

Horváth, Csaba

L'impossible integrite de l'individu : sur la trilogie d'Agota Kristof

Études romanes de Brno. 2012, vol. 33, iss. 1, pp. [295]-302

ISSN 1803-7399 (print); ISSN 2336-4416 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/125811>

Access Date: 06. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

CSABA HORVÁTH

L'IMPOSSIBLE INTÉGRITÉ DE L'INDIVIDU. SUR LA TRILOGIE D'AGOTA KRISTOF

I. La trilogie des jumeaux qui comprend *Le grand cahier*, *La preuve* et *Le troisième mensonge*¹, se situe dans un monde à la fois surréel et profondément naturaliste pour inciter à une interprétation à la fois référentielle et littéraire. L'œuvre d'Agota Kristóf décrit une expérience existentielle propre à l'Europe centrale, fondée sur l'impossibilité de l'intégrité de l'individu. Cependant, la trilogie a été publiée en France et a connu du succès en Occident. Par conséquent, dans sa réception critique, l'interprétation littéraire domine nécessairement l'interprétation référentielle. Les héros romanesques d'Agota Kristof sont des jumeaux de dix ans qui ne sont pas simplement inespérables, mais inidentifiables l'un sans l'autre. Le défi des romans jumeaux est de constituer l'identité de leurs personnages jumeaux tout en mettant en cause cette même identité, et, à travers ceci, de constituer l'identité narrative. Dans son livre intitulé *Soi – même comme un autre*, Paul Ricœur traite du problème de l'intégrité du moi. Il soulève la question de la manière dans le moi parvient à rester identique à soi-même². Par ailleurs, Ricœur affirme – à propos de l'auto-compréhension du sujet – que le moi narratif, inhérent à l'interprétation, s'avère être un moi construit, un Je, un moi en train de se construire.³

La trilogie déconstruit le topos de *doppelgänger* ou du double, tout en gardant la possibilité d'interférence entre les deux personnages, et tout en déconstruisant le concept traditionnel du personnage romanesque.

II. Aristote affirme dans sa *Poétique* qu' :

il est évident, d'après ce qui précède, que l'affaire du poète, ce n'est pas de parler de ce qui est arrivé, mais bien de ce qui aurait pu arriver et des choses possibles, selon la vraisemblance ou la nécessité. [...] En effet, la différence entre l'historien et le poète [...] consiste en ce que l'un parle de ce qui est arrivé, et l'autre de ce qui aurait pu arriver. [...] Aussi la poésie est quelque

¹ KRISTOF, Agota. *Le Grand Cahier*. Paris : Seuil, 1986 ; *La Preuve*. Paris : Seuil, 1988 ; *Le troisième mensonge*. Paris : Seuil, 1991.

² Voir : RICŒUR, Paul. *Soi – même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990, p. 192–193.

³ Cf. RICŒUR, Paul. *Soi – même comme un autre*. Paris : Seuil, 1990, p. 196–198.

chose de plus philosophique et de plus élevé que l'histoire; car la poésie parle plutôt de généralités, et l'histoire de détails particuliers.⁴

Selon la terminologie aristotélicienne, la poésie, ce que l'on appelle de nos jours littérature, raconte le général face à l'histoire qui raconte l'individuel: dans les périodes heureuses de l'histoire, les deux ne font qu'un. Le concept de littérature du 19^e siècle intègre la narration à l'histoire⁵. Il suffit de penser au modèle romanesque français et russe de l'époque.

En revanche, la question se pose aujourd'hui de savoir si la littérature est toujours capable de narrer les événements essentiels de l'histoire. D'un côté, nous devons faire face à ce qu'Imre Kertész a formulé ainsi: «Le camp de concentration ne peut être imaginé autrement qu'en tant que texte littéraire et non point en tant que réalité.»⁶

D'un autre côté, nous avons la définition du réalisme de David Lodge selon laquelle: «Le réalisme est la représentation de l'expérience qui, au sein d'une culture donnée, assure des expériences identiques aux textes non-littéraires.»⁷ L'événement historique sera toujours identifiable dans la littérature. Il s'agit cependant d'une relation plus complexe que cela: le discours, et par conséquent, le mode de lecture de la littérature et ceux de l'histoire se présupposent de façon réciproque. Dans certains moments de l'Histoire, la littérature parle à la fois d'un événement et d'une expérience existentielle – évoquons *Guerre et paix* de Tolstoï: y a-t-il cependant une langue qui peut dire à la fois l'événement d'Auschwitz et – pour citer Kertész – «le bonheur des camps de concentration»?

Et je me réfère de nouveau à Kertész:

Pensez, je vous prie, à ce que sont devenus la langue et les mots au cours du XX^e siècle. Selon moi, il est vraisemblable que la plus importante, la plus bouleversante découverte des écrivains de notre temps est que la langue, telle que nous l'avons héritée d'une culture ancienne, est tout simplement incapable de représenter les processus réels, les concepts autrefois simples. Pensez à Kafka, pensez à Orwell qui ont vu la langue ancienne fondre dans leurs mains, comme s'ils l'avaient mise au feu pour ensuite en montrer les cendres où apparaissaient des images nouvelles et jusqu'alors inconnues.⁸

Et effectivement, que sont devenus les mots? Dans la tradition littéraire hon-

4 ARISTOTE. *Poétique* [online]. In: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetiquefr.htm>.

5 «[C]hoix de l'aire sociale au sein de laquelle l'écrivain décide de situer la Nature de son langage»; BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture* [online]. In: http://ae-lib.org.ua/texts/barthes_le_degre_zero_de_lecriture_fr.htm#6.

6 «A koncentrációs tábor kizárólag irodalmi szöveggként elképzelhető, valóságként nem.» KERTÉSZ, Imre. Gályanapló. Budapest: Magvető, 2002, p. 24.

7 «Realism – the representation of experience, in a manner closely approximating descriptions of similar experience in nonliterary texts of the same culture», LODGE, David. *The Modes of Modern Writing*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977, p. 25.

8 Discours d'Imre Kertész à Stockholm, http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2002/kertesz-lecture-f.html

groise, il est hors coutume de changer de langue. Même Sándor Márai, qui était pourtant originaire d'une famille de langue allemande et, au début de sa carrière, avait publié des articles en allemand comme rédacteur au *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, a gardé le hongrois en tant qu'écrivain. Au moment de son émigration, à l'âge d'une cinquantaine d'année, il n'a pas changé de langue pour écrire.

III. Les œuvres d'Agota Kristof écrits en langue hongroise sont minimes. En revanche, dans le cas de l'écrivaine, le changement de langue semble profondément motivé : d'une part, l'auteur se débarrasse des clichés du romantisme qui prescrivent trop étroitement le récit de la guerre, la suppression et la souffrance de l'individu. C'est que dans le récit du XIX^e siècle, nous avons affaire au schéma suivant : celui qui souffre sera exalté, et sera, par conséquent, intégré dans cette grande narration qui présente comme non-problématique le rapport de la littérature à l'Histoire.

Lorsque Agota Kristof commence à rédiger sa *Trilogie*, dont *Le Grand cahier*, en français, le français est une langue ennemie pour elle : «J'appelle la langue française une langue ennemie»⁹. L'écrivaine s'installe en Suisse romande à l'âge de 18 ans, et travaille dans une usine. C'est dans ces conditions-là qu'elle commence à apprendre le français. Lorsqu'Agota Kristof commence à écrire, elle n'utilise pas la langue française, mais elle crée son langage romanesque à partir du français. D'après Barthes,

[I]a langue est donc en deçà de la Littérature. Le style est presque au-delà : des images, un débit, un lexique naissent du corps et du passé de l'écrivain et deviennent peu à peu les automatismes mêmes de son art. Ainsi sous le nom de style, se forme un langage autarcique qui ne plonge que dans la mythologie personnelle et secrète de l'auteur, dans cette hypophysique de la parole, où se forme le premier couple des mots et des choses, où s'installent une fois pour toutes les grands thèmes verbaux de son existence. [...] Ses références sont au niveau d'une biologie ou d'un passé, non d'une Histoire : il est la « chose » de l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude. Indifférent et transparent à la société, démarche close de la personne, il n'est nullement le produit d'un choix, d'une réflexion sur la Littérature. Il est la part privée du rituel, il s'élève à partir des profondeurs mythiques de l'écrivain, et s'éploie hors de sa responsabilité.¹⁰

L'histoire du premier roman de la *Trilogie* n'a rien d'extraordinaire. Une jeune mère, fuyant le front, confie ses enfants, des jumeaux à sa mère dans une petite ville de province. La jeune mère avait jadis fui sa propre mère, mère et fille n'ont eu pratiquement aucun rapport. La vieille dame, considérée dans la petite ville comme une sorcière, traite d'une façon tout aussi cruelle ses petits-enfants que sa fille autrefois : elle les oblige à travailler en échange de nourriture, elle confisque leurs vêtements, elle les traite comme des animaux. «Notre Grand-Mère est la mère de notre Mère. Avant de venir habiter chez elle, nous ne savions pas que

⁹ KRISTOF, Agota. *L'Analphabète*. Paris : Seuil, 2004.

¹⁰ BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture* [online]. In: http://ae-lib.org.ua/texts/barthes_le_degre_zero_de_lecriture_fr.htm#6.

notre Mère avait encore une mère. Nous l'appelons Grand-Mère. Les gens l'appellent la Sorcière. Elle nous appelle 'fils de chienne'. »¹¹

Cependant, pour les deux garçons, la vie est une sorte de paradis renversé où ils apprennent à supporter l'existence biologique, la faim, la douleur. Mieux même, ils acquièrent vie sociale sur le mode de l'existence biologique. Ils apprennent par exemple à mendier ce qui est une variante sociale de la chasse et de la cueillette.

Le rapport à l'autre fait partie d'un même processus d'apprentissage, réglant la survie, que le fait de supporter le froid ou la soif. Les jumeaux sont les sujets de leur propre expérimentation, et notent celle-ci dans le grand cahier d'où le titre du roman. Et c'est ainsi qu'apparaît la langue de la création, tout comme la création de la langue. Les deux frères notent dans un cahier ce qu'ils prétendent être substantiel dans la vie : ce cahier est le texte du roman même.

IV. Dans le roman, la forme grammaticale de la narration est la première personne du pluriel. Ce mode de narration possède à priori deux sujets, et ces deux sujets apparaissent comme une seule unité. Les jumeaux exercent toutes leurs activités ensemble, leurs actes, tout comme leur personnalité ne font qu'un. Il est, en fait, impossible de faire la distinction entre ces deux personnages désignant un seul sujet grammatical dans *Le Grand Cahier*, l'un ne disposant de son identité que par rapport à l'autre. Vu de l'extérieur, ils sont identiques. Ils sont interchangeables : notre question visant le problème de l'identité n'est pas adéquate jusqu'à la toute dernière phrase de la *Trilogie*. Car, à ce point du récit, les jumeaux se quittent définitivement : après avoir sacrifié leur père qui essayait d'émigrer, tout en l'envoyant devant eux sur le champ de mine, l'un des jumeaux passe la frontière. Mais le lecteur ne saura finalement pas lequel des deux a quitté son pays natal : « Prenant le sac de toile, marchant dans les traces de pas puis sur le corps inerte de notre Père, l'un de nous s'en va dans l'autre pays. Celui qui reste retourne dans la maison de Grande-Mère. »¹²

Dans le deuxième livre de la *Trilogie*, intitulé *La preuve*, la narration est à la première personne. A l'opposé du premier livre, le personnage principal, celui qui est resté dans son pays natal, sera pourvu d'un nom pour s'exprimer à la première personne du singulier. C'est ainsi qu'il commence à avoir une personnalité : le nom désigne celui qui le porte, le distingue des autres. Quant à la première personne de la narration, elle révèle un être désormais conscient, tout en dépassant le sujet non individuel de la première personne du pluriel.

Cependant, la clôture du second livre rend problématique l'identité de l'être tout en le replaçant sur un niveau grammatical : le narrateur-personnage du texte quitte le récit pour céder la place à son frère-jumeau qui retourne au lieu de son enfance pour retrouver son frère.

Or, le récit du retour et de l'enquête est également narré à la première personne. Mieux même, la forme grammaticale qui se montre indissoluble et énigmatique

¹¹ KRISTOF, Agota. *Le Grand Cahier*. Paris : Seuil, 1986, p. 14

¹² *Ibid.*, p. 168.

révèle l'essence inséparable des deux personnages-jumeaux. Nous apprenons, par ailleurs, que les noms des frères forment une *anagramme* : l'un s'appelle Lucas, l'autre Claus. Ils sont interchangeable jusqu'aux lettres de leurs noms.

Le dernier livre de la *Trilogie*, intitulé *Le troisième mensonge*, met en doute, rien que par son titre, l'interprétation, ou encore l'interprétabilité des deux premiers livres. Les trois mensonges sont articulés par le texte : les trois mensonges sont relatifs à l'identité du frère émigré : triplement relatifs - relatifs à son nom, à son âge et à son père.

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. Or, dans ce cas-là, les deux premiers livres font également partie du mensonge. Nous pouvons trouver plusieurs références qui légitiment une lecture fondée sur le mensonge. Hormis le discours de journal intime propre au roman, rien n'atteste l'existence des jumeaux : personne ne se rappelle des deux enfants dans la petite ville ; de plus, les notes du journal proviennent d'une seule main. Mais le lecteur ne peut se fier au mensonge non plus, la vérité n'étant pas dévoilée.

Or l'écriture est de la même main du début à la fin et les feuilles de papier ne présentent aucun signe de vieillissement. La totalité de ce texte a été écrite d'un seul trait, par la même personne, dans un laps de temps qui ne peut remonter à plus de six mois, c'est - à - dire par Claus T. lui-même pendant son séjour dans notre ville. En ce qui concerne le contenu du texte, il ne peut s'agir que d'une fiction car ni les événements décrits ni les personnages y figurant n'ont existé dans la ville de K., à l'exception toutefois d'une personne, la grande - mère prétendue de Claus T. dont nous avons retrouvé la trace. [...] Il est possible que pendant la guerre on lui ait confié la garde d'un ou de plusieurs enfants.¹³

Et dans cette phase de la lecture, le lecteur devient soudain incertain par cette multitude de variations de l'histoire racontée : dans l'une, les jumeaux se sont séparés avant la guerre, dans l'autre, l'un d'entre eux est mort, et l'autre, le survivant le porte dans sa personnalité d'une façon schizoïde. Comme si le roman devenait - d'une manière intentionnelle et à la fois ironique - romanesque : comme si tout élément du récit pouvait passer à n'importe quel moment du côté du fictionnel.

Le héros du troisième mensonge est le garçon qui est de retour au pays natal, et dont le frère est devenu entre temps le poète le plus renommé du pays. Ce motif associe acte et interprétation, le niveau des actions et celui des métaphores qui les incluent.

V. Et la *Trilogie* d'Agota Kristof se termine sur l'image des jumeaux qui, dans la mort, détiennent de nouveau leur propre identité, en somme, sur l'image de la famille réunie.

C'est ainsi dans la mort que l'identité du sujet arrive à se constituer. Pourtant, ceci ne correspond pas à l'idée rilkéenne de la *mort propre*, ni au modèle hölderlinien qui précède celle-ci. Mieux même, les jumeaux d'Agota Kristof s'éloignent aussi bien du topos du Double reposant également sur des fonds romantiques.

¹³ KRISTOF, Agota. *La Preuve*. Paris : Seuil, 1988, p. 187.

Par l'introduction des personnages jumeaux, l'auteur repense à neuf la problématique du XX^e siècle et celle de l'individu, pour mettre, par ailleurs, en cause la question de l'apprentissage, ou encore celle du *Bildung*.

La question essentielle posée par cette trilogie romanesque est à savoir si l'on peut parler d'individu dans le cadre de l'Histoire. Y-a-t-il un moi qui ne subit pas simplement l'Histoire, mais qui la vit véritablement ? Mieux encore : peut-on raconter l'Histoire, l'Histoire du XX^e siècle du point de vue de cet individu ?

La *Trilogie* raconte la guerre, l'armée-ennemi, les déportés, les ordres prononcés dans des langues étrangères, puis l'Occupation devenant peu à peu une routine, le fait d'accepter finalement que les frontières soient désormais fermées, bref le quotidien ennuyeux de la dictature. Une histoire typique d'Europe centrale racontée de manière générale et typique.

La véritable perspective posée par le roman ne se situe donc pas au niveau de la fabula mais au niveau de l'incertitude vis-à-vis de la possibilité de raconter l'histoire et de nommer le monde qui s'étend devant nous sous forme de variantes de narrations jumelles.

Les deux jumeaux sont interchangeables. Le monde ne fait pas de différence entre eux, ils ne sont pourvus d'une identité que l'un dans son rapport à l'autre. C'est ainsi que l'identité devient un facteur inadéquat. Or, ceci correspond dans le registre narratif au fait que les jumeaux écrivent pour eux-mêmes et non pas pour autrui, tout en créant, par l'écriture, un univers clos. *Le Grand Cahier* est fait pour un usage personnel que leurs auteurs jumeaux ne montrent à personne. Le sujet apostrophé par les notes de journal est à la fois leur propre moi et le moi de l'autre. Ils décrivent le monde qu'ils constituent à la fois par l'acte d'écriture. Cependant, lorsqu'ils deviennent poètes dans le récit, ils tentent de reconstituer le monde de leur enfance : l'état où une personnalité habite dans deux corps : « Ils ne font qu'une seule et même personne. »¹⁴

Et c'est cette personnalité habitant deux corps qui se déchire : l'un reste, l'autre s'en va. L'un devient poète, l'autre se crée une autre vie par l'imaginaire onirique. Les deux prénoms ne peuvent s'unir que sous forme d'une épitaphe et dans le nom d'artiste d'un des jumeaux : Claus Lucas.

Or, l'épitaphe, en tant que dénomination, fait vivre celui que le nom désigne, comme le dit Paul de Man. L'apostrophe de l'épitaphe et celle de la poésie ont un fonctionnement identique. Par ailleurs, dans le roman d'Agota Kristof il n'est pas évident de savoir lequel est mort parmi les deux frères et lequel est devenu poète. Le survivant fait vivre l'autre par l'acte d'écriture.

L'un des jumeaux est donc mortel, l'autre est immortel. Seulement le lecteur ne sait pas faire la différence entre eux, tout comme les personnages eux-mêmes.

VI. Or, dans la trilogie d'Agota Kristof le défi de la problématique des jumeaux est à relever si l'on peut arracher l'expérience du totalitarisme du contexte his-

¹⁴ KRISTOF, Agota. *Le Grand Cahier*. Paris : Seuil, 1986, p. 28.

torique. Et aussi si l'expérience historique propre aux régimes totalitaires peut produire des individus autonomes et responsables.

Le fondement du roman d'apprentissage, c'est à dire l'individu visant à vivre en harmonie avec le monde, est en soi problématique dans le cas des jumeaux. La duplicité substantielle propre au Bildungsroman, qui se déploie entre la chute codée dans le modèle générique et le concept du Bildung, est approfondie chez Agota Kristof par la duplicité de l'existence jumelle.

Mieux même, le soupçon relatif au fait que les frères jumeaux sont interchangeables, met en cause l'authenticité de l'individu.

Selon Bakhtine, dans le roman d'éducation,

l'homme change avec le monde qui change autour de lui, tout en réagissant aux changements historiques. Il ne vit pas dans une certaine époque, mais à la limite de deux époques, à un point-limite, en transition (d'une époque à l'autre). Ce tournant vit en lui et par lui. Il est contraint à devenir un homme nouveau, sans aucun prédécesseur.¹⁵

L'un des jumeaux ne pourrait jamais être un « homme nouveau, sans aucun prédécesseur. L'autre l'insiste sans cesse à faire face à ces prédécesseurs. »

Les personnages d'Agota Kristof se situent, quant à leurs vies individuelles et à leurs existences historiques, à la limite de deux époques. Cependant, c'est précisément par leur existence de jumeaux qu'ils ne peuvent pas devenir adultes. Cette déchirure est également valable pour les différents âges de la vie. L'âge adulte suit l'enfance biologiquement et non pas ontologiquement. A citer Imre Kertész : « Les dictatures rendent les gens infantiles en ne leur permettant pas de faire des choix existentiels. »¹⁶

Pendant la guerre, le processus d'apprentissage prépare les enfants à supporter la dictature d'après-guerre, il n'y a donc pas une différence fondamentale entre la guerre et la paix. Le Bildung décrit dans *Le Grand Cahier* prépare pour l'ensemble de l'existence, mais pour une existence minimalisée sur n'importe quel côté de la frontière : « C'est une société basée sur l'argent. Il n'y a pas de place pour les questions concernant la vie. J'ai vécu pendant trente ans dans une solitude mortelle. »¹⁷

L'expression « jumeaux » provient du latin *gemini*. Le topos des jumeaux remonte aux *Métamorphoses* d'Ovide. Castor et Pollux sont réputés non seulement par leur héroïsme, mais aussi bien par leur amour fraternel. Pollux était immortel,

¹⁵ « He emerges along with the world and he reflects the historical emergences of the world itself. He is no longer within an epoch, but on the border between two epochs, at the transition point from one to the other. This transition is accomplished in him and through him. He is forced to become a new, unprecedented type of human being. » BAKHTIN, Michael. *The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Towards a Historical Typology of the Novel)*. In *Speech Genres and Other Late Essays*. Trad. Vern W. MCGEE. Austin: University of Texas Press, 1986, p. 24.

¹⁶ KERTÉSZ, Imre, *Dossier K*. Trad. Natalia ZAREMBA-HUZSVAI ; Charles ZEMBA. Arles : Actes Sud, 2008, p. 117.

¹⁷ KRISTOF, Agota. *La Preuve*, Paris : Seuil, 1988, p. 183.

il est allé voir son frère dans l'autre monde de *Hades*. Par récompense de leur l'amour fraternel, Castor et Pollux ont été élevés à la hauteur des étoiles, c'est ainsi que s'est créée la constellation des jumeaux.

Ce n'est pas les étoiles du ciel qui sont reliés par la constellation des jumeaux d'Agota Kristof. Ils relient l'enfer au ciel, la folie à la poésie. Donc il y a des mots pour dire enfer, ciel, folie, poésie, mais ce qui se trouve entre la profondeur et la hauteur est indicible.

Bibliographie

- ARISTOTE. *Poétique* [online]. In: <http://remacle.org/bloodwolf/philosophes/Aristote/poetiquefr.htm>.
- BAKHTIN, Michael. The Bildungsroman and Its Significance in the History of Realism (Towards a Historical Typology of the Novel). In *Speech Genres and Other Late Essays*. Trad. Vern W. MCGEE. Austin: University of Texas Press, 1986.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture* [online]. In: http://ae-lib.org.ua/texts/barthes_le_degre_zero_de_lecriture_fr.htm#6.
- KERTÉSZ, Imre, *Dossier K*. Trad. Natalia ZAREMBA-HUZSVAI; Charles ZEMBA. Arles: Actes Sud, 2008.
- . Gályanapló. Budapest: Magvető, 2002, p. 24.
- KRISTOF, Agota. *L'Analphabète*. Paris: Seuil, 2004.
- . *La Preuve*. Paris: Seuil, 1988.
- . *Le Grand Cahier*. Paris: Seuil, 1986.
- . *Le troisième mensonge*. Paris: Seuil, 1991.
- LODGE, David. *The Modes of Modern Writing*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1977.
- RICŒUR, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil, 1990.

Abstract and key words

Agota Kristof's most successful work is a trilogy of novels. *Le Grand Cahier*, *La Preuve* and *Le troisième mensonge* ("The Big Note", "The Prove" and "The Third Lie") together tell the story of twin boys, indistinguishable from each other. The novels follow the boys through the phases of their education as they progress from an animal-like being to the capacity for reflection. The twins' story is told against the backdrop of the 20th Century Hungarian/Central European experience with its ideologically different yet equally totalitarian dictatorships. The trilogy not only presents but links the different kind of personality's problems: is it possible to be unique in a world which can't define the concept of individuality, neither on the biological nor on the philosophical level? Kristof's minimalist style enforces the heroes' problematic states. The biological duplication of the heroes makes impossible the traditional concept of the individual, while the historical experience ruins the idea of personality. The second query is focused on the possibility of History's representation in contemporary literature: is there an adequate way to tell more than the personal experiences about History and is there a valid language which can be truth without repeating the ancient phrases of the precedent discourse of literature?

Agota Kristof; educational novel; *Le Grand Cahier*; *La Preuve*; *Le troisième mensonge*; minimalism; change of language; literary representation of history; twins; Ovide; concept of novel character;