

Agota Kristof et la Grande Scène

Brigitte Purkhardt

Number 91 (2), 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25746ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Purkhardt, B. (1999). Agota Kristof et la Grande Scène. *Jeu*, (91), 53–62.

Agota Kristof et la Grande Scène

À l'été 1998, je reçois un appel téléphonique du metteur en scène Guy Beausoleil. Il souhaiterait avoir mon avis sur la structure d'un texte qu'il a finalisé au cours de l'année et qu'il compte présenter en spectacle à la fin de l'automne. Il s'agit de *Bonne nuit les vivants*¹ : un montage de sept courtes pièces dramatiques d'Agota



Kristof, l'écrivaine suisse d'origine hongroise que la publication du *Grand Cahier*, son premier roman, a immédiatement sortie de l'ombre en 1986. Je me suis penchée avec plaisir sur ce montage pour le moins audacieux permettant de voir sur scène, pour la première fois en Amérique et au cours d'une même représentation, non pas une simple pièce d'Agota Kristof, mais la quasi-totalité de son théâtre. J'ai également parcouru le corpus qui a inspiré cette adaptation avec une curiosité immense. Car, si tous les romans de l'auteure circulent à profusion, une bonne part de son œuvre dramatique² demeure inédite. Cette œuvre, je l'ai donc découverte en lisant les tapuscrits des neuf pièces écrites entre 1972 et 1982. Le contact avec son théâtre ne m'a pas seulement permis d'observer la genèse d'une production romanesque importante³, traduite dans une trentaine de pays, mais m'a

surtout incitée à renouveler la vision que j'en avais. En fait, il me semble maintenant que les récits des grands cahiers mériteraient de passer au crible des feux de la rampe d'une grande scène...

1. Conception, montage et mise en scène : Guy Beausoleil ; assistance à la mise en scène et régie : Clermont-Louis Turmel ; scénographie : Normand Boucher ; éclairages : Stéphanie Thibault, assistée de Giacoma Trentadue ; costumes : Mélanie Martin, assistée de Nadia Labrecque. Avec Martine Arsenault, Pipo Gagnon, Jean-Sébastien Girard, Martin Giroux, Hélène Gratton, Ariel Ifergan, Philippe Jutras, Patricia Plante, Philippe Provencher, Sandrine Ricci et Andrée Saint-Laurent. Production autogérée, présentée au Théâtre la Chapelle du 4 au 22 novembre 1998.

2. Ce n'est que tout récemment que les Éditions du Seuil ont entrepris la publication de quelques œuvres dramatiques d'Agota Kristof, celle-ci n'ayant pas de roman en chantier... Ainsi, *John et Joe* (1972), *Le rat qui passe* (1972), *l'Heure grise ou le dernier client* (1975) et *la Clé de l'ascenseur* (1977) viennent de paraître en un volume intitulé : *L'Heure grise et autres pièces*, Paris, Seuil, 1998, 205 p. L'auteure a écrit cinq autres pièces : *le Monstre*, *l'Épidémie*, *la Route*, *l'Expiation* (encore inédites, mais portées à la scène ou produites à la radio) ainsi que *Il faut avoir peur des étoiles* (montée pour la première fois à l'intérieur de *Bonne nuit les vivants* !). On peut consulter les tapuscrits de toutes ces pièces dans les archives de la Bibliothèque Nationale de Paris.

3. La trilogie parue aux Éditions du Seuil : *le Grand Cahier* (1986), *la Preuve* (1988), *le Troisième Mensonge* (1991). Et un dernier roman intitulé *Hier*, également publié au Seuil en 1995.

Le non-sens d'un non-Dieu

Lorsqu'on apprend que la romancière a fait ses premières armes en littérature en tant que dramaturge, il devient tentant de connaître les circonstances et les raisons qui l'ont poussée à choisir l'art dramatique comme mode d'expression au début de sa carrière. L'auteure a élucidé cette question lors d'un entretien qu'elle a accordé à Guy Beausoleil, chez elle en Suisse, le 1^{er} janvier 1998. Ses propos soulignent en outre à quel point son histoire professionnelle demeure liée à son cheminement personnel.

Née en Hongrie en 1935, Agota Kristof passe à l'Ouest en 1956, en compagnie de son mari, afin d'échapper aux représailles contre le mouvement insurrectionnel d'octobre. Réfugiée en Suisse, son mariage ne tarde pas à se dissoudre. Elle doit gagner sa vie en travaillant à la chaîne dans une fabrique d'horlogerie. Période pénible qu'elle consignera dans son roman intitulé *Hier*. Puis elle épouse un citoyen du pays qui l'emmène vivre à la campagne. Pendant qu'il s'active à la ville, elle se cantonne au foyer, sans le moindre moyen de transport pour communiquer avec l'extérieur. Plongée dans la solitude et, peu à peu, dans la détresse, elle s'accroche à la bouée de sauvetage de l'écriture. Elle avait déjà conjuré certains maux, dans son pays natal, en s'adonnant à la poésie... Mais en français – sa langue d'exil –, elle recourra au théâtre.

Encore une fois, le théâtre a joué un rôle fondamental dans l'éclosion d'une aventure existentielle et artistique. Comme dans le Québec d'il y a trente ans, alors qu'une société distincte a érigé sur les planches les bases de sa spécificité, en matière de langue, d'idées, de valeurs. Ou dans la Hongrie du XVIII^e siècle, lorsque des patriotes ont émancipé la langue nationale en la portant à la scène où l'on ne jouait qu'en allemand. La première pièce hongroise date de cette époque : *Agis* (1772) de György Bessenyei. Chez Agota Kristof, il y a aussi l'appropriation d'une langue par le théâtre, de même que l'individuation d'un moi créateur. Cela s'est fait tout seul, sans ambages, comme sous l'impact d'une évidente affinité esthétique.

Il est vrai que l'écrivaine déteste les descriptions narratives et que le texte théâtral en autorise l'élimination. On comprend dès lors que d'instaurer des univers imaginaires par le truchement de didascalies et de dialogues soit devenu pour elle la manière idéale de créer en allant sans détour à l'essentiel : aux personnages jetés sur la scène d'un monde absurde, et condamnés à mettre inlassablement en situation leurs pauvres stratagèmes de survie. Une survie très proche de celle que défendront plus tard ses personnages romanesques ; qui ne se nourrit jamais du plaisir d'exister, ni du goût d'aimer, ni de l'ivresse de vaincre, mais s'abreuve du sang d'une bête blessée, avide d'assumer son destin animal jusqu'au bout. Même si la vie est moins désirable que la mort, même si elle « est d'une inutilité totale, [si] elle est non-sens, aberration, souffrance infinie, l'invention d'un non-Dieu dont la méchanceté dépasse l'entendement⁴ ». C'est peut-être pour empêcher un tel monstre de triompher que des créatures s'obstinent à survivre, grâce à diverses « mutations », dans un espace rétrécissant comme une peau de chagrin.

4. Ainsi que l'exprime Klaus dans *le Troisième Mensonge*, Paris, Seuil, coll. « Points », n° 126, 1995, p. 156.

Les personnages dramatiques d'Agota Kristof pourraient en effet être considérés comme des espèces de *mutants* qui doivent leur métamorphose à l'influence du milieu.

Les personnages dramatiques d'Agota Kristof pourraient en effet être considérés comme des espèces de *mutants* qui doivent leur métamorphose à l'influence du milieu. Or, comme celui-ci tombe en décrépitude, ils se transforment à l'avenant. Voilà pourquoi toutes sortes de tares les affligent... En plus de subir les assauts de l'âge et de la misère, ils sont sourds, aveugles, en fauteuil roulant, alcooliques ou fous. Qu'on n'y voie surtout pas l'expression d'un misérabilisme quelconque, mais bel et bien de la marque d'une *adaptation* au monde, dans le sens scientifique du terme.

Car ces éclopés, physiques et mentaux, ont amputé leur chair ou leur âme, bon gré mal gré, de ce qui rendait leur existence insupportable. Tel que d'avoir des jambes sur un sol qui se dérobe. Tel que d'avoir des rêves qui tournent au cauchemar. « Il faut avoir peur des étoiles », ainsi que le rappelle le titre d'une des pièces, et s'enlever les moyens de se perdre dans leurs mirages. En somme, ces personnages de mutants se ressemblent dans leur essence, malgré la diversité de leurs mutations. Il en résulte que le conflit dramatique ne se joue pas vraiment entre eux. Protagonistes d'un même combat pour la survie, ils se butent à un antagoniste commun : ce « non-Dieu dont la méchanceté dépasse l'entendement » et son cheval de bataille, la vie de non-sens qu'il a inventée. Les lieux dramatiques – plus métaphoriques que réalistes – évoquent d'ailleurs les sornioiseries de celle-ci. Ils 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.

Le pouvoir de la désobéissance

Cette double régression d'un personnage et de son environnement se manifeste dans *la Clé de l'ascenseur*. Une femme accepte de perdre tour à tour les jambes, l'ouïe et la vue afin de s'adapter au « bonheur » en vase clos que son mari a planifié pour elle. « Une petite intervention... Sans douleur, il va sans dire⁵ » a ainsi tué en elle la faculté de bouger, d'être tentée, de voir clair ; bref, tout ce qui aurait pu la sortir de sa stagnation à la campagne, pour qu'elle puisse courir vers la ville et l'aventure. Néanmoins, lorsque la cité en plein essor renverse les barrières de l'Éden conjugal, l'épouse préfère tuer l'époux, plutôt que d'accéder à l'ultime sacrifice de sa voix pour sauver son ménage. Parce que cette voix, « d'autres pourront l'entendre... Quelqu'un d'autre... Beaucoup d'autres...⁶ » Qu'aurait-elle à leur révéler, cette voix ? Elle leur confierait peut-être que la mutation ne rend pas nécessairement la vie meilleure et que le mal conjuré revient en boomerang sous diverses formes.

Un pareil aveu s'exprime encore dans *l'Expiation*, une pièce radiophonique mettant en situation deux amuseurs de rues : un cracheur de feu *sourd* et un joueur d'harmonica *aveugle*. Le premier est un ancien terroriste qui a perdu l'ouïe lors de son dernier attentat. Le second, après avoir vu sur film une séance de torture qu'il avait dirigée, s'est arraché les paupières afin que le soleil lui brûle les yeux. Purifiés par le feu, ils ont pu renaître de leurs cendres pour expier leurs crimes dans des corps d'infirmités. Leur passé les rattrape toutefois dans l'intimité du lit qu'ils occupent à tour de rôle – l'un, le jour ; l'autre, la nuit – ainsi qu'ils se partageraient le même cercueil.

5. Voir *l'Heure grise et autres pièces*, p. 80.

6. *Ibid.*, p. 81.

Des bruits d'explosion tourmentent alors le sourd et des images insoutenables assaillent l'aveugle. Comme le remords dans la tombe de Caïn... Car il y a des crimes « pour lesquels le pardon et l'oubli n'existent pas⁷ ». Il y a encore des crimes qui n'abattent pas seulement quelques individus, mais anéantissent des collectivités entières. Ils sont en général perpétrés par des visionnaires fous, tel que le dénoncent trois autres pièces.

Dans *l'Épidémie*, une équipe des plus « progressistes » s'acharne à pourvoir son pays des bienfaits de la civilisation, à savoir : « des usines, des autoroutes, des bases de toutes sortes⁸ ». Pour cela, il faut raser les villages après les avoir vidés de leur population. L'équipe a fomenté pour la circonstance un mode d'expropriation diaboliquement subtil... Elle fait croire aux gens qu'il existe au pays une épidémie de suicides. Mis en relation avec une fausse suicidée, ils s'imaginent avoir été contaminés par elle et s'empressent de mettre fin à leurs jours. *La Route* extrapole sur le futur d'un tel type d'univers axé sur le progrès et la manipulation. Le béton et le brouillard ont recouvert la terre. Il n'y a plus d'autos. Plus de maisons. Rien que des routes. Les gens y naissent, y vivent et en suivent le tracé sans jamais s'arrêter. Des fauves massacrent ceux qui tirent la patte. La famille dévore les cadavres de ses proches. Le soleil, les étoiles, les arbres appartiennent désormais à la légende. « Mais rassurons-nous, dit l'auteure. *Pour le moment*, tout ceci n'est qu'un cauchemar. Le cauchemar d'un constructeur de route⁹ » qui a trouvé la mort dans un accident de la circulation. *Le Monstre* serait davantage le rêve d'un idéaliste pur et dur, appelé Nob, qui cherche à se débarrasser du monstre échoué dans son village. Une créature étrange avec un dos couvert de fleurs dont le parfum rend les gens heureux. Certains, dans l'euphorie du moment, tombent entre les pattes de la bête qui n'en fait qu'une bouchée. Ainsi gavé, l'animal devient gigantesque. Nob persuade quelques braves d'empêcher les habitants d'approcher le monstre afin qu'il se désagrège. La garde extermine peu à peu tout le village incapable de renoncer à sa drogue, et Nob assassine la garde, tentée à son tour par la félicité illusoire. La bête disparaît, mais Nob se retrouve seul dans un monde sans monstre, seul pour vivre, seul pour mourir. On pourrait voir dans cette fable une métaphore des régimes totalitaires et de leurs purges pour le triomphe de la Cause... Mais Guy Beausoleil m'a appris que ce n'était pas cela qu'Agota Kristof avait voulu explorer. Le monstre, c'est... l'automobile ! Bien sûr, l'auto détruit la nature avec ses routes et sa pollution. Elle provoque les conflits que l'on sait pour l'obtention de pétrole et elle entretient autant d'illusions qu'elle happe de vies.

Comme on a pu le constater, l'illusion alimente plusieurs quêtes dans le théâtre d'Agota Kristof. Quête du bonheur, du pardon, du progrès. Dans *Il faut avoir peur*



7. Tapuscrit, p. 15.

8. Tapuscrit, p. 49.

9. Dans le prologue du tapuscrit à la page 2. C'est moi qui souligne.

des étoiles, une illusion édiflée sur le mensonge ravage tout sur son passage. Le libraire David Carnier en est l'instigateur. D'une part, il brise le cœur des femmes auxquelles il a donné l'illusion d'être aimées. D'autre part, il ruine la vie d'Antoine, son père adoptif, en créant pour lui un jeu dangereux. Comme Antoine a été jadis anarchiste, David lui fait croire qu'il appartient à un groupe révolutionnaire clandestin et l'invite à se joindre à son réseau rendu peu à peu vraisemblable par une panoplie de simulacres. David ne poursuit pas d'autre but que de faire plaisir à Antoine, que de lui redonner l'exaltation d'autrefois. Au bout de dix ans, lorsque l'illusion brouille les cartes du réel, David dévoile l'imposture à Antoine. Celui-ci s'enlève la vie, faute de ne plus pouvoir l'immoler et « finir en beauté¹⁰ ». La prostituée de *l'Heure grise ou le dernier client* aurait souhaité elle aussi finir en beauté... « Pourquoi m'as-tu laissée devenir vieille et laide ? reproche-t-elle à son plus fidèle client. C'est ton couteau que je voulais, ton beau couteau brillant, dans ma gorge, ma belle gorge quand j'étais encore jeune¹¹. » Mais le sort en a décidé autrement. Au lieu d'avoir été l'héroïne d'un crime passionnel, la prostituée termine ses jours en victime d'un meurtre sordide, au terme d'une nuit passée auprès d'un dernier client, non pas à lui vendre son corps mais à lui livrer ses rêves. Les songes creux s'avèrent finalement aussi pernicieux que les combats fantômes. Il y a un prix à payer lorsque l'on joue les Schéhérazade et les Don Quichotte : de jongler avec l'illusion donne souvent corps à quelques démons intérieurs, les siens ou ceux des autres.

Dans *Le rat qui passe*, le jeu est poussé à son paroxysme, au point de donner à la pièce une allure de psychodrame. De prime abord s'impose un espace divisé en deux lieux dramatiques. D'un côté de la scène, un salon. De l'autre côté, une chambre à coucher. L'action, découpée en onze tableaux, alternera dans ces deux lieux à l'intérieur d'un mouvement oscillatoire entre le dehors et le dedans, le présent et le passé, le réel et l'illusion. En guise de prologue, les personnages prennent possession des lieux. Le serveur Georges pénètre dans la chambre et la transforme en prison, comme le ferait un scénographe qui « recycle » un ancien décor. Au salon, le juge Bredumo est assis dans un fauteuil roulant. Il passe dans la chambre à son tour, ôte son masque de vieillard et se relève, rajeuni, devant Georges devenu le geôlier Brig. Dès lors s'amorce un jeu dans lequel trois individus, enfermés par Brig dans la chambre-prison, s'entre-déchirent sans vergogne, pendant que madame Bredumo reçoit des invités au salon. À tour de rôle, les prisonniers, en fauteuil roulant et le masque du juge sur le visage, quittent leur geôle et s'intègrent à la scène se déroulant au salon. Tous trois incarnent en fait Bredumo à divers moments de sa vie. Le duo Roll et Ratle-Salau rappelle l'être complexe qu'il a été dans sa jeunesse : parfois poète idéaliste, parfois homme cynique et dépravé. Quant au vieux Keb, c'est la loque humaine qu'il serait devenu s'il n'avait pas ligoté ses jambes, comme Pilate s'était lavé les mains, pour gagner à la roulette politique. Victoire amère pourtant, puisqu'en son honneur il devra juger et condamner le lendemain une centaine d'innocents. Bredumo n'aurait certes pas admis l'aspect fallacieux de cette victoire, si elle n'avait pas été jouée et jaugée par ses « autres » embusqués au fond de sa conscience. Dans l'épilogue, à l'instar d'un animateur de psychodrame, son ancien complice et présent serveur, Brig-Georges, le

10. Tapuscrit, p. 42.

11. Voir *l'Heure grise et autres pièces*, p. 198.

confronte à sa vérité : « Tu es plus impuissant qu'un ver de terre, ou le dernier des clochards. La puissance est ailleurs. Tu n'es que l'arme du crime. Ton seul pouvoir, c'est de refuser l'obéissance, et il n'y a qu'un moyen de le faire¹². » Mourir... Ce à quoi il consent en avalant le poison que Brig verse dans son verre. « Bonne nuit, Brig. C'est du bon vin, du très bon vin¹³ », dit-il, enfin réconcilié avec lui-même, comme si la lucidité caustique de Rat-le-Salaud avait étouffé en son âme l'idéalisme borné de Roll. Car « c'est dangereux, les gens qui ont des idéals. C'est la pire des races. Ils sont capables de tout et de n'importe quoi¹⁴ ».

Dans le théâtre d'Agota Kristof, ces gens « capables de tout » sont « l'arme du crime » du pouvoir d'en bas et de ce « non-Dieu » méchant et insensé qui en tire les ficelles. Il n'y a que deux moyens de contrecarrer les plans de ce dernier. Survivre quand il précipite notre chute. Mourir quand il favorise notre ascension selon ses propres visées. En d'autres mots, lui désobéir sur toute la ligne... C'est l'unique pouvoir que peut exercer l'être-au-monde sur son destin. La seule dignité possible dans un univers indigne.

En somme, les personnages dramatiques d'Agota Kristof, même lorsqu'ils ne paraissent pas être du même bord, finissent tous par aboutir au même point, dans l'espace restreint de la mort ou de la solitude. Le bistouri et le couteau taillaient les rêves de l'épouse et de la prostituée. Le terroriste et le tortionnaire ne défendaient pas la même cause, mais un même remords les tourmente sans trêve. Les fonctionnaires de *l'Épidémie* et l'ingénieur de *la Route* ne s'en tirent pas mieux que leurs victimes. Tout comme Nob, David et Bredumo dont l'aventure se termine dans un cul-de-sac. Il n'y a que John et Joe de la pièce éponyme qui voguent à contre-courant... Peut-être parce qu'ils vivent leur existence comme s'ils jouaient une « routine » de cabaret, échangeant au fil des scènes leurs rôles de clown et d'auguste, plongés dans la douillette sécurité de l'instant et imperméables, pour cette raison, à la corruption de la durée.

Dans l'œuvre dramatique d'Agota Kristof, ces deux personnages ne sont pas les seuls à verser dans le comique, voire le burlesque. Ceux de *l'Épidémie* et de *la Route* font de même, tant leurs caractères sont bouffons et leurs dialogues, cocasses. Dans le reste du répertoire, l'ironie et la dérision opèrent sans cesse, à plus ou moins forte dose, de manière à créer maints effets de distanciation et à désamorcer le tragique des situations. Qu'il tienne du drame comique ou de la farce tragique, le théâtre d'Agota Kristof ne s'apitoie jamais sur le navrant spectacle de la condition humaine, mais en raille les avatars sans aucune complaisance, préférant la pirouette à la prostration. *Bonne nuit les vivants !* – le montage dramatique de Guy Beausoleil – exploite une pareille dynamique.

Bonne nuit les vivants !

Le titre donne d'emblée le ton. C'est la dernière réplique de *l'Épidémie*, que clame la fausse suicidée, transfigurée en mariée macabre, pour souhaiter une « belle mort » à

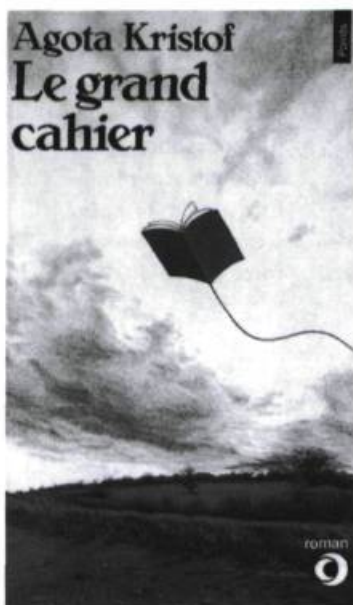
12. *Ibid.*, p. 157.

13. *Ibid.*, p. 158.

14. *Ibid.*, p. 156.

ceux que les bulldozers s'apprêtent à écraser. Agota Kristof se plaît souvent à terminer ses pièces par une courte phrase mariant l'ironie au sarcasme. Elle fait ainsi un clin d'œil ou un pied de nez au spectateur, pour dissiper l'angoisse ou le malaise que ses situations tordues auraient pu engendrer. Sans doute estime-t-elle qu'il vaut mieux esquiver tout pathos, aussi bien au théâtre que dans la vie. *Bonne nuit les vivants !* ne déroge pas à cette règle.

Pour son montage, Guy Beausoleil a utilisé sept¹⁵ des neuf pièces décrites plus haut. Afin d'éviter l'aspect saccadé du collage d'extraits et d'orienter plutôt ceux-ci vers une composition symphonique, il a choisi d'amalgamer les divers morceaux de l'ensemble au moyen d'une œuvre maîtresse servant de fil conducteur. Toute l'adaptation s'est donc construite à partir de *l'Heure grise ou le dernier client*. Comme une prostituée y raconte ses rêves au lieu de vendre son corps, les six autres pièces du corpus deviendront ces rêves, s'imbriquant les uns dans les autres au sein d'une structure en abyme.



La pièce s'ouvre sur un meneur de jeu, à la fois musicien, chef d'orchestre et... Être suprême puisqu'il fait naître le couple de *l'Heure grise...* à l'image du Créateur donnant le jour à Adam et Ève avec l'obligation d'exercer leur liberté. Celle de la prostituée et du client consistera à entretenir la pérennité du monde par l'intermédiaire de son propre mode de création, c'est-à-dire par la puissance du verbe, la magie de la parole. D'ailleurs, connaissons-nous la somme des expériences de l'univers autrement qu'à travers les descriptions qu'en ont faites ceux qui nous ont précédés ? L'histoire n'existerait pas sans les histoires... Sauf qu'il se trouve toujours un grand historien pervers qui détourne à son profit la parole conteuse des petits historiens. À l'instar d'Agota Kristof, tous ceux qui ont côtoyé le totalitarisme le savent bien ! Le meneur de jeu de *Bonne nuit les vivants !* tentera lui aussi de mêler les fils des histoires inventées par le couple de *l'Heure grise...* C'est à l'intérieur d'un tel choc entre la transcendance et la contingence que les pièces du théâtre d'Agota Kristof se succèdent dans le montage de Beausoleil.

Lorsque la prostituée livre son premier rêve, prend place *l'Épidémie*. Puis, après une brève pause auprès du client, elle enchaîne avec *Il faut avoir peur des étoiles*. Ensuite, elle provoque un renversement des rôles et oblige son client à « rêver » à son tour. Il imagine pour elle *la Route*, histoire au cours de laquelle un savant lit un livre à ses congénères analphabètes. Or, cette lecture présente *l'Expiation* dont le personnage du tortionnaire aveugle, lors d'un repas, relate la fable du *Monstre*. À la fin de celle-ci, le client enchâsse les récits gigognes déboîtés : il revient à *l'Expiation*, qu'il conclut, pour terminer enfin *la Route* et rendre la parole à la prostituée avant de se retirer. Cette dernière, comme si elle entrait en transe, devient alors l'épouse de *la Clé de l'ascenseur*. Tout au long de la pièce, la prostituée avait tenté – à plusieurs reprises et sans y parvenir – de raconter l'histoire d'une châtelaine attendant en vain son prince. Ce conte, que l'épouse a ressassé toute sa vie, s'exprime maintenant par le truchement d'un chœur féminin, tel l'apologue d'un destin collectif, celui des femmes de toutes

15. Il a mis de côté *John et Joe* ainsi que *Le rat qui passe*.

générations et de toutes conditions. *Bonne nuit les vivants !* se termine sur la symbiose définitive des deux héroïnes de *la Clé...* et de *l'Heure grise...* assassinées par le meneur de jeu, au terme d'un long voyage au bout d'une courte nuit. On y reconnaît toutes ces mises à mort sacrificielles dont les femmes sont victimes dans l'univers imaginaire d'Agota Kristof.

Toutes les pièces tirées du répertoire de cette auteure ne sont pas transposées intégralement dans le montage de Guy Beausoleil. Chacune d'elles s'interrompt et se lie à la suivante au cœur d'une situation récurrente impliquant un aveu, une confession ou une révélation à soi ou aux autres. Ce qui exprime une autre constante dans l'œuvre d'Agota Kristof : l'aspect chimérique du réel dont le moindre aveu renverse les apparences. Quant au personnage du meneur de jeu, qui a animé le spectacle de bien des façons – en tant que musicien, accessoiriste, comédien –, il n'est pas qu'un habile prestidigitateur, mais une autre copie du « non-Dieu » qui s'amuse à créer, détruire et recréer un monde à son image d'Être suprême insensé. Cette présence perfide ne hante pas seulement le théâtre d'Agota Kristof. Elle s'insinue aussi dans ses romans qui tissent des liens étroits avec l'œuvre théâtrale.

Sur scène et sur papier, la langue jouit de la même qualité : sobre, dépouillée, minimaliste à la limite, apte à transmettre avec force le non-dit.

L'expérience du « comme si »

Lorsqu'on pénètre dans son œuvre romanesque, on discerne dans son écriture des techniques dramatiques évidentes. Tout d'abord, ses descriptions parcimonieuses, aussi courtes et directes que des didascalies, ne débordent jamais ce que peut voir l'œil du lecteur. Voici, par exemple, comment elle décrit la maison de Line dans *Hier* : « Une pièce côté rue, une pièce côté jardin et forêt. Entre les deux, une cuisine. Pas de salle de bain¹⁶. » Elle ne commente pas davantage les actions des personnages ni ne fouille leur conscience. Elle se borne à ne transmettre que ce que l'oreille du lecteur peut entendre. La substance du texte passe donc comme au théâtre par la parole des personnages, au moyen de dialogues souvent inclus dans un long monologue intérieur, puisque trois des quatre romans sont écrits à la première personne, alternant le « nous » et le « je ». Sur scène et sur papier, la langue jouit de la même qualité : sobre, dépouillée, minimaliste à la limite, apte à transmettre avec force le non-dit. Outre cette unité stylistique, les personnages des pièces et des romans se recourent.

En premier lieu, il y a les personnages de « monstres » : ceux qui se piquent de défendre le bien, mais finissent par commettre le mal. Au théâtre, ce sont l'époux, David, Nob et le constructeur de routes qui meurtrissent l'autre au nom du bonheur, de l'aventure, de l'idéal, du progrès. On distingue leur contrepartie romanesque dans Tonia dont l'amour envahissant disloque une famille, Sandor qui chamboule avec sa passion le calme *modus vivendi* de Line, Victor qui se livre pieds et poings liés à sa sœur pour la tuer ensuite de sang-froid. Il importe toutefois de préciser que les victimes se montrent aussi odieuses que les bourreaux ! À ces monstres s'ajoutent les « bêtes » politiques, tels le terroriste, le tortionnaire, le juge. Tous trois ont fait volte-face à temps grâce à cette lucidité qui caractérise, sur le plan romanesque, l'officier nazi et le communiste Peter. Eux aussi ont pris leur distance vis-à-vis du régime qu'ils servent et, bien qu'ils n'aient pas le courage de s'en extraire comme Bredumo, ils en

16. Paris, Seuil, coll. « Points », n° 293, 1996, p. 102-103.

contournent les règles pour sauver quelques peaux. Des « sages » surgissent encore par endroits afin de susciter des questionnements chez ceux qui errent. Comme le vieil homme du *Monstre*, de même que Georges du *Rat qui passe*. Et le curé, le pasteur, l'insomniaque dans les romans.

Enfin, les deux héroïnes de *l'Heure grise...* et de *la Clé...* contiennent déjà l'essence de plusieurs personnages féminins romanesques. La prostituée, qui donne ses rêves plus qu'elle ne les vend, se reconnaît dans ces bonnes âmes qui comblent des désirs sans demander leur reste : la servante du curé, l'institutrice, la libraire, Yolande, Esther. L'épouse aux espoirs déçus et au corps rompu, tourmentée dans son enfermement, subsiste dans ces femmes impénétrables, repliées sur le drame qui les habite. Yasmine, obsédée par le père-amant incarcéré par sa faute ; Clara, rivée au souvenir de l'époux exécuté par erreur ; la mère de Klaus, ruminant le meurtre du mari infidèle et la disparition du fils bien-aimé ; Vera, emportant dans la tombe le remords d'un amour coupable ; la grand-mère, avare de chaleur humaine, couvant en silence son secret et son trésor.

Quant à la particularité de « mutants » inhérente à la plupart des personnages dramatiques, elle caractérise à merveille le comportement cruel des jumeaux du *Grand Cahier*. En effet, pour survivre sans souffrir dans leur corps, leur cœur et leur esprit, les deux frères s'inventent des « exercices » d'endurcissement. Ils se battent, s'insultent, se cajolent, jeûnent, volent, se bouchent les yeux et les oreilles, torturent et tuent, jusqu'à ce qu'ils se transforment en « surenfants » insensibles à tout ce qui peut rendre une existence insupportable, jusqu'à ce qu'ils se soient *adaptés* au monde en quelque sorte. Néanmoins, plutôt que de s'infliger des mutilations, ils ont préféré se forger une carapace, en vertu de la loi transformiste voulant que le besoin crée l'organe...

Somme toute, Agota Kristof n'a pas abandonné les procédés d'écriture dramatique lorsqu'elle s'est lancée dans la création romanesque, tout comme elle a transporté certains types de personnages d'un médium à l'autre. Mais, c'est à un niveau plus fondamental que le théâtre a influencé ses romans, écrits dans une certaine mesure sur l'élan du « comme si » dont parle Peter Brook lorsqu'il désigne la faculté d'éternel recommencement que possède le théâtre. Car « à la différence d'un livre, le théâtre a une caractéristique particulière : on peut toujours recommencer. Dans la vie, c'est impossible : nous ne pouvons jamais retourner en arrière. Les nouvelles feuilles ne jaunissent pas, la pendule ne revient pas en arrière, on ne nous donnera pas une deuxième chance. Mais au théâtre, on écrit sur une ardoise qu'on peut toujours effacer¹⁷ ». Eh bien ! dans ses romans, Agota Kristof se permet de revenir en arrière, d'effacer et d'offrir une ixième chance à ses personnages, à partir de situations différentes et d'autres mises en scène. Les contradictions des grands cahiers s'éclaircissent lorsqu'on les place dans une telle perspective, lorsqu'on les situe dans la sphère du jeu.

Sinon, on persiste à demeurer dérouté devant la série de mensonges qui ponctuent « la trilogie des jumeaux ». En effet, comment expliquer que le dernier volet démolisse de fond en comble ce que les deux premiers ont construit ? Ainsi, pourquoi la mère du

17. Voir *l'Espace vide*, Paris, Seuil, 1977, p. 183.

Grand Cahier trompe-t-elle son mari et meurt-elle avec le bébé adultérin au cours d'un bombardement, alors que, dans *le Troisième Mensonge*, elle survit à la guerre, incarnant l'épouse fidèle qui a tué l'époux adultère ? De surcroît, des éléments de ce dernier volet de la trilogie ressuscitent dans *Hier*, puisque la vie de Sandor évoque les grandes lignes de celle de Klaus. Y défilent la mère indifférente, le père indigne, la demi-sœur adorée, la grisaille du labeur quotidien, le refuge dans l'écriture, la quête de soi par la fabrication d'un nom factice mais porteur d'un secret originaire...

Même s'il est assez juste qu'un auteur écrive toujours plus ou moins le même livre, on peut résoudre quelques énigmes de l'œuvre d'Agota Kristof dès que l'on accepte l'illusion du « comme si » et, par conséquent, la reprise modifiée de l'histoire, *comme si* les composantes du monde imaginaire de l'écrivain gisaient au fond d'un kaléidoscope dont il tire à volonté d'infinies combinaisons de tableaux. Cette vision d'une réalité malléable et mouvante signale par ailleurs la précarité du libre arbitre. Car la liberté perd son aura aussitôt que l'on découvre à quel point le hasard et la nécessité perturbent les plus solides desseins. À quel point la moindre secousse risque d'infléchir la marche du destin. Et, par ricochet, à quel point sont labiles les frontières entre la vérité et le mensonge, le bien et le mal, Lucas et Claus dont chacun des noms est l'anagramme de l'autre.

« Dans la vie quotidienne, *comme si* est une évasion ; au théâtre, *comme si* est la vérité¹⁸ », remarque Peter Brook. De façon analogue, chez Agota Kristof, la vérité ne réside pas à l'intérieur de l'histoire inventée mais dans le processus de son invention. La vérité ne s'ancre pas dans l'anecdote, mais dans le jeu qui la fait, la défait et la refait par le biais de représentations multiples. C'est à un pareil jeu que l'écrivaine soumet les narrateurs de ses romans, tous auteurs de livres qui, selon leur aveu, travestissent sans cesse le réel. Dans *le Grand Cahier* existe une scène envoûtante qui a toute la puissance d'un rituel magique invoquant le *daïmon* de l'écriture. Les jumeaux écrivent au grenier sous les squelettes suspendus de leur mère et de leur petite sœur, qu'ils ont déterrés, lavés, polis et reconstitués. Or, les peuples finno-ougriens, ancêtres des Hongrois, rendaient un culte aux animaux abattus dont ils préservaient et exposaient les squelettes en hommage à l'âme qui y résidait. Les bêtes acquéraient ainsi le pouvoir de se réincarner afin que le cycle de la nature suive son cours. Sur les traces de leurs aïeux, les jumeaux deviennent, pour leur part, les officiants d'une « métempsycose » littéraire puisque les mânes de la mère et de la sœur, du *Grand Cahier*, transmigrent dans les corps de Yasmine et Mathias, leurs doubles de *la Preuve*. Dans ce roman, Lucas « déménage » les deux squelettes dans son nouveau logis, auxquels s'ajoutera celui de Mathias. Encore une fois, le trio se réincarnera dans *le Troisième Mensonge* en prenant l'identité de Tonia, Sarah et Klaus. Notons que ce dernier a troqué la capitale de Claus contre un « K », comme si à travers ce nom retouché opérait la magie du « ka » égyptien, principe d'énergie vitale et de force créatrice, les deux qualités indispensables à l'artiste-démiurge qui, par sa création, dame le pion au « non-Dieu dont la méchanceté dépasse l'entendement » sur la grande scène d'une vie réinventée à répétition et, soudain, moins inutile, moins aberrante, moins douloureuse sous l'illusion des feux de la rampe... j

[...] chez Agota Kristof, la vérité ne réside pas à l'intérieur de l'histoire inventée mais dans le processus de son invention.

18. *Ibid.*