

# Agota Kristof : langue et écriture dans le contexte de l'exil

Iryna Sobchenko

---

**Résumé :** *Dans l'écriture d'Agota Kristof le dispositif minimaliste semble surgir au même temps qu'un certain code normatif qu'on doit accepter à cause du déplacement vers l'espace langagier et culturel étranger. « Le défi de l'analphabète », comme Kristof appelle elle-même son écriture, est lancé au pouvoir imminent de la langue d'accueil, le français, qui est marqué par les siècles de souci de la langue et du style. Dans le contexte de l'exil, l'écriture minimaliste devient la critique de la conception essentialiste de la langue et de la littérature, déterminées par l'identité nationale. La présente communication tend à développer une réflexion sur les modes à travers lesquels dans les romans et les récits d'Agota Kristof l'écriture minimaliste fait face à la discontinuité du sujet et au pouvoir de la langue, aussi bien qu'élucider l'aspect éthique de l'écriture en tant que réalisation d'une intention, d'un choix qui résulte de la situation d'ambivalence langagière.*

**Mots-clés :** *Agota Kristof, écriture minimaliste, écriture blanche, pouvoir de la langue, éthique de l'écriture, dialectique négative.*

**D**ans l'univers romanesque d'Agota Kristof il existe une expression qui, tout en étant inscrite dans le cadre historique et biographique et en ce sens légitime, s'avère même plus troublante que la cruauté des labyrinthes vertigineux de sa narration. Il s'agit de la fameuse « *langue ennemie* », dénomination à laquelle l'autrice a recours pour désigner la langue étrangère, et surtout le français. La première occurrence de ces mots est repérée dans le récit autobiographique « L'Analphabète », exactement dans le chapitre quasiment homonyme où surgit l'opposition *langue maternelle-langue ennemie*<sup>1</sup>. De même, cet affrontement est reflété dans la mappemonde langagière du *Grand Cahier*: la première langue étrangère apprise par les jumeaux est littéralement la langue ennemie, celle de l'officier allemand, aussi bien que la langue de Grand-Mère, qu'elle ne parle qu'en buvant toute seule dans sa chambre. L'allemand, langue de l'occupation, le russe, langue du régime totalitaire, pénètrent l'espace

unique et clos de la langue maternelle, mais le français paradoxalement devient l'adversaire plus menaçant, car il « *est en train de tuer ma langue maternelle* », avoue Kristof, qui doit « *affronter* », lutter pour « *conquérir cette langue* »<sup>2</sup>. Cependant la radicalité binaire de l'opposition *langue maternelle-langue ennemie* est brouillée par l'existence du tiers – « *langue inventée* », une sorte de langue secrète que les enfants, Agota et son frère Yano, ne parlaient qu'entre eux, et qu'ils imaginaient également être la langue des Tziganes. Ces derniers l'utilisaient, selon les enfants, « *parce que dans le bistrot du village ils avaient des verres marqués, des verres rien que pour eux, car personne ne voulait boire dans un verre dans lequel le Tzigane a bu* »<sup>3</sup>. Évidemment cette « langue inventée », acte personnel et même collectif de la résistance à la discrimination, à la contrainte d'être « marqué », est par excellence la langue de l'exil. La rupture au niveau de la langue se représente, semble-t-il, à travers l'ensemble des codes qui marquent profondément l'écriture kristofienne, en creusant l'idéologie de la langue et de l'identité.

L'œuvre d'Agota Kristof, écrivaine d'origine hongroise, émigrée en Suisse en 1956, s'inscrit à part entière dans l'espace de la littérature européenne et mondiale, étant comparable, sans exagérer, avec celui des figures majeures du procès littéraire européen telles que, par exemple, Kafka, Camus ou bien Beckett, auteur de référence pour l'écriture dite minimaliste, ou les autres écrivains plutôt contemporains qui abordent les questions de la langue, de l'exil, du sujet discontinu, de l'altérité. L'œuvre d'Agota Kristof est engagée en premier lieu dans le contexte de la littérature du déracinement – la génération des écrivains transfuges de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle. Nombre d'auteurs – Valérie Petitpierre, Rennie Yotova, Noël Cordonnier, Tijana Miletič, Silvia Audo Gianotti, Marie Noëlle Riboni-Edme – interrogent l'identité versatile qui paraît sur la frontière langagière et culturelle en associant l'écriture kristofienne avec le discours de l'exil à formes multiples. La phénoménologie de l'exil chez Kristof se révèle de toute évidence dans le travail avec la langue dont le résultat est l'écriture extrêmement sobre et dépouillée, qu'on peut non sans raison nommer minimaliste. Cherchant à éviter l'approche trop généralisatrice, surtout par rapport aux écrivains contemporains, nous appelons minimaliste l'écriture d'un tel ou tel auteur dès lors que dans sa profondeur le minimalisme existe en manière du principe plus au moins articulé. L'attention au minimalisme considéré dans l'ensemble des pratiques textuelles et des

tendances littéraires chez plusieurs auteurs nous paraît pertinente du point de vue des études des formes narratives dans le roman contemporain. Notamment il s'agit du phénomène de l'écriture blanche, évoqué par R. Barthes dans son essai *Le Degré zéro de l'écriture* (1953) et actualisé dans différents contextes critiques pendant ces dernières décennies – dès auteurs de l'édition de Minuit à ce que l'on appelle « le minimalisme positif » de Philippe Delerm et Christian Bobin. Du fait que la notion du minimalisme dans la littérature de la fin XX<sup>e</sup> – début XXI<sup>e</sup> siècles surgit au croisement de l'art visuel, de la musique et de la littérature, l'étude de l'identité textuelle dans l'écriture minimaliste est impossible sans prendre en considération l'aspect intermédial ce qui prévoit la polyvalence des formes et structures minimalistes. De l'autre côté, l'écriture minimaliste comme toute autre écriture tend à problématiser les catégories de forme et de la structure, en les traitant avant tout du point de vue de leur caractère non linéaire, non hiérarchique, inachevé. Ainsi dans notre recherche sur la construction de l'identité textuelle dans l'écriture d'Agota Kristof nous avons recours à des aspects différents de l'écriture minimaliste: les modalités de l'énonciation, l'organisation de l'espace textuel, l'identification générique et la structuration sémantique.

Il est donc justifié de parler de l'écriture minimaliste chez Agota Kristof en tant que principe car avant tout cette conception est déclarée à travers ses textes, notamment dans le passage bien connu du *Grand Cahier*. Le commentaire du narrateur homodiégétique dans ce roman « des jumeaux qui sont en train d'écrire leur journal intime » montre que la vérité et la fidélité aux faits sont l'intention première de l'énonciation minimaliste : « *Nous devons décrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons* »<sup>4</sup>, « *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* »<sup>5</sup>. Pratiquée déjà à partir des premières expériences littéraires, les pièces pour radio et théâtre, l'écriture dénotative d'Agota Kristof est vouée à la dialectique négative de l'auto-réfutation que certains commentateurs de son œuvre considèrent comme nihiliste. En rapport de ce malaise langagier l'un des fragments du métatexte les plus éloquentes est la nouvelle *L'écrivain* du recueil *C'est égal*. Le personnage se retire du monde pour écrire « l'œuvre de sa vie »<sup>6</sup>. Il se croit être un grand écrivain, pourtant il n'a encore rien écrit; de vains

efforts pour retrouver un sujet « *assez grand* », la solitude, le silence et le vide irréparables le mènent à l'état d'un profond désespoir jusqu'à ce qu'il s'exclame: « *J'écrirai tout, tout ce qu'on peut écrire* ». Mais son alter ego ironique lui répond : « *D'accord, fiston. Tout, mais pas plus, hein?* »<sup>7</sup>. Ici ce « *tout, mais pas plus* », où la puissance existentielle de l'acte de l'écriture fait face à la précarité de la parole, rappelle une paraphrase de « *less is more* », « moins, c'est plus », le slogan universel du minimalisme. Le discours littéraire d'Agota Kristof, étant loin de toute conceptualisation exagérée, est quand même marqué par la réflexion profonde et sublime sur les rapports entre la parole et le sens, et l'intention minimaliste semble y être un mode de ce questionnement.

La *langue*, le mot idéologiquement marqué pour Kristof, est la localisation apparente de la frontière que le mouvement de l'écriture tente de franchir. Dans le monde où existent la langue maternelle et les langues ennemies, l'écriture est la marche interminable destinée à surmonter l'aphasie, « l'analphabétisme » temporaire dû à la tyrannie symbolique de la langue du pays d'accueil. Ainsi les textes d'Agota Kristof mettent-ils en valeur l'opposition entre la langue et l'écriture, de la même manière que Roland Barthes le fait dans l'essai *Le Degré zéro de l'écriture*: « *L'écrivain n'y puise rien, à la lettre: la langue est plutôt pour lui comme une ligne dont la transgression désignera peut-être une surnature du langage: elle est l'aire d'une action, la définition et l'attente d'un possible. Elle n'est pas le lieu d'un engagement social, mais seulement un réflexe sans choix, la propriété indivise des hommes et non pas des écrivains; elle reste en dehors du rituel des Lettres; c'est un objet social par définition, non par élection* » [Barthes, 1972: 12]. D'autres paroles de l'écrivaine résonnent en écho: « *Cette langue, je ne l'ai pas choisie. Elle m'a été imposée par le sort, par le hasard, par les circonstances* »<sup>8</sup>. L'écriture pour Agota Kristof est un paradoxe, une sorte de double contrainte: elle l'assume d'abord comme la nécessité, comme un engagement qui est, selon l'observation d'Emanuela Cavicchi, « *la question de vie ou de mort* » [Cavicchi, 2009: 177], mais en même temps c'est un mouvement suicidaire, « *mortifère* », comme le caractérise Rennie Yotova [Yotova, 2011: 62], « *un douloureux processus d'anéantissement* » [Yotova, 2011: 10]. Dans l'un des entretiens l'écrivaine explique sa situation de l'écriture très sincèrement: « *L'écriture n'est pas une thérapie. Au contraire, j'ai souffert encore plus d'écrire ce livre. L'écriture ne m'aide pas. C'est presque*

suicidaire. *Écrire, c'est la chose la plus difficile au monde. Et pourtant, c'est la seule chose qui m'intéresse. Et pourtant, elle me rend malade* »<sup>9</sup>. Encore ici on trace les liens avec la pensée barthienne, qui est, semble-t-il, le commentaire universel pour l'expérience littéraire d'Agota Kristof: « *Aussi l'écriture est-elle une réalité ambiguë: d'une part, elle naît incontestablement d'une confrontation de l'écrivain et de sa société; d'autre part, de cette finalité sociale, elle renvoie l'écrivain, par une sorte de transfert tragique, aux sources instrumentales de sa création* » [Barthes, 1972: 16].

L'écriture blanche, qui, selon Barthes, est l'écriture neutre, libérée d'« *un ordre marqué du langage* » [Barthes, 1972: 55], est étroitement liée au discours de l'exil. Il s'agit non seulement de l'aliénation, du déracinement et de l'isolement, d'inévitables compagnons de l'exilé, qui peuvent éventuellement s'inscrire dans des formes de l'économie langagière, mais aussi des expériences traumatiques extrêmes, de l'écriture dite des limites, car l'exil le plus souvent est le résultat des catastrophes politiques et économiques, – et l'œuvre d'Agota Kristof en est un remarquable témoignage, – face auxquelles la littérature dans le XX<sup>e</sup> siècle a subi beaucoup de transformations. Jean Cayrol, mentionné dans l'essai de Barthes parmi les auteurs de l'écriture blanche, introduit au début des années 50 la notion du « *roman lazarien* », c'est-à-dire, le roman sur les camps de concentration, où le narrateur est associé à l'image de Lazare, personnage symbolique pour la littérature de l'après-guerre, l'être humain qui a passé par la mort, y compris celle de l'humanisme même, et qui en est revenu pour témoigner. Marie-Laure Basuyaux cerne le fonctionnement des procédés stylistiques de l'écriture concentrationnaire de Cayrol où force est de constater une affinité frappante avec l'écriture minimaliste d'Agota Kristof: l'utilisation du présent itératif [Basuyaux, 2009: 86], comme dans certains passages du *Grand Cahier*, par exemple, « *Les travaux* »; la syntaxe coupée et l'utilisation des pronoms anaphoriques, l'alternance des voix narratives, et surtout l'écart et l'étrangeté du sujet narrant. Cayrol introduit la notion de l'écriture « *alittéraire* », qui, pour des raisons éthiques, se met à l'écart de la préciosité stylistique des belles lettres, et le fait qu'il opère cette transformation à l'intérieur de la langue maternelle, qu'il parle d'un « *style concentrationnaire* » [Basuyaux, 2009: 92] et non du contenu, lui-même ayant survécu à la déportation, le rend encore plus proche de l'écriture d'Agota Kristof où l'exil est expérience ontologique et non seulement cartographique.

À quel objet de critique l'écriture minimaliste fait-elle donc appel: à la conception essentialiste de la langue, au sujet cartésien, au pouvoir de la langue ou bien à l'utopie de la littérature nationale? Noël Cordonnier propose deux modèles de réception de la Trilogie selon les rapports avec la langue et la culture française. D'un part, la lecture peut se déployer dans la perspective essentialiste, selon laquelle l'écriture minimaliste d'Agota Kristof, dégagée du registre affectif, est la découverte de la « nature » cartésienne du français, langue de la clarté, de la raison et de la philosophie [Cordonnier, 2001: 95]. D'autre part, la langue de la Trilogie est détachée du contexte littéraire français et fonctionne exceptionnellement en tant que moyen de communication neutre. De ce point de vue, la non-identification des langues chez Kristof témoigne de la nature traumatisante de liaison *langue-identité*, pour laquelle l'Europe continue à payer un prix trop cher à cause de ses fantasmes impérialistes exagérés [Cordonnier, 2001: 98]. Jean-Marc Moura décrit la situation de l'énonciation dans les littératures francophones à travers les phénomènes de la périphérie et de la coexistence. Bien qu'il évoque dans son étude en premier lieu le contexte postcolonial et les écrivains non européens au sein de la littérature européenne, les pratiques y mentionnées retrouvent sa pertinence dans le cadre plus vaste de toute situation de l'écriture entre les langues. Si la périphérie signifie la rupture entre l'énonciation même et l'espace où elle se déploie, la coexistence linguistique et littéraire engendre des mondes symboliques fonctionnant en tant que systèmes de « *légitimation* » de la réalité sociale qui exerce l'influence cognitive et normative sur le sujet écrivain. L'univers symbolique se présente comme « *matrice de toutes les significations* » [Moura, 1999: 51], qui accumule les connaissances nécessaires et définit les critères des pratiques sociales et de ses participants. Par conséquent, la situation de coexistence dans les littératures francophones prévoit la légitimation de la norme de l'espace d'accueil en même temps que l'autolégitimation de son identité par rapport à cette norme. De différentes formes de l'interaction entre les mondes symboliques dans l'espace idéologique commun – de la confrontation acharnée au compromis et l'entente – créent à travers l'hybridation littéraire une nouvelle réalité, du fait que « *L'œuvre littéraire cherche précisément à rendre une cohérence au monde, à travailler, du cœur de cet éclatement et de cette insécurité, à une unité symbolique* » [Moura, 1999: 55]. De toute évidence on peut affirmer que l'écriture

minimaliste d'Agota Kristof est une forme de l'autolégitimation face au conflit des mondes symboliques langagiers et de la tentation de mettre en évidence l'identité incertaine de l'exilée, mais s'agit-il vraiment de la restitution de l'ordre symbolique identitaire ?

L'écriture est un moyen dominant de l'énonciation du narrateur chez Agota Kristof, notamment dans la Trilogie et *Hier*, et en tant qu'acte énonciatif elle est marquée par le désir de sincérité. Les jumeaux ressentent le besoin d'« *écrire la vérité* », tandis que ce qu'ils *disent* est très souvent loin de la vérité. Les marques de la fiction dans les textes de Kristof renvoient d'une façon ou d'une autre à l'écriture, au seul fait de l'écrit. Sous cet aspect les éléments paratextuels de la Trilogie sont exemplaires – *Le Grand Cahier*, *La Preuve* et *Le Troisième Mensonge*, où le titre du premier roman parle de lui-même, et les deux autres sont des paraphrases synonymiques du « *cahier* », d'un manuscrit, qui est « *la preuve* » dans le deuxième roman et « *le mensonge* » dans le troisième. Ce qui est écrit, est inventé de par sa nature, car la parole ne reflète pas la réalité mais la transforme. Tobias, personnage du roman *Hier*, avoue: « <...> *dès qu'on écrit, les pensées se transforment, se déforment, et tout devient faux. À cause des mots* »<sup>10</sup>. Son écriture échappe au contrôle et vit sa propre vie en construisant le monde parallèle : « *L'ennui c'est que je n'écris pas ce que je devrais écrire, j'écris n'importe quoi, des choses que personne ne peut comprendre et que je ne comprends moi-même. Le soir, quand je recopie ce que j'ai écrit dans ma tête au long de la journée, je me demande pourquoi j'ai écrit tout cela. Pour qui et pour quelle raison?* »<sup>11</sup>. L'écriture consume, envahit, détruit: « *Je suis fatigué. Hier soir, j'ai encore écrit en buvant de la bière. Les phrases tournent dans ma tête. Je pense que l'écriture me tuera* »<sup>12</sup>. Ici on voit que l'écriture de l'exil est un modèle de l'échange compliqué, ce que Jean Rousset appelle « *l'échange entravé* » et « *échange interdit* » [Rousset, 1990: 32] : non seulement le destinataire est inaccessible ou absent et son existence réelle est constamment mise en question, comme c'est le cas de Claus et Lucas (*La Preuve*, *Le Troisième Mensonge*) ou bien de Line (*Hier*), mais aussi le mode de l'énonciation, l'écriture, se révèle inapproprié et compromettant. Pour les personnages d'Agota Kristof, aussi bien que pour la génération entière des exilés, l'exil est avant tout la catastrophe communicative et la recherche désespérée des moyens de restitution des liens avec le monde.

La question de la sincérité, importante pour le minimalisme kristofien, met en place une suite de stratégies narratives, dont la

déstabilisation de l'instance narratrice qui apparaît non seulement à cause de l'alternance du « nous », « je » et « il », comme c'est le cas dans la Trilogie, mais aussi par la réfutation consécutive des faits relatés, la proclamation des affirmations contradictoires et le jeu de perturbation de la cohérence sémantique de la narration. Dans *La Preuve*, la présence au début du roman des détails déjà connus du lecteur crée l'illusion de la continuation de la même histoire: on rencontre le curé et Victor, on se souvient de Grand-Mère décédée, de la mort tragique de Mère et de la petite sœur de Lucas. Mais pourtant Lucas est seul à connaître le fait de l'existence de Claus. Même le curé qui dans *Le Grand Cahier* s'adressait à tous les deux, à ce fameux « nous », n'évoque à aucun titre le deuxième frère. Dans *Hier* la narration se déploie à deux niveaux: extradiégétique (l'histoire d'un immigré dans un pays étranger) et intradiégétique (l'espace de l'écriture fantasmatique). Dès le début du roman ces deux niveaux ne sont pas nettement délimités, ils déroutent le lecteur par les références contradictoires: « *C'est comme cela que je suis mort. Bientôt mon corps se confondit avec la terre* »<sup>13</sup>; « *Naturellement, je ne suis pas mort. Un promeneur m'a trouvé couché dans la boue, en pleine forêt* »; « *– On ne peut pas écrire sa mort. C'est le psychiatre qui m'a dit ça* »<sup>14</sup>. Cette progression référentielle complique la découverte des limites du monde inventé par Sandor-Tobias, qui se réalise grâce à la démystification du mensonge fictionnel au niveau extradiégétique, c'est-à-dire, au cours de la conversation avec le psychiatre: « *Line n'est qu'un personnage inventé. Elle n'existe pas* »<sup>15</sup>. Or, cette indétermination demeure même au niveau extradiégétique, ce qu'on peut remarquer dans le fragment suivant: « *Certainement. 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 s'appelle Line, elle est ma femme, mon amour, ma vie. Je ne l'ai jamais vue. Yolande, je l'ai rencontrée en achetant des chaussettes. Des noires, des grises, des chaussettes de tennis blanches. Je ne joue pas au tennis* »<sup>16</sup>.

À propos de ce type d'énonciation on peut évoquer la notion du « narrateur incertain », introduite par Wayne C. Booth [Booth, 1983]: les intentions du sujet sont ambivalentes, il n'est pas sûr de ce qu'il relate, son identité est floue, car en déclarant le désir d'être sincère et n'écrire que de la vérité, il joue avec le lecteur en le désorientant. La déstabilisation de l'instance narratrice, qui renvoie dans les romans d'Agota Kristof à des figures de l'enfant, du fou et du menteur, fait



penser à l'idée que dans la réalité fictionnelle il n'existe pas de vérité monophonique, et à la remarque de Philippe Gasparini concernant la mise en place de l'identité incertaine par le miroitement du « je » et du « il », qui témoigne d'un refus « d'une écriture soi-disant neutre, innocente, naturellement sincère et objective » et en même temps de « la quête d'une objectivité supérieure » [Gasparini, 2004: 157]. Étant mise en question d'une manière permanente, l'identité instable du « je » narrateur (qui est le plus souvent le « je » écrivain), empêche le lecteur de succomber à deux types d'illusion, référentielle et fictionnelle. Dans l'entretien avec Philippe Savary, l'auteur souligne l'importance de sa stratégie narrative: « J'ai voulu montrer que *Le Grand Cahier* était un mensonge. Lucas n'a pas vécu chez grand-mère avec son frère jumeau. L'embellissement, c'était refuser de décrire cette solitude, en inventant une vie à deux, dans laquelle la réalisation de soi était possible »<sup>17</sup>. Aussi le problème de la sincérité dans l'œuvre d'Agota Kristof est-il résolu au moyen de la double négation : la visée pragmatique première de l'acte fictionnel, celle de créer un monde inventé, est démythifiée par la constatation de sa nature fictionnelle. Le narrateur avouant d'une manière explicite ou implicite que l'histoire relatée n'est qu'un mensonge, une fabulation, est en train de vivre le moment de la sincérité par rapport à son lecteur. Dans cette optique, l'écriture d'Agota Kristof envisage la question de sincérité non seulement à l'intérieur du texte fictionnel, mais aussi dans le cadre général de l'énonciation: le sujet de l'énonciation peut-il être vraiment sincère jusqu'au fond prenant en considération le fait que son identité n'est jamais unitaire, que sa parole est conditionnée par l'inconscient, par l'appartenance linguistique, culturelle, idéologique, aussi bien que par l'engagement dans multiples pratiques discursives ? Sans doute, ici il s'agit d'un problème global de la littérature de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, après la psychanalyse de Lacan et la philosophie poststructuraliste – la découverte de l'absence du locuteur idéal qui serait l'unique source de ses énonciations et exercerait le contrôle total sur son discours.

À travers les caractéristiques énonciatives et les codes narratifs, révélés dans les textes d'Agota Kristof, on peut cerner le sujet « exilé » de sa langue, déplacé par rapport à son langage, mais est-il donc « réfugié » dans l'écriture ? Non sans raison on peut conclure à ce sujet, comme Rennie Yotova, que « *les personnages d'Agota Kristof n'arrivent pas à s'enraciner dans l'écriture, ni elle-même, qui reste de fait une « exilée existentielle », profondément nihiliste* »

[Yotova, 2011: 17]. Le vocabulaire de l'exil est visiblement articulé par l'écrivaine dans ses textes, surtout dans *Hier* et des nouvelles comme *L'écrivain*, aussi bien que le passage remarquable du *Troisième Mensonge* : « *Je lui dis que la vie est d'une inutilité totale, elle est non-sens, aberration, souffrance infinie, l'invention d'un Non-Dieu dont la méchanceté dépasse l'entendement* »<sup>18</sup>. Néanmoins Agota Kristof est loin d'être pathétique, quand elle dit qu'il n'a pas assez de mots dans le vocabulaire pour décrire la douleur<sup>19</sup>, car c'est plutôt à cause de l'ironie envers la parole défaillante qu'elle fait Klaus, son personnage, reprendre presque mot à mot une citation d'*Amras* de Thomas Bernhard, dont elle apprécie l'humour noir, et dont l'œuvre est une source d'inspiration pour elle. La manière dont Agota Kristof effectue le travail sur la langue dans le contexte de l'exil renvoie aux procédés de la réflexion et de la prise de distance dans la situation d'entre-deux-langues, aux régimes de la coexistence ou bien ceux de l'opposition. Muriel Zeender Berset applique au champ de la littérature romande certains concepts de la critique francophone qu'elle considère comme pertinents, surtout ceux de surconscience linguistique, d'hétérolinguisme et de normalisation, les notions élaborées respectivement par Lise Gauvin, Rainier Grutman et François Ricard [Zeender Berset, 2010: 41]. Elle met en valeur l'importance de l'expérience hétérolingue qui offre une approche du monde plus complexe et plus variée, ouvre des voies multiples « *d'accès au sens* » [Zeender Berset, 2010: 16] et permet de vivre la mise en distance par rapport à la langue, composante nécessaire de tout procès de la création littéraire, d'une manière plus directe, ce qui n'est pas toujours accessible pour un écrivain « monolingue ».

Premièrement, en transformant le français normatif en une sorte de la langue de base, avec la syntaxe répétitive, le rythme implacable de la fabrique d'horlogerie et le vocabulaire extrêmement simplifié, mis au degré zéro de l'expression connotative, Agota Kristof réussit à créer une autre langue à l'intérieur de la langue française, l'acte dont Rennie Yotova remarque l'importance, et qui fait de la littérature un « *contre-pouvoir* » [Yotova, 2011: 41]. D'autre part, l'écriture minimaliste d'Agota Kristof dans sa résistance au pouvoir de la langue n'est pas la surface lisse et homogène: des contradictions, des blancs, le silence, les citations indirectes (voir la citation susmentionnée de Bernhard) insérées dans le cadre ironique et tragique à la fois, la présence de l'onirique, les traces de la langue maternelle dans le discours lyrique (fragments des poèmes) font preuve d'une optique

profondément hétéroglosse. Rennie Yotova repère le grotesque de l'écriture d'Agota Kristof qui résulte du mélange des genres et de l'humour noir, « *la présence simultanée de ce qui fait rire et de ce qui est incompatible avec le rire* » [Yotova, 2011: 45]. L'écriture minimaliste, semble-t-il, est susceptible de travailler l'hétérogénéité avec une sorte de logique binaire, qui, comme le remarque Jacques Poirier, oppose la transparence de l'écriture blanche à l'excessivité baroque de « l'écriture noire » [Poirier, 2009: 337].

En ce qui concerne la « normalisation » (terme étymologiquement un peu ambigu, parce qu'il s'agit plutôt de la transgression), dans l'exemple du monde littéraire suisse romand, on observe le mouvement vers l'extérieur, l'abandon de la « logique des blocs »: « *Reflétant les changements opérés à l'échelle de la planète, le monde littéraire romand revoit l'angle sous lequel il interrogeait sa production littéraire. En se libérant de l'emprise essentialiste, il se dégage d'une problématique strictement identitaire. Normalisée, sa littérature s'ouvre plus sereinement aux questions de langue, en osant « enfreindre » le bon français* » [Zeender Berset, 2010: 42]. Cet éloignement de l'essentialisme langagier et identitaire est particulièrement important dans la littérature de la migration, qui est devenue aujourd'hui une « cinquième littérature de Suisse ». Dans ce cadre-là, il est à noter une image fantasmatique de la frontière en tant que désir permanent de franchir l'infranchissable – non seulement en termes d'espace, où l'exil devient un exercice cruel mais inévitable, comme c'est le cas de Claus et Lucas, mais aussi dans les termes de l'expérience hétérolingue: malgré la distance par rapport au français, Agota Kristof, « une passionnée du dictionnaire », l'accepte en tant que « *défi d'une analphabète* »<sup>20</sup>.

L'écriture minimaliste et l'écriture blanche sont-elles vraiment des concepts synonymiques? Certains textes critiques prouvent qu'il existe un décalage entre ces deux termes, surtout du point de vue de la présence du sujet et du degré de son engagement. Pierre Ballans tend à redéfinir le concept barthien de l'écriture blanche en le traitant dans le contexte de la destruction du sens. Il s'agit de « *l'écriture qui déshumanise, produisant un texte qui fixe sur le support matériel une parole « performative », faisant acte, sur le modèle de l'écrit administratif, juridique, comptable, où chaque mot « compte », dépourvu d'ambiguïté, et instaure une loi ou une pression s'exerçant sur des individus abstraits et anonymes* » [Ballans, 2007: 5]. Il met l'accent sur l'interprétation du degré zéro de l'écriture, qui est, selon

Barthes, la dernière étape du développement de l'écriture, en tant que « mort de l'écriture » dans le contexte de la mort du sujet, postulée par l'idéologie postmoderniste : « *Ainsi, celui qui écrit de cette écriture blanche, impersonnelle, tend à une écriture de formulation mathématique, donc sans auteur: le sujet disparaît pour n'être plus que le scribe qui rend compte* » [Ballans, 2007: 20]. Il s'agit de l'écriture qui devient la source du pouvoir: c'est une trace « minérale », gravée sur la pierre, qui « engage le scripteur de façon irréversible » [Ballans, 2007: 11], en manifestant par cette présence de l'Autre sa force matérialisée. La loi ou le code gravés sur les tables en pierre transmettent la vérité du transcendant à l'empirique, la localisent dans une chose. Bien sûr, la perspective dans laquelle Pierre Ballans traite l'écriture blanche, – il s'agit de l'écriture de violence, « détournée de sa fonction de l'adresse à l'autre », qui « présentifie » le sujet en tant qu'objet, une chose, en fétichisant l'acte de l'écriture, – renvoie à l'autre type de discours de l'extrême et du pervers, comme l'œuvre de Sade.

De même, le modèle de cette « écriture perverse » peut être applicable aux textes kristofiens. En effet, le style du « Grand Cahier » est parfois très proche du « style code civil », prenant en considération le soin de l'impassibilité pratiqué par les jumeaux. Dans la conversation avec le libraire, ils utilisent les expressions trop formelles, ce qui distingue leur langue de celle des enfants dits normaux. Leur style officiel exagéré (« *Nous sommes disposés à effectuer quelques travaux pour vous en échange de ces objets* »<sup>21</sup>) – acquiert une valeur pragmatique, car c'est en détournant la langue « normale » que les jumeaux obtiennent du papier et des crayons qu'ils ne peuvent pas acheter. La présence du discours officiel se manifeste également dans la composition de *La Preuve*, où le journal peut obtenir le statut juridique de la preuve jointe au « dossier » avec le procès-verbal des autorités au sujet du rapatriement de Claus. L'aspect minéral de l'écriture blanche, gravée, cristallisée, ossifiée, répétitive, ce que Roland Barthes appelle « *un réseau de formes durcies* » [Barthes, 1972: 57], se réalise dans l'espace romanesc d'Agota Kristof dans tout un réseau sémantique des ossements, des restes, du tombeau exhumé. Dans *Le Grand Cahier*, le père des jumeaux exhume les corps de sa femme tuée par un obus et de son bébé, et les garçons les nettoient pour les garder soigneusement dans le galetas. Dans *La Preuve*, Mathias les transporte dans sa chambre, et après son suicide, Lucas conservera de la même manière le corps d'un

malheureux garçon. À part le désir de conserver le « résidu sec » du corps humain en tant que preuve de son existence, le squelette est lié à la métaphore macabre de la vérité cachée sous la chair, à la connaissance du principe transcendant, qui se découvre à travers la mort du corps. C'est de cette manière-là que l'écriture minimaliste cherche à découvrir la vérité, en disséquant la langue jusqu'aux « os ». La sémantique de la pétrification par rapport au présent atemporel de la Trilogie est également notée par Emanuela Cavicchi, qui fait l'analogie de la sculpture: « *Comme les Prisonniers de Michel-Ange, encastrés dans le bloc inerte de marbre, la parole d'Agota Kristof, apparemment stérilisée, se manifeste comme un cri tendu, profond et primordial, qui sort de la bouche de ceux qui sont entendus après avoir été réduit à une longue période de silence, comme la femme mutilée de La clé de l'ascenseur, sa pièce* » [Cavicchi, 2009: 179]. La langue dépouillée structure le corps, en exigeant de lui la même compacité: cécité, surdité, mutisme, silence, anorexie, insomnie deviennent les qualités inévitables pour survivre que les personnages kristofiens acquièrent par la transgression des normes corporelles, l'ascèse de la langue correspondant à l'ascèse du corps.

Au sujet de la coexistence de deux concepts de l'écriture, il est donc à noter que, premièrement, Roland Barthes souligne que l'écriture blanche est loin de l'impassibilité: « *La nouvelle écriture neutre se place au milieu de ces cris et de ces jugements, sans participer à aucun d'eux; elle est faite précisément de leur absence; mais cette absence est totale, elle n'implique aucun refuge, aucun secret; on ne peut donc dire que c'est une écriture impassible; c'est plutôt une écriture innocente. Il s'agit de dépasser ici la Littérature en se confiant à une sorte de langue basique, également éloignée des langages vivants et du langage littéraire proprement dit* » [Barthes, 1972: 56]. Dans le contexte de l'exil, surtout en évoquant le cas du « roman lazaréen », l'écriture blanche ne peut pas être réduite à l'écriture totalitaire, au contraire, elle exemplifie la violence, la retrace dans la mesure où elle ose en parler. L'écriture d'Agota Kristof fait face non seulement au totalitaire dans sa dimension historique, mais aussi à la microphysique du pouvoir, s'il est admissible de recourir ici à un terme foucauldien, en la transcrivant par le corps, l'espace et la langue. Comme le terme de « l'écriture minimaliste » implique un acte de choix, d'engagement – plutôt éthique où politique qu'émotionnel, nous préférons celui-ci à la notion de l'écriture blanche, désignant à notre avis une rangée plus vaste des pratiques.

L'interprétation plus complexe de la poétique minimaliste d'Agota Kristof doit prendre en considération l'ensemble des codes narratifs, génériques, sémantiques, dont l'étude dépasserait le sujet de notre exposé. Dans le contexte de l'exil il faut prêter attention à certains éléments de l'organisation du texte chez Kristof, tels que la répétition, stratégie importante de l'esthétique minimaliste dans le domaine des arts visuels. À part la clarté de la syntaxe répétitive, il s'agit des figures de l'imaginaire : l'autrice construit du même tissu mythologique tous ses textes, traversés par les situations obsessionnelles, délirantes, qui se répètent dans de nombreuses variations: franchissement de la frontière, dissociation de la famille, fratrie, inceste, viol, suicide. Les relations subversives et contradictoires entre la langue maternelle et la langue étrangère se reflètent dans les relations familiales fantasmatiques, et c'est plutôt la figure de la mère qui pose des questions. De toute évidence, la problématique du maternel chez Agota Kristof est largement évoquée presque dans toutes les études consacrées à son œuvre. Rennie Yotova parle d'une liaison avec la langue maternelle, qui persiste lorsque le français devient la langue de l'expression littéraire, car abandonner la langue maternelle s'apparenterait, d'après l'expression de Julia Kristeva, à un matricide [Yotova, 2011: 91]. La correspondance entre l'essentialisme langagier et les relations de parenté dans le destin de chacun des jumeaux est envisagée par Noël Cordonnier : celui qui reste, devient le grand poète, mais tout au long de sa vie il est dominé par sa mère autoritaire ; l'autre, quittant le pays, est condamné à la douleur de la séparation, mais en même temps il retrouve une nouvelle langue et un nouveau mode d'écriture, et c'est lui qui est capable de raconter l'histoire dans sa complexité, d'inscrire son expérience subjective dans la forme romanesque. Le résultat de l'exil de la langue maternelle, gagné au prix de la solitude et de l'aliénation, est donc la maturité de l'écriture, le processus interminable de devenir-écrivain. C'est la victoire paradoxale qu'obtient Victor (pronom bien évocateur) dans *La Preuve* : après avoir tué sa sœur dominatrice (qui remplaçait pour lui la mère), il devient libre d'écrire, bien que ce soit l'écriture dans les murs de la prison. La tension entre la langue et l'écriture qui se révèle dans le conflit avec la figure de la mère et noue l'intrigue dans beaucoup de textes kristofiens, fait penser également à la répulsion de la langue maternelle à la base de la création littéraire dont parle Deleuze dans *Critique et clinique* : « Pour écrire, peut-être faut-il que la langue maternelle soit odieuse, mais de telle façon qu'une

*création syntaxique y trace une sorte de langue étrangère, et que le langage tout entier révèle son dehors, au-delà de toute syntaxe* » [Deleuze, 1993: 16].

Le féminin, qui est l'objet du refoulement dans les textes de Kristof encore au plus haut point que le maternel, lui aussi est construit dans l'espace de l'exil. Dans les interviews Agota Kristof met constamment à distance son écriture par rapport à l'identité féminine, tandis que dans son œuvre la majorité de narrateurs sont masculins. L'écrivaine n'a pas pu achever *Aglaé dans les champs*, le seul roman qui devrait raconter l'histoire profondément autobiographique d'une petite fille, amoureuse de l'ami de son père, le pasteur du village. Et ce n'est pas le décès qui a arrêté son travail, mais « un blocage » qui lui a fait réécrire la même scène plusieurs fois sans avancer<sup>22</sup>. Valérie Petitpierre dans son travail critique considérable *D'un exil l'autre* décèle parmi tous les modes de l'exil kristofien cet exil du féminin : « *Agota Kristof aurait par conséquent fait de la situation d'exilée un principe d'écriture. Exilée de son pays, exilée de sa langue maternelle, exilée de son sexe (elle s'est transformée en garçon pour écrire), elle s'exilerait encore de ses textes* » [Petitpierre, 2000: 11]. Ce qui frappe surtout dans la personnalité de Kristof, c'est la puissance de l'écriture et de la réflexion d'une femme qui a connu l'expérience de la marginalisation, qui n'a pas pu faire ses études académiques de la même manière que son premier mari. Lui, professeur d'histoire, il avait la bourse pour les études, et sa jeune femme était obligée de travailler à une fabrique d'horlogerie, de s'occuper des enfants et du ménage. Pour Agota Kristof l'entrée en littérature s'est réalisée en dépit de toutes ces contraintes et de toutes les possibilités non réalisées : « *J'ai vraiment tout laissé tomber pour me consacrer à l'écriture. Il n'y a que ça qui m'intéressait. Quand je me suis mariée en Hongrie, j'aurais dû aller en faculté. Quand je suis arrivée en Suisse, j'aurais dû exiger de mon mari que je fasse des études, et non lui* »<sup>23</sup>. Lorsqu'elle évite de parler de soi-même en tant que femme dans ses romans, dans le récit autobiographique *L'Alphabète* Agota Kristof décrit avec son propre exemple l'image de la femme immigrée en marge de l'activité sociale, et le source de cette marginalisation est l'idéologie quotidienne de l'exclusion de l'autre: « *Mon amie est ennuyée. Elle ne peut pas me raconter l'histoire impressionnante des femmes étrangères vues à la télévision. Elle a si bien oublié mon passé qu'elle ne peut imaginer que j'aie appartenu 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* »<sup>24</sup>. Tijana Miletič indique que l'exclusion de la figure maternelle se trouve dans le même contexte que l'effacement du féminin: toutes les relations profondes s'installent uniquement entre les hommes, tandis que la présence d'une femme implique le conflit et la destruction des liens, tous les narrateurs et les personnages principaux sont masculins [Miletič, 2008: 259]. Une des interprétations de ce phénomène, proposées par Tijana Miletič, est la prise de la distance nécessaire pour écrire en langue étrangère. Il semble que le refoulement du féminin est causé par le dédoublement de l'exil, par le désir d'échapper à une double situation de marginalisation en tant qu'immigrée et en tant que femme. Et son écriture, « le défi de l'analphabète », n'est-il pas seulement le désir de conquérir « une langue ennemie », mais aussi le désir de sortir de la situation de la double contrainte? La situation ambivalente d'une femme immigrée, coincé entre le travail et le ménage, où l'écriture devient une revanche: « *Une revanche sur ma triste vie de ménagère et d'ouvrière. Professionnellement, je n'ai rien réussi* »<sup>25</sup>.

La création de sa propre langue étrangère au second degré à l'intérieur du français, langue du pays d'accueil, et de sa propre stratégie textuelle chez Agota Kristof implique l'existence de la logique disjonctive avec laquelle se construit la catégorie de l'altérité. L'hétéroglossie kristofienne consiste plutôt en disjonction OU/OU qu'en conjonction ET/ET: la langue ennemie est en train de tuer la langue maternelle, et les deux ne peuvent pas coexister paisiblement dans le seul champ. De la même manière, Agota Kristof met en valeur la rupture entre l'éthique et l'identité, elle les disjoint: les « porteurs » de la *langue ennemie*, comme l'officier étranger ou Grand-Mère dans le *Grand Cahier*, ne sont pas forcément des ennemis, au contraire, le nazi homosexuel masochiste et la vieille « sorcière » cruelle et avide s'avèrent incomparablement plus humains que la gentille servante, leur impératif éthique et le respect envers l'autre se placent au-delà des stéréotypes identitaires. C'est ici qu'on peut poser la question sur l'engagement de l'écriture minimaliste d'Agota Kristof, en évoquant le même essai de Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, où il fait le point sur l'éthique de l'écriture, y compris de l'écriture blanche: « *Dans n'importe quelle forme littéraire, il y a le choix général d'un ton, d'un éthos, si l'on veut, et c'est ici précisément que l'écrivain s'individualise clairement parce que c'est ici qu'il s'engage* » [Barthes, 1972: 14]. Agota Kristof explique clairement son choix ainsi



que sa vision de l'éthos de la littérature : « Pour moi, la littérature reste un témoin. Un point c'est tout. En Hongrie, on a vu le résultat lorsque les écrivains s'engageaient pour une cause. Un livre, c'est chaque fois une vie différente, c'est un voyage. En Suisse, on me lit beaucoup dans les écoles. Les enfants n'ont pas connu la guerre, et par mes livres, ils découvrent qu'il existe d'autres vies que celles protégées qu'ils connaissent »<sup>26</sup>.

Slavoj Žižek dans son travail *La monstruosité du Christ: paradoxe ou dialectique ?* (2009) traite *Le Grand Cahier* comme « la meilleure représentation littéraire » de l'impératif éthique [Žižek, 2009: 301]. Il définit l'éthique comme la naïveté réflexive, en l'opposant à la moralité par analogie de l'opposition schillerienne du naïf et du sentimental. Dans cette optique la moralité est sentimentale parce qu'elle implique le désir de paraître « bien » aux yeux des autres, en revanche, l'éthique est naïve, parce qu'elle est déterminée par la nécessité et non par le désir subjectif de « faire du bien ». Les jumeaux qui tuent, espionnent, mentent, font du chantage par nécessité, sont au-delà du bien et du mal, et ces actions font preuve d'une « pure naïveté éthique ». À la compassion pour autrui, à l'amour empathique s'oppose l'action pratique comme la réponse aux besoins de l'autre, l'amalgame de la nécessité radicale et de la violence. Éventuellement, la naïveté éthique des personnages d'Agota Kristof révèle la nature transgressive de l'écriture, comme dans l'exemple de Victor, évoqué ci-dessous, qui ne retrouve la possibilité de l'écriture qu'après le meurtre de sa sœur. Néanmoins le projet éthique élaboré dans *Le Grand Cahier* est déconstruit par les deux autres romans de la Trilogie. Il s'agit particulièrement de Mathias, qui se suicide dans *La Preuve*. La solitude et la différence physique qui marque son corps rendent sa vie absurde dans le monde de la distance réflexive. La perfection du corps de Lucas, la personne la plus proche pour Mathias, et son impassibilité surhumaine, dégoûtent le garçon et le poussent à bout.

Ainsi se pose la question: la distance et la négation dans l'écriture d'Agota Kristof, sont-ils vraiment du nihilisme ? En premier lieu, bien que ce soit la force de témoignage qui importe pour l'écrivaine dans la littérature, ses textes ne peuvent pas être réduits au genre de témoignage à cause de leur polyphonie générique, et surtout à cause de la distance par rapport à la situation de victime, donc l'ascèse de l'écriture dénotative chez Kristof est plutôt le moyen d'éviter le discours de la victimisation et toute sorte de mièvrerie émotionnelle

qui peut s'y joindre. De plus, le refus et le silence peuvent être des instruments d'engagement, comme, par exemple, c'est le cas dans *L'Analphabète*, où Agota Kristof parle d'un « sabotage intellectuel national », d'« une résistance passive naturelle, non concertée, allant de soi »<sup>27</sup> du côté des élèves et des enseignants par rapport à l'enseignement forcé du russe à l'école. Malgré toute l'impassibilité que l'écriture peut assumer, il est quand même difficile d'imaginer l'acte de l'écriture qui serait purement nihiliste, parce que, comme l'a bien dit Jean-Marie Schaeffer, « La création d'un texte implique déjà des choix : il n'existe pas de texte nu, ni de degré zéro de l'écriture » [Schaeffer, 1989: 185]. Rennie Yotova, bien qu'elle semble opposer d'une certaine manière l'écriture blanche et l'écriture engagée, met en valeur, à notre avis, l'intention principale de l'écriture kristofienne : « Le choix d'écrire dans la langue ennemie devient une forme de résistance à la destruction d'une « essence » originale » [Yotova, 2011: 94]. À ce point-là il ne reste qu'à ajouter une remarque : comme Agota Kristof a osé lancer son « défi de l'analphabetisme » malgré tout, dans le contexte de cette résistance il ne s'agit pas d'un élan purement nostalgique, mais plutôt de la reconstruction du sens, de la conquête d'un nouveau territoire, celui de la langue française, et à travers celle dernière – de la littérature.

### Bibliographie

- Ballans, Pierre, *L'écriture blanche: un effet du démenti pervers*, Collection Psychanalyse et civilisations, L'Harmattan, Paris, 2007.
- Barthes, Roland, *Le Degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris, 1972.
- Basuyaux, Marie-Laure, « Écriture blanche et écriture lazaréenne », dans Dominique Rabaté, Dominique Viart (éds.), *Écritures blanches*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, pp.83-95.
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction, 2nd Edition*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 1983.
- Cavicchi, Emanuela, « Il n'y a que le présent »: la maledizione dell'esilio nelle opere di Agota Kristof », *Other Modernities. Essays*, n° 2, 2009, pp. 173-183.
- Cordonnier, Noël, « Deux modèles de réception de la « trilogie » d'Agota Kristof », dans *La langue de l'autre ou la double identité de l'écriture, Littérature et nation*, n° 24, Publication de l'Université François Rabelais, Tours, 2001, pp. 85-100.
- Deleuze, Gilles, *Critique et clinique*, Éditions de Minuit, Paris, 1993.

- Gasparini, Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Éditions du Seuil, Paris, 2004.
- Gianotti, Silvia Audo, « Agota Kristof. L'écriture ou l'émergence de l'indicible », *Synergies Algérie*, n° 6, 2009, pp. 125-133.
- Miletič, Tijana, *European Literary Immigration into the French Literature: Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*, Rodopi, Amsterdam – New York, 2008.
- Moura, Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Presses Universitaires de France, Paris, 1999.
- Petitpierre, Valérie, *Agota Kristof. D'un exil l'autre. Les détours de l'écriture dans la trilogie romanesque*, Éditions Zoé, Genève, 2000.
- Poirier, Jacques, « L'écriture blanche: adhésion au monde ou dénégation de l'angoisse », dans Dominique Rabaté, Dominique Viart (éds.), *Écritures blanches*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2009, pp. 337-346.
- Riboni-Edme, Marie Noëlle, *La Trilogie d'Agota Kristof. Écrire la division*, L'Harmattan, Paris, 2007.
- Rousset, Jean, *Passages: échanges et transpositions*, José Corti, Paris, 1990.
- Shaeffer, Jean-Marie, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Éditions du Seuil, Paris, 1989.
- Yotova, Rennie, *La Trilogie des jumeaux d'Agota Kristof*, Éditions Infolio, 2011.
- Zeender Berset, Muriel, *Écrire entre les langues. Littérature romande et identités plurielles*, Éditions Slatkine, Genève, 2010.
- Žižek, Slavoj, « Dialectical Clarity versus the Misty Conceit of Paradox », in Slavoj Žižek & John Milbank, *The monstrosity of Christ: paradox or dialectic?*, edited by Creston Davis, The MIT Press, Cambridge – Massachusetts, 2009, pp. 301-303.

## Notes

- <sup>1</sup> Agota Kristof, *L'Analphabetè*, Genève, Éditions Zoé, 2004, p. 21.
- <sup>2</sup> *Ibid.*, p. 24.
- <sup>3</sup> *Ibid.*, p.22.
- <sup>4</sup> Agota Kristof, *Romans, Nouvelles, Théâtre complet*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, p. 35.
- <sup>5</sup> *Ibid.*
- <sup>6</sup> *Ibid*, p. 533.
- <sup>7</sup> *Ibid.*
- <sup>8</sup> Agota Kristof, *L'Analphabetè*, *op. cit.*, p. 54.
- <sup>9</sup> Philippe Savary, « Le Troisième mensonge d'Agota Kristof », *Le Matricule des Anges*, n° 14, nov. 1995 – janv.1996.
- <sup>10</sup> Agota Kristof, *Romans, Nouvelles, Théâtre complet*, *op. cit.* p. 444.
- <sup>11</sup> *Ibid.*
- <sup>12</sup> *Ibid.*, p. 478.

- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 443.
- <sup>14</sup> *Ibid.*, p. 444.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 445.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, p. 446.
- <sup>17</sup> Philippe Savary, « Le Troisième mensonge d'Agota Kristof », *Le Matricule des Anges*, n° 14, nov. 1995 – janv.1996.
- <sup>18</sup> Agota Kristof, *Romans, Nouvelles, Théâtre complet, op. cit.*, p. 431.
- <sup>19</sup> Philippe Savary, *op. cit.*
- <sup>20</sup> Agota Kristof, *L'Analphabète, op. cit.*, p. 55.
- <sup>21</sup> Agota Kristof, *Romans, Nouvelles, Théâtre complet, op. cit.*, p. 32.
- <sup>22</sup> Guillaume Bellon, Erica Durante, « Du commencement à la fin de l'écriture. Entretien avec Agota Kristof », *Recto/Verso. Revue de jeunes chercheurs en critique génétique*, n°1, juin 2007.
- <sup>23</sup> Philippe Savary, « Le Troisième mensonge d'Agota Kristof », *Le Matricule des Anges*, n° 14, nov. 1995 – janv.1996.
- <sup>24</sup> Agota Kristof, *L'Analphabète, op. cit.*, p. 52.
- <sup>25</sup> Philippe Savary, *op. cit.*
- <sup>26</sup> *Ibidem.*
- <sup>27</sup> Agota Kristof, *L'Analphabète, op. cit.*, p. 23.