et littérature”, Présentation, <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=137>

HEARN, Jeff, « From Hegemonic Masculinity to the Hegemony of Men », *Feminist Theory*, 5, 49, 2004, pp. 49-72

JARRON Steven, « Autobiography and the Holocaust: An Examination of the Liminal Generation in France », *French Studies*, Vol. LVI, N°. 2, pp. 207-219

KINDT, Tom, et MULLER, Hans-Harald, « Narratology and Interpretation, A Rejoinder to David Darby », *Poetics Today*, 24.3 (Aut. 2003), pp. 413-421

LALIBERTE, Hélène, « Pour une méthode d’analyse de l’espace dans le texte dramatique », *L’Annuaire théâtral : revue québécoise d’études théâtrales*, N° 23, 1998, p. 133-145, <http://id.erudit.org/iderudit/041350ar>

LANSER, Susan S., « Feminist Criticism, *The Yellow Wallpaper*, and the Politics of Color in America », *Feminist Studies*, vol. 15, no. 3 ‘Feminist Reinterpretations/ Reinterpretations of Feminism’, (Automne 1989), pp. 414-441

— « Sexing the Narrative: Propriety, Desire, and the Engendering of Narratology », *Narrative*, Vol. 3, N°. 1 (Janv., 1995), pp. 85-94

LEBLANC, Julie, Introduction, *Ecritures autobiographiques, Texte*, « L'autobiographique », 39/40, 2006

LECARME-TABONE, Eliane, «L'autobiographie des femmes», Dossier, N° 7, LHT, publié le 01 janvier 2011 [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/lht/7/dossier/168-7lecarme-tabone>

LEPINARD, Eléonore, « The Contentious Subject of Feminism: Defining Women in France from the Second Wave to Parity », *Signs*, Vol. 32, N° 2, (Hiver, 2007)

MAC MAHON, Anthony, « Lectures masculines de la théorie féministe: La psychologisation des rapport de genre dans la littérature sur la masculinité, *L'Homme et la société*, 2005/4, N° 158, pp. 27-51, <http://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2005-4-page-27.htm>

MARCUS, Amit, « A Contextual View of Narrative Fiction in the First Person Plural », *Narrative*, Vol. 16, N° 1, (Janv., 2008), pp. 46-64

— «Dialogue and Authoritativeness in 'We' Fictional Narratives: A Bakhtinian Approach», *Partial Answers*, 6/1, 2008, pp.135-161

MCNAY, Lois, « Agency and Experience: Gender as a Lived Relation », *The Sociological Review*, 2004, p. 175-190

MILLER, Nancy K., « Representing Others, Gender and the Subjects of Autobiography, Differences », *A Journal of Feminist Cultural Studies*, 6.1, 1994, pp. 1-27

MOI, Toril, « 'I am Not a Feminist But...': How Feminism Became the F-Word », *PMLA*, 121.5, 2006, p. 1735-1741

— « I am not a woman writer. About Women, Literature and Feminist Theory Today », *Feminist Theory*, Vol. 9, N° 3, 2008, pp. 259-271

MULVEY, Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, 16.3 (1975), pp. 6-18

NIERAGDEN, Goran, « Focalization and Narration: Theoretical and Terminological Refinements », *Poetics Today*, Vol. 23, N° 4, Hiver 2002, pp. 685-697

OPREA, Denisa-Adriana, « Du féminisme (de la troisième vague) et du postmoderne », *Recherches féministes*, Vol. 21, N° 2, 2008, pp. 5-28
<http://id.erudit.org/iderudit/029439ar>

PAGE, Ruth E., « Feminist narratology? Literary and linguistic perspectives: on gender and narrativity », *Language and Literature*, Vol. 12 (1), 2003, pp. 43-56

PARENT, Anne Martine, « Trauma, témoignage et récit: la dérouté du sens », *Protée*, Vol. 34, N° 2-3, pp. 113-125

PENNANECH, Florian, « La narratologie féministe : des méthodes et de leurs enjeux », *La Lecture littéraire*, N°10, 'Théorie littéraire et culturalisme', Reims : Presses universitaires de Reims, 2009.

PETITJEAN, André, « Problématisation du personnage dramatique », *Pratiques*, N° 119/120, Décembre 2003, pp. 67-90

RADSTONE, Susannah, « Trauma Theory: Contexts, Politics, Ethics », *Paragraph*, 30:1, 2007, pp. 9-29

RICHARDSON, Brian, « Plural Focalisation, Singular Voices, Wandering Perspectives in 'We'-Narration », Hühn, Peter, Schmid, Wolf, Schönert, Jörg (dir.): *Point of View, Perspective, and Focalization. Modeling Mediation in Narrative (Narratologia*, Vol. 17). Berlin-New York, de Gruyter, 2009.

RIDGEWAY, Cecilia L. et CORRELL, Shelley J., « Unpacking the Gender System: A Theoretical Perspectives on Gender Beliefs and Social Relations », *Gender & Society*, 18, N° 4, 2004, pp. 510-531

ROBSON, Kathryn, « Curative Fictions: The Narrative 'Cure' in Judit Herman's *Trauma and Recovery* and Chantal Chawaf's *Le Manteau noir* », *Cultural Values*, Vol. 5, N° 1, Janvier 2001, pp. 115-130

RUDE-ANTOINE, Edwige, « Clinique de l'exil - Réflexions à partir d'un cas clinique », *Journal International de Victimologie*, N°. 19, Tome 7, numéro 1 (2008-2009)

SHEN, Dan, « Why Contextual and Formal Narratologies Need Each Other », *Journal of Narrative Theory*, Vol 35, N° 2, Été 2005, pp. 141-171

TIDD, Ursula, « The Self-Other Relation in Beauvoir's Ethics and Autobiography », *Hypatia*, Vol 14, N° 4, (Aut. 1999), pp. 163-174

UHLMANN, Allon J. et UHLMANN, Jennifer R., « Embodiment below Discourse: The Internalised Domination of the Masculine Perspective », *Women's Studies International Forum*, 28 (2005), pp, 93-103

VIGNON, Elodie, « Que faire de la mère? Du sarcasme à la valorisation », *Sens public*, Revue internationale, Article publié en ligne : 2011/03

http://www.sens-public.org/article.php3?id_article=808

VINTGES, Simone de Beauvoir, « A Feminist Thinker for Our Times », *Hypatia*, Vol 14, n° 4, (Aut. 1999), p. 133-144