

Écrire *vrai* : la posture d'authenticité chez Agota Kristof et Katalin Molnár

Julia Ori

Universidad Complutense de Madrid

julia.ori@ucm.es

Resumen

Agota Kristof y Katalin Molnár, dos autoras franco-húngaras del siglo XX, comparten la preocupación por utilizar un lenguaje que pueda expresar una cierta realidad y verdad. Para eso, se alejan de la lengua francesa normativa y escriben en un lenguaje incorrecto, más apto a representar su diferencia. Sin embargo, mientras que Kristof lo hace queriendo llegar a una máxima objetividad, Molnár escribe de forma exageradamente subjetiva. En el presente artículo examinamos la postura textual y extratextual de estas autoras respecto a la posibilidad de escribir, mediante el análisis del lenguaje en la trilogía de Kristof y en *Lamour Dieu* de Molnár.

Palabras clave: Bilingüismo literario. Autenticidad. Lenguaje.

Abstract

Agota Kristof and Katalin Molnár, two Franco-Hungarian authors of the twentieth century, share the concern to use a language that can express a certain reality and truth. For that, they distance themselves from the normative French language and write in an incorrect language, more apt to represent their difference. However, while Kristof wants to reach maximum objectivity, Molnár writes in an exaggeratedly subjective way. This article examines the textual and extratextual position of these authors regarding the possibility of writing the truth, through the analysis of language in Kristof's trilogy and in *Lamour Dieu* of Molnár.

Key words: Literary bilingualism. Authenticity. Language.

Résumé

Agota Kristof et Katalin Molnár, deux auteures franco-hongroises du XX^e siècle, partagent la même préoccupation d'utiliser un langage pouvant exprimer une certaine réalité et vérité. Pour cela, elles s'éloignent de la langue française normative et écrivent dans un langage incorrect, plus apte à représenter leur différence. Néanmoins, tandis que le but de Kristof est d'arriver à une objectivité totale, Molnár écrit d'une manière exagérément subjective. Dans cet article, nous examinons la posture textuelle et extratextuelle de ces auteures concer-

nant la possibilité d'écrire la vérité, à travers l'analyse du langage dans la trilogie de Kristof et dans *Lamour Dieu* de Molnár.

Mots clé : Bilinguisme littéraire. Authenticité. Langage.

1. Écrire la vérité ou écrire *vrai* ?

Les lecteurs veulent savoir ce qu'on met dans les livres et ils ont raison. Les lecteurs veulent savoir quelle viande il y a dans la farce, s'il y a des colorants, des agents conservateurs, des émulsifiants ou des épaississants. Et c'est désormais le devoir de la littérature de jouer franc-jeu. Tes livres ne doivent jamais cesser d'interroger tes souvenirs, tes croyances, tes méfiances, ta peur, ta relation à ceux qui t'entourent. C'est cette seule condition qu'ils feront mouche, qu'ils trouveront un écho (Vigan, 2016 : 152-153).

Écrire sa vie – cela est devenu l'un des moteurs de la littérature de la fin du siècle dernier et de celle d'aujourd'hui (voir par exemple Blanckeman, 2000). Les récits autobiographiques ont soulevé la question de la vérité et de l'authenticité, ce qui a abouti, entre autres, à la création du néologisme « autofiction » par Doubrovsky (1977). Comme celui-ci le souligne (Doubrovsky, 1988), la vérité ne se trouve pas nécessairement dans le récit exact des faits passés. Voire, ce récit est inexistant, impossible à écrire : « La vérité, ici, ne saurait être de la copie conforme, et par cause. Le sens d'une vie n'existe nulle part, n'existe pas. Il n'est pas à découvrir, mais à inventer, non de toutes pièces, mais de toutes traces : il est à construire » (Doubrovsky, 1988 : 77). La question ne devrait plus être formulée, par conséquent, en termes de *vérité*, mais on parlerait plutôt d'« écrire *vrai* », c'est-à-dire de donner une image fidèle de soi-même et de sa vie sans se soucier des détails factuels.

Les œuvres d'Agota Kristof (1935-2011) et de Katalin Molnár (1951) – deux écrivaines franco-hongroises qui publiaient principalement dans les années 80 et 90 – témoignent de ce souci d'« écrire *vrai* ». En effet, ces auteures ne veulent pas tellement raconter des histoires vraies – même si les deux s'inspirent de leur propre vie –, mais elles souhaitent plutôt trouver un langage susceptible d'exprimer la « vérité ». Elles adoptent une « posture d'authenticité », non seulement dans leurs œuvres de fiction, mais également dans leurs textes de non-fiction, leurs entretiens donnés, voire dans leur vie.

Cette notion d'« écrire *vrai* » ou celle de « posture d'authenticité » s'approcheraient de l'*ethos* de la rhétorique ancienne où le *caractère* devient pour l'orateur un moyen de persuader l'auditoire : « On persuade par le caractère, quand le discours est de nature à rendre l'orateur digne de foi, car les honnêtes gens nous inspirent confiance plus grande et plus prompte sur toute les questions en général [...] » (Aristote, 1967 : 1356a, 76). Il devient donc un argument à côté du *logos* (persuasion

par la logique du discours) et du *pathos* (persuasion par l'appel aux émotions des interlocuteurs), construit à travers la crédibilité du locuteur provenant de son caractère.

Néanmoins, ce caractère n'est pas forcément celui de l'orateur en tant que personne en chair et en os, mais signifie davantage la construction d'une image par et dans le discours, « destinée à garantir le succès de l'entreprise oratoire » (Amossy, 1999 : 10), « capable de convaincre l'auditoire en gagnant sa confiance » (Maingueneau, 2004 : 203). Par conséquent, l'ethos serait, selon Aristote, un effet du texte – même s'il n'est pas tout à fait indépendant des éléments extradiscursifs tels que la tenue vestimentaire ou la gesticulation.

Dans ce qui suit, nous voudrions démontrer comment Kristof et Molnár veulent persuader les lecteurs que le langage qu'elles utilisent est le seul langage authentique, le seul capable d'exprimer une certaine vérité. Même si leurs œuvres semblent être opposées à première vue – la simplicité apparemment naïve de la langue kristofienne et la langue hybride et exubérante de Molnár – elles sont portées, selon nous, par un même désir « réaliste » qui les incite à rompre avec le langage classique des romans conventionnels.

Notre hypothèse est donc que les deux auteures tiennent une posture d'authenticité dont les traces peuvent être trouvées aussi bien dans leurs textes que dans leurs propos paratextuels et même dans la mise en scène de leur mode de vie : dimensions rhétorique (textuelle) et actionnelle (contextuelle), selon Jérôme Meizoz (2007). En effet, ce dernier auteur à qui nous avons emprunté la notion de *posture* définit celle-ci justement comme l'image publique de l'écrivain construite à la fois par l'auteur lui-même, par les médias et par le public : elle « participe simultanément d'un fait linguistique et d'un fait institutionnel » (Meizoz, 2010 : 76).

Par conséquent, la problématique de l'authenticité en relation avec le langage – question essentielle de « l'écrire-vrai » de Kristof et de Molnár – sera examinée aussi bien d'un point de vue stylistique que thématique dans la trilogie des jumeaux (*Le Grand Cahier, La Preuve, Le Troisième Mensonge*) de Kristof et dans *Lamour Dieu* de Molnár, complétée par l'analyse des propos métatextuels et de la réception de leurs œuvres. Premièrement, nous présenterons séparément la posture d'Agota Kristof, puis celle de Katalin Molnár pour pouvoir traiter plus facilement des singularités de leur écriture et de leur trajectoire – ce qui est particulièrement important dans le cas de la deuxième, inconnue même dans les milieux scientifiques – et puis, dans la conclusion, nous les comparerons pour souligner les ressemblances.

2. Posture de simplicité : Agota Kristof

Agota Kristof est née en 1935 dans un petit village de Hongrie et est morte en 2011 à Neuchâtel, en Suisse. À partir de ces données biographiques, le reste est facile à deviner : une enfance marquée par la guerre, suivie du totalitarisme communiste pendant l'adolescence et l'exil en 1956, au seuil de sa vie d'adulte. Puis, la solitude de

l'immigrante qui cherche refuge dans l'écriture, le désir de rentrer au pays natal après la chute du Mur de Berlin confronté à l'impossibilité même de le faire étant devenue une étrangère dans son propre pays.

Après ses poèmes en hongrois qu'elle écrivait pour le tiroir, Kristof a changé de langue d'écriture et a commencé à écrire des pièces de théâtre en français avant de publier plus tard son premier roman en français, devenu par la suite un succès mondial : *Le Grand Cahier* (1986). D'autres livres ont suivi, notamment *La Preuve* (1988) et *Le Troisième Mensonge* (1991) qui forment avec *Le Grand Cahier* ce que l'on désigne souvent par le nom de « Trilogie des jumeaux ». Il faut encore mentionner son quatrième roman *Hier* (1995), qui complète en quelque sorte la trilogie, sans toutefois y appartenir, et *L'Analphabète* (2004), « récit autobiographique » de l'auteure. Dans ces œuvres Kristof raconte la guerre, le totalitarisme, l'exil – des thèmes qui ont marqué sa vie.

Dans le cas « des écrivains venus d'ailleurs » (Delbart, 2005), les questions concernant le changement et le choix de langue s'imposent. Que signifie-t-il pour l'auteur et son écriture de créer dans une autre langue que la sienne ? Et pourquoi choisit-il justement le français pour s'exprimer ? De très nombreuses études examinant ces problèmes ont paru au cours de ces dernières décennies (Combe, 1995 ; Beniamino, 1999 ; Jouanny, 2000 ; Porra, 2011 ; Delbart, 2005 ; Joubert, 2006, etc.) et celles-ci démontrent en général que même si les réponses peuvent énormément varier d'un écrivain à l'autre, il existe néanmoins des schémas, des constantes qui reviennent souvent chez les auteurs bilingues. Cependant, Agota Kristof s'est construit une image tout à fait particulière de son « étrangeté ». D'une part, elle donne peu d'importance à son choix d'écrire en français, qu'elle décrit presque comme un non-choix. D'autre part, elle se présente comme une « analphabète ».

Dans son étude sur la posture littéraire de Kristof, Sara de Balsi (2014) souligne que l'auteure met en relief à plusieurs reprises (notamment dans *L'Analphabète* et dans une intervention lors d'une journée consacrée au « Français, langue adoptée », le 12 octobre 1993) le caractère fortuit de son « choix » du français :

C'est tout à fait par hasard que nous sommes allés en Suisse, parce que la Suisse prenait encore des réfugiés. Et c'est tout à fait par hasard qu'en Suisse on est arrivés en Suisse romande. Si on était arrivés en Suisse alémanique, j'écrirais maintenant en allemand, naturellement (Kristof, 1993 : en ligne).

Ce non-choix du français s'oppose clairement à la mythologie de la langue et de la culture françaises perpétuée par les écrivains bilingues¹ qui souvent considèrent

¹ Par exemple Todorov (1996 : 237) identifie Paris avec la « civilisation » : « Je crois que cet amour de Paris se retrouve chez de nombreux individus, habitant les pays les plus divers et qui n'en sont jamais sortis. Il n'est pas facile de dire de quoi il se nourrit. De livres ? de reproductions de tableaux (impressionnistes) ? de récits de voyageurs qui ont eu la chance, eux, d'y aller ? [...] S'il fallait la désigner par

le français comme étant la seule langue dans laquelle ils peuvent librement s'exprimer et le fait d'écrire en français comme étant leur destinée. Chez l'auteur franco-argentin, Héctor Bianciotti par exemple l'écriture en français devient un acte presque sacré auquel l'auteur se prépare pendant des décennies : « En fait, le passage s'effectua en douceur et, d'une manière, par substitution. Un dimanche d'août 45, Monsieur Teste occupa la place vacante de Dieu » (Bianciotti, 2000 : 269-270). Au contraire, Kristof avoue avoir été prisonnière des circonstances avec un certain défi lancé aux autres écrivains et aux francophones en général : « Mais ce n'était pas un choix, je ne peux pas dire que j'adore le français... je suis obligée d'écrire en français, parce que ça s'est imposé à moi, et etcetera, mais ce n'est pas du tout par amour de la langue française que j'ai choisi d'écrire en français » (Kristof, 1993).

Par conséquent, elle annonce d'une part sa volonté de rompre avec une tradition, particulièrement avec celle des écrivains étrangers qui essaient de s'intégrer dans les lettres françaises, de se les approprier en effaçant les traces de leurs différences. D'autre part, elle prend une posture de sincérité et de vérité à travers la franchise avec laquelle elle reconnaît les raisons de son « choix » du français, comme le remarque très bien Balsi : le récit de son franchissement de la frontière « est donné comme une succession de faits, sans mots "sentimentaux", avec un détachement qui laisse au lecteur, ou à l'interlocuteur, la responsabilité du jugement » (Balsi, 2014 : 140). Elle ne veut donc pas embellir la réalité, mais raconte les choses telles qu'elles se sont passées, sans s'occuper des réactions et de l'image qu'elle peut ainsi donner.

Outre le hasard qui signifierait donc un certain détachement, Kristof souligne son « incompétence ». Dans *L'Analphabète*, elle décrit son lent et difficile apprentissage du français, et comment, après avoir appris à lire à quatre ans en hongrois, elle dut réapprendre à lire et à écrire en français :

Cinq ans après être arrivée en Suisse, je parle le français, mais je ne le lis pas. Je suis redevenue une analphabète. Moi, qui savais lire à l'âge de quatre ans.

Je connais les mots. Quand je les lis, je ne les reconnais pas. Les lettres ne correspondent à rien. Le hongrois est une langue phonétique, le français, c'est tout le contraire (Kristof, 2004 : 52).

Elle reconnaît également qu'elle ne parlera ni n'écrira jamais comme les Français, que son français sera toujours « incorrect » :

un seul mot, je choisirais celui de "civilisation", terme employé alors exclusivement au singulier et qui devait recouvrir un juste équilibre entre la spéculation abstraite et le souci de la vie matérielle, l'acuité de la pensée et la beauté de la forme. La France devait nous apparaître comme une incarnation de cet idéal de vie civilisée ».

Je sais que je n'écrirai jamais le français comme l'écrivent les écrivains français de naissance, mais je l'écrirai comme je le peux, du mieux que je le peux.

Cette langue, je ne l'ai pas choisie. Elle m'a été imposée par le sort, par le hasard, par les circonstances.

Écrire en français, j'y suis obligée. C'est un défi.

Le défi d'une analphabète (Kristof, 2004 : 54-55).

En avouant une incompetence qui est en opposition avec son succès mondial elle aurait pu tomber dans le piège de la fausse modestie. Mais chez Kristof, l'incapacité d'écrire comme les autochtones serait plutôt la base d'un programme d'écriture et une explication de la simplicité de son style : elle écrirait comme une étrangère, sans tournures compliquées, avec un vocabulaire basique.

En effet, la pauvreté et l'étrangeté de la langue dans les romans de Kristof sont dues, d'une part, à l'influence de la langue maternelle de l'écrivaine qui agirait comme une sorte de « sous-langue » (Combe, 1995) :

A francia olvasó különösen megdöbbenve érzékeli a személyes névmás és az ige számára túlzottan is direkt használatát, a folyamatos cselekvést a mondatban, azt, hogy Kristof sem határozói igenevet, sem melléknévi igenevet nem alkalmaz. A mondat szerkesztésből kitűnik, hogy Kristof a fejében magyarul fogalmaz, a magyar nyelv cselekedtetni így a cselekvőt, a magyar nyelv az, ami háttérét adja Kristof igehasználatának (Petőcz, 2013 : 29)².

D'autre part, écrire d'une manière simple pourrait être une tactique pour éviter de commettre des fautes. Mais, en réalité, ces explications ou ces « excuses » de l'auteure ne sont que des faits circonstanciels qui couvrent des principes moraux et esthétiques – comme le remarquent aussi Duvernois et Furci (2012 : 21) : « Le coup de maître consiste ici à transformer la pauvreté stylistique d'une débutante en une "loi" aussi bien esthétique que morale ».

Cette « loi » est justement celle d'*écrire vrai*³. Kristof dépouille, épure ses textes. Son style est « austère et avare de descriptions », écrit Alfaro (2011 : 293), ou même « cruel » : une cruauté qui « refuse au texte littéraire la polysémie », « [s]erait

² « Le lecteur français se rend compte avec un étonnement particulier de l'usage exagérément direct des pronoms personnels et des verbes, de l'action continue dans la phrase, de ce que Kristof n'utilise ni le gérondif, ni des participes. La construction des phrases révèle que Kristof réfléchit en hongrois, la langue hongroise fait agir les acteurs, c'est la langue hongroise qui se trouve à l'arrière-plan de l'usage verbal de Kristof » (Notre traduction).

³ On peut également ajouter une autre interprétation : la dégradation de la langue serait le reflet de la dégradation de la vie pendant la guerre et, concrètement, celui de la dégradation de la situation des enfants pendant leur séjour chez leur grand-mère : « Cette anémie ou atrophie de la langue est comme le symptôme de celle de la vie intérieure » (Trevisan, 2006).

cruel l'acte de vider le texte des zones poreuses de l'ambiguïté, de l'empêcher d'avoir recours à l'image ou au symbole, de le laisser en manque d'espace métaphorique ou de pouvoir d'évocation » (García Cela, 2013 : 154). Kristof évite, par exemple, l'usage des adjectifs qualificatifs pour écrire le plus objectivement possible. Cette objectivité est, selon elle, la garantie de la vérité. Elle n'écrit que ce qu'elle « sait », en se privant ainsi du rôle omniscient du romancier :

Mert ha hozzáteszem, hogy « ragyogott a szeme », meg ilyen dolgokat, az mit jelent ? Az nem jelent semmit. Meg, hogy ezt gondolta, azt gondolta. Honnan tudjam én, hogy ő mit gondolt ? De ha csinál valamit, azt látom, hogy csinál valamit, azt megírhatom, azt azonban, hogy mi a véleménye, vagy mit álmodik, azt nem tudom, akkor meg miért mondjam ? (Kristof *apud* Petőcz, 2009)⁴.

Ces principes d'écriture sont aussi ceux des frères jumeaux dans *Le Grand Cahier*. Ce livre est narré à la première personne du pluriel (*nous*) qui correspondrait aux enfants qui écrivent des rédactions à propos de leur vie chez leur grand-mère pendant la deuxième guerre mondiale dans la ville de K. La simplicité du langage employé dans le roman est exceptionnelle. Ainsi commence le texte : « Nous arrivons de la Grande Ville. Nous avons voyagé toute la nuit. Notre Mère a les yeux rouges » (Kristof, 1986 : 9). Cela pourrait être expliqué par l'imitation du langage des enfants, c'est-à-dire que l'auteure imiterait le style des frères jumeaux. Néanmoins, les enfants n'écrivent pas de cette manière uniquement parce qu'ils ne pourraient pas le faire autrement : il s'agit plutôt d'un choix esthétique, voire éthique. Ils écrivent des compositions qu'ils corrigent selon le seul critère de la vérité :

Pour décider si c'est « Bien » ou « Pas bien », nous avons une règle très simple : la composition doit être vraie. Nous devons écrire ce qui est, ce que nous voyons, ce que nous entendons, ce que nous faisons.

Par exemple, il est interdit d'écrire : « Grand-Mère ressemble à une sorcière », mais il est permis d'écrire : « Les gens appellent Grand-Mère la Sorcière. »

Il est interdit d'écrire : « La Petite Ville est belle », car la Petite Ville peut être belle pour nous et laide pour quelqu'un d'autre. De même, si nous écrivons : « L'ordonnance est gentil », cela n'est pas une vérité, parce que l'ordonnance est peut-être ca-

⁴ « Parce que si j'ajoute que "ses yeux brillaient" ou des choses comme ça : qu'est-ce que ça veut dire ? Ça ne veut rien dire. Ou il a pensé ceci ou il a pensé cela. Comment puis-je savoir ce qu'il pensait ? Mais s'il fait quelque chose, je vois qu'il fait quelque chose, je peux l'écrire, par contre ce qu'il pense ou ce à quoi il songe, je ne le sais pas, alors pourquoi le dire ? » (Notre traduction).

pable de méchancetés que nous ignorons. Nous écrivons simplement : « L'ordonnance nous donne des couvertures ».

Nous écrivons : « Nous mangeons beaucoup de noix », et non pas : « Nous aimons les noix », car le mot « aimer » n'est pas un mot sûr, il manque de précision et d'objectivité. « Aimer les noix » et « aimer notre Mère », cela ne peut pas vouloir dire la même chose. La première formule désigne un goût agréable dans la bouche, et la deuxième un sentiment.

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 (Kristof, 1986 : 33).

Selon les enfants, il faudrait donc effacer toute trace de subjectivité dans l'écriture, car elle ne peut pas être évaluée selon les critères de vérité ou de fausseté. Écrire vrai est leur objectif, et pour ce faire, ils éliminent de leurs textes les adjectifs qualificatifs, les verbes exprimant des sentiments, etc. Autrement dit, ils évitent ce que Kerbrat-Orecchioni (1997) appelle les « subjectivèmes affectifs et évaluatifs » : les substantifs, les adjectifs, les verbes et les adverbes subjectifs. En conclusion, l'embellissement du langage équivaldrait au mensonge, à l'embellissement de la réalité qui est dure et cruelle d'après l'histoire des jumeaux. Les enfants se proposaient des exercices pour endurcir leur corps et leur âme pour supporter la réalité : ils ont endurci leur langage aussi.

Il est évident qu'il existe une similitude entre la posture d'authenticité de l'auteure et celle des jumeaux qui peut donner et a donné l'occasion à de nombreux critiques et universitaires de les identifier, voire de se demander si la trilogie peut être considérée comme une autobiographie ou une autofiction⁵. Ils ont l'habitude de considérer les règles de rédaction des enfants citées ci-dessus comme l'*ars poetica* de Kristof. Voire, ils associent l'écriture de l'écrivaine à son attitude générale qui se définirait par la simplicité. Ils voient dans le retrait de l'auteure et dans son renoncement à l'écriture à la fin de sa vie une « humilité » et un « nihilisme » observables déjà dans ses livres. « Sa vie est sombre ; son écriture est noire ; toutes deux sont pétries d'ombres et d'exils », écrit García Cela (2013 : 142). Et elle ajoute : « Chez Agota Kristof, vie et écriture s'accrochent d'un même biorythme ».

Miletic (2008 : 10) mentionne, par exemple, l'humilité : « With characteristic humility, she shies away from the literary world. And yet she has created a compact

⁵ Comme Valérie Petitpierre ou Rennie Yotova ; la première souligne les aspects autobiographiques tout en signalant que Kristof a fini par « assumer la fiction » (Petitpierre, 2000 : 193) et la deuxième arrive plutôt à la conclusion que malgré les ressemblances entre la vie de l'auteure et celle de ses personnages, la trilogie n'est ni autobiographie, ni autofiction, car elle est construite sur la base de mensonges et s'approche de l'universel : « Agota Kristof s'éloigne de l'autobiographie et son œuvre prend une dimension universalisante de l'expérience de l'exil » (Yotova, 2007 : 137).

and yet uncannily universal body of work which demonstrates her passionate and exciting commitment to her writing ». Sans doute, le mode de vie de Kristof a-t-il également contribué à la construction de son image d'humilité : retirée du monde des lettres, apparemment peu intéressée à son succès mondial, elle continuait à vivre sa vie d'immigrée à Neuchâtel : « elle se tient en retrait de la vie littéraire et fait des projets très simples comme celui d'apprendre les échecs à son petit-fils », écrit par exemple Armel (2005). Ce dernier titre son interview « Exercices de nihilisme », rendant évident un parallélisme avec *Le Grand Cahier*, ce que les propos de Kristof appuient : « Oui, ça me suffit de me lever le matin. Je me contente de vivre le plus simplement possible. Je n'ai plus besoin de chercher autre chose. Je déteste les voyages. Je n'aime rien d'autre que mes enfants. Je n'ai aucun désir de faire quelque chose de précis ». De même, la description de Rodríguez Marcos (2007 : en ligne) ressemble aux précédentes :

La escritora húngara, que no aparenta los 71 años que tiene, vive sola en el centro histórico de Neuchâtel, en la Suiza francófona, en un escueto apartamento que uno asociaría más con una estudiante que con una escritora que es un mito en Francia, que ha sido traducida a más de 30 lenguas y cuyo nombre ha estado algún año en las quinielas del Premio Nobel.

En effet, le « style kristofien » – qui apparaît dans ses romans successifs de la trilogie, *La Preuve* (1988) et *Le Troisième Mensonge* (1991), dans *Hier* (1995) et dans d'autres textes – et le nihilisme du mode de vie de l'auteure ressemblent beaucoup aux exercices d'endurcissement du langage et du corps que décrivent les jumeaux. Même si l'identification entre l'auteure et ses narrateurs n'est pas possible en théorie à cause de l'étiquette *roman* que porte le livre et le pronom *nous* désignant des enfants, nous pouvons trouver de nombreuses pistes qui suggèreraient une prise en charge au moins partielle des idées présentées dans le texte par la romancière. Tout d'abord, la similitude des événements (extérieurs) de la vie de Kristof et de ceux des jumeaux suggère que le roman est d'inspiration autobiographique. En effet, Kristof a commencé à l'écrire comme une autobiographie, avoue-t-elle⁶, la formule « mon frère et moi » est seulement plus tard devenue « nous » désignant des garçons jumeaux.

En outre des ressemblances biographiques, la technique de la *mise en abyme* permet de considérer les enfants comme les porte-paroles de l'écrivaine. Selon Gasparini, « On dit qu'un récit est mis en abyme lorsque le narrateur y raconte l'écriture ou la narration d'un autre récit. En représentant la transmission d'un texte, la mise en abyme construit une *mimésis* de la situation d'énonciation » (Gasparini, 2004 : 119).

⁶ « C'est vrai qu'au départ, je voulais faire un livre autobiographique. Et puis, peu à peu, ça a changé. Je me suis mise non pas à décrire ce que j'avais vécu avec mon frère, mais ce que nous avons vu, ce qu'on nous avait raconté, ce qui s'était passé autour de nous. Pour finir, on ne peut pas dire que ce soit vraiment autobiographique » (Armel, 2005 : 94).

À travers cette *mimésis*, l'auteure peut mettre en scène son propre *ars poetica* et ses réflexions métalittéraires. Et effectivement, toute la Trilogie de Kristof se définit par la mise en scène de l'écriture : ce sont les jumeaux qui écrivent, dans la première partie, à la première personne du pluriel ; Lucas-Claus, le jumeau qui est parti en exil, écrit la deuxième partie à la troisième personne du singulier et finalement, la troisième serait rédigée à la première personne du singulier par chacun des deux frères. Mais au fur et à mesure que nous lisons l'œuvre, l'existence d'un frère jumeau est de plus en plus mise en doute : ce n'était que l'un d'eux qui a existé, ou tout au moins écrit cette histoire : « la gémellité devient fiction et un rêve qui vient mitiger ou compenser l'isolement et la solitude de l'individu dans un monde hostile et infligé de l'extérieur » (Alfaro, 2011 : 291). Il y aurait alors des narrateurs fictifs, un narrateur « réel » ou « archi-narrateur » ou « super-narrateur » avec l'expression de Petitpierre (2000) et l'auteure qui signe les trois livres⁷.

Selon Amossy, même dans un roman écrit à la première personne, prise en charge par un narrateur autre que l'auteur, comme dans les *Bienveillantes* de Jonathan Littell (2006), l'*ethos auctorial* peut être récupéré dans le texte, en quelque sorte derrière l'ethos du narrateur. Ainsi, raconter les événements des années 40 avec des détails signifie que « le narrateur projette une image de crédibilité qui fonde en vérité les événements qu'il relate » (Amossy, 2009) et pour l'auteur que « la figure de l'auteur construite par le même texte se donne comme celle d'un historien et d'un savant ». En plus, puisqu'il s'agit de la narration des horreurs,

la description de l'horreur attribuée au SS, très précise et dénuée de sensibilité, n'esquisse pas un auteur imperturbable, mais bien plutôt un écrivain capable d'adopter le point de vue d'un personnage de bourreau pour le restituer de l'intérieur. Elle suggère l'image d'un romancier à qui son imagination et ses pouvoirs d'évocation permettent de mettre à nu l'âme humaine. L'image de l'historien se double donc celle de l'artiste (Amossy, 2009 : en ligne).

De la même façon, nous pouvons percevoir l'ethos de l'auteure de la trilogie derrière celui des jumeaux. Si les enfants prétendent, un peu naïvement, pouvoir ra-

⁷ L'existence d'une instance supérieure organisatrice, cet archi-narrateur qui pourrait être déjà plus facilement identifié à l'auteure, se manifeste clairement dans *La Preuve* à la fin duquel, après le récit de l'un des frères, le lecteur peut lire le « procès-verbal dressé par les autorités de la ville de K. à l'intention de l'ambassade de D. » (Kristof, 1988 : 185). Il s'agit d'une intervention extérieure qui interrompt le récit des jumeaux. En effet, selon Petitpierre (2000 : 151-152), « la seule instance susceptible de prendre en considération un lecteur se trouverait logiquement au-dessus des frères, hors de l'histoire : une sorte de "super-narrateur", responsable de la mise en scène globale dans les trois volets de la Trilogie. Un "super-narrateur" dont l'existence expliquerait à la fois l'insertion du rapport de police à la fin de *La Preuve* et certaines incohérences ou, au contraire, certaines correspondances trop flagrantes pour n'être pas artificielles ».

conter la vérité à l'aide d'un style simple et dépouillé, dans les deux romans suivants, l'écrivaine dément cette possibilité, en faisant connaître le point de vue des autorités de la ville de K. et en multipliant les variantes possibles de l'histoire. Selon Alfaro (2011 : 296), « le pacte d'objectivité devient suspect », le lecteur ne fait plus confiance au narrateur. De plus, en intitulant le dernier volume *Le Troisième Mensonge* – faisant référence aux mensonges du jumeau exilé aux autorités étrangères – l'auteure suggère que son troisième roman est aussi un mensonge⁸.

Kristof met donc en doute l'entreprise proposée par les enfants et affirme implicitement qu'il est impossible de raconter la vérité. Ou tout au moins, la réalité telle qu'elle s'est passée : peut-être existe-t-il dans le mensonge une autre vérité : une vérité supérieure à la réalité parce qu'elle témoigne justement de l'être profond de celui qui ment, de ses peurs et de ses désirs. L'enfant qui ment sur l'existence de son frère jumeau met en évidence sa solitude : « Tout cela n'est qu'un mensonge. Je sais très bien que dans cette ville, chez Grand-Mère, j'étais déjà seul, que même à cette époque j'imaginai seulement que nous étions deux, mon frère et moi, pour supporter l'insupportable solitude » (Kristof, 1991 : 68).

L'enjeu initial – celui de raconter la vérité par l'objectivité – attribué à l'auteure par la mise en abyme peut donc être réinterprété comme la volonté de dire une autre vérité par le mensonge. Il ne s'agirait pas d'écrire *la vérité* – LA vérité existe-t-elle ? – mais d'écrire *vrai*.

3. Posture de rebelle : Katalin Molnár

Katalin Molnár est d'une génération postérieure à celle de Kristof. Elle est née en 1951 et a émigré en France en 1979. Elle appartenait au cercle de la revue d'exil hongroise avant-gardiste de Paris, *Magyar Műhely* et elle a publié en hongrois deux ouvrages expérimentaux (*vmely rejtett helyről a beszélő felől indulva és azt elhagyva*, 1987 et *De te ki vagy ?*, 1990) ainsi que de nombreux textes parus dans des revues littéraires. Puis, à partir des années 90, Molnár a commencé à publier en français, alors qu'elle s'éloignait de plus en plus de *Magyar Műhely*. Elle a notamment écrit *poèmesIncorrects et mauvaisChants Transcrits* (1995), *Quant à je* (1996), *Konférans pour le zilétré* (1999) et *Lamour Dieu* (1999) dans lesquels l'auteure franco-hongroise réinvente les règles de la langue française à partir de l'oral et de sa langue maternelle, le hongrois.

Tout comme Kristof, Molnár insiste sur le rôle du hasard dans son « choix » du français. À l'âge de quatorze ans, au lycée, elle voulait étudier l'anglais à cause des Beatles, mais puisqu'il y avait trop d'élèves dans cette section, le directeur lui a imposé le français :

⁸ Csaba Horváth (2012 : 299) est de la même opinion : « Pourtant, comme il s'agit de la dernière partie de la *Trilogie*, nous avons toutes les raisons de supposer que le troisième, donc l'ultime mensonge est le roman-même ».

Parske déjà, a laj de katorz an : ki a choizi le fransè ? Ki a voulu aprandr le fransè a laj de katorz an ? Ébin, jvè vou dir : sé pa moi parske moi, a laj de katorz an, je voulè aprandr langlè a kôz dé Biteuls [...] Brèf, yavè trô délèv pour langlè é pa assé pour le fransè é le dirèkteur du lisé a dézigné lé zélèv ki devè aprandr le fransè ô lieû de langlè é jan fezè parti (Molnár, 1999 : 14).

Cette insistance sur le non-choix est d'autant plus significative qu'après le lycée, c'est bien Molnár qui a choisi d'étudier la philologie française à l'université et a demandé et a obtenu une bourse pour étudier trois mois à Paris. Mais dans l'entretien que nous avons réalisé avec l'auteure (Molnár *apud* Oeri, 2017 : 418-419), elle a souligné de nouveau le caractère irréfléchi, presque fortuit de sa décision de partir définitivement pour Paris :

Par conséquent, en 1978 je suis venue ici pour deux mois et demi, mes parents prenaient soin de mes enfants. Je ne suis pas restée trois mois parce que mon père était atteint d'une grave maladie, un cancer de colon. Et j'ai connu un garçon français qui est venu me chercher en Hongrie et m'a demandé de venir en France avec les deux enfants. Je n'avais jamais pensé à quitter la Hongrie, mais vingt-quatre heures ont suffi pour que je dise oui. Je me sentais très mal à l'aise en Hongrie.

Molnár refuse donc de se reconnaître comme francophile, au même titre que Kristof. Avec ce geste, elle donne également une image de sincérité et une certaine posture de rebelle. En accentuant son indifférence envers la « grandeur » de la langue française, elle met en relief son détachement linguistique, ce qui lui a peut-être permis d'expérimenter plus librement le langage.

Tout comme Kristof, elle se montre sincère en n'ayant pas honte d'avouer qu'elle est « incapable » d'écrire correctement. Elle explique l'incorrection inévitable de son langage d'une part par son héritage familial et, d'autre part, par sa condition d'étrangère :

Ma mèr, né d'unn mèr ôtrichyenn, a été séparé d'èl a l'aj de deu ou troa zan, é n'a plu parlé du tou pandan pluzyoer zané. Par la suit, èl a toujur parlè oen ongroa ènsertèn é mal aksentué, oen peu kom unn nétranjèr. Ankôr ôjourd'ui, trè souvan èl ne sè pa koman finir sé fraz. Èl se lans dan zunn fraz é s'arèt ô milyeu é réfléchi sur lé fasson d'aboutir. Pour surmonté sèt difikulté, èl se sèr régulyèrman dé tournur don ton napran l'uzaj ô parti komunist. Mon pèr pratikè ôssi sé tournur. Tou deu, manbr du parti é kadr fidèl du réjim an plas alor, lizè bôkou de littérature idéolojik, ètsétéra. Mon pèr, issu d'unn famiy ouvryèr (kom ma mèr d'ayoer) fezè ossi dé fôt de lang ki ètè konsidé

kom inadmissibl par lé milyeu kultivé. De sèt famiy é de se ré-jim j'é donk érité d'un trè grand ènsèrtitud kan ta la bonn fasson de parlé é d'ékirir an ongroa é sessi malgré mé long zétud lèngouistik é litèrèr an lang ongroaz. A sela s'ajout ke j'é étudyé le fransè a l'aj de katorz an é sui devenu, plu tar, professoer de lang é de litèratur fransèz. Mè kel professoer ! Oen professoer ki n'a eu ôkoen kontakt, pandan katorz an d'étud, avèk lé zumèn ki parl sèt lang. Sèrt, je sui venu an Frans plu tar mè s'ète déjà trô tar pour ke mé fôt lèngouistik, solidman ankré an moa, puis se dissipé. J'é par konsékan ôssi un trè grand ènsèrtitud kan ta la bonn fasson de parlé é d'ékirir an fransè (Molnár, 1995 : 2).

Nous voyons donc que ce n'est pas seulement son français qui serait fautif, mais aussi son hongrois, sa langue maternelle. Sa double condition d'écrivaine d'origine ouvrière et étrangère influencerait « négativement » son expression. C'est en fait sur ces deux axes qu'elle développera l'idée du langage incorrect comme sa seule expression authentique. Parce qu'en effet, si Kristof a transformé la simplicité en une loi esthétique et éthique, Molnár, pareillement, a fait de sa position marginale un avantage en revendiquant, elle aussi, l'incorrection comme principe esthétique et éthique.

Premièrement, en ce qui concerne le côté social de l'incorrection, Molnár accentue dans ses ouvrages et ses articles théoriques le clivage existant entre le français écrit, celui des grammairiens et des académiciens, et le français parlé par tout le monde. Selon l'auteure, il existerait en fait deux français, deux langues à l'intérieur de ce que nous désignons par « français » : « Voilà se ke chpeû pa supporté. Parlé fransè, sa na rien a voir avèk ékirir an fransè, sé tunn lang a par ke tu apran a par, sa pran du tan mé se tanla, sa kont pa parske sèt lang, èl kont pa, le fransè parlé, tu rigol ? Sé môvè, sé vulguèr, sé bouréd fôt » (Molnár, 1999 : 20). Tandis que le français parlé serait la « vraie » langue, autrement dit la langue vivante, elle est condamnée par les linguistes qui la considèrent incorrecte. Pour modifier cette situation, elle propose d'introduire une nouvelle écriture phonétique : « Je propòz un èkritur du fransè parlé », écrit-elle dans *Konférens pour lé zilètré* (1999 : 13). « Cette écriture est simple. – continue-t-elle – On écrit ce qu'on entend. On utilise des signes qui se lisent toujours de la même manière » (134). En renouvelant ainsi l'écriture, Molnár voudrait non seulement aider les « illettrés », ceux qui ont des difficultés à apprendre le français correct, « démocratiser la lecture », selon Lucie Bourassa (2010 : 117), mais aussi rendre compte de la réalité de la langue française : « avoir le français parlé comme une langue qui existe, à laquelle on prête l'attention, dont on étudie le fonctionnement, bref, une langue connue, voire reconnue » (Molnár, 1997 : 124). La transcription de la parole serait donc moins l'invention d'un nouveau système que la régularisation et la légitimation d'un système largement connu de tous les francophones.

En somme, l'usage littéraire de la langue parlée serait une question d'authenticité : étant donné que le français populaire fait partie de la vie de tout le monde, la représentation de ces vies ne peut pas manquer d'en tenir compte. Tout comme Giono, qui traite la faute linguistique comme « corollaire du souci de vérité » (Meizoz, 2001 : 341), Molnár croit que la vérité se trouve dans l'exacte transcription de la parole :

Noël (Noël Adora) dit que chez Loupé (journal paridisien) [...] ils n'ont absolument pas le souci de garder les choses dites telles qu'elles ont été dites, non, eux, ils n'en gardent que l'essentiel (ce qu'ils considèrent essentiel) et l'agencement en phrases qui respectent la grammaire, très vite, très très vite (ils ont l'habitude) et puis surtout surtout laissent tomber le reste : répétitions inutiles, propos inachevés, mots superflus et cetera, tandis que nous, on tient à tout et on y tient dur comme fer (tourneure lamourdieuienne que l'on utilise, allègrement ici) car dans les choses dites telles qu'elles ont été dites il y a justement ce reste, car on ne va pas nous dire qu'une répétition est une chose inutile et qu'un propos inachevé l'est par hasard et que les mots hors sujet sont superflus, ah non, ça non [...] (Moi, 1999 : 31-32).

Lamour Dieu (dont l'extrait ci-dessus est tiré) est le seul roman parmi les œuvres de Molnár et – pourrait-on dire – le livre le plus « orthodoxe » et le plus homogène de l'auteur. C'est le seul qui a une histoire pouvant être racontée du début à la fin. Il s'agit de la relation entre la narratrice Kité Moi et son amant, l'homme noir Lamour Dieu. Au début du roman, la protagoniste se propose de raconter leur histoire afin de mieux la comprendre : leur rencontre, leurs moments heureux, leurs disputes et la fin de leur relation. Kité Moi qui peut être facilement identifiée comme étant l'auteure⁹, pratique effectivement la transcription exacte de la parole orale pour son récit. Les dialogues de ce roman sont tous écrits en écriture phonétique, contrastant avec la narration rédigée avec l'orthographe correcte du français écrit. L'écriture phonétique est donc en quelque sorte la trace de la parole, elle serait nécessaire à une représentation fidèle des conversations qui ont eu effectivement lieu. Parce qu'en effet, Kité Moi affirme qu'il s'agit d'une histoire vraie pour l'écriture de laquelle elle a utilisé des notes et des enregistrements :

⁹ Kité Moi est évidemment un pseudonyme et nous trouvons de nombreuses pistes, sans compter les paratextuelles, pour nous indiquer que Katalin Molnár est l'auteure. Premièrement, les initiales (K. M.) coïncident. Deuxièmement, nous trouvons une série de similarités entre la vie de la narratrice et celle de Molnár : le fait qu'elles aient deux enfants par exemple (103), ou encore leurs origines étrangères et la vie à Paris. Finalement, une référence directe à la *Konférans pour lé zilétre*, écrite par la protagoniste dans le roman (102), désambiguïse complètement l'identité de l'auteure.

Ces derniers temps, nous avons pris des notes pour faire l'inventaire de tout, autant que nous pouvons (Moi, 1999 : 10).

Non mais ce qu'il y a ici et dont il faut vous informer ce jour-dur zéro9 rentrée de tout le monde de l'année 46 à 10 heures 58, c'est que les choses dites telles qu'elles ont été dites et qu'on utilise beaucoup dans ce récit parce que bon, on n'a rien noté au fur et à mesure mais on a enregistré, bref, les choses dites telles qu'elles ont été dites, normalement, ça ne se capte pas, on ne l'écrit pas, c'est d'ailleurs un boulot monstre, capter, ce n'est rien, tu appuies sur le bouton et c'est parti, seulement après, c'est des jours et des jours pour écouter, petit bout par petit bout et noter, absolument tout, nous n'aimons pas ça du tout, tu prends un temps fou [...] (Moi, 1999 : 31).

le monsonge par exemple qui cherche à se cacher, à se faire oublier, qu'est-ce qu'il fait ? Il remplit le vide, allonge le sauce, détourne l'attention, rassure, s'excuse, fait des compliments, bavarde, donne de fausses explications, etc. Et parce qu'on n'a pas jeté tout ça, eh bien, le résultat est que le monsonge se montre clairement comme monsonge, ce qui fait qu'il devient vérité et on va même vous dire qu'au fond, il n'y a que cette vérité-là qui nous guide dans ce récit car, pour écrire ce récit, on n'avait pas 36 000 sources et quant à Lamour (Lamour Dieu), on n'en avait que deux : ce qu'il nous a dit et puis le reste, justement, dans ce qu'il nous dit (Moi, 1999 : 32).

Bien sûr, la transcription exacte ne concerne pas seulement l'orthographe : elle signifie aussi l'« oralisation » du langage aux niveaux du lexique et de la morpho-syntaxe. Le vocabulaire familier des dialogues, qui contamine d'ailleurs également le récit de la narratrice (« le mèk » [13], « franjin » [71], « machin » [104], etc.), les intensificateurs familiers (« mèm si jété iper fatigué » [31]), l'usage des mots de remplissage – spécialement « ba » qui apparaît très fréquemment chez Lamour Dieu – sont en fait caractéristiques du discours de tous les personnages.

En ce qui concerne le niveau morpho-syntaxique, les dialogues montrent les trois caractéristiques principales de la syntaxe orale selon Claire Blanche-Benveniste (1997) : l'usage massif des incidentes, qui supposent toujours un surplus de subjectivité de la part de celui qui a pris la parole, l'entassement paradigmatique (c'est-à-dire la prolifération des mots remplissant une même fonction dans la phrase) et les allers et retours syntagmatiques. Le texte, en effet, abonde en répétitions, en phrases redondantes, en propos inachevés et en auto-corrrections. Les locuteurs hésitent, cherchent le mot juste et, en conséquence, énumèrent des termes qui ne font pas avancer le discours. Ils interrompent soudainement des phrases commencées, en commencent des

nouvelles... Dans l'exemple suivant, l'usage abusif de « sètadir » montre les difficultés d'expression et les hésitations du locuteur, Lamour Dieu :

Voilà. Épui moi, pour moi, jimajinè pa ke sa pouvè, jété pèrsuadé ke, ke kèlke chòz ke tu peû, sètadir ke je me sui tèlman arété pour le fèt de dir, dèl dépar, bon, moi, jé pa bezoin de, je veû pad sa ke pour moi, sètadir ke sé un truk bon, sètadir ke jété tèlman plonjé laddan é je kroi vrèman mé dur kom fèr ke pour moi, a partir du moman ke té kom sa veû dir ke dan ta vi, sètadir ke ta un truk lojik, un cheminnman lojik, sètadir ke tu te pass de sa, tu kontinu, sa veû dir ke sé kèlkun ki mèm kan tu lui di dé truk kom sa, èl peû laksèpté. Èl peû trè bien me dir : bon mé èfèktivman, sé sa ki mintèrèss, sa été klèr dèl dépar. Kèske tu kroyè kon alè fèr ansanbl ? Sètadir ke moi justeman tu voi ? Un truk kom sa é kan sé di kom sa, pour moi sa rèst koéran parapor as ke je kroi ! Sètadir ke tou, tou se sui mé bon. Kès tu veû ? [...] (Moi, 1999 : 79-80).

La transcription de ce discours, que Kité Moi réécrit juste après plus intelligiblement, aurait l'avantage de montrer au lecteur qu'il s'agit d'une « parole gênée, une parole qui ne peut pas sortir » (80). Elle est donc plus authentique que la réécriture qui efface les hésitations et donc la gêne de Lamour Dieu.

La recherche de l'authenticité se manifeste dans le roman également par le souci déjà exagéré de la narratrice de raconter tous les détails possibles – notamment les dates et les lieux exacts : « Nous sommes le jourcalme zéro7 rentrée de tout le monde de l'année 46, il est 10 heures 19 et puis maintenant, nous sommes le jourdeuil zéro8 du même mois de la même année, vers 11 heures, ainsi de suite [...] » (9). L'identification du locuteur et de l'interlocuteur au début du roman (« Nous, c'est Kité (Kité Moi). C'est Molnaroise et uroblonche » [8] ; « Vous, vous êtes les lecteurs de ce récit [...] [8] ») et les citations avec ISBN (« Nous utiliserons pour cela Le Nouveau Petit Camembert (dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française), ISBN 2-85036-226-3 » [14]) – pratique tout à fait inhabituelle dans les romans – appartiennent déjà à une parodie du langage scientifique duquel Molnár veut en général se distinguer. Par conséquent, toutes ses références à l'authenticité ne sont pas exemptes d'une certaine (auto)ironie qui mettrait en doute la possibilité de raconter tout, tel que cela s'est passé.

Comme nous l'avons mentionné, l'oralité apparaissant à ces différents niveaux dans le texte écrit correspond, selon Molnár, au besoin de la littérature d'utiliser une langue vivante et authentique. De ce point de vue, ce langage n'est pas encore personnel. Néanmoins, l'écrivaine franco-hongroise introduit également des éléments et des techniques qui rendent ses textes tout à fait personnels, spécifiquement molnáriens ou franco-hongrois : « Par rapport à celle des autres poètes français qui ont proposé des méditations, rêveries ou réflexions sur le langage, la pensée de

Molnár a ceci de particulier qu'elle prend explicitement sa source dans des expériences concrètes de sa vie personnelle » (Bourassa, 2010 : 114). Elle mélange les langues – et surtout *ses* langues – dans des écrits qui les fusionnent à des degrés différents.

Dans ses écrits, Molnár problématise souvent son bilinguisme et les implications qu'il entraîne sur son écriture. Selon l'auteure, la vision hongroise du monde s'est imprimée si profondément dans sa conscience, qu'elle ne peut plus s'en débarrasser et cette perception dérangerait toujours son français :

Ébin, sél fransè de kèlkun ki a dabor aprì un nôtre lang é ki a pratiké sèt ôtr lang trô lontan pour an pèdr linfluans, ski fê ke mon fransè él rézulta de la koabitassion de deù lang an moi. Koabitassion : joli mô. Lé lang ne koabit pa. Ta premièr lang te di : il fô toujours dir « sé moi ki é bèt » tandis ke la deuzièm prétan kil fô toujours dir « sé moi ki sui bèt », ta premièr lang te di : il fô toujours dir « sil ferè bô, jirè me promné » tandis ke la deuzièm prétan kil fô toujours dir « sil fezè bô, jirè me promné », insitsuit, insitsuit, se ki donn, ô bou du kont, un fransè déranjé par unn lang apriz avan (Molnár, 1999 : 8).

Le hongrois devient donc pour Molnár une « langue néfaste » qui influence inévitablement le français :

Une langue néfaste ai en moi, langue qui a une très mauvaise influence sur moi, qui me fait dire des choses imprécises et même des choses qui n'existent pas, une langue contre laquelle suis incapable de me battre car elle sévit, sème la confusion, provoque une impuissance linguistique en moi, une infirmité qui s'abat régulièrement sur moi (Molnár, 1996 : 152).

Néanmoins, nous ne trouvons pas d'incorrections involontaires dans les livres de Molnár – celles-ci peuvent être corrigées et sont effectivement corrigées en général par Annie Imbaud (voir Molnár, 1996 : 238) – mais des fautes conscientes, laissées exprès dans le texte par choix esthétique et peut-être éthique : « jvoulèsurtoupa éffaçé méfôt, jériénéffacé, jéétalé monkôté fôtif, monkôté onteu, bavoila cétou » (Molnár, 1996 : 16). Elle les a utilisées comme ressources artistiques, en les transformant ainsi en avantage, dont le meilleur exemple peut-être est le texte « bon de livraison » inclus dans *Quant à je* et dans lequel Molnár explique le pourquoi de ses fautes commises dans son recueil *poèmesIncorrects et mauvaisChants chantsTranscrits*.

Mais l'écrivaine décrit non seulement ses fautes et les différences entre le hongrois et le français, mais elle rédige aussi des textes en ayant recours à l'interférence, c'est-à-dire à « l'utilisation d'éléments appartenant à une langue tandis que l'on en parle ou que l'on en écrit une autre » (Mackey, 1976 : 397). C'est-à-dire qu'elle écrit en français avec la grammaire ou avec des expressions idiomatiques hongroises. Elle « traduit » souvent de cette manière des textes originellement hongrois pour ainsi

montrer non seulement le contenu, mais aussi la forme de l'original. Comme par exemple dans cette lettre écrite par le père de l'auteure :

Chère Koati-petite-nôtre ! Amour-avec saluons-te et félicitons professeur-femmatique diplôme-tien pour liz obtention. Toi aussi [...] honneur-avec place-tenais-tu et accomplissais-tu obligations-tiennes et cela-dessus-au-delà encore assidu travail-avec aussi enrichissais-tu savoir-tien (Molnár, 1996 : 22).

Dans certains textes, Molnár explique même les règles grammaticales hongroises, ses différences par rapport au français, pour les appliquer ensuite au texte français :

Seulement, ça ne suffit pas pour parler en hongroitt car li hongroitt est aussi ounn langue agglutinantt, ci qui veut dire qu'ol n'y a pas de préposition dans ci langue mais des suffixes qui se collent les mots-à, par derrière.

Ainsi, tu ne diras pas qu'ol est allé *au marché* mais tu diras qu'ol est allé *li marché-à* et tu ne diras qu'ol a payé li marchandise *avec sane argent* mais tu diras qu'ol a payé ceci *sane argent-avec* (Molnár, 1996 : 146).

Mais, tandis que dans *Quant à je* nous trouvons beaucoup d'exemples pour cette interférence exagérée, dans *Lamour Dieu* elle est moins apparente. Les cas les plus évidents sont les proverbes hongrois traduits littéralement au français :

Les Molnarois disent : elles les avalent comme un canard les nouilles. Et c'est parce que les canards avalent n'importe quoi en Molnarie (Moi, 1999 : 13).

Une hirondelle ne fait pas l'été comme disent les Molnarois ou le printemps (variante française), ce qui prouve que les hirondelles mettent plus de temps pour regagner la Molnarie que la Trance, en revenant de l'Olifantique, bref, l'été ou le printemps, une seule hirondelle ne suffit pas pour l'annoncer [...] (Moi, 1999 : 32).

Les Molnarois disent : ne mélange pas le fils de l'hippopotame avec la philosophie, ils disent ça parce que ces deux choses se prononcent presque pareil en molnarois : « vizilo fia » et « fi-lozofia » (Moi, 1999 : 82).

Le trait de distinction de ces formes sentencieuses hongroises par rapport aux locutions françaises non traduites est la proposition « comme disent les Molnarois » dans ses variantes. Elle correspond à un *ON*-locuteur réduit à une communauté, ce qui montre bien qu'il s'agit de formes sentencieuses : « je distinguerai les *phrases sentencieuses* par le critère de combinabilité avec la tournure *Comme dit X*, ou tournures équivalentes, *X* étant l'auteur présumé de la phrase autonome » (Anscombe, 2009 : 18). Elle devient elle aussi un élément figé et sert à signaler que la narratrice importe

dans la langue française des expressions étrangères. Molnár les utilise donc de manière transparente, en ne laissant pas le lecteur dans l'incertitude. Mais en même temps, cette insistance récurrente montre aussi que l'écrivaine veut emphatiser les différences entre les deux langues, la possibilité de voir les choses d'une autre façon.

Les proverbes et locutions hongrois visent à l'enrichissement : Molnár déplace les expressions hongroises dans un nouveau contexte, les interprète et « force » ainsi la langue française : elle la réinvente. Elle offre sa vision du monde provenant de sa langue maternelle, la partage pour que les autres se rendent compte qu'une autre manière de voir les choses est possible.

L'introduction d'éléments de culture hongroise dans un contexte français rend le langage du roman déjà beaucoup plus personnel, pouvant décrire plus efficacement le monde molnarien. À cela, l'auteure ajoute dans *Lamour Dieu* l'emploi d'un vocabulaire personnel très particulier : elle invente des néologismes ou remplace des mots par d'autres mots qui ont normalement une autre signification, elle « transgresse les codes et les règles de la langue, en recréant le rapport entre le signifiant et le signifié » (Farkas, 2005 : 43).

Les références temporelles sont, par exemple, complètement subjectives : en ce qui concerne les années, Kité Moi prend la place de Jésus : elle compte les années à partir de sa propre naissance et non celle du Christ, comme il est d'usage. Ainsi, les dates des événements ayant lieu après sa naissance coïncideront à l'âge qu'elle a à ces moments précis : le roman se déroule entre les années 45 et 46, c'est-à-dire quand Kité Moi avait 45-46 ans. Les dates antérieures seront désignées par « av. K.M. », autrement dit « avant Kité Moi ». Les jours de la semaine et les mois ont des noms « parlant » qui décrivent leurs traits les plus caractéristiques selon Kité Moi : par exemple, lundi est *jourdeuil*, samedi est *jourdanse*, janvier s'appelle *bonnes résolutions* et septembre est *rentrée de tout le monde*.

Les références spatiales sont aussi renommées d'une manière égocentrique : la Hongrie devient la *Molnarie*. Le nom de famille de l'écrivaine remplace celui de son pays par une opération synecdochique, de partie pour le tout. Budapest y est désigné comme *Annapeste* qui contient, hormis le mot à connotation négative *peste*, le nom de la mère de l'auteure. Les autres toponymes sont des descriptions subjectives : la France est la *Trance*, l'Europe *Urolope*, l'Afrique *Olifantique*.

En dehors de ces références nous trouvons de nombreuses substitutions dans le roman : des noms propres et des noms communs, des mots neutres comme *téléphone* devenant *talaphone*, des mots religieux ou politiques (Ramadan est *Privadan* et le marxisme-léninisme est *paroxisme-léonisme*) ou des mots grossiers (ainsi *con* y sera *bon*). Leur point commun est la subjectivité des références qui pourrait rendre plus difficile la compréhension, mais qui, dans la pratique, ne brouille jamais autant les pistes afin que les références puissent tout de même être identifiées. Il s'agit certainement d'un jeu : celui d'inviter le lecteur à décrypter les messages codés et participer

ainsi plus activement dans la construction du sens. Mais, selon notre hypothèse, Molnár s'est aussi construit un univers bien à elle lui permettant de mieux exprimer ses sentiments et de mieux décrire son histoire que les mots de la langue française normative n'auraient pu le faire. Elle a créé son langage personnel à l'intérieur du français, un espace apprivoisé de cette langue « ennemie » – avec les mots de Kristof.

En effet, *Lamour Dieu* est un roman des malentendus : il thématise les problèmes de communication au sein du couple issus de sources différentes. Ils se distinguent à plusieurs points de vue, ce qui rend difficile la communication entre eux : elle est femme, il est homme ; elle est Européenne, il est Africain ; elle est originellement non francophone, il est francophone. Ces différences sexuelle, culturelle et linguistique créent en eux des attentes diverses qui déterminent leurs discours. Ils se parlent parallèlement sans comprendre ce que l'autre veut dire. Par le fait qu'ils ne se rejoignent pas, par exemple, sur le sens du mot *compagnon*, toute leur relation est bâtie sur de fausses bases :

[...] c'est nous qui parlons.

- Non non. Sé la ou ya ôssi un pti malantandu parske toi, ché pa ske tu antan par le mô konpagnon mé sé pa ske chté di !

- Aba si ! Tu ma di ke tu chèrché pad konpagnon.

- Moi, jé di ke chpouvè pa vivr avèk kèlkun toutan. Donk. Si sé sa, konpagnon, nous om dakor. Pour toi konpagnon, sé le san poursan. Bon ba dakor, nou som dakor. Sa, chepeù pa. Mé jé lé trè bien èkspliké, je me souvien trè bien, chté trè bien èkspliké (Moi, 1999 : 28-29).

L'objectif de l'écriture de ce roman est de comprendre pourquoi les choses se sont passées de la sorte, de trouver ces failles du langage qui ont causé la rupture finale. Kité Moi définit et redéfinit des mots et des expressions, en se rendant compte qu'ils sont instables et ne signifient pas toujours la même chose pour tout le monde :

Notons que « vivre avec » ne correspond pas aux indications que nous, c'est-à-dire Kité (Kité Moi), avions sur ce sujet de la part de Lamour (Lamour Dieu) mais quand tu finis par comprendre que la personne que notre Lamour (il s'agit de Lamour Dieu) héberge en ce moment chez lui y est hébergée depuis pas mal de temps déjà et que tout ceci se passe, en fait, dans une espèce de situation qu'on va appeler la monotogamie, eh bien, ce « vivre avec » est le raccourci auquel nous tous sommes habitués.

Raccourci : ce qui est exprimé en abrégé (Moi, 1999 : 11).

La redéfinition du rapport entre référés et référents et la création d'un univers molnarois (cf. Öri, 2015) font partie de ce travail de compréhension. Katalin Molnár-Kité Moi construit un monde où les mots « ont du sens » pour elle, car ils se réfèrent à son vécu personnel. L'« incorrection » devient alors une condition de l'authenticité.

4. Conclusion

Kristof et Molnár, issues d'une Hongrie bouleversée par les guerres et le système totalitaire communiste, venaient d'une situation marginale : la première était originaire d'un petit village et la deuxième était d'origine ouvrière. Cette double marginalité, nationale et sociale, a été surpassée par le biais de l'exil et de l'écriture, ce qui, cependant, ne les empêchait pas de rester toujours des *outsiders*. Elles n'essayaient pas d'occuper le centre en s'assimilant à la culture dirigeante, elles sont restées marginales : Kristof par son retrait du monde littéraire et Molnár par son appartenance à des groupes d'avant-garde très peu diffusés. Les deux ont accentué leur détachement envers le culte de la langue et de la littérature françaises, leurs difficultés ou même leur incapacité à écrire comme les écrivains français de naissance. C'est peut-être ce détachement qui leur a permis de manipuler plus librement la langue française, d'expérimenter et de trouver des manières pour mieux s'exprimer.

En effet, non seulement elles étaient contraintes d'écrire différemment à cause de leur différence, mais elles ont fait de cette différence un avantage pour « inventer » leur propre langage. Elles ont chacune cherché un langage plus authentique, capable d'exprimer une certaine vérité, leur vérité. Cependant, elles y sont arrivées de manières diamétralement opposées. Kristof a voulu atteindre une extrême objectivité : en cherchant la simplicité et en supprimant toute trace de subjectivité dans son discours. Molnár, au contraire, visait la subjectivité : ses textes comportent de très nombreuses références personnelles, ses incorrections sont typiquement franco-hongroises et son vocabulaire inventé dans *Lamour Dieu* est très subjectif.

En somme, ces deux œuvres apparemment opposées sont issues de réflexions et d'idées assez similaires. De plus, leurs conclusions pourraient être également rapprochées : les textes kristofiens et molnáriens thématisent la recherche d'un langage authentique et mettent en doute la possibilité d'exprimer la vérité. Chez Kristof, les mensonges se mêlent à la vérité jusqu'à un degré tel que le lecteur, même à la fin de la trilogie, ne peut pas se débarrasser de ses doutes concernant ce qui s'est réellement passé. Et l'auto-ironie de Molnár dans *Lamour Dieu* – la manière exagérée avec laquelle elle essaie d'écrire une histoire vraie – suggère que la Vérité n'existe pas, mais qu'il existe seulement *les vérités* de chacun. Elle le reconnaît dans notre entretien aussi : « Il n'y a pas une vérité, il y a des choses relatives. On peut se créer un savoir intérieur » (Molnár *apud* Ori, 2017 : 426). La réalité que la langue peut exprimer viendrait « de la manipulation de la manipulation de la manipulation » : « Il n'y a pas cent pour cent, mais il ne le faut pas, il suffit de soixante-quinze pour cent » (436).

Par conséquent, au lieu de séparer clairement ce qui est mensonge, imagination, réalité ou vérité, les deux auteures proposent de redéfinir le concept de vérité à travers la recherche d'un langage authentique. Le mensonge pourrait être alors un autre moyen de dire quelque chose de vrai sur soi-même (Kristof) ou la transcription exacte de la parole pourrait aider à trouver la vérité tue, non avouée (Molnár). La

manipulation extrême du langage pourrait être alors aussi nécessaire pour pouvoir s'exprimer que la non manipulation pour révéler le non-dit. En conclusion, c'est avant tout la posture d'authenticité qui compte, l'engagement à *écrire vrai*, et non ce qui est raconté : le dire au lieu du dit.

Cette posture se maintient jusqu'à la fin de leur vie et se trouve, à notre avis, derrière leur décision de renoncer à l'écriture. Le besoin urgent d'écrire s'est transformé chez Kristof en une perte d'intérêt : « *Je n'écris plus. Ça ne m'intéresse pas* » (Bellon et Durante, 2007), a-t-elle dit quatre ans avant sa mort. Au lieu d'essayer de sortir de cette panne d'écriture, elle a donc assumé, sincèrement, qu'elle n'avait plus rien à écrire. Pareillement, Molnár a cessé d'écrire d'une part à cause de sa dépression, d'autre part, suite à une décision similaire à celle de sa compatriote : « Et j'ai décidé que j'avais écrit tout ce que j'avais à écrire » (Molnár *apud* Ori, 2017 : 414). Est-ce une conséquence du célèbre pessimisme hongrois ? Ou peut-être cette décision est-elle due aux difficultés extrêmes que ces écrivaines ont dû affronter pendant les guerres et les totalitarismes, sans parler de l'exil en soi ? En tout cas, elles ont été fidèles à l'idée d'une écriture authentique qui ne peut l'être que jusqu'à ce que l'urgence d'écrire soit présente.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALFARO AMIEIRO, Margarita (2011) : « Gémellité, dédoublement et changement de perspectives dans la trilogie d'Agota Kristof : *Le Grand cahier, La Preuve, Le Troisième mensonge* ». *Çédille, revista de estudios franceses*, Série *Monografías* 2 (Juan Herrero Cecilia, éd. : *El mito del doble en la literatura contemporánea de lengua francesa: figuras y significados*), 283-306. Disponible sur : <http://cedille.webs.ull.es/M2/12alfaro.pdf>.
- AMOSSY, Ruth [dir.] (1999) : *Images de soi dans le discours*. Lausanne, Delachaux et Niestlé.
- AMOSSY, Ruth (2009) : « La double nature de l'image d'auteur ». *Argumentation et Analyse du discours* 3. Disponible sur : <https://aad.revues.org/662>.
- ANSCOMBRE, Jean-Claude (2009) : « La traduction des formes sentencieuses : problèmes et méthodes », in M. Quitout et J. Sevilla Muñoz (éd.), *Traductologie, proverbes et figements*. Paris, L'Harmattan, 11-35.
- ARISTOTE (1967) : *Rhétorique*, I. Traduction de M. Dufour. Paris, Belles Lettres.
- ARMEL, Aliette (2005) : « Exercices de nihilisme ». *Le Magazine Littéraire* 439, 92-97.
- BALSI, Sara de (2014) : « Agota Kristof, "Tout à fait par hasard". Posture et imaginaire des langues », in Ch. Chaulet-Achour et al., *Jeux de dames. Postures et positionnements des écrivaines francophones*. Cergy-Pontoise, CRTF ; Amiens, Encre Édition, 129-141.
- BELLON, Guillaume et Erica DURANTE (2007) : « Agota Kristof du recommencement à la fin de l'écriture. Rencontres avec l'auteur de *La Trilogie des Jumeaux*. Ses repentirs, ses grandes envolées dans l'écriture, son silence d'aujourd'hui ». *Recto/Verso. Revue de*

- Jeunes Chercheurs en critique génétique* 1. [Disponible sur : http://www.revue-rectoverso.com/IMG/pdf/Agota_Kristof_Portrait.pdf].
- BENIAMINO, Michel (1999) : *La francophonie littéraire. Essai pour une théorie*. Paris, L'Harmattan.
- BIANCIOTTI, Hector (2000) : *Ce que la nuit raconte au jour*. Paris, Gallimard.
- BLANCHE-BENVENISTE, Claire (1997) : *Approches de la langue parlée en français*. Paris, Ophrys.
- BLANCKEMAN, Bruno (2000) : *Les récits indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- BOURASSA, Lucie (2010) : « Du français, d'lang et des poèmes incorrects : langage et poétique chez Katalin Molnár ». *@analyses. Revue de critique et de théorie littéraire* 5 (3), 110-138. Disponible sur : <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/viewFile/588/490>.
- COMBE, Dominique (1995) : *Poétiques francophones*. Paris, Hachette.
- DELBART, Anne-Rosine (2005) : *Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges, Pulim.
- DOUBROVSKY, Serge (1977) : *Fils*. Paris, Galilée.
- DOUBROVSKY, Serge (1988) : *Autobiographiques : de Corneille à Sartre*. Paris, Presses Universitaires de France.
- DUVERNOIS, Marion et Guido FURCI (2012) : *Figures de l'exil, géographies du double : notes sur Agota Kristof et Stephen Vizinczey*. Rome, G. Perrone Editore.
- FARKAS, Jenő (2005) : « L'écrivain désorienté ou les aspects de l'estitude (Dumitru Tsepeneag, Nancy Huston, Katalin Molnár) ». *Nouvelles Études Francophones* 20 (1), 35-45. Disponible sur : <http://www.jstor.org/stable/25701885>.
- GARCÍA CELA, María del Carmen (2013) : « Pour une didactique de la cruauté. Le savoir-faire de l'écriture chez Agota Kristof ». *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses* 28, 141-156. Disponible sur : http://dx.doi.org/10.5209/rev_THEL.-2013.v28.40267.
- GASPARINI, Philippe (2004) : *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*. Paris, Éditions du Seuil.
- HORVATH, Csaba (2012) : « L'impossible intégrité de l'individu. Sur la Trilogie d'Agota Kristof ». *Études Romanes de Brno* 33 (1), 295-302. Disponible sur : <http://hdl.handle.net/11222.digilib/125811>.
- JOUANNY, Robert (2000) : *Singularités francophones*. Paris, Presses Universitaires de France.
- JOUBERT, Jean-Louis (2006) : *Les voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire*. Paris, Éditions Philippe Rey.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine (1997) : *L'énonciation. De la subjectivité dans le langage*. Paris, Armand Colin.
- KRISTOF, Agota (1986) : *Le Grand Cahier*. Paris, Seuil.
- KRISTOF, Agota (1988) : *La Preuve*. Paris, Seuil.

- KRISTOF, Agota (1991) : *Le Troisième Mensonge*. Paris, Seuil.
- KRISTOF, Agota (1993) : « Le français, langue adoptée », rencontre organisée par la Maison des écrivains au Théâtre du Vieux Colombier de Paris, le 12 octobre 1993. Document sonore. Disponible sur : <http://www.m-e-l.fr/programmation-archives-sonores.php>.
- KRISTOF, Agota (1995) : *Hier*. Paris, Seuil.
- KRISTOF, Agota (2004) : *L'Analphabète*. Carouge-Genève, Zoé.
- LITTEL, Jonathan (2006) : *Les Bienveillantes*. Paris, Gallimard.
- MACKEY, William Francis (1976) : *Bilinguisme et contact des langues*. Paris, Éditions Klincksieck.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004) : *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris, Armand Colin.
- MEIZOZ, Jérôme (2001) : *L'Âge du roman parlant (1919-1939)*. Genève, Droz.
- MEIZOZ, Jérôme (2007) : *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*. Genève, Slatkine Érudition.
- MEIZOZ, Jérôme (2010) : « Champ littéraire et analyse du discours : quelles articulations ? », in D. Maingueneau et I. Ostenstad (dir.), *Au-delà des œuvres : les voies de l'analyse du discours littéraire*. Paris, L'Harmattan, 67-86.
- MILETIC, Tijana (2008) : *European Literary Immigration into the French Language, Readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*. Amsterdam, Rodopi.
- MOI, Kité (1999) : *Lamour Dieu*. Paris, P.O.L.
- MOLNAR, Katalin (1987) : *vmely rejtett helyről a beszélő felől indulva és azt elhagyva*. Paris, Magyar Műhely.
- MOLNAR, Katalin (1990) : *De te ki vagy ?* Paris, éd. à compte d'auteur.
- MOLNAR, Katalin (1995) : *poèmes Incorrecs et mauvais Chants-chants Transcrits*. Paris, Fourbis.
- MOLNAR, Katalin (1996) : *Quant à je (kantaje)*. Paris, P.O.L.
- MOLNAR, Katalin (1997) : « du français ». *poézi prolétér* 1, 121-143.
- MOLNAR, Katalin (1999) : *Konférans pour lé zilétre*. Romainville, Al Dante.
- OERI, Julia (2017) : « Entretien avec Katalin Molnár », in *Dialogue et dialogisme dans l'œuvre de Katalin Molnár*. Thèse inédite sous la direction de M^a Ángeles Ciprés Palacín. Madrid, Universidad Complutense de Madrid.
- ÓRI, Julia (2015) : « Translingual Paratopia and the Universe of Katalin Molnar ». *L2 Journal* 7 (1), 84-101. Disponible sur : <http://escholarship.org/uc/item/2dj848rw>.
- PETITPIERRE, Valérie (2000) : *Agota Kristof. D'un exil l'autre*. Genève, Éditions Zoé.
- PETOCZ, András (2009) : « Az út Csikvándtól Kínáig », entretien avec Agota Kristof. *Élet és Irodalom* 8 (43). Disponible sur : <http://petoczandrasblog.blogspot.com.es/2009/11/bszelgetes-agota-kristoffal-az-es-ben.html>.
- PETOCZ, András (2013) : « Agota Kristof, a svájci magyar frankofón regényíró », in *Idegennek lenni*. Budapest, Napkút kiadó, 23-34.

- PORRA, Véronique (2011) : *Langue française, langue d'adoption : une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim-Zürich-New York, Georg Olms Vg.
- RODRÍGUEZ MARCOS, Javier (2007): « No me interesa la literatura ». *El País-Babelia*. 24 février. Disponible sur : http://elpais.com/diario/2007/02/24/babelia/1172277550_850215.html.
- TODOROV, Tzvetan (1996) : *L'Homme dépaycé*. Paris, Éditions du Seuil.
- TREVISAN, Carine (2006) : « Les enfants de la guerre : *Le Grand Cahier* d'Agota Kristof ». *Amnis* 6. Disponible sur : <http://journals.openedition.org/amnis/952>.
- VIGAN, Delphine de (2016) : *D'après une histoire vraie*. Paris, Éditions Jean-Claude Lattès.
- YOTOVA, Rennie (2007) : « Le français – Une langue ennemie ? L'entre-deux langues dans l'expérience de l'écriture d'Agota Kristof », in Ana Paula Coutinho Mendes *et al.* (éds.) *Espaces de la Francophonie en débat. Forum APEF 2006*, Porto, Universidade do Porto et Associação Portuguesa de Estudo Franceses, 127-142. Disponible sur : http://www.apef.org.pt/downloads/acta_2006/Ry122006.pdf.