

DANS L'INTIMITÉ DES BROUILLONS DE LA TRILOGIE DES JUMEAUX

De la révélation de l'autre du texte à la révélation de l'autre Agota Kristof

Erica DURANTE

Frappés de stupeur sont les lecteurs de la *La Trilogie des jumeaux* d'Agota Kristof. Confrontés à une fin qui n'en est pas une. Une fin que l'on attend tantôt perplexes, tantôt anxieux, depuis le commencement du *Grand Cahier*, mais surtout après l'épilogue de ce premier roman qui scelle le passage de la frontière, la séparation des jumeaux, encore innomés, la démarcation fatale entre « celui qui reste » et « celui qui part », une véritable fin en soi.

Frappés de stupeur on l'est davantage lorsque l'on découvre les brouillons de *La Trilogie*. Quel lecteur peu accoutumé aux recherches génétiques, trouvant les romans en librairie ou en bibliothèque, imaginerait que derrière ces trois petits volumes de poche, qui dans l'édition française du Seuil comptent environ une centaine de pages chacun, se cachent en réalité plusieurs centaines de feuillets manuscrits provenant de cahiers d'écolier, en plus d'un nombre tout aussi important de tapuscrits eux aussi corrigés ? Déposés aux Archives Littéraires Suisses, en plus de la vieille machine à écrire dont Agota Kristof s'est servie pour écrire l'œuvre qui l'a révélée au monde, ces brouillons sont d'intérêt capital pour comprendre non seulement comment travaille l'écrivain, mais aussi qui elle est¹. La genèse textuelle, l'étude critique de la naissance d'une œuvre, ici, est non seulement révélatrice des processus internes et souvent invisibles de l'écriture, mais est indispensable pour saisir les structures intimes qui engendrent et régissent la création.

Genèse romanesque et autobiographie se nouent et fusionnent chez cette femme écrivain qui, malgré ce style dépouillé qui est le sien, se montre toute entière dans ses brouillons, sans compromis, sans honte, sans qu'aucune réaction d'autocensure ne l'inhibe. Et cela, à tel point que, d'une certaine manière, l'on arrive presque à faire le deuil de ce geste si inexorable et pourtant si justifiable, qui pour Kristof a consisté dans la destruction de son journal intime, tellement les brouillons de *La Trilogie* semblent en quelque sorte se substituer, voire prendre la relève des pages à jamais secrètes du journal.

Dès les premiers jets d'écriture, un foisonnement d'identités ambiguës, de bifurcations narratives, de paroles intimes, de personnages et de dialogues esquissés mais jamais retenus, annonce la structure enchevêtrée des trois romans à venir ainsi que l'effet surprenant propre à cette œuvre qui ne finit pas de surprendre par sa forme imbriquée et circulaire, où tout se recycle et se rejoue sans que rien ne se perde, quitte à être repris ou transposé dans un autre roman, poème ou récit. Le projet de *La Trilogie* n'étant pas

¹ Qu'il nous soit permis de remercier la Direction des Archives Littéraires Suisses (ALS) et Madame Marie-Thérèse Lathion, conservatrice du fonds Agota Kristof aux ALS, qui nous ont aimablement permis d'accéder à la documentation avant-textuelle de *La Trilogie* présentée et analysée dans cet article. Agota Kristof nous a gentiment autorisée à publier des chapitres et des fragments qu'elle n'a pas inclus dans le texte définitif de *La Trilogie*. Nous lui adressons nos sincères remerciements.

conçu dans sa globalité, mais étant plutôt le fruit d'un besoin hémorragique d'écriture qui a fait qu'un roman entraîne un autre, la structure diégétique de l'œuvre n'est pas établie d'emblée. C'est pour cette raison que, souvent, la suite de l'intrigue narrative semble échapper à Kristof, alors que seule se maintient chez elle une nécessité torturante de création, qui fait qu'il lui soit impossible d'arrêter d'écrire². Cependant, avant de continuer dans la suite de sa triade des romans, Kristof a besoin de se résumer par écrit l'action racontée, de se redire le statut de chacun des personnages à l'intérieur de la progression romanesque, tout en réfléchissant à de nouvelles solutions narratives.

Les notes de régie contenues dans les brouillons sont parsemées de points d'interrogations qui ne trouvent une réponse que dans l'immersion dans l'écriture. Ces arrêts d'images, ces haltes dans la rédaction, interviennent surtout après le *Grand Cahier*. Tout comme ses lecteurs, Kristof apparaît désarmée face à ce premier roman qui semble la laisser sans ressources, sans moyen d'aller plus loin. À un degré certes moins désespérant, ce même égarement créateur se manifeste aussi après la rédaction de son deuxième roman, *La Preuve*. Au commencement du *Troisième mensonge*, une fois de plus, tout est à reprendre, à remettre en place, comme le montrent ces quelques annotations rédactionnelles :

Livre à deux voix.
Celui qui est parti.
Celui qui est resté.
Les deux histoires se rapprochent.
Collision !
Meurtre ou simple mensonge ?
Si meurtre il y a, c'est Claus.
C'est Lucas qui est parti et qui a pris le nom de son frère Klaus.
S'il n'y a pas de meurtre ?
C'est le mensonge Lucas-Klaus :
- Non, ce n'est pas mon frère.
Les deux savent, mais font semblant de ne pas savoir.
Est-ce que Lucas demande à voir sa mère ?³

Des croquis de certains personnages rapidement esquissés au stylo à bille, des calculs d'âge et des schémas chronologiques de l'action narrative ponctuent également la reprise de l'écriture, et cela surtout à partir de *La Preuve* qui, par rapport au *Grand Cahier*, demande, en termes diégétiques, une organisation temporelle précise. De cette même quête participent également les feuillets relativement nombreux et ordonnés qui contiennent des options de titre pour chacun des trois romans (le titre *Trilogie des jumeaux* ayant été apposé *a posteriori* par l'éditeur) et des tentatives de disposition des chapitres⁴. Le choix de l'agencement des épisodes à l'intérieur d'un roman « est aussi un

² « Je ne pouvais pas passer à autre chose, avoue l'auteur, les jumeaux étaient dans ma tête, et j'ai continué. [...] Ainsi, j'ai poursuivi sans m'arrêter jusqu'au troisième livre », in E. Durante, « Agota Kristof du commencement à la fin de l'écriture. Rencontre avec l'auteur de *La Trilogie des jumeaux*. Ses repentirs, ses grandes envolées dans l'écriture, son silence aujourd'hui », *Recto/Verso. Revue de Jeunes Chercheurs en critique génétique*, 1 (juin 2007). L'article est consultable en ligne à l'adresse <http://www.revuerectoverso.com>

³ A. Kristof, Feuille autographe du *Troisième mensonge*, ALS, non folioté.

⁴ Les trois romans paraissent réunis pour la première fois en un seul volume sous le titre *La Trilogie des jumeaux* en 2006 aux Éditions du Seuil. Dans d'autres pays, comme en Italie ou en Espagne, *La Trilogie* est d'emblée traduite et éditée en un seul volume.

grand travail : le plus grand travail, affirme l’auteur. C’est comme le montage d’un film, parce que, précise-t-elle, je ne commence pas toujours au début. Je peux commencer au milieu ou à la fin. Je n’écris jamais les chapitres les uns après les autres. Il arrive un moment où je dois arranger tout cela »⁵. Une nouvelle occasion, ce souci pour la succession des épisodes, qui permet de vérifier l’intérêt d’une étude des manuscrits. Tantôt datés, tantôt dépourvus de toute indication chronologique, inventoriés aux ALS d’après le classement établi par l’écrivain au moment de leur dépôt aux Archives, les brouillons témoignent de l’ordre initial de rédaction chapitres, préalable à toute modification successive de leur disposition.

À l’évaluation constante de la matière textuelle (existante ou à venir), souvent soumise à de durs jugements, correspond parfois une observation, un bilan de soi en tant que romancière. Plongée au cœur de la création, Kristof se regarde faire et se révèle à elle-même par l’écriture, ainsi que le prouvent ces bribes d’autobiographie disséminées ici et là, comme dans ces deux feuillets de *La Preuve* :

[A.]

Ma vie n’a toujours été qu’une histoire de mensonge et de dissimulation.
J’en ai l’habitude.
La peur est en moi depuis l’enfance

Je ne peux puis pas me permettre cela⁶.

[B.]

Agota Kristof d’origine hongroise ^{auteur dramatique} survit en Suisse ~~où~~ depuis 1956.

vit en Suisse

habite en Suisse [...] ⁷

Ailleurs, en revanche, le point de vue autobiographique apparaît de façon plus effacé. Il se donne à voir tout en haut d’un feuillet où il semble avoir été inscrit *a posteriori*, comme si, après avoir relu le texte rédigé, un effet reconnaissance se produisait entre l’écrit et le vécu :

~~La forêt.~~

Ceci aurait pu être ma vie.

Le Cahier II

Une ville perdue

La ville oubliée

Vies parallèles

Une vie

inventée

Celui qui est resté

une vie

Celui qui est parti

d’emprunt

⁵ Cf. E. Durante, « Agota Kristof du commencement à la fin de l’écriture. Rencontre avec l’auteur de *La Trilogie des jumeaux*. Ses repentirs, ses grandes envolées dans l’écriture, son silence aujourd’hui », art. cit.

⁶ A. Kristof, Feuillet autographe de *La Preuve*, ALS, non folioté. Le dernier énoncé est annoté en bas du feuillet, séparé du reste du texte transcrit.

⁷ *Ibid.* Les indications entre crochets sont de l’auteur de l’article.

La ville oubliée
Celui qui est resté
Vies Parallèles
Celui qui est parti

Commencé début janvier 1985⁸.

Souvent, aussi, ce même point de vue trouve d'autres expressions d'ordre proprement scriptural au fil de la rédaction. La présence de soi s'actualise par le biais d'une parole auctoriale, où l'écrivain donne une représentation de soi comme étant le noyau primordial de la création, le centre d'irradiation de l'écriture. En ce sens, la gestation de l'œuvre, telle qu'elle se donne à voir dans les stades avant-textuels, s'accompagne d'un grand nombre de réflexions, de remises en question et de découragements de la part de l'écrivain qui, souvent, s'interroge sur la suite de son travail, hésite, modifie et reformule la structure de certains chapitres, voire le plan global des trois romans, surtout en vue de trouver une fin qui s'annonce difficile. Au fil de la rédaction, les mots que Kristof emploie pour se référer à son œuvre sont loin d'être complaisants ; ils pèsent lourd sur la page à tel point que le tracé même de l'écriture se voit altéré, voire troublé, par le surgissement d'un sentiment d'impuissance ou d'exaspération vis-à-vis de l'issue à donner à l'écriture :

Comment vais-je finir cette saloperie de merde ? [...] Pas de bourse. Pas de prix. Pas d'aide. Et comment la finir ? La Ville ? En travaillant jour et nuit. [...] Tout le monde l'attend. (Tu penses !) Je ne peux pas la refaire⁹.

Par ailleurs, des auto-commentaires qui exhortent l'auteur à ne pas démordre de ses visées et à persévérer dans ses contraintes d'écriture, ne manquent pas non plus. Ayant à l'esprit un texte où les personnages sont toujours les mêmes, où rêve et réalité se mêlent et se nourrissent réciproquement, et devant assumer les conséquences que ce choix narratif impose, Kristof se persuade elle-même du fait qu'il faille poursuivre ce but initial et note des devises comme celle-ci :

Je dois monter jusqu'à la folie !¹⁰

La tentation autobiographique veut dire aussi mémoire du temps vécu, référence à un passé à la fois personnel et historique qui, seul dans les brouillons, trouve une dignité d'expression, quitte à être aussitôt censurée dans les réécritures successives des romans. Bien que l'évocation des années de la guerre, pourtant jamais vraiment explicitée dans la version imprimée, soit sous-jacente à l'ensemble de l'œuvre et, plus particulièrement au *Grand Cahier*, ce n'est que dans les brouillons que l'horreur de la guerre est

⁸ Rappelons que *La Forêt* était l'un des titres initialement conçu pour le deuxième roman de *La Trilogie*, *La Preuve*. La distribution de l'écriture dans la page et, en particulier, l'espacement entre le titre et le plan qui suit, montre que la réflexion autobiographique « Ceci aurait pu être ma vie » a été apposée par la suite, entre le titre et l'inscription « Cahier II ». En bas de la page, figure la date de commencement de la rédaction de *La Preuve*. Peu nombreuses, en générale, sont les indications chronologiques que fournit Kristof dans ses brouillons et qui permettent de dater les différentes campagnes d'écriture des romans de *La Trilogie*.

⁹ A. Kristof, Feuillet autographe de *La Preuve*, ALS, non folioté.

¹⁰ A. Kristof, Feuillet autographe du *Troisième mensonge*, ALS, non folioté.

formellement prise en charge. Un fragment suffira à montrer comment, à l'origine, la représentation de la guerre était bien plus réaliste que par la suite. Dans le chapitre intitulé « Le jeu de mendiants », devenu par la suite « Exercice de mendicité », la référence à l'holocauste est évidente :

[...] Quand un officier passe devant nous, nous levons le bras ^{droit} et ~~nous~~
~~erions~~
- ~~Heil Hitler~~ et nous tendons la main gauche
L'officier s'arrête.
Il sourit. Il dit quelque chose dans une langue que nous ne connaissons pas.
Il nous pose des questions. Nous ne répondons pas, nous vidons notre regard,
nous restons immobiles, un bras levé, l'autre bras tendu en avant¹¹.

La simultanéité historique entre la vie des jumeaux dans la Petite ville et l'avènement de la Seconde Guerre mondiale, finit par s'étioler et disparaît complètement de la texture du roman. Pourtant, dans l'esprit de Kristof, ce contexte historique était l'un des points d'ancrage de l'écriture du premier roman. « Tout au début, quand j'ai commencé ce qui, par la suite, est devenu *Le Grand Cahier*, raconte l'auteur, je voulais écrire mes souvenirs d'enfance, pour mes enfants. C'était la dernière année de la guerre, en 1944, où nous avons déménagé dans cette ville, puisque, avant, on habitait dans un petit village »¹².

Dans ce passage du trop plein des brouillons, au trop vide du texte édité¹³, de même qu'il n'y a pas de place pour les traces de l'Histoire, il n'y a pas de place pour l'expression du sentiment amoureux, quel que soit le type de lien convoqué (entre frères, entre homme et femme, entre mère et fils, entre père et mère). Tout, y compris les relations humaines sont ramenées à des schémas et à des besoins primordiaux ; chaque débordement, affectif ou érotique, est d'abord appréhendé, ensuite, évité, et accessoirement extirpé. En ce sens, une grande partie du travail de l'auteur, comme le montrent les différentes campagnes d'écriture, vise un dépouillement successif du texte *in fieri*, à la fois en termes de recours linguistiques et de contenu, à tel point que les contraintes que s'impose progressivement Kristof ressemblent aux exercices de dureté et d'endurcissement que s'infligent les jumeaux dans *Le Grand Cahier*.

Des chapitres particulièrement intenses en termes de représentation de l'action aussitôt rédigés, sont refoulés et exclus. Tel est par exemple le cas d'un épisode contenu dans les premiers brouillons de *La Preuve* qui rendent compte d'un certain malaise, de la part de l'auteur, à assurer, en termes diégétiques, la suite de l'histoire des jumeaux, après leur séparation survenue à la fin du *Grand Cahier*. La tentation est grande et consiste à les appréhender non pas séparément comme le requiert le passage de la frontière par l'un d'entre eux, mais comme étant toujours un seul et unique personnage, s'exprimant à la première personne du pluriel. L'auteur semble accepter à reculons la contrainte narrative qu'implique leur séparation et continue à les représenter de manière fusionnelle, allant jusqu'à imaginer une scène incestueuse d'accouplement entre les deux, racontée par

¹¹ A. Kristof, Feuillet autographe du *Grand Cahier*, ALS, non folioté.

¹² Cf. E. Durante, « Agota Kristof du commencement à la fin de l'écriture. Rencontre avec l'auteur de *La Trilogie des jumeaux*. Ses repentirs, ses grandes envolées dans l'écriture, son silence aujourd'hui », art. cit.

¹³ Grâce à l'aimable concession d'Agota Kristof, nous présentons en annexe certains des chapitres et des fragments qui n'ont pas trouvé leur place dans la version définitive de *La Trilogie*.

« celui qui reste », qui, en regardant le lit vide, se souvient des ébats sexuels qu'il détaille dans ce fragment évacué :

Dans notre lit, nous jouions à l'homme et à la femme. Chacun son tour faisait la femme, l'autre faisait l'homme.
Ce n'était pas un jeu. Nous étions tour à tour femme et homme, femme de l'autre, l'homme < sic > de l'autre.
Tous nos orifices étaient ouverts.
Les yeux, les oreilles, les aisselles, tout. Nous nous pénétrions l'un autre¹⁴.

Avancer dans l'écriture, pour Kristof, ne va pas sans reculer, sans modifier certains choix narratifs, quitte à les bouleverser entièrement, voire à les sacrifier, sans toutefois les supprimer des brouillons, en se laissant par là la possibilité de les intégrer ailleurs, dans un autre temps, un autre texte. Cet auteur qui ne parle pas, mieux, qui pèse chacun de ses mots, à l'oral comme à l'écrit, qui ne se livre jamais complètement (dans l'écriture créatrice comme dans les entretiens qu'elle accorde), nous surprend par la franchise du dialogue intime qu'elle mène à travers certains de personnages, y compris ceux qui par la suite deviendront les plus féroces. C'est le cas de ce fragment qui n'a droit de cité que dans les brouillons, et qui éclaire d'une douceur inattendue la relation entre les jumeaux et entre les jumeaux et leur mère, relation qui est loin d'être développée dans le *Grand Cahier*, la mère n'y apparaissant qu'au tout début et vers la fin, désormais morte, réduite à un squelette que l'on garde dans le grenier de la maison. Les manuscrits préparatoires révèlent au contraire une scène très délicate et attendrissante d'échange intime entre les jumeaux et leur mère. L'un des rares aperçus d'humanité, des « rares messages d'amour » de toute *La Trilogie* :

Quand les gens nous touchent, notre premier mouvement¹⁵ est de reculer, repousser, s'enfuir.
Ceci / cela est normal quand il s'agit des coups. Mais nous avons la même réaction en face des caresses, des baisers, d'une ~~main sur notre épaule~~ poignée de main, d'une tape amicale sur les épaules.
Nous faisons des efforts/exercices pour surmonter cette répugnance physique des autres.
La seule personne pour qui nous n'avions jamais eu cette aversion était notre mère.
Le soir, quand notre père était absent¹⁶, elle nous prenait dans le grand lit, l'un à gauche, l'autre à droite, elle nous serrait contre elle, elle riait de ~~bonheur~~ elle disait :
— mes chéris, ~~mon~~ quel bonheur
— Dans le creux de son corps chaud, sous le duvet immense, nos maigres jambes entortillées autour des siennes, nous posions nos têtes sur sa poitrine, nos mains fourrageaient dans ses cheveux noirs – nous lui faisions des « rouleaux » pour friser ses cheveux – se rencontraient.
D'une touche délicate d'abord, d'un accrochement farouche et sauvage par la suite.

¹⁴ A. Kristof, Feuillet autographe de *La Preuve*, ALS, non folioté.

¹⁵ « Notre [première réaction] » remplacé par « premier mouvement », A. Kristof, Feuillet autographe du *Grand Cahier*, ALS, non folioté.

¹⁶ « Notre père[n'était pas là] » remplacé par « était absent », *Ibid.*

Elle se dégageait, secouait ses cheveux, elle disait :
— ~~Allez au~~ ça suffit. Vous me faites mal, allez dans votre lit.
Elle était un lien entre nous.

Nous n'avons plus besoin ~~de quelqu'un pour nous lier~~ d'elle pour nous lier. Quand nous nous couchons sur le banc d'angle, nos têtes se touchent, quand nous allons dans la forêt nos ~~doigts sont~~ mains se nouent, et même en mangeant ou en faisant nos devoirs, une partie de notre corps est en contact avec une partie du corps de l'autre.

Nos doigts se rencontrent sur la table, nos pieds sont posés côte à côte sous la table, et, quand quelqu'un nous touche avec tendresse, nous nous transmettons le message d'amour simplement avec nos yeux.

Aussitôt supprimé, ce passage ne survit dans la dernière version du récit, que par l'image finale des jumeaux, saisis en position presque fœtale, couchés tête contre tête sur un banc dans la cuisine de la Maison de Grand-mère, mais à jamais éloignés de leur propre mère.

C'est ainsi une *autre* écriture qui se dégage des feuillets autographes, et qui, au lieu d'éclaircir le chercheur attentif aux mécanismes de création, l'embarrasse, le trouble et l'égare. Face à ces brouillons, on est pris au piège des émotions, si naïf que cela puisse paraître. On se sent parfois attrapés au milieu de cris intérieurs, de souvenirs éclatés, mais aussi au milieu d'une tendresse et d'un lyrisme que jamais on ne soupçonnerait chez Kristof et qui surgit d'une pulsion débordante d'écriture. Au détour des paraphrases et des notes de régie, qui pourraient éventuellement démêler certaines articulations obscures, apparaissent des développements possibles qu'auraient pu prendre les romans, jamais biffés, jamais complètement évacués de l'espace de la page et de l'esprit de l'écrivain, et qui rendent plus perplexe l'interprétation en soi déjà multiple et complexe de cette *Trilogie*. À l'instar de Lucas et Claus qui se regardent à tour de rôle dans le miroir en cherchant cet autre qui ne leur est jamais donné à voir, le lecteur des brouillons, comme celui du texte achevé et édité, est saisi dans un miroir dont il n'est pas permis de connaître l'autre côté.

Cette autre *Trilogie* que décrivent les brouillons est *autre* jusqu'au bout. Jusqu'à la fin, en effet, qu'il s'agisse de la fin du *Grand Cahier*, de *La Preuve* ou du *Troisième mensonge*, les issues possibles se multiplient et se confondent, tandis que le deuil à faire, dans l'intimité de l'écriture, demeure toujours le même : comment séparer l'inséparable, comment casser la relation de gémellité et départager ce qui ne fait qu'une chose ? Toute *La Trilogie* tourne autour de cette impossibilité et les lecteurs sont justement frappés de stupeur face à cet impossible, à cet inénarrable. C'est là le grand pari littéraire de Kristof, à la fois sa descente en enfer et sa remontée au paradis, puisque, au-delà des hésitations, des bifurcations, du chaos des manuscrits, des tentatives échoués, le texte est là et se tient tout entier, au-delà de son auteur, au-delà des recoins cachés que nous découvrent les brouillons. Preuve, s'il en faut une, de la valeur littéraire de cette œuvre qui est devenue capitale en soi, et qui, comme toutes les grandes œuvres qui résistent à révéler le secret et dans l'intimité de sa création.