

Une étude éclairante du théâtre d'Agota Kristof

An Illuminating Study of Agota Kristof's Drama

Явор Петков

Софийски университет „Св. Климент Охридски“ (България)

Yavor Petkov

Sofia University “St. Kliment Ohridski” (Bulgaria)

Yotova, Rennie; De Balsi, Sara. *Trois pièces d'Agota Kristof*.
Gollion, Infolio, 2016, 106 p.

La monographie des deux chercheuses, consacrée exclusivement au théâtre de l'écrivaine translingue suisse d'origine hongroise Agota Kristof, s'articule autour de l'analyse détaillée de trois pièces, et notamment *Un rat qui passe*, *La Clé de l'ascenseur* et *Le Monstre*. Rennie Yotova a déjà publié chez Infolio une étude influente sur *La Trilogie des jumeaux d'Agota Kristof* (2011) et Sara De Balsi prépare une thèse de doctorat sur l'œuvre de l'autrice neuchâteloise, en s'intéressant plus particulièrement à la figure de la frontière (laquelle fera également l'objet d'une des sections de la monographie). L'étude s'inscrit donc d'emblée dans un contexte de recherche consistant, impression de départ que la lecture attentive ne fait que raffermir. C'est un ouvrage concis mais dense qui réussit à mobiliser une solide érudition au profit d'une exégèse claire, accessible et très bien articulée.



Trois pièces d'Agota Kristof débute par un chapitre introductif, *Zaïk, avant Agota Kristof*, qui présente plusieurs aspects notoires de l'œuvre de l'écrivaine, en insistant plus particulièrement sur les passerelles biens visibles entre sa prose et son théâtre. Les chercheuses retracent tout d'abord la chronologie des événements marquant la vie d'écrivaine de Kristof et en particu-

lier la place du théâtre dans son devenir écrivaine, en s'appuyant avant tout sur le récit autobiographique *L'Analphabète*. L'accent est mis sur le problème de la *surconscience linguistique* de Lise Gauvin (caractéristique des écrivains translingues qui fait que la langue d'adoption « ne cessera jamais d'être questionnée », p. 9) et surtout sur son statut d'interdépendance avec l'écriture théâtrale. En effet, chez Kristof, la dramaturgie advient en même temps que l'abandon du hongrois et de la poésie comme moyens d'expressions. C'est le français, langue « ennemie » pour l'autrice, qui amène en quelque sorte le théâtre.

Les chercheuses se penchent ensuite sur l'étape suivante du parcours de Kristof – le passage au genre romanesque dans les années 1980. Le succès remarquable de ses romans encourage, précisent-elles, la diffusion de ses textes dramaturgiques. Cependant, il ne faudrait surtout pas, soutiennent les chercheuses, séparer les romans de l'écrivaine de ses pièces. Comme elles le démontreront de façon convaincante tout au long des pages, par un procédé de « transposition générique » (p. 23), l'œuvre kristovienne se fait remarquer par une cohérence d'ensemble prononcée. Le thème du totalitarisme (présent le plus souvent allégoriquement), la prolifération des espaces indéfinis, refermés sur eux-mêmes et des personnages à l'identité incertaine, le thème de l'exil ou encore le « pôle dysphorique de son œuvre » (p. 14) sont autant d'éléments partagés entre les romans et les pièces de Kristof. En outre, des techniques dramatiques se laissent observer dans sa prose. L'« humour grinçant » et l'ambiance de « conte noir » sont également des indices d'une esthétique mûre et indivise.

Vient ensuite un passage en revue des manifestations de la violence sur scène (qui procèdent, selon les chercheuses, d'une vision dystopique s'attaquant aux régimes totalitaires) et des changements incessants de rôles (la « réversibilité des situations », p. 21). Yotova et De Balsi évoquent aussi l'existence d'un « filon » « intimiste » dans la dramaturgie kristovienne, notamment celui représenté par des pièces comme *Line, le temps* ou *John et Joe*, qui traitent des relations intimes et plus généralement humaines. Il sera représenté dans leur corpus d'étude par *La Clé de l'ascenseur*. La place de l'humour, la présence d'une palette large de procédés comiques est elle aussi signalée dans l'introduction. Celle-ci se termine par une présentation des pièces inédites de la dramaturge, que les chercheuses ont consultées dans le fonds « Agota Kristof » aux « Archives littéraires » de la Bibliothèque nationale suisse. Cet élargissement de vue leur a permis entre autres de mettre en perspective les choix éditoriaux quant aux pièces déjà publiées et d'y dégager des stratégies ayant influencé les représentations dominantes du théâtre kristovien. Dans ce bref mais très consistant chapitre introductif, les chercheuses réussissent à retracer un mouvement important dans l'évolution artistique de l'écrivaine – d'une écriture expérimentale et polyphonique vers un style minimaliste et une écriture « blanche ».

Ensuite Yotova et De Balsi proposent leur analyse de *Un rat qui passe*, « un

des sommets de son œuvre théâtral » (p. 25). Elles voient dans cette pièce une illustration particulièrement éloquente du motif de la « réversibilité des situations » et des rôles sociaux déjà mentionné : « En même temps l'autrice montre que dans un régime totalitaire même l'homme le plus puissant peut immédiatement sombrer dans la déchéance et l'oubli, car le pouvoir qu'il détient est illusoire » (p. 26). L'analyse opte donc pour une lecture contextuelle, politico-historique de la pièce : « Agota Kristof démasque un régime qui a divisé l'Europe du XX^{ème} siècle » (p. 27). Division intériorisée à travers le dédoublement des personnages, qui trouve sa matérialisation spatiale par le biais de la division de l'espace scénique. Ici les chercheuses tracent des parallèles perspicaces avec des idées de Todorov, d'Orwell, d'Arendt, de Fernand Schwarz, de Kundera, etc. L'identité ambivalente des personnages véhicule également l'idée de l'insignifiance, de l'inconsistance de l'individu, qui apparaît dès lors comme un être non individué et vide. Les personnages sont interdépendants, privés d'identité qui leur soit propre. Leur déchéance corporelle (mutilations, alcoolisme, etc.) et intellectuelle, celle-ci aboutissant à la parole creuse comparable au *newspeak* d'Orwell et à la « tragédie du langage » chez Ionesco, est au même titre un signe de la « diminution des personnages » (p. 35). Les personnages féminins, marqués par leurs positions secondaires, tributaires des hiérarchies instaurées par l'idéologie totalitaire, s'inscrivent toujours dans ce paradigme. La fragilisation de la vérité, l'inquiétante désintégration de l'illusion, serait renforcée aussi par la mise en abyme que l'on trouve dans un dialogue entre Brig et Roll (p. 32).

L'éthique que l'Etat totalitaire tâche d'inculquer révèle son caractère dénaturé et morbide : elle procède d'une fascination devant la mort, le meurtre, la destruction, mais également devant le mensonge et la trahison. Si Keb se retrouve trahi par son meilleur ami (p. 30), il ne s'agirait pas d'un simple accident de la vie que tout être humain est susceptible de traverser mais bien d'une attitude glorifiée par la société totalitaire, qui a érigé en valeur la trahison au nom de l'Etat. En général, l'univers kristovien est un « univers du masque » (p. 30), puisque les personnages ne sont pas les mêmes en public et en privé. Kristof offre, selon les chercheuses, un conflit dramatique tourné en dérision : la lutte des classes, « concept majeur de la philosophie politique marxiste » (p. 31), est ainsi minée de l'intérieur, puisque l'opposition prétendument socio-économique entre l'intellectuel, bourgeois, et le geôlier, prolétaire, s'avère une simple confrontation entre ceux qui détiennent le pouvoir et ceux qui lui sont soumis.

L'analyse propose aussi une interprétation freudienne du personnage de Breddumo, à travers le prisme du triptyque *ça-surmoi-moi*, en voyant dans la figure du rat un signe des pulsions ténébreuses de l'âme. La pièce peut ainsi être lue comme un « psychodrame » (p. 34). Les personnages kristoviens sont comparables à ceux de Beckett à ceci près que leurs mobiles sont différents, puisque Kristof situe le conflit dramatique (ou plutôt son absence) dans un contexte hautement politisé, ce

qui le dote de significations historiques bien concrètes. J'ai pensé spontanément à cette idée maintes fois énoncée à propos de dramaturges bulgares comme Stanislav Stratiev, et notamment que l'absurde s'avère, dans la sémiosphère est-européenne (post-?)soviétique, moins un artifice esthétique que l'émanation d'une réalité quotidienne.

L'analyse de la pièce se termine par un développement sur le motif de la « lucidité sarcastique » (p. 40) qui dénoterait ce cynisme que l'on retrouve chez Kristof face à toute forme de pathos moralisateur : attitude véhiculée à travers l'humour noir et les solutions narratologiques qui font des héros les plus viles, les moins nobles, les gagnants de l'action dramatique (cf. Rat). C'est un geste provocateur, un « pied de nez » (p. 41) qui « interpelle le spectateur sur le message dont ce personnage est porteur » (idem). Ce personnage désabusé, débrouillard, odieusement lucide est rapproché du problème de la lucidité chez Brecht tel qu'il est interprété par Barthes (p. 42). De mon côté, j'ai pensé à la vision dialectique de Diderot dans *Le Neveu de Rameau*, qui met en dialogue un antagonisme moral semblable.

Le chapitre consacré à *Un rat qui passe* se termine, tout comme ceux traitant des deux autres pièces étudiées, par un aperçu (la non exhaustivité est assumée par les autrices) des diverses mises en scène dont le texte kristovien a fait l'objet dans le monde.

L'interprétation de la pièce *Le Monstre* évoque elle aussi la teneur allégorique du texte tout en signalant la relative opacité de l'allégorie ; si dans le texte précédemment étudié celle-ci était plus ou moins évidente, grâce aux éléments thématiques du juge et de l'Etat, elle est ici à la limite de l'énigme, la dramaturge posant des « obstacles à l'interprétation » (p. 47) et présageant de la sorte la *Trilogie des jumeaux*, où la question de l'identité (Qui est qui ?) retentira avec le plus de force. Le spectateur est amené à s'interroger non seulement sur l'identité du Monstre, mais aussi sur les divers « masques », c'est-à-dire rôles sociaux prédéfinis, assumés par les personnages. L'interchangeabilité, la réversibilité des rôles va ici jusqu'à mettre en doute le sens global de l'œuvre : « Le changement de masque installe de nouveaux doutes, sur lesquels se referme la pièce : et si Nob n'avait tué ses camarades qu'afin de prendre le rôle de l'Homme Vénérable ? » (p. 50).

Pour aborder l'obscurité du texte, l'analyse de Yotova et De Balsi adopte ici une approche plus immanentiste, en étudiant tour à tour la construction de l'espace et du temps dramatiques. Celui-là, notent les chercheuses, se signale par son aspect contracté, renfermé, quelque peu détaché de la réalité, puisqu'il conjugue le mythique et l'utopique et que son évolution va dans le sens d'un rétrécissement progressif qui finit par enfermer les protagonistes. Le cadre temporel baigne quant à lui dans l'indéfini, le vague ; le temps dramatique est interrompu par des ellipses, des pauses narratives et des visions oniriques, des récitation de poèmes, des chœurs.

L'exégèse se poursuit par l'étude des personnages, et notamment Nob, le

Monstre, Tim, Lil, l'Homme Vénérable et le personnage collectif de la population du village. Nob serait ainsi « le héros dont le public se sent presque obligé de prendre le parti » (p. 57) mais qui, pareillement à Roll de *Un rat qui passe* affichera tour à tour l'idéalisme et l'avalissement, l'élévation et la bassesse. C'est lui qui incarnera le « second monstre » (idem). L'Homme Vénérable est un protagoniste non moins ambigu : s'il incarne la sagesse et la spiritualité ancestrales au début, il apparaît peu à peu comme un manipulateur qui sera la proie de son propre Frankenstein, Nob.

Dans *La Fabrique des interprétations*, les chercheuses passent en revue différentes interprétations que la critique a proposées à ce jour, en les classant selon le critère de l'allégorie. On cite tout d'abord les lectures allégoriques, en commençant par celle de Purkhardt. Celle de Beausoleil, aux implications écologiques, mérite une attention particulière puisque, comme les autrices le rappellent, elle est encouragée par Kristof elle-même. A ces approches allégoriques la monographie oppose des « interprétations ouvertement universalisantes » (p. 62) comme la mise en scène d'Arlaud, la lecture de Cutcan ou encore l'approche religieuse de Beneddini. L'exposé se termine par l'articulation du point de vue mis en avant par les autrices, qui tentent de se refuser à l'allégorie, laquelle consisterait à « montrer que le texte *dit autre chose*, que tous ses éléments » (p. 63). Ainsi, la monographie met en relief la manière dont « le thème religieux [...] s'entrelace avec le thème du pouvoir » (idem). La conclusion est que la population du village manifeste une attitude ambiguë face à la religion professée par l'Etat incarné par L'Homme Vénérable, qui n'y croit pas vraiment non plus, à la différence de Nob, qui donne libre cours à une aspiration authentique au monde divin. Il me semble toutefois que cette structuration du rapport à la religion et au pouvoir se réduit dans tous les cas à l'opposition entre la rigueur religieuse et sa mise en doute, entre l'idéalisme et sa négation, entre le fanatisme et la modération, voire entre l'essence et l'existence. Dans ce sens, le traitement du thème de la religion s'ouvre spontanément à un élargissement possible, à une généralisation, sans toutefois en spécifier les modalités précises, d'autant plus que la pièce ne fait aucune mention de croyance concrète : on a affaire à la religion tout court, à la religiosité en tant que telle. La lecture non allégorique et son actualisation allégorique me paraissent donc constituer un ensemble cohérent et intérieurement nécessaire.

La monographie répartit fort judicieusement les différentes mises en scène du *Monstre* dans deux catégories, respectivement celles qui opèrent dans le registre du comique (et plutôt du grotesque) et celles qui font dans le sérieux (où l'on exploite « les potentialités tragiques du personnage de Nob », p. 66). Dans la première catégorie, les chercheuses ont recensé un spectacle très récent, celui de la troupe théâtrale lycéenne bulgare *Les strapontins*, avec la mise en scène de Lubomir Sapoundjiev, qui achemine l'allégorie dans une direction inattendue mais pertinente : celle des « réseaux sociaux et [de] la communication de masse » (idem). Pour illustrer la deuxième catégorie, la monographie cite la mise en scène de Guil-

laume Pidancet, laquelle s'apparente à un « conte absurde et tragique » (p. 67).

La troisième pièce étudiée, *La clé de l'ascenseur*, comparée à *La Prisonnière* de Proust, est explorée à travers la coprésence de trois niveaux narratifs : celui du conte de fée, celui du récit de la femme et celui du présent de la représentation, des dialogues scéniques. La pièce est vue comme une histoire atemporelle traitant des rapports entre l'homme et la femme. Le motif traditionnel de l'attente féminine, véritable lieu commun de l'amour dans l'art, serait, selon les chercheuses, tourné en dérision. Ainsi, la lecture de la pièce s'engage nettement, et en toute légitimité, dans une approche féministe. En appuyant leur propos sur des faits historiques (la situation de la femme dans les années 1970), les chercheuses rappellent que la pièce de Kristof laissait entendre des résonances tout à fait réalistes auprès de son public contemporain. De plus, elle présente une teneur biographique sensible : comme beaucoup de femmes, l'écrivaine a elle-même vécu une soumission totale à son mari. Comme les chercheuses le précisent, « [c]ette différence entre les sexes deviendra un thème récurrent dans son œuvre, même si elle ne se réclame d'aucune revendication féministe. » (p. 74).

L'analyse s'arrête ensuite sur le rôle et les propriétés de la parole dans la pièce. Ainsi, on observe de nouveau un changement d'outillage analytique par rapport aux analyses des deux autres pièces. La confrontation de deux paroles distinctes, celle de la femme du conte et celle de la vie réelle, produit son effet dramatique particulier. La parole de la vie réelle est rapprochée de la notion de *sous-conversation* de Nathalie Sarraute, mais son intransitivité, son *incommunicabilité* accusent « toute la solitude et le désespoir d'une femme enfermée et coupée du monde » (p. 76). L'argumentation présente ensuite, de façon détaillée et convaincante, toute une théorie de la notion d'*incommunicabilité*, dans le sens non pas de confidentialité mais d'incapacité à dire causée par un obstacle intérieur émotif qui réduit au mutisme. La parole de la femme évolue, estiment les chercheuses, vers une prise de conscience de la situation, sans toutefois expliciter comment cette évolution se rapporte à la catégorie de l'*incommunicabilité*.

Une autre isotopie thématique relevée par l'analyse et celle de la violence. Grâce à ce motif, l'œuvre kristovienne forme son propre engagement féministe : même si elle est « par excellence antiféministe par le manque de sentimentalisme » (p. 77), elle est féministe de par sa valorisation sociale, de par son geste sémantique. Le thème de la mutilation et de la voix qui seule subsiste à la destruction du corps est assimilé à la dramaturgie beckettienne, tandis que le thème du meurtre donnerait lieu à des comparaisons avec *La Maladie de la Mort* de Marguerite Duras. Le thème de la violence est aussi exploré à un niveau plus global dans l'œuvre de Kristof, p. ex. la destruction de la nature, qui se présente aussi bien dans *La clé de l'ascenseur* que dans des œuvres comme la nouvelle *La Campagne*.

Etant donné que la pièce a fait l'objet d'un grand nombre de représentations, la section portant sur sa réception est plus étoffée en comparaison avec les deux autres pièces. La même section s'arrête également sur « l'horizon symbolique dans

lequel s'inscrit la pièce » (p. 83), en se référant à Simona Cutcan et à Vladimir Propp : c'est celui d'un « anti-conte ».

Dans le chapitre conclusif, la monographie opère un positionnement important, puisqu'elle situe l'œuvre de Kristof « dans la lignée des auteurs du théâtre de l'absurde » (p. 85) – Beckett, Ionesco et Adamov – et ce en insistant sur l'importance de l'étrangeté, de l'extraterritorialité (donc du côté (*im*)*migrant*) des dramaturges de l'absurde. L'insignifiance de l'individu, l'absence de vérité absolue, l'écriture « blanche », l'humour noir et le nihilisme sont, selon les chercheuses, autant de traits qui permettent d'associer l'écriture kristovienne au théâtre de dérision : « Aucune transcendance ne vient éclairer une existence qui n'est qu'attente vaine et vide de sens. » (p. 87).

Le même chapitre contient une section consacrée à la figure de la frontière, « thème omniprésent dans son œuvre » (p. 90). Ici aussi, la monographie exprime une réticence face à l'allégorie : « Il ne s'agit pas d'un usage métaphorique ou allégorique : la frontière garde toujours son sens fondamental de limite physique infranchissable et pourtant franchie, avec des conséquences incalculables pour les personnages. » (p. 91). Les exemples d'une telle présence de la frontière au sens propre du mot sont la division de l'espace scénique dans *Un rat qui passe*, la traversée de la frontière déclenchant des changements de personnalité ; le Monstre qui, dans la pièce éponyme, devient lui-même une frontière circonscrivant le territoire des villageois ; le protagoniste Nob, qui se cloître dans sa propre obsession et érige ainsi une autre frontière ; les multiples couches de frontières qui se resserrent autour de la Femme dans *La Clé de l'ascenseur*, etc.

En conclusion, les chercheuses soulignent le statut d'œuvre globale de l'ensemble des textes de Kristof et justifient la constitution de leur corpus : montrer le double engagement de l'autrice (dénoncer l'hégémonie masculine et l'État totalitaire). Elles abordent aussi, de façon synthétique, le problème de la langue d'écriture chez l'écrivaine. Comme les autres écrivaines et écrivains translingues, estiment Yotova et De Balsi, Kristof crée une œuvre où le problème de l'identité se retrouve au cœur de la littérature, d'où la nécessité d'adopter une approche pluridisciplinaire quant à l'interprétation des textes. Sur le plan strict de l'usage du français, Kristof innove en introduisant des thématiques nouvelles et en déconstruisant le stéréotype du français comme langue de la clarté. L'analyse conclut : « L'écriture permet ainsi de dépasser le statut de victime de l'Histoire tout en restant peu cathartique et sans prétention moralisatrice. » (p. 98). Des repères biographiques et une bibliographie partielle closent l'ouvrage.

Trois pièces d'Agota Kristof sera désormais, sans aucun doute, une référence majeure pour les études kristoviennes au sens large. Par ailleurs, les vertus pédagogiques incontestables de la monographie de Yotova et De Balsi, résidant dans la clarté et la lisibilité du développement, dans la concision qui ne nuit point à l'étendue du contenu et dans l'autorité spontanée émanant de la démarche analytique, dotent l'ouvrage d'une utilité pratique pour quiconque s'intéresse à l'œuvre

de Kristof et offrent des repères essentiels pour de nouvelles mises en scène des pièces kristoviennes. Même si les analyses des trois pièces se servent d'approches exégétiques différentes et échappent ainsi à un éventuel principe de symétrie, d'uniformité méthodologique, le choix des procédés analytiques découle en toute logique de la spécificité des textes et constitue ainsi une réponse organique aux problématiques qui leur sont propres. Ce travail jette certainement les bases d'une étude prometteuse de l'œuvre théâtral kristovien.

Д-р Явор Петков

Факултет по класически и нови филологии
Софийски университет „Св. Климент Охридски“
Адрес: бул. Цар Освободител № 15, 1504 София, България
✉ yavor.p.petkov@gmail.com

Yavor Petkov, PhD

Faculty of Classical and Modern Philology
Sofia University “St. Kliment Ohridski”
Address: 15 Tzar Osvoboditel Blvd., 1504 Sofia, Bulgaria
✉ yavor.p.petkov@gmail.com