

2008

## Vassilis Alexakis: exorciser l'exil déplacements autofictionnels, linguistiques et spatiaux

Marianne Bessy

*Louisiana State University and Agricultural and Mechanical College*

Follow this and additional works at: [https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_dissertations](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations)



Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

---

### Recommended Citation

Bessy, Marianne, "Vassilis Alexakis: exorciser l'exil déplacements autofictionnels, linguistiques et spatiaux" (2008). *LSU Doctoral Dissertations*. 3456.

[https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool\\_dissertations/3456](https://digitalcommons.lsu.edu/gradschool_dissertations/3456)

This Dissertation is brought to you for free and open access by the Graduate School at LSU Digital Commons. It has been accepted for inclusion in LSU Doctoral Dissertations by an authorized graduate school editor of LSU Digital Commons. For more information, please contact [gradetd@lsu.edu](mailto:gradetd@lsu.edu).

VASSILIS ALEXAKIS : EXORCISER L'EXIL  
DÉPLACEMENTS AUTOFICTIONNELS, LINGUISTIQUES ET SPATIAUX

A Dissertation

Submitted to the Graduate Faculty of the  
Louisiana State University and  
Agricultural and Mechanical College  
in partial fulfillment of the  
requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

in

The Department of French Studies

by

Marianne Bessy

Licence, Université Rennes 2 – Haute Bretagne, 1999

Maîtrise, Université Rennes 2 – Haute Bretagne, 2000

M.A., University of Limerick, 2002

May 2008

©Copyright 2008

Marianne Halloran

All rights reserved

*À la mémoire de Marcel Bessy et au souvenir de son  
précieux soutien, continuelle source d'inspiration.*

## REMERCIEMENTS

Je tiens ici à remercier Dr. Jack Yeager qui a dirigé cette thèse et qui a su me guider judicieusement tout au long de ce travail. Ses conseils, ses suggestions et ses encouragements ont permis de mener à bien la rédaction de cette étude. Dr. Yeager a un don pour créer une atmosphère de travail sereine et positive ainsi que pour soutenir et motiver ses étudiants dans toutes les phases de recherche et d'écriture. Notre collaboration intellectuelle et notre amitié, nées à LSU, me sont particulièrement précieuses.

Ma gratitude va aussi aux autres membres de mon comité de recherche, Dr. Pius Ngandu Nkashama, Dr. Adelaide Russo et Dr. Gregory Stone, ainsi qu'à Dr. Bernard Cerquiglini qui a eu la gentillesse de lire une partie de cette thèse. Leurs commentaires sur ce travail, au stade de projet, de brouillon ou d'ébauche de chapitre, ont été eux aussi instructifs et enrichissants. Je tiens à exprimer ma reconnaissance envers l'ensemble du personnel enseignant du département d'études françaises qui a donné un cadre solide à mon parcours universitaire à LSU pendant ces quatre dernières années. Merci aussi à Connie Simpson qui m'a sauvé la vie, administrativement parlant, un bon nombre de fois.

Je remercie Émilie Pointereau des éditions Stock qui a confirmé la langue de rédaction initiale de chaque ouvrage étudié. Ma reconnaissance va aussi à mon amie Kyra Kotzia qui m'a parlé de l'histoire de la langue grecque et a ainsi guidé ma lecture de l'aspect linguistique des œuvres de Vassilis Alexakis.

Je dois un grand merci à l'ensemble des membres de ma famille, les Bessy, les Roux et les Halloran, et à tous mes amis, des deux côtés de l'Atlantique. Ils m'ont soutenue dans les hauts et les bas, se sont intéressés à ce projet et m'ont surtout permis de le mettre entre parenthèses le temps des vacances ou d'une soirée. Je remercie particulièrement mes parents,

Léna et Gilles, qui ont su me transmettre leur ouverture d'esprit et leur curiosité intellectuelle et qui ne sont donc pas étrangers au succès de ce travail. Je n'oublie pas mes frères qui, en plus de leurs encouragements constants, savent si bien me faire rire et me pousser à relativiser les choses. Malgré les kilomètres qui malheureusement nous séparent, je vous remercie d'être tous si présents à mes côtés. Enfin, merci à Thomas pour les petits riens du quotidien qui en disent long, son soutien infailible et la magie de ces huit années : l'aventure continue...

## TABLE DES MATIÈRES

DÉDICACE.....	iii
REMERCIEMENTS.....	iv
NOTE SUR LES RÉFÉRENCES.....	ix
ABSTRACT.....	x
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1. L'AUTEUR ET SES DOUBLES : ÉCRITURE DE SOI ENTRE FICTION ET AUTOBIOGRAPHIE.....	15
1.1 Alexakis et le flou autobiographique.....	16
1.1.1 <u>Paris- Athènes</u> et <u>Je t'oublierai tous les jours</u> : autobiographie ou roman ? .....	17
1.1.2 Alexakis en question : événements biographiques clés.....	21
1.2 Déplacer le vécu : correspondances et intersections autofictionnelles.....	24
1.2.1 Lettres, notes, journal intime, romans : profusion des situations d'écriture.....	26
1.2.2 Comme un air de famille... Alexakis et ses doubles.....	30
1.2.3 Quand la fiction se fait l'écho de la biographie.....	33
1.2.4 Un air de déjà-vu : lieux alexakiens.....	39
1.2.5 Dissémination des souvenirs, détours et personnages réceptacles.....	41
1.3 Tentative de définition générique d'une œuvre en miroir.....	43
1.3.1 Roman autobiographique, autofiction ou autoportrait ? .....	44
1.3.2 Réalité et fiction : parole à l'auteur.....	54
1.3.3 Procédés métafictionnels.....	59
1.4 Déplacer pour exorciser.....	65
1.4.1 Généalogie d'un départ.....	68
1.4.2 Dire l'exil.....	71
1.4.3 Dictature et culpabilité.....	73
1.5 Autobiographie réinventée : une esthétique personnelle de l'écriture du <i>moi</i> .....	75
CHAPITRE 2. LANGUE FRANÇAISE / LANGUE GRECQUE : CHOIX, IDENTITÉ, CRÉATION.....	79
2.1 Tour d'horizon de la recherche sur le bilinguisme littéraire et l'autotraduction.....	81
2.1.1 Mise au point : le « bilinguisme littéraire ».....	82
2.1.2 Figure emblématique du bilinguisme littéraire : Samuel Beckett.....	86
2.1.3 Pourquoi une autre langue ? .....	90
2.1.4 Problématique de l'autotraduction.....	93
2.1.5 Khatibi et Derrida : langue et altérité.....	95
2.1.6 « Entre » deux langues ou « Avec » deux langues : hétérogénéité des expériences bilingues en littérature.....	97

2.2	Parcours linguistique et itinéraire identitaire alexakien.....	99
2.2.1	Alternance des langues d'écriture : naissance d'une œuvre double.....	101
2.2.2	Choix initial du français : écrire dans la langue de l'autre.....	103
2.2.3	Les raisons du retour au grec.....	107
2.2.4	Coexistence des deux langues et difficulté du choix.....	110
2.2.5	Potentiel de l'autotraduction : dialogue des langues et créativité.....	114
2.2.6	La tentation de la troisième langue.....	118
2.2.7	L'apaisement du bilinguisme littéraire accepté.....	122
2.3	Thématique linguistique dans l'œuvre romanesque.....	123
2.3.1	<u>Talgo</u> ou combler le manque linguistique.....	126
2.3.2	<u>La Langue maternelle</u> : sur les traces de la langue grecque.....	130
2.3.3	<u>Les Mots étrangers</u> : l'appel d'un troisième espace linguistique.....	137
2.3.4	Réquisitoire contre la rigidité linguistique.....	146
2.4	Résonances et ramifications d'un déplacement linguistique inhérent.....	151
CHAPITRE 3. ESPACE / LIEUX / GÉOGRAPHIE : PÉRÉGRINATIONS		
	ALEXAKIENNES.....	156
3.1	Une écriture spatiale.....	161
3.2	Problématique d'une instabilité et d'une mobilité géographiques inhérentes....	167
3.2.1	Des personnages ultra mobiles.....	168
3.2.2	Tenter de se fixer : lieux instables, enfermement et récurrence du vide.....	173
3.2.3	Incessantes explorations et évasions géographiques.....	177
3.2.4	Non-lieux alexakiens : aéroports, gares et moyens de transport.....	180
3.2.5	Un espace éclaté.....	186
3.3	Deux pôles géographiques antagonistes : Paris et Athènes.....	187
3.3.1	Œuvres de jeunesse et assimilation parisienne.....	188
3.3.2	Bipolarité géographique et nostalgie athénienne.....	192
3.3.3	<u>Avant</u> : l'exil et Paris comme lieux de mort.....	198
3.3.4	Paris à travers le regard de l'Autre : critique d'une société.....	201
3.4	Multiplication et diversification des lieux : s'inscrire dans l'ailleurs.....	206
3.4.1	Canada, États-Unis, Australie, Allemagne... Alexakis raconte l'émigration grecque.....	207
3.4.2	L'Afrique des <u>Mots étrangers</u> .....	215
3.5	De <u>Paris-Athènes</u> à Athènes sans Paris : une œuvre qui se « grecise ».....	223
3.5.1	Tentative d'appropriation de l'espace géographique grec.....	225
3.5.2	Ruines, temples et monastères : de l'espace géographique à l'espace historique.....	231
3.5.3	Vœux pour la Grèce d'aujourd'hui : considérations alexakiennes sur la société grecque.....	238
3.5.4	Des retours imaginaires pour un retour symbolique.....	243
3.6	Le traitement de l'espace chez Alexakis : une stratégie littéraire pour une quête identitaire.....	245
CONCLUSION.....		248



BIBLIOGRAPHIE.....	255
VITA.....	274

## NOTE SUR LES RÉFÉRENCES

Pour alléger les références, les abréviations suivantes seront utilisées :

- S     Le Sandwich, *roman*. 1974.
- GCB   Les Girls du City-Boum-Boum, *roman*. 1975.
- TC     La Tête du chat, *roman*. 1978.
- T     Talgo, *roman*. 1983 (sauf indication contraire, les références renvoient à l'édition de 1997 revue par l'auteur).
- CI     Contrôle d'identité, *roman*. 1985. (sauf indication contraire, les références renvoient à l'édition de 2000 revue par l'auteur).
- PA     Paris-Athènes, *récit*. 1989. (sauf indication contraire, les références renvoient à l'édition de 1997 revue par l'auteur).
- A     Avant, *roman*. 1992.
- LM     La Langue maternelle, *roman*. 1995.
- P     Papa, *nouvelles*. 1997.
- CM     Le Cœur de Marguerite, *roman*. 1999.
- ME     Les Mots étrangers, *roman*. 2002.
- JTO    Je t'oublierai tous les jours, *roman*. 2005.
- AJC    Ap. J.-C., *roman*. 2007.

## ABSTRACT

This dissertation explores the writings of contemporary Francophone writer Vassilis Alexakis. I interpret Alexakis's oeuvre as an attempt by the writer to exorcize his own exile. The author left Greece in the 1960s, settled in France, and started to publish novels in French in the mid-1970s. By looking closely at the patterns of cultural dispossession, language loss, estrangement, and identity crisis in his writings, I show that Alexakis constructs an aesthetic of displacement that allows him to free himself cathartically from the angst of exile. A close analysis of Alexakis's eleven novels, his autobiographical text, and his collection of short stories demonstrates that this aesthetic of displacement is three-fold.

First, Alexakis projects his own life story onto his fictional works. The recurrence of characters who are Greek exiles living in Paris and struggling with their identity, is indeed the sign of a displacement from the autobiographical to the fictional. Thanks to the autofictional aspect of his writing, Alexakis manages to evacuate the traumatic events of his life in exile by repeatedly describing them in his fiction.

Alexakis also relies on patterns of linguistic displacement. After initially choosing French as his exclusive literary language, the author now alternates between French and Greek. In addition, regardless of the language used, he translates his works from one language to the other. The analysis of Alexakis's literary bilingualism and self-translation practices, as well as that of language-related themes in his fiction, shows that this linguistic displacement is also inherent to his works.

Finally, I illustrate how Alexakis relies on patterns of spatial displacement to exorcize his geographical dislocation. By looking closely at the author's spatial choices, I show that his characters are spatially hypersensitive and always on the move. The examination of the

geographical aspect of Alexakis's writing demonstrates an evolution in his spatial practices, suggesting a change from French to Greek locales. This dissertation ultimately demonstrates that this exiled bilingual Francophone author has come to terms with his geographic displacement and is currently moving away from French and exile-related themes in order to experience an imaginary return to the homeland through his fiction.

## ABSTRACT

Cette thèse se penche sur les écrits de l'auteur francophone contemporain Vassilis Alexakis. J'interprète son œuvre comme une tentative de la part de l'écrivain pour exorciser son exil. Alexakis a quitté la Grèce dans les années soixante, s'est installé en France et a entamé une carrière littéraire en français au milieu des années soixante-dix. En étudiant les schémas de dépossession culturelle, de perte linguistique, d'étrangéité et de crise identitaire dans ses écrits, je démontre qu'Alexakis construit une esthétique du déplacement qui lui permet de se libérer de manière cathartique des angoisses de l'exil. L'analyse de ses onze romans, de son récit autobiographique et de son recueil de nouvelles suggère que cette esthétique se développe selon trois axes.

Tout d'abord, Alexakis projette sa propre vie dans ses écrits fictionnels. La récurrence de personnages exilés grecs vivant à Paris et éprouvant un malaise identitaire est le signe d'un déplacement de l'autobiographique vers le fictionnel. Grâce à l'aspect autofictionnel de son écriture, Alexakis réussit à évacuer les événements traumatiques de sa vie en exil en les décrivant de manière répétitive dans sa fiction.

Alexakis utilise aussi des schémas de déplacement linguistique. Après avoir d'abord choisi le français comme seule langue d'écriture, l'auteur alterne maintenant entre le grec et le français et s'autotraduit d'une langue à l'autre. L'analyse du bilinguisme littéraire d'Alexakis, de ses pratiques autotraductives mais aussi des thèmes liés à la langue dans la fiction montre que ce déplacement linguistique est aussi inhérent à l'œuvre.

Enfin, j'illustre comment Alexakis se base sur des schémas de déplacement spatial pour exorciser son propre déplacement géographique. En étudiant les choix spatiaux de l'auteur, je montre que ses personnages sont spatialement hypersensibles et toujours en partance. L'analyse

de l'aspect géographique de l'écriture alexakienne met en évidence une évolution dans ses pratiques spatiales qui suggère une volonté d'éloignement des lieux français au profit de lieux majoritairement grecs. À terme, j'affirme que cet auteur francophone bilingue et exilé a accepté son déplacement géographique et s'éloigne actuellement des thèmes de l'exil et des thèmes à dominante française pour effectuer un retour imaginaire vers son pays grâce à sa fiction.

## INTRODUCTION

La thèse présentée ici s'apparente au domaine des études littéraires francophones. L'originalité de la démarche est de se pencher sur un type d'auteur bien particulier au sein de ce domaine de recherche. En effet, la plupart des ouvrages théoriques sur les écrivains francophones présentent généralement des auteurs issus de la colonisation chez qui l'écriture en langue française n'a pas forcément fait l'objet d'un choix mais plutôt d'une imposition liée à la politique linguistique des anciens empires français et belge. Nous voulons ici explorer un autre type d'écriture en français, celle d'écrivains non-français, non-originaux d'anciennes colonies françaises ou belges, pour qui le choix de la langue s'est fait délibérément et n'a pas été imposé de l'extérieur. Cette distinction au sein du champ francophone est soulignée par Bernard Mouralis dans son article intitulé « La Condition de l'écrivain francophone » paru dans Le Magazine littéraire de mars 2006. En effet, celui-ci déclare : « La francophonie littéraire regroupe les écrivains de territoires francophones proprement dits : africains, antillais et américains, moyen-orientaux et asiatiques. À ceux-ci s'ajoutent les écrivains qui ont adopté le français comme moyen d'expression : Kundera, Semprun, Cioran, Makine, Lubin, Tzara, etc. » (38). Ce second type d'auteur est souvent absent des ouvrages théoriques ou des recueils d'études sur la littérature francophone. Par exemple, on remarque que l'ouvrage de Michel Beniamino intitulé La Francophonie littéraire. Essai pour une théorie ne fait pas mention de ces auteurs et se concentre exclusivement sur la littérature en français issue des anciennes colonies, en particulier originaire d'Afrique. Il semble donc que les œuvres de ces auteurs « à part » n'attirent pas encore beaucoup l'attention des chercheurs en littératures francophones et qu'il faille donc corriger cette carence.

Ce projet de recherche donne forme à un intérêt personnel pour ces auteurs non-français qui ont plus ou moins délibérément choisi de s'exprimer dans une langue autre que la leur mais aussi pour des pratiques littéraires telles que le bilinguisme d'écriture et l'autotraduction. Si j'ai choisi de me concentrer sur un auteur en particulier, l'écrivain grec francophone Vassilis Alexakis, c'est en partie parce que l'écriture de ce dernier est marquée par l'emprunt linguistique, le bilinguisme littéraire et l'autotraduction, mais aussi parce que l'étude de cet auteur permettait de laisser libre cours à une attirance pour la Grèce, le grec moderne, les situations d'exil et la description de crises identitaires en littérature. Pour expliquer la genèse de cette étude, il faut remonter au festival « Étonnants voyageurs » de 1998, dont le thème était « D'une rive à l'autre, Méditerranées », où un de mes frères, conscient de mon intérêt pour la Grèce moderne et les pratiques autotraductives, m'avait acheté deux ouvrages d'Alexakis : Papa et Paris-Athènes. Ce fut donc là le début d'une aventure intellectuelle mariant le simple plaisir de la lecture à des considérations identitaires et linguistiques complexes.

Alexakis est un écrivain francophone contemporain majeur qui s'est exilé en France dans les années soixante et dont la particularité est d'avoir choisi une langue étrangère, le français, comme langue d'expression littéraire à ses débuts, de s'être mis au grec quelques années plus tard, puis d'avoir décidé d'utiliser les deux langues et de s'autotraduire. Beaucoup d'écrivains d'origine grecque ont connu l'exil. La démarche alexakienne s'inscrit en effet au sein d'une longue tradition littéraire diasporique grecque. On peut citer par exemple le poète Constantin Cavafy, le symboliste Jean Moréas, Nikos Kazantzakis, George Seféris ou Dimitris Saloumas, qui ont tous vécu hors des frontières de leur pays et décrit leur expérience diasporique dans leurs écrits (Stuart 284). Aujourd'hui, plusieurs écrivains d'origine grecque, en plus d'Alexakis, s'expriment dans une langue qui n'est pas leur langue maternelle. On pense par exemple à Panos



Karnezis qui écrit en anglais, à Stratis Haviaras, romancier et poète, qui écrit en grec et en anglais ou encore au romancier et dramaturge francophone Pan Bouyoucas qui a émigré au Québec dans les années soixante. Il est important de souligner que la Grèce a un lien particulier avec la langue française. Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle, la culture et la langue françaises ont eu une influence sur la vie intellectuelle grecque. Cette influence s'est étendue au XX<sup>e</sup> siècle : le français, même s'il a cédé sa place de numéro un à l'anglais, est très enseigné et il existe même une presse francophone athénienne (Valantin 171). La Grèce est d'ailleurs devenue membre associé de l'Organisation Internationale de la Francophonie en 2004, puis membre permanent en 2006. On peut s'étonner qu'un pays où le français n'est pas langue première ait intégré cette organisation. Outre les motivations politiques évidentes de cette adhésion, on peut affirmer que celle-ci témoigne bien d'un lien historique et culturel étroit entre la Grèce et la langue française.

Selon, Efstratia Oktopoda-Lu et Vassiliki Lalagianni, Alexakis est « le cas le plus représentatif de la francophonie grecque [contemporaine] et de la problématique de l'exil » (112). Dans ses romans et ses nouvelles, on remarque une réflexion poussée sur le choix de la langue, l'autotraduction, le bilinguisme littéraire, mais aussi sur l'exil et l'identité. Souvent, Alexakis brouille la distinction entre fiction et autobiographie en mettant en scène dans ses romans un écrivain grec s'interrogeant sur son art et sur sa situation, ce qui lui permet, par un jeu de miroirs interposés, de se mettre lui-même au centre de son œuvre et d'étudier son propre statut d'écrivain grec francophone exilé. Depuis le début de sa carrière littéraire, en 1974, Alexakis a publié onze romans, deux recueils de nouvelles et un récit autobiographique. Sa créativité s'étend aussi à bien d'autres domaines puisqu'il a publié plusieurs recueils de dessins, un essai sur la Grèce moderne, des livres pour enfants, des recueils d'aphorismes, réalisé des films et crée des pièces radiophoniques. La plupart de ces autres ouvrages (dessins, aphorismes,

films, etc.) sont malheureusement aujourd'hui introuvables. Pour terminer ce survol de la carrière de l'auteur, il faut aussi noter que, pendant de nombreuses années, il a travaillé comme journaliste, en particulier pour Le Monde, et qu'il a participé à l'émission de France Culture « Des Papous dans la tête », « véritable laboratoire d'inspiration oulipienne » (de Pizzol 294).

La reconnaissance littéraire de cet auteur s'est concrétisée en 1995 quand il a reçu le prix Médicis pour La Langue maternelle. En 2007, Alexakis a atteint un autre niveau de consécration littéraire puisqu'on lui a attribué le grand prix du roman de l'Académie française pour son dernier roman Ap. J.-C.. Il a aussi reçu le prix Albert Camus en 1992 pour Avant, le prix de la nouvelle de l'Académie française pour Papa en 1997, et le prix Édouard Glissant en 2003. De plus, deux de ses romans ont été portés à l'écran en Grèce : Talgo par Yorgos Tseberopoulos sous le titre « Xafnikos erotas » et La Tête du chat par Dimitris Stavrakas. Enfin, Alexakis et son œuvre ont fait l'objet d'un documentaire intitulé « Vassilis Alexakis, d'une langue à l'autre » réalisé en 2001 (Moszynski).

Au jour d'aujourd'hui, aucune monographie ou thèse de doctorat n'a été consacrée à l'œuvre de l'auteur. Cela peut paraître surprenant, surtout si l'on considère l'attention portée à un écrivain comme Andreï Makine, lauréat ex æquo du Médicis en 1995 avec Alexakis, qui a lui aussi choisi le français comme langue d'écriture et publié une dizaine de romans. En effet, Makine a fait l'objet d'une thèse de doctorat, publiée en 2005 chez L'Harmattan (Nazarova). À part les articles parus dans la presse au moment de la sortie des ouvrages d'Alexakis, on peut affirmer qu'il existe un manque d'attention envers son œuvre auquel il semble devoir falloir remédier. Si l'on tente de recenser les études sur les écrits d'Alexakis, sous forme d'articles académiques ou de chapitres au sein d'ouvrages, la récolte est maigre. Seules dix études se penchent sur ses écrits entre 1989 et 2005. Toutefois, il semble que l'auteur connaisse en ce

moment un regain d'intérêt et que son œuvre attire de plus en plus les critiques. On note en effet qu'il fait l'objet d'une notice dans Multilingual Writers since 1945 : An A-to-Z Guide (Merry 34-37) et que huit études lui étant consacrées sont parues en 2006 et 2007. Nous nous proposons donc ici de produire une analyse critique des écrits d'Alexakis qui s'inscrira dans le domaine des études littéraires francophones. Il faut préciser que notre analyse portera uniquement sur les versions en français des œuvres d'Alexakis. Notre démarche ne vise pas à comparer les versions grecques aux versions françaises mais plutôt à déterminer de quelle manière la prose alexakienne se développe et comment son projet littéraire a pris forme dans une langue étrangère. L'étude portera donc sur les onze romans de l'auteur, son récit Paris-Athènes et son recueil de nouvelles Papa.

La principale hypothèse de recherche qui guide notre lecture de l'œuvre est que le travail d'écriture d'Alexakis est une tentative perpétuelle d'acceptation de son statut d'exilé. On remarque que depuis la parution de son premier roman en 1974 jusqu'à celle de son dernier roman en 2007, chaque ouvrage comprend des éléments qui témoignent d'un désir d'exorciser à la fois son départ de Grèce, mais aussi, et de manière plus générale, son état d'entre-deux. Alexakis est en effet un auteur entre deux pays et entre deux langues, qui cherche, à travers la littérature, à établir un équilibre entre ses différents pôles identitaires de manière à exorciser son exil. Bien que beaucoup ait été écrit sur la différence entre l'exil « volontaire » (expatriés) et l'exil « forcé » (réfugiés), cette distinction ne semble pas être d'une grande importance pour ce projet. En effet, même si Alexakis a été poussé à s'exiler à cause de la dictature des colonels, c'est par choix qu'il est resté en France après la chute de la junte. L'auteur peut donc être perçu comme un réfugié devenu expatrié. En fait, par exil, on entend, tout comme Susan Rubin Suleiman, l'idée d'un « déplacement » : « exile in its broad sense designates every kind of

estrangement or displacement, from the physical and geographical to the spiritual » (2). C'est cette définition du terme « exil » qui guidera donc notre travail.

L'idée de base que nous mettons en avant est que le déplacement physique d'Alexakis de la Grèce à la France a induit un déplacement aux niveaux identitaire, linguistique et spatial dans son œuvre. On remarque que les titres de certains articles sur l'auteur insistent sur le déplacement, la non-appartenance et l'entre-deux : « Language(s) of dispossession : silent geographies in Vassilis Alexakis's Paris-Athènes » (Chatzidimitriou), « Vassilis Alexakis ou le jeu du refus et de l'assimilation de deux cultures » (Fréris), « Le Dialogue interculturel de Vassilis Alexakis dans Paris-Athènes » (Fréris), « Vassilis Alexakis ou la quête d'identité » (Oktapoda-Lu), « L'Identité apatriote de Vassilis Alexakis » (Orphanidou Fréris), « Le Vertige d'un romancier entre deux langues : le cas d'Alexakis » (Jouanny). De plus, plusieurs des commentateurs ayant écrit sur Alexakis, soulignent eux aussi que son œuvre est motivée par le désir de créer une sorte d'équilibre entre ses deux facettes identitaires grecque et française. Oktapoda-Lu note par exemple que « sa double vie devient alors motif de création, sujet de ses romans » (« Vassilis Alexakis » 286). Il restera donc à déterminer si Alexakis atteint cet équilibre désiré ou s'il consent finalement à s'installer dans cet état instable qui caractérise sa prose, sa propre personne et nourrit sa créativité. On pressent en effet que c'est cette instabilité inhérente qui constitue la source d'inspiration principale de l'auteur.

Les questions auxquelles cette thèse tentera de répondre sont nombreuses. L'œuvre d'Alexakis est-elle motivée par une volonté d'exorciser l'exil ? Comment l'auteur s'y prend-il pour assumer les divers déplacements qui le caractérisent (identitaire, linguistique et spatial) ? L'équilibre tant recherché est-il accessible ? Qu'est-ce qui a motivé le choix de débiter sa carrière littéraire en français ? Pourquoi a-t-il finalement décidé d'écrire en grec et en français

tout en s'autotraduisant ? La démarche autotraductive influence-t-elle le processus créatif ? Pourquoi ses personnages sont-ils toujours présentés dans un état d'instabilité spatiale extrême ? etc. Pour résumer, nous voulons, en analysant les figures récurrentes de dépossession culturelle, de perte linguistique, de non-appartenance et de crises identitaires, mettre à jour une esthétique du déplacement et de l'instabilité dans les écrits d'Alexakis.

Trois axes d'étude seront explorés de manière à répondre à ces questions et à vérifier l'hypothèse de recherche. Tout d'abord, on étudiera le caractère autofictionnel des écrits d'Alexakis. On veut en effet démontrer qu'en mélangeant fiction et réalité, en se mettant en scène lui-même de manière détournée ou masquée, Alexakis multiplie les mises en scènes de son propre exil, comme autant de représentations cathartiques qui lui permettraient d'assumer ce déplacement. Dans un deuxième temps, on montrera que le déplacement physique de l'auteur a eu pour conséquence un déplacement linguistique qui s'incarne dans la prose. En effet, l'exil est aussi vécu et exploré par Alexakis au niveau linguistique puisque le choix du français a engendré un déplacement, un glissement, d'une langue à l'autre. On étudiera les phénomènes d'emprunt de langue, de bilinguisme littéraire et d'autotraduction chez Alexakis ainsi que les thèmes linguistiques exploités dans la prose de manière à élucider les raisons de la présence de ce déplacement linguistique caractéristique de l'écriture. Enfin, pour terminer, on démontrera que l'esthétique du déplacement propre à l'œuvre d'Alexakis est exprimée de manière très concrète dans le traitement de l'espace. On voudrait en effet montrer qu'il existe aussi un déplacement spatial inhérent à la prose alexakienne. Par exemple, ses personnages, que l'on pourrait qualifier d'ultra mobiles et de spatialement hypersensibles, sont perpétuellement en partance. Le nomadisme les caractérise. L'analyse de l'aspect géographique des écrits de l'auteur permettra de montrer qu'Alexakis tente d'exorciser son propre déplacement géographique à travers ses

personnages mais suggérera aussi un changement récent au niveau des centres d'intérêt de l'auteur. Ce changement, qui suggère un renouveau thématique au sein de l'œuvre, demande aussi à être analysé.

Avant de débiter notre analyse, il importe d'apporter quelques éclaircissements au sujet du statut de l'auteur. L'œuvre d'Alexakis s'inscrit dans la lignée d'écrivains qui ont adopté une langue étrangère comme langue d'expression littéraire. Mais, en plus de cette particularité, ce qui rend la démarche d'Alexakis originale, c'est sa pratique du bilinguisme littéraire et de l'autotraduction. Il est donc ce que Robert Jouanny appelle « un écrivain hétéroglosse » (Singularités 89) et ce que Steven G. Kellman qualifie d'écrivain « translingual ».<sup>1</sup> Cette caractéristique ambidextre au niveau de la langue ne semble pas problématique en soi. Pourtant, elle engendre une confusion au niveau de la classification formelle de l'auteur. Alexakis souligne d'ailleurs cette ambiguïté dans son récit autobiographique Paris-Athènes : « Mon éditeur lui-même m'a avoué sa perplexité : doit-il me ranger dans sa collection de littérature française ou étrangère ? Il a lui aussi le sentiment que mon bilinguisme, est, comme on dit, mal perçu, passe mal » (18-19). On peut donc légitimement se demander comment classer Alexakis. Est-il un écrivain grec, français, francophone, d'expression française ? Ce problème de classification préoccupe l'auteur lui-même puisqu'il déclare dans Je t'oublierai tous les jours, à propos de son premier roman : « Il n'appartient pas à la littérature grecque. Peut-être n'appartient-il pas non plus à la littérature française ? » (96). Les écrits d'Alexakis sont donc placés sous le signe de l'ambivalence au niveau de l'appartenance.

Bien que l'on puisse considérer que le terme « francophone » désigne simplement le fait d'écrire en français, certains mettent en garde contre l'usage abusif de ce mot. C'est par exemple

---

<sup>1</sup> Kellman définit ainsi le « translingualism » : « the phenomenon of authors who write in more than one language » (Translingual ix).

le cas de Lise Gauvin qui affirme que « la notion même de francophonie ou d'écrivain francophone devient suspecte dès qu'on cherche à masquer sous une étiquette commode -le fait d'écrire en français- les conditions et conditionnements qui interagissent sur l'une ou l'autre des situations spécifiques » (L'Écrivain 6). D'autres, comme Beniamino, rétorquent qu'« une des dimensions pertinentes de l'analyse des littératures francophones est bien l'emploi d'une même langue » (20). Le terme d'écrivain francophone peut donc être problématique. Notons toutefois que son emploi s'est tellement généralisé que même Gauvin, qui le critique, l'emploie toujours. En tournant notre attention vers des écrivains comme Alexakis, on met donc en évidence une ambiguïté terminologique.

L'emploi de la langue grecque complique encore cette tentative de classification. Kellman note en effet que « translinguals have increasingly been forcing readers throughout the world to reconsider literary categories and loyalties » (Switching Languages x). Les auteurs tels qu'Alexakis remettent en effet en question la classification nationale des auteurs. Georges Fréris indique, à propos d'Alexakis : « notre auteur ne semble pas appartenir à une littérature nationale » (« Le Dialogue » 393).<sup>2</sup> Alexakis exprime aussi cette idée de non-appartenance à un canon national dans Paris-Athènes : « Je pensais que, si les Français me considéraient comme auteur grec, mes compatriotes seraient davantage fondés à me classer parmi les étrangers » (20). Notons au passage qu'Alexakis ne figure ni dans l'Encyclopedia of Modern Greek Literature (Merry) ni dans An Introduction to Modern Greek Literature (Beaton), et qu'il est indifféremment placé dans les sections de littérature française et de littérature étrangère dans les librairies françaises. Ceci semble bien confirmer le flou qui entoure Alexakis au niveau de la classification de ses écrits. S'inscrit-il dans un type de littérature mineure tel que décrit par Gilles

---

<sup>2</sup> Pour éviter toute confusion entre Georges Fréris et Maria Orphanidou Fréris, on les désignera respectivement « G. Fréris » et « M. Orphanidou Fréris » tout au long de ce travail.

Deleuze et Félix Guattari ? En effet, ces derniers affirment qu'« une littérature mineure n'est pas celle d'une langue mineure, plutôt celle qu'une minorité fait dans une langue majeure » (Kafka 29) et qu'elle se caractérise par une « déterritorialisation » de l'auteur (Kafka 33). Ce concept de littérature mineure semble applicable à l'auteur, mais ne conviendrait-il pas seulement à décrire les écrits rédigés en français ? Autant de pistes de classification et de questions pour démontrer l'instabilité formelle à laquelle Alexakis appartient et illustrer ce que Véronique Porra décrit comme « l'ambiguïté, voir l'écartèlement d'une partie du corpus de la littérature d'expression française contemporaine » (« Les "convertis" » 297). Généralement, la place qui est faite à un écrivain qui adopte le français vise soit à l'englober au sein de la littérature française, en effaçant sa singularité linguistique, soit, au contraire, à le renvoyer constamment à son statut d'étranger. La volonté de classification amène à une impasse. Gauvin note en effet : « [c]omment se situer entre ces deux extrêmes que sont l'intégration pure et simple au corpus français et la revalorisation exclusive de l'exotisme » (L'Écrivain 9) ? Alexakis montre une certaine frustration par rapport à la question de son statut et suggère qu'elle ne semble en fait préoccuper que les élites littéraires parisiennes soucieuses de faire entrer les écrits dans des cases préétablies : « Tant pis si certains Français ne comprennent pas qu'on puisse écrire dans une langue étrangère par goût, délibérément. Tant pis s'ils considèrent que les ouvrages écrits par des étrangers en français ne méritent l'attention que s'ils garantissent le dépaysement. Tant pis si je dois m'entendre poser, jusqu'à la fin de mes jours, la question : - Ah bon ? Vous écrivez en français ? » (250). Il est assez étonnant que l'auteur ne fasse pas partie des quarante-quatre écrivains signataires du manifeste « Pour une "littérature monde" en français » qui a fait grand bruit en mars 2007 et créé une polémique sur la scène littéraire. Le but explicite du manifeste était de lutter contre l'utilisation du terme « francophone » pour désigner les productions



d'auteurs non-français car cette appellation incarnerait, selon les signataires, un « ghetto littéraire » (Valantin 137).<sup>3</sup> Le fait qu'Alexakis n'ait pas signé ce manifeste indique un désintéret ou au moins une certaine frustration face à la politisation de ce genre de débat littéraire. Pourtant, il est important de souligner que l'auteur a tout de même lui aussi exprimé tout récemment son rejet du terme « francophonie » dans un entretien :

Pendant longtemps il y a eu une tendance à sous-estimer la littérature écrite en français par des étrangers. Le mot même de *francophonie* est très ambigu ; il est chargé de connotations condescendantes ou exotiques. Je ne suis pas francophone mais hellénophone. Je n'ai que la nationalité grecque et je suis écrivain de langue française et de langue grecque. (Pradal)

On voit clairement ici qu'Alexakis souhaite que ses écrits soient perçus pour ce qu'ils sont et non pas dans la perspective d'un débat littéraire et idéologique avec lequel il semble vouloir garder ses distances. Au niveau formel, il se réclame en effet d'une double identité, « écrivain de langue française » mais aussi écrivain « de langue grecque », et appelle donc à l'acceptation d'une vision transversale des identités littéraires.

La tentative de classification que nous venons de faire avait pour principal but de montrer le flou qui existe quant à l'identité littéraire d'Alexakis et la stérilité de ce type de débat quand il exclut la multiplicité culturelle qui caractérise les écritures en français aujourd'hui. On peut en effet légitimement faire porter à Alexakis un certain nombre d'étiquettes : écrivain grec, Alexakis l'est par la nationalité et par la langue d'écriture, écrivain français, Alexakis l'est par la résidence et aussi par la langue d'écriture, écrivain francophone, Alexakis l'est une fois encore

---

<sup>3</sup> Voici la liste complète des signataires, qui comporte plusieurs grands noms de la littérature « d'expression française/francophone/française » (on ne sait plus très bien à quel saint se vouer !) : Muriel Barbery, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer, Roland Brival, Maryse Condé, Didier Daeninckx, Ananda Devi, Alain Dugrand, Édouard Glissant, Jacques Godbout, Nancy Huston, Koffi Kwahulé, Dany Laferrière, Gilles Lapouge, Jean-Marie Laclavetine, Michel Layaz, Michel Le Bris, JMG. Le Clézio, Yvon Le Men, Amin Maalouf, Alain Mabanckou, Anna Moï, Wajdi Mouawad, Nimrod, Esther Orner, Erik Orsenna, Benoît Peeters, Patrick Rambaud, Gisèle Pineau, Jean-Claude Piroette, Grégoire Polet, Patrick Raynal, Jean-Luc V. Raharimanana, Jean Rouaud, Boualem Sansal, Dai Sitje, Brina Svit, Lyonel Trouillot, Wilfried N'Sondé, Anne Vallaëys, Jean Vautrin, André Velter, Gary Victor, Claude Vigée, Abdourahman A. Waberi.

par la langue d'écriture mais aussi par ses thématiques.<sup>4</sup> Il est vrai que son écriture s'inscrit en plein dans les caractéristiques généralement associées aux littératures francophones : « une jeune littérature à la croisée des langues, qui propose une réflexion sur la langue en même temps qu'un sentiment d'étrangeté dans la langue » (Valantin 137). Même si l'on estime qu'il n'y a pas grand intérêt à s'acharner à vouloir classer les écrits de l'auteur, la qualité des écrits ne dépendant évidemment pas de cette démarche prescriptive, l'explication de ce débat a le mérite d'illustrer la qualité hybride, au niveau formel, des écrits de l'auteur. Le classement des œuvres d'Alexakis ne peut donc se faire de manière unificatrice mais, au contraire, doit s'inscrire dans la multiplicité et la transversalité.

On voit ainsi que même au niveau de son statut, l'œuvre alexakienne est marquée par l'instabilité et la non-appartenance. La production littéraire de l'auteur est en effet sans cesse déplacée d'une catégorie à une autre selon le type de discours la décrivant. La problématique du déplacement qui guidera notre travail est donc aussi présente à un niveau formel, lorsque l'on considère l'œuvre dans son ensemble. D'ailleurs, la seule classification qui paraît pouvoir être utilisée pour décrire les écrits d'Alexakis se caractérise par le mouvement. En effet, on peut dire que la démarche de l'auteur correspond à celle de ce qu'on appelle les « littératures migrantes ». On voit bien, dans la définition que donne Gilles Dupuis de ces littératures dans l'ouvrage Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base, comment cette classification est la seule qui finalement peut paraître satisfaisante. Les thèmes que Dupuis met en avant dans cette définition sont en effet tous exploités par Alexakis : « L'exil (intérieur et extérieur), le

---

<sup>4</sup> Cette multiplicité identitaire et l'indécidabilité catégorique rappellent bien évidemment Samuel Beckett : « The question looks simple enough: Is Samuel Beckett English, or Irish, or French? The very structure of this question, however, forcing us to choose one *or* another, should give us a clue to its undecidability; yet it is the question that any library catalogue department, for example, must face each time a new book by or about Beckett is published. The various answers to that question provide a concrete representation of the challenge Beckett provides to the concepts of language and literary canon that our academic institutions are based on –and cling to » (Chamberlain 17).

déracinement (voire le double déracinement), la perte de l'identité et de la mémoire individuelle et collective, une pratique culturelle et linguistique de métissage et de l'hybridation ainsi qu'une poétique de l'autofiction constituent les traits formels plus souvent exploités par les écritures migrantes » (119). Cette classification a deux avantages : elle place l'accent sur le déplacement et, comme elle ne fait pas mention de la langue d'écriture, elle évite tout débat idéologique sur la question de la langue.

À ce stade de notre réflexion, on peut se demander : « Pourquoi Alexakis? ». En effet, on peut se poser des questions sur ce qui motive le choix de travailler sur cet auteur en particulier. La raison principale est que l'on estime que l'œuvre d'Alexakis est représentative de l'écriture contemporaine en langue française et de ses développements actuels. Tout d'abord, ses écrits reflètent le recentrement sur l'intimité et le « je » auquel on assiste en ce moment. Beaucoup ont récemment souligné cette tendance littéraire. Par exemple, Madeleine Ouellette-Michalska décrit la « résurgence du *je* dans la fiction contemporaine » (14) et « l'intrusion spectaculaire du moi dans la littérature actuelle » (31). De même, Dominique Viart s'interroge sur ce « phénomène qui saisit plus largement le milieu littéraire : une tentation autobiographique de plus en plus avérée » (« Mémoire du récit » 9). Il semblerait donc que la qualité autofictive de l'écriture alexakienne s'inscrive dans un mouvement littéraire contemporain qui privilégie le subjectif. Le deuxième élément qui nous intéresse, et qui fait d'Alexakis un auteur exemplaire, est le fait que ses écrits témoignent de la variété des imaginaires qui prennent forme en langue française actuellement. Sherry Simon insiste sur cette intensification de la description d'expériences autres à travers le médium qu'est la langue française et souligne la ressemblance avec ce qui se fait en littérature anglophone. Elle note : « Les langues de grande diffusion (l'anglais et le français) sont porteuses d'imaginaires de plus en plus nombreux » (« L'hybridité » 315). Le fait que la majorité des

grands prix littéraires ait été attribuée ces dernières années à des auteurs d'origine non-française témoigne d'ailleurs de l'accentuation de cette tendance. L'année 2006 est à ce titre tout à fait exemplaire puisqu'elle a vu l'attribution du prix Goncourt et du grand prix du roman de l'Académie française à l'Américain Jonathan Littell, celle du prix Renaudot au Congolais Alain Mabanckou, celle du prix Femina à la Canadienne Nancy Huston et celle du prix Goncourt des lycéens à la Camerounaise Léonora Miano.<sup>5</sup> L'année 2007 confirme cette tendance avec l'attribution du grand prix du roman de l'Académie française à Alexakis. On assiste donc bien à un renouveau sur la scène de la littérature en langue française, ou peut-être plutôt simplement à la reconnaissance actuelle, et tardive, d'un phénomène amorcé depuis des décennies.

Maintenant que les mises au point nécessaires ont été faites, le moment est venu de commencer notre analyse des écrits d'Alexakis et de déterminer comment l'auteur matérialise dans sa prose les deux caractéristiques de l'écriture contemporaine que nous venons de décrire tout en donnant corps à l'esthétique du déplacement propre à son écriture. Nous nous pencherons tout d'abord sur l'aspect intime de l'œuvre alexakienne en tentant de montrer comment l'auteur exploite sa situation d'exilé dans sa prose.

---

<sup>5</sup> Sur cette question, voir les trois articles d'Alan Riding publiés dans le New York Times qui décrivent en détail ces développements sur la scène littéraire française : « Neocolonialists Seize French Language : An Invading Legion of Foreign Writers is Snapping up the Medals. » (1997), « Is French Literature Burning ? » (2006) et « In Paris, Language Opens a New Front in a Culture War » (2007).

## **CHAPITRE 1**

### **L'AUTEUR ET SES DOUBLES : ÉCRITURE DE SOI ENTRE FICTION ET AUTOBIOGRAPHIE**

Le but de ce chapitre est d'analyser les interférences entre fiction et réalité présentes dans l'œuvre d'Alexakis de manière à dégager les procédés de son écriture du *moi*. Les glissements répétés de la fiction vers la réalité biographique de l'auteur constituent un trait caractéristique de l'écriture d'Alexakis. Ceci a pour effet de placer l'œuvre entière sous le signe du déplacement autofictionnel mais aussi de laisser la figure de l'auteur se matérialiser en filigrane dans ses écrits fictifs. Alexakis fait donc partie des ces « écrivains contemporains ayant enchâssé leur identité dans un montage textuel, mêlant les signes de l'écriture imaginaire et ceux de l'engagement de soi », mais à une telle fréquence et de manière si originale que l'auteur se place à l'écart des conventions classiques de l'écriture autobiographique (Colonna 12). Nous proposons donc ici d'illustrer, d'analyser et d'interpréter ce phénomène de glissement du biographique vers le fictionnel grâce à de nombreux exemples tirés des ouvrages d'Alexakis de manière à élucider le comment et le pourquoi de cette tendance littéraire. Contrairement à M. Orphanidou Fréris qui indique que c'est l'« aspect autodidacte [qui] explique jusqu'à un certain degré le caractère autobiographique de son écriture », nous estimons que cette tendance matérialise un projet de recherche identitaire personnelle poussé, recherche qui est d'ailleurs souvent décrite comme caractéristique des littératures francophones (« L'Identité » 178).

Dans un premier temps, après avoir exposé différentes définitions de l'autobiographie ayant eu cours, et en se penchant sur deux œuvres clés de l'auteur, on montrera les rapports flous qu'Alexakis entretient avec le genre autobiographique. Nous analyserons ensuite de quelle manière la réalité et la fiction se croisent dans les écrits de l'auteur en mettant en évidence les multiples échos autofictionnels qui y sont présents. Ceci nous poussera dans un troisième temps

à tenter d'élaborer une définition de cette œuvre romanesque en miroir. Nous nous interrogerons ensuite sur les raisons de la présence du vécu d'Alexakis dans sa fiction. Toutes ces observations nous permettront de proposer des conclusions sur les effets atteints par Alexakis grâce aux procédés originaux de son écriture du *moi*.

### **1.1 Alexakis et le flou autobiographique**

L'œuvre d'Alexakis se compose d'écrits que l'on pourrait qualifier de profondément personnels tant ses narrateurs se livrent, souvent sur le ton de la confession, dans les moindres détails de leur histoire fût-elle familiale, psychologique, amoureuse ou professionnelle. Le lecteur se poindre des tentatives d'auto-compréhension par les narrateurs qui semblent vouloir évacuer des sentiments tels que la culpabilité, la non-appartenance, la perte de repères ou bien encore désamorcer une crise identitaire. Chez Alexakis, le « je » domine. En effet, neuf de ses onze romans, et huit des neuf nouvelles du recueil Papa, comportent une narration à la première personne, ce qui fait de la narration « homodiégétique », celle où le narrateur est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte, voire même « autodiégétique », celle où le narrateur est le héros de son récit, le mode narratif privilégié d'Alexakis (Genette 252-53). Ainsi, bien que l'auteur s'en défende, le « je » s'impose et organise des textes souvent construits sur des moments de réminiscence du narrateur laissant la mémoire guider le récit.<sup>6</sup> On s'interrogera plus loin sur les raisons de cette réticence de l'auteur à reconnaître l'importance du « je » dans ses écrits. Quoi qu'il en soit, l'œuvre romanesque d'Alexakis s'apparente à l'écriture autobiographique, en ce qu'elle met en scène des narrateurs qui disent « je » et qui se dévoilent sur un ton fortement introspectif. Pourtant, la définition générique des écrits d'Alexakis est loin de couler de source car ceux-ci se basent à la fois sur des éléments biographiques mais aussi sur

---

<sup>6</sup> En effet, bien que le « je » domine dans son œuvre, Alexakis indique : « Écrire à la première personne m'ennuie un peu » (PA 27).

des éléments tout à fait fictifs. Pour commencer la description et l'analyse de l'écriture du *moi* chez Alexakis, il est tout d'abord nécessaire de présenter une définition du genre autobiographique et de montrer, en se basant sur le récit autobiographique Paris-Athènes et le roman Je t'oublierai tous les jours, de quelle manière Alexakis paraît motivé par une volonté de fictionnalisation de la réalité et/ou de « réalisation » de la fiction.<sup>7</sup>

### **1.1.1 Paris- Athènes et Je t'oublierai tous les jours : autobiographie ou roman ?**

Inspiré par le travail de Georges Gusdorf et par son essai « Conditions et limites de l'autobiographie » paru en 1956, Philippe Lejeune fut l'un des premiers théoriciens en France à tenter une définition systématique du genre autobiographique.<sup>8</sup> C'est en effet dans son ouvrage Le Pacte autobiographique, paru en 1975, que l'on trouve la définition du genre qui semble avoir longtemps fait autorité. Pour Lejeune, l'autobiographie est un « *[r]écit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité* » (Le Pacte 14). L'autobiographie repose donc sur un processus de remémoration et de narration par un sujet de sa vie personnelle. À cette première caractéristique, Lejeune ajoute que « [p]our qu'il y ait autobiographie [...] il faut qu'il y ait identité de l'auteur, du narrateur et du personnage » (Le Pacte 15). C'est la nécessité de cette superposition de la personne physique qui entreprend le récit, de la voix de la narration et du héros de l'histoire, qui constitue donc ce que Lejeune a appelé « le pacte autobiographique » ; pacte qui, à ses yeux, garantit l'autobiographicité d'un écrit.

La narration de Paris-Athènes, publié en 1989, paraît à première vue reposer sur le pacte décrit par Lejeune. Alexakis se remémore et décrit au lecteur son enfance, son exil et les débuts de sa carrière littéraire. L'auteur se présente en situation d'écriture en faisant maintes fois

---

<sup>7</sup> « Réalisation » est pris ici dans le sens de « rendre réel ».

<sup>8</sup> La fin des années soixante-dix et le début des années quatre-vingts sont marqués par un regain d'intérêt pour le genre autobiographique. Voir par exemple : Olney et Mehlman.

référence au fait qu'il est en train d'écrire et en mentionnant même le temps de l'écriture. On sait ainsi que la rédaction de cet ouvrage a commencé en novembre 1986 (9) et s'est terminée en novembre 1988 (252). Il y a donc bien identité de l'auteur, du narrateur et du personnage principal et l'on ne peut ainsi pas douter du statut autobiographique de cet écrit.

Pourtant, le sous-titre attribué à Paris-Athènes, « récit » et non pas « autobiographie », sème le doute et appelle à se poser des questions supplémentaires sur le statut de cette œuvre. Lejeune qualifie le sous-titre « récit » d'« ambigu », en effet, celui-ci paraît ignorer, ou du moins mettre en parenthèse, le statut autobiographique de l'écrit en question (Moi aussi 42). Récemment, Alexakis a décrit Paris-Athènes comme un « récit autobiographique », semblant ainsi toujours se refuser à lui attribuer l'étiquette d'autobiographie (JTO 181). Ainsi, bien que l'auteur ne nie pas y raconter sa vie, il hésite à admettre s'être mis dans la peau d'un autobiographe en l'écrivant. En fait, si l'on examine plus en détail ce « récit », on se rend compte qu'Alexakis avoue se sentir limité par la rigidité du pacte autobiographique qui semblerait devoir régenter son écriture :

Je n'ai plus la liberté d'inventer mon histoire. L'exercice de cette liberté me donnait un réel plaisir. Un texte autobiographique, c'est peut-être un genre de roman écrit sans plaisir. Qui sait ? Cela finira peut-être par ressembler à un roman, avec des personnages qu'on perd de vue et qu'on retrouve à la fin. Si les vents me sont favorables, cela devrait ressembler à un roman. (28)

Il y a donc chez Alexakis une réelle attirance pour la fiction, attirance que l'on sent presque incontrôlée, comme le « Qui sait ? » de cette citation le suggère. Ici, même s'il entreprend de raconter sa vie, l'auteur revendique le droit de le faire sur un mode qui se rapproche plus du mode romanesque. En plus du sous-titre, un autre élément du paratexte témoigne de cet appel de la fiction. Sur la quatrième de couverture, Paris-Athènes est décrit comme une « autobiographie aux allures de roman ». Même s'il faut être prudent quand on prend en considération les



éléments du paratexte qui peuvent être imposés par une stratégie marketing éditoriale, on voit bien ici qu'il y a chez Alexakis une confusion, un amalgame indéniable des genres, un appel de la fiction, et ce au sein même de son ouvrage le plus autobiographique.

Si en 1989 Alexakis publie une autobiographie, ou plutôt un « récit autobiographique », aux allures de roman afin de satisfaire son attirance pour la fiction, on peut dire que seize ans plus tard, en publiant Je t'oublierai tous les jours, il atteint l'effet inverse et publie un roman aux allures d'autobiographie. Mais, comme le souligne Marie-Françoise Leclère, qu'« on n'attende pas là une autobiographie en règle » (« La Magie »). En effet, Je t'oublierai tous les jours porte le sous-titre « roman » ; pourtant, ici aussi, le pacte décrit par Lejeune est respecté. Alexakis, auteur-narrateur-héros, livre à nouveau les détails de sa vie personnelle sur un mode introspectif. Il cite ses livres, décrit les circonstances de leur publication, parle des membres de sa famille, relate son quotidien, et fait donc le point sur sa vie personnelle, seize ans après la parution de Paris-Athènes.

Comment expliquer le sous-titre « roman » attribué à cette œuvre extrêmement intime ? Bien que cet ouvrage réponde aux exigences du pacte autobiographique de Lejeune, il existe un élément fictif de taille qui détourne l'écrit vers le roman. Je t'oublierai tous les jours se présente sous la forme d'une longue lettre écrite par Alexakis à sa mère, morte depuis douze ans, qui prend elle-même la parole dans le dernier chapitre. Ainsi, bien que les souvenirs relatés par Alexakis soient autobiographiques et bien qu'il existe un pacte référentiel clair, cet élément fictif fait glisser l'ouvrage du côté du roman. On a donc bien ici un roman aux allures d'autobiographie. Le sous-titre « roman » peut donc être soit interprété comme une volonté de rendre compte de l'élément fictif du texte qu'est la prosopopée mise en place par l'auteur, soit comme une volonté de minimiser le caractère ouvertement autobiographique de l'ouvrage. Quoi

qu'il en soit, et comme le souligne Philippe Gasparini, la « fonction indicative du sous-titre est aujourd'hui largement subvertie. On voit de nombreux textes autobiographiques sous-titrés "roman" alors qu'ils proposent au lecteur, dès l'incipit, un pacte référentiel » (69-70). Alexakis se sentirait-il limité par l'acceptation classique du genre autobiographique ?

Il semble que oui, puisqu'il revendique le droit de livrer son histoire personnelle sur le mode romanesque. Bien que « toute autobiographie est reconstruction *a posteriori*, donc fiction de soi », Alexakis éprouve le besoin de se réinventer lui-même au-delà des conventions classiques de l'autobiographie et du roman (Gasparini 115). En fait, le mode autobiographique chez Alexakis s'apparente plus à une pratique d'écriture personnelle qu'à un genre régi par des règles. L'auteur s'autorise en effet à mélanger le vécu et le fictif sur le niveau littéraire, ce qui met en question les concepts de confiance et de vérité. Nous partons ici du principe qu'une fois qu'un auteur se met en scène, aussi bien dans des œuvres étiquetées « autobiographie » que « roman », il met en place une fictionnalisation de soi sur le mode littéraire. Il peut mentir, inventer, recréer un *moi fictionnel*. Par cette pratique, Alexakis annule l'utilité de la notion de pacte autobiographique dans l'analyse des écrits intimes. Dans son ouvrage sur Linda Lê, Michèle Bacholle-Bošković souligne qu'« [a]ussi séduisante qu'elle eût été, la notion de "pacte" (romanesque ou autobiographique) fut vite ébranlée et dépassée » (11). Ce commentaire rend compte de la réalité actuelle de l'écriture du *moi* qui s'autorise à mélanger fiction et réalité malgré les définitions rigides ou prescriptives de l'autobiographie qui peuvent avoir (eu) cours. Le caractère unique et expérimental de chaque instance d'écriture du *moi*, comme nous le constatons ici grâce à Alexakis, ne permet en fait pas de se reposer sur une définition générique unique comme celle tentée par Lejeune. De nombreux commentateurs ont souligné cette dimension de l'écriture du *moi*, que ce soit James Olney qui démontre « the impossibility of

making any prescriptive definition for autobiography or placing any generic limitations on it at all » (237) ou Paul de Man qui souligne lui que « autobiography lends itself poorly to generic definition; each specific instance seems to be an exception to the norm; the works themselves always seem to shade off into neighboring or even incompatible genre » (920). On peut ainsi sans doute voir l'autobiographie plus comme une pratique d'écriture à chaque fois unique et originale qui se manifeste différemment d'un auteur à un autre que comme un genre en tant que tel.

Dans l'œuvre d'Alexakis, seuls les deux ouvrages analysés plus haut, présentent une superposition de l'auteur, du narrateur et du héros, mais ce n'est pas pour autant que ses autres ouvrages ne laissent pas l'auteur se manifester. Nous voulons maintenant montrer que même dans ses écrits ouvertement fictifs, qui présentent par exemple un narrateur non-homonyme, l'auteur est toujours présent en filigrane. En effet, la subversion des conventions de l'écriture du *moi* opérée par Alexakis dans Paris-Athènes et Je t'oublierai tous les jours, se manifeste aussi dans les romans où Alexakis n'est pas le personnage principal grâce à un déplacement du réel vers le fictif. Avant de nous pencher sur l'analyse des échos autofictionnels propres à l'écriture alexakienne, nous allons donner ici quelques éléments de la biographie d'Alexakis qui nous permettront ensuite de mettre en évidence les parallèles mis en place par l'auteur.

### **1.1.2 Alexakis en question : événements biographiques clés**

Alexakis est né à Athènes en 1943. Il est élevé par sa mère, Marika, Grecque d'Istanbul ayant dû fuir la Turquie en 1922, et par son père Yannis, originaire lui de l'île de Santorin. Alexakis grandit à Athènes dans le quartier de Kallithéa jusqu'à ses quatorze ans, puis dans le quartier de Néa Philadelphia et passe ses étés sur l'île de Santorin. Son enfance est marquée par une relation très proche avec sa mère alors que son père, absorbé par son activité de comédien et

son travail d'assureur, est très absent. Alexakis note dans Je t'oublierai tous les jours que ses parents ne communiquent pas et que leur mariage n'est pas heureux : « Ton mari s'exprimait encore moins. Il ne parlait ni avec nous ni avec toi, comme s'il avait été en froid avec sa famille » (61). Alexakis passe donc des heures entières avec sa mère à discuter et à inventer des histoires en regardant les taches sur les murs de sa chambre, l'incitant ainsi « à décrypter les formes, à lire une histoire là où, apparemment, rien n'était écrit » (PA 65). On peut sans doute voir dans cette activité la naissance, dès son plus jeune âge, de son rêve de devenir romancier. Il se passionne pour le dessin mais aussi pour le football et est un fier supporter de l'équipe AEK. Sa famille appartient à la minorité catholique grecque et Alexakis fait donc ses études au lycée Léonin d'Athènes, chez les frères Maristes.

En 1961, il obtient une bourse qui lui permet de poursuivre ses études de journalisme en France, dans une école lilloise. Alexakis vit très mal son éloignement de sa famille et de son pays et entretient une correspondance très régulière avec sa mère. Bien des années plus tard, elle lui rendra, dans deux sacs en plastique, toutes les lettres qu'il lui avait écrites à cette époque. Il se servira d'ailleurs de ces lettres comme trame narrative pour Je t'oublierai tous les jours puisque l'écriture sera en effet motivée par la relecture de ces lettres de jeunesse. Les années passées à Lille lui laisseront un mauvais souvenir car il n'est pas satisfait de l'enseignement qu'il reçoit, se sent rejeté et a des problèmes d'argent. Il souffre du fait que ses écrits ne sont « pas appréciés à l'école » (JTO 70), vit renfermé sur lui-même et travaille énormément. En 1964, Alexakis retourne en Grèce pour effectuer son service militaire. Le coup d'état de 1967, l'instauration de la dictature militaire en Grèce, et son amour pour une Française le poussent à quitter son pays une deuxième fois.

À son retour en France en 1968, il s'installe à Paris et tente de percer dans le monde du journalisme. En 1969, il se marie avec Chantal, qui est professeur de français, et avec qui il aura deux fils. Graduellement Alexakis se fait un nom dans la presse française, il travaille d'abord pour La Croix, puis pour Le Monde, publie des dessins humoristiques, et fait son entrée dans la littérature française avec Le Sandwich en 1974. Malgré la chute de la junte cette même année, Alexakis ne retourne pas en Grèce. Il est très absorbé par son travail de journaliste et par ses romans qu'il écrit en français. Alexakis mène en fait plusieurs projets de front puisque, au cours de sa carrière, il aura aussi réalisé quatre films, des pièces radiophoniques, participé à une émission sur France-Culture, publié des recueils d'aphorismes, des albums pour enfants, et même un guide culturel sur la Grèce.

Au début des années quatre-vingts, Alexakis se rend compte qu'il s'est éloigné de son pays et éprouve un fort sentiment de culpabilité face à la Grèce et à sa langue maternelle. Il se rapproche graduellement de son pays en publiant un roman en grec, Talgo, en achetant un appartement à Athènes et en se faisant construire une maison à Tinos, une île des Cyclades où ses parents possèdent également une maison. Alexakis se sépare de sa femme et entreprend de vivre entre ses trois résidences. Il tente également de maintenir cet équilibre entre son pays d'origine et son pays d'adoption dans ses romans en les traduisant lui-même d'une langue à l'autre. Récemment, Alexakis s'est pris de passion pour une langue africaine, le sango, qu'il a appris seul à Paris avant d'entreprendre deux voyages en Centrafrique.

Voici donc, en diagonale, les événements clés de la biographie de l'auteur. Bien que certains éléments tiennent du détail et semblent presque insignifiants, il importait ici de les mentionner car ils apparaîtront dans les écrits fictifs d'Alexakis. Puisque nous voulons mettre en évidence les échos autofictionnels existant dans ses écrits, il est nécessaire de bien connaître la

biographie de l'auteur. Nous avons donc maintenant les outils nécessaires pour mettre en évidence, illustrer et interpréter ces échos et ces parallèles entre fiction et réalité.

## **1.2 Déplacer le vécu : correspondances et intersections autofictionnelles**

La plupart des commentateurs ayant écrit sur Alexakis ont souligné la dimension autobiographique de ses écrits. M. Orphanidou Fréris affirme par exemple que l'œuvre d'Alexakis est « de caractère autobiographique » (« L'Identité » 174) alors que Jouanny souligne qu'on a affaire à « une œuvre qui est, explicitement ou non, de caractère autobiographique » (« Le Vertige » 98). De même, Oktapoda-Lu souligne que « [d]ans tous ses romans affleurent des éléments autobiographiques » (« Vassilis Alexakis » 291). Le fait qu'Alexakis ait été invité en 1986 à une rencontre internationale d'écrivains à Québec pour discuter du thème de « la tentation autobiographique » et qu'il ait raconté cette même expérience en détail dans Paris-Athènes (29) confirme aussi l'importance de la composante autobiographique dans ses romans. G. Fréris note que, dans toute l'œuvre, le ton de l'écriture est fortement personnel et que l'introspection domine, mais il souligne aussi que le mode d'écriture se fait de plus en plus autobiographique au fil des parutions. En effet, G. Fréris remarque par exemple une progression entre Les Girls du City-Boum-Boum publié en 1975 où le « ton est fortement personnel » et La Tête du chat publié en 1978 où « les signes autobiographiques sont plus visibles » (« Le jeu » 89). Il ne fait pas de doute que de parution en parution, les éléments autobiographiques se font de plus en plus nombreux et culminent dans Je t'oublierai tous les jours.

Jacques Meunier, dans un article sur Alexakis publié en 2000, note avec humour qu'il « est difficile de résister à quelqu'un qui confond à ce point la vie et la fiction ». Meunier met ainsi en évidence à la fois cette caractéristique majeure des textes d'Alexakis, mais aussi l'attente que le lecteur assidu construit au fil de ses lectures. En effet, ce dernier remarque graduellement

que des événements font surface de manière récurrente et que l'auteur se trouve présent en filigrane dans chacune de ses œuvres. Une sorte d'attente se crée et le lecteur, roman après roman, se retrouve à attendre et à anticiper ces « éclairs » de présence de l'auteur dans sa fiction comme s'il avait rendez-vous avec le double fictionnel d'Alexakis.

En analysant les articles parus dans la presse et les études écrites sur Alexakis, on remarque que les mots « sosie », « clone », « double », « fantôme » et « masque » sont très présents. Jouanny parle ainsi d'un « héros-sosie » (« Le Vertige » 62), Jean-Luc Douin évoque « [l]'image en biseau d'un collage de son moi perplexe et de son double fantôme » (« Jeux d'amour »), Olivier Delacroix souligne que Les Mots étrangers « met en scène un homme qui lui ressemble » alors que Claude Casteran indique que le narrateur « lui ressemble comme un frère ». Ces commentaires mettent en évidence une superposition de la personnalité de l'auteur sur celle de ses narrateurs. Certains vont même jusqu'à pousser la mise en valeur de cette superposition en accolant, entre parenthèse, au nom du narrateur celui d'Alexakis suivi d'un point d'interrogation : « Pavlos (Alexakis ?) divague » (« L'Énigme »)<sup>9</sup> ou bien « Nicolaïdès (Alexakis ?) avoue que le premier mot français qu'il l'ait séduit était *promiscuité* » (Leclère « Au pays des mots »). Les commentateurs indiquent ainsi la perplexité que leur inspirent ces ressemblances et montrent qu'ils ne sont pas dupes, qu'ils ont démasqué Alexakis. La fréquence de cette superposition de l'auteur sur ses personnages pousse certains à se demander si l'on n'a pas affaire à une sorte de compulsion littéraire. Nicolas d'Estienne d'Orves s'interroge : « l'écrivain franco-grec s'enfermerait-il dans une névrose ? » alors que Jean-Baptiste Harang affirme : « Alexakis ne sait pas se cacher » (« La Langue maternelle »). Le lecteur a l'impression de jouer à cache-cache avec l'auteur, qui semble dire « c'est moi mais ce n'est pas moi » et

---

<sup>9</sup> Certains articles parus dans la presse sur Alexakis sont anonymes. Lorsqu'une citation provenant d'un article anonyme sera utilisée, nous mettrons entre parenthèse le début du titre de manière à pouvoir retrouver facilement l'article en question au sein de la bibliographie.

brouille ainsi la frontière entre réalité et fiction. Selon Oktapoda-Lu, « on assiste à une alternance continue, un métissage du vrai et du faux, de la réalité et de la fiction » alors que l'on découvre, au fil des lectures, les multiples doubles de l'auteur (« Vassilis Alexakis » 293). Mais quelle est la nature des ressemblances entre l'auteur et ses doubles ? Quels éléments de la vie de l'auteur sont insérés dans ses écrits fictifs ?

### **1.2.1 Lettres, notes, journal intime, romans : profusion des situations d'écriture**

L'une des correspondances les plus frappantes entre Alexakis et ses personnages est le nombre important de narrateurs qui se trouvent en situation d'écriture. Qu'ils soient en train d'écrire un roman, une lettre, un journal intime ou simplement de prendre des notes, la majorité des narrateurs qu'il crée sont présentés en train d'écrire. En effet, dans huit des onze romans publiés par Alexakis, le narrateur est ce qu'on pourrait appeler un « narrateur-écrivain » qui se fait le miroir de l'auteur et du processus d'écriture, ce qui suggère une réflexion poussée sur la signification de l'acte d'écriture de la part de l'auteur.

Dans Le Sandwich, le narrateur, qui ne porte sans doute pas le prénom Vassilis par simple coïncidence, se décrit comme « un jeune auteur » (26) qui écrit son premier roman. Ici, le parallèle est donc frappant puisque le roman en question est bien le premier roman d'un jeune auteur qui s'appelle Vassilis. L'autoréférentialité mise en place se dévoile donc clairement et, malgré l'abondance d'éléments fictifs loufoques présents dans ce roman, on ne peut s'empêcher de prendre le Vassilis fictif pour l'auteur et d'être intrigué par cette autoréférence claire.<sup>10</sup>

Même s'il n'existe pas dans Les Girls du City-Boum-Boum d'homonymie entre l'auteur et le narrateur, nommé Paul Dumoulin, on assiste à un phénomène similaire. Le narrateur est

---

<sup>10</sup> La narration est constamment interrompue par des événements loufoques. On a par exemple une conversation entre deux oiseaux appelés Oiseau A et Oiseau B (51). La narration est aussi ponctuée de brusques changements de lieux. Par exemple, alors que l'on suit les péripéties du narrateur qui a été jeté dans un puits par un moine, on passe à la description d'un marchand de tapis assoiffé (49).



aussi en train d'écrire un roman, il fait même mention du temps de l'écriture : « J'ai mis trois jours à écrire ce qui précède » (15). Toutefois, phénomène encore plus troublant, Dumoulin mentionne que son dernier roman s'appelle Le Sandwich : « Si mon précédent roman, *le Sandwich*, chez le même éditeur, ne se terminait pas par un meurtre, je tuerais Hélène » (173). Ainsi, une sorte de généalogie avec le narrateur du premier roman d'Alexakis, et sans doute ici aussi avec l'auteur, se matérialise, poussant encore plus en avant l'autoréférentialité existant dans le premier roman d'Alexakis. De plus, en faisant dire à son narrateur « je dirai à qui voudra bien m'entendre que le personnage principal de ce roman n'est pas moi. C'est d'ailleurs vrai ! », Alexakis joue avec la ressemblance qu'il a créée entre son narrateur et lui-même (31). En effet, il est difficile d'identifier qui parle, Alexakis ou Dumoulin, ce qui accentue la confusion des identités mise en place par Alexakis dans ce roman. Dès ces premières œuvres, on voit bien comment le réel se dilue dans le fictif, ce qui suggère sans doute que le réel est difficile, voire impossible, à vraiment appréhender.

La narration de Talgo se base aussi sur une situation d'écriture. Bien qu'il n'y ait pas ici de confusion ou de superposition directe possible entre Alexakis et sa narratrice, Éléni, le fait que cette dernière soit en train d'écrire une lettre confirme la prédilection de l'auteur pour les narrateurs-écrivains qui, comme ils effectuent la même activité qu'Alexakis, se matérialisent dans un effet de miroir. Talgo se présente sous la forme d'une longue lettre écrite par Éléni, une Athénienne, à Grigoris, un Grec exilé à Paris. Éléni, comme la plupart des narrateurs-écrivains d'Alexakis note à plusieurs reprises le temps de l'écriture, « Il y a trois jours que j'ai commencé à écrire » (14), ce qui a pour effet de mettre l'accent sur l'activité et le processus d'écriture.

Cette tendance à noter le temps de l'écriture caractéristique des narrateurs alexakiens se retrouve avec Basile Hennart, le narrateur du roman Avant, qui relate le quotidien d'un groupe

de personnes mortes vivant dans un souterrain sous un cimetière de Paris. Hennart indique en effet que, « [s]eize jours se sont écoulés depuis [qu'il a] commencé à écrire » (71). Malgré le contenu fantastique du roman, il est difficile de ne pas voir dans Hennart, qui exerçait l'activité de romancier de son vivant et continue de le faire dans le souterrain, un double de l'auteur.

Pavlos Nicolaïdis, le narrateur de La Langue maternelle, est lui aussi mis en situation d'écriture. Ce dessinateur grec vivant à Paris rentre à Athènes pour faire le deuil de sa mère et se prend de passion pour l'énigme de l'épsilon de Delphes.<sup>11</sup> Il se met à prendre des notes, à dresser la liste des mots commençant par epsilon qui lui plaisent et à s'interroger sur l'activité d'écriture : « Il m'a semblé que j'avais envie d'écrire » (43) ou « Quel genre de fin pourrait avoir un texte qui n'est qu'un journal intime » (166). Ici aussi on a donc un narrateur-écrivain qu'on imagine fort bien, comme l'auteur, le stylo à la main devant la page blanche. La réflexivité des identités auteur-narrateur est même soulignée intratextuellement grâce à ce commentaire de Nicolaïdis : « Je fabrique des phrases... Je me regarde dans un nouveau miroir » (49).

Le narrateur du Cœur de Marguerite n'est pas nommé et son anonymat favorise par conséquent l'identification de l'auteur et du narrateur. Ce dernier est un réalisateur de documentaires qui tente de mettre de l'ordre dans son histoire d'amour avec son amie Marguerite tout en se mettant à la rédaction de son premier roman : « Je veux croire que je trouverai un jour le début et que je pourrais commencer le roman dont je rêve depuis tant d'années » (7). Tout au long du roman, le narrateur fait part de ses pensées sur l'acte d'écrire et de ses difficultés à avancer dans son texte. Ceci crée à nouveau une confusion entre le narrateur et l'auteur qui est en fait le « vrai » créateur même si le roman d'Alexakis et le roman du narrateur semblent en fait ne former qu'un seul et même texte.

---

<sup>11</sup> Le héros tente de résoudre une énigme réelle : celle de la signification de la lettre epsilon qui ornait l'entrée du temple d'Apollon à Delphes.

Nicolaïdès, le narrateur des Mots étrangers, est sans doute le sosie le plus conforme à Alexakis puisqu'il est lui aussi un écrivain grec exilé à Paris qui écrit à la fois en grec et en français et se traduit lui-même d'une langue à l'autre. En fait, seuls les titres de ses romans le différencient d'Alexakis puisque tous deux ont vécu les aventures relatées dans ce roman : l'apprentissage du sango et un voyage en Centrafrique.<sup>12</sup> Les Mots étrangers se présente comme un journal de bord tenu par Nicolaïdès lors de son apprentissage de la langue et lors de son séjour à Bangui. On a donc ici encore un narrateur placé dans une situation d'écriture.

Avec le dernier roman en date de l'auteur, Ap. J.-C., on a à nouveau affaire à un narrateur anonyme qui est présenté en train de composer un texte. Ce jeune étudiant athénien se lance dans une enquête sur les moines du mont Athos et en retranscrit chaque détail : « Je prends ces notes dans un gros cahier pareil à un livre. J'ai écrit sur la couverture, qui est d'un vert clair, les mots MONT ATHOS en majuscules noires » (25). On voit donc bien ici aussi le souci de mettre en scène l'acte d'écrire et de montrer le texte en train de se faire par l'intermédiaire du narrateur-écrivain.

En créant de tels narrateurs, Alexakis projette ses personnages dans l'univers de sa propre création littéraire. Par conséquent, l'effet de miroir ainsi créé pousse le lecteur à superposer les identités de l'auteur et des narrateurs. La majorité des narrateurs alexakiens sont en effet, tout comme lui, des sujets écrivain qui tentent de se découvrir à travers le langage et l'écriture.

Gasparini, dans son étude intitulée Est-il je? Roman autobiographique et autofiction, souligne :

S'il est un trait biographique du personnage qui autorise, à lui seul, son identification avec l'auteur, c'est l'activité d'écrivain. Cette identification professionnelle présente l'avantage de ne nécessiter aucun recours au paratexte : écrivain, l'auteur l'est incontestablement, son livre l'atteste. S'il attribue cette manie à son héros, il signale *ipso facto*, par le moyen le plus simple et le plus efficace, un point commun entre eux ; il

---

<sup>12</sup> Les bibliographies d'Alexakis et du narrateur diffèrent en effet : « Je n'ai eu aucune idée de roman ces derniers mois. Étais-je découragé par l'accueil mitigé, voir froid [...] reçu par *Le Soldat de plomb*, paru il y a un an ? » (ME 12).

instaure un effet de miroir qui va structurer leur relation, donc déterminer l'appréciation générique du texte par le lecteur. (52)

L'activité d'écriture au sein de la fiction permet ainsi d'établir une correspondance directe entre l'auteur et ses narrateurs. Étant donnée la fréquence de ce phénomène chez Alexakis, le lecteur est sans cesse poussé à superposer les identités auteur-narrateur et à les voir comme doubles l'une de l'autre. Harang exprime exactement cette idée dans sa critique des Mots étrangers : « On dit Alexakis pour simplifier, pour simplifier et pour dire vrai puisque l'on sait que c'est ainsi, mais le livre est un roman, et le narrateur s'appelle Nicolaïdès, par politesse, il se présente modestement pour ne pas avoir à être cru comme un personnage de roman » (« Dernier sango »). Chez Alexakis, la réalité rattrape la fiction à une multitude de niveaux. En effet, non seulement l'existence de personnages en situation d'écriture crée un rapprochement avec l'auteur, mais l'apparence physique et les intérêts des personnages sont autant d'autres parallèles entre Alexakis et ces derniers.

### **1.2.2 Comme un air de famille... Alexakis et ses doubles**

L'aspect physique de certains personnages et narrateurs créés par l'auteur rappelle étrangement celui d'Alexakis. En lisant Paris-Athènes, Je t'oublierai tous les jours, les articles parus sur l'auteur et ses interviews, on apprend qu'Alexakis a été obnubilé par la perte de ses cheveux, qu'il portait la barbe, qu'il fume la pipe, et qu'il adore jouer au ping-pong. Au fil des lectures des œuvres fictionnelles de l'auteur, on remarque que les personnages masculins perdent souvent leurs cheveux, portent parfois la barbe et fument presque tous la pipe.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> De nombreux personnages perdent leurs cheveux, c'est le cas par exemple de Paul Dumoulin dans Les Girls du City-Boum-Boum (138) ; Grigoris dans Talgo (180) ; Paul Dufresnes et Capélius Love dans Contrôle d'identité (53) ; et du narrateur du Cœur de Marguerite (202). Paul Dufresnes perd non seulement ses cheveux, mais porte aussi la barbe (CI 53). Pavlos Nicolaïdis dans La Langue maternelle rase la barbe qu'il portait depuis de nombreuses années (54). Enfin, la liste des personnages fumant la pipe est longue: Paul Dufresnes (9), Basile (177) et Monsieur Athanassopoulos (212) dans Contrôle d'identité ; Basile Hennart dans Avant (142) ; Pavlos Nicolaïdis dans La Langue maternelle (35) ; le narrateur du Cœur de Marguerite (14) et M. Nicolaïdès des Mots étrangers (59).

De plus, les personnages principaux ont généralement l'âge, ou sensiblement le même âge qu'Alexakis. C'est le cas par exemple de Paul Dufresnes dans Contrôle d'identité puisqu'il est né en 1943 comme l'auteur (9), de Paul Dumoulin qui indique avoir 27 ans (GCB 138) et de Basile Hennart qui a 48 ans (A 90), âges qu'Alexakis aurait eus au moment de la rédaction de ces œuvres. On comprend ainsi pourquoi les commentateurs soulignent la ressemblance physique d'Alexakis et de ses personnages : « C'est l'histoire de Pavlos, qui ressemble comme un frère à l'auteur » (« L'Énigme ») ou « Le narrateur qui ressemble furieusement à Alexakis » (« Le Charme »). En plus de cette ressemblance physique indiscutable, on remarque aussi que de nombreux personnages sont passionnés de ping-pong, tout comme Alexakis. Paul Dumoulin rêve d'« être sur le pont d'un grand bateau, par un beau matin d'été en train de jouer au ping-pong avec la fille du capitaine » (GCB 188). Pavlos Nicolaïdis voudrait installer une table de ping-pong dans son appartement d'Athènes (LM 40), alors que le narrateur de « La fille de Jannina », nouvelle issue du recueil Papa, dispose lui d'une table de ping-pong dans son appartement d'Athènes (37), tout comme Alexakis.

L'auteur fait aussi parfois des apparitions dans son texte mais plus en tant que figurant qu'en tant que personnage principal. On remarque ce phénomène notamment dans son troisième roman, La Tête du chat. L'un des personnages, Jean-Louis Dubourg, rencontre à deux reprises un homme qui pourrait être un double de l'auteur. Par exemple, Dubourg croise, à la Gare de Lyon, un jeune homme étranger en route pour Lille qui fait fortement penser à Alexakis.<sup>14</sup> Puis, plus loin dans le roman, lors d'une fête chez un ami, Dubourg « joue au ping-pong avec [...] un grand barbu bien sympathique » (147). Bien que l'adolescent étranger et le grand barbu ne soient pas des personnages principaux du roman, bien qu'ils ne fassent qu'une apparition furtive, on ne peut

---

<sup>14</sup> « C'était un adolescent, chargé d'une énorme valise blanche et de deux sacs de voyage pleins à craquer. "Pour aller à Lille, s'il vous plaît..." D'après son accent il devait être espagnol ou portugais. Mais non, il n'aurait pas débarqué à la gare de Lyon » (TC 94).

s'empêcher de voir ici encore une ressemblance et un signe de cette compulsion de présence de l'auteur. Alexakis est peut-être un genre d'Hitchcock littéraire qui ressent, tout comme le cinéaste, le besoin de faire une apparition, même si très brève, dans chacune de ses œuvres.

Cette multiplication des apparitions auctoriales peut-elle être décrite comme une sorte de fétichisation d'Alexakis par lui-même ? On pourrait en effet interpréter cette pratique comme une sorte de narcissisme littéraire, tout comme G. Fréris qui souligne que « [l]a relation entre l'auteur et ses héros est narcissique » (« Le jeu » 150). Toutefois, il est essentiel de souligner que cette étiquette ne se veut pas réductive ou dénigrante par rapport à l'œuvre. Ce qui importe, c'est d'explorer les raisons possibles de cette autoréférentialité et de cette réflexivité plutôt que de la réduire exclusivement et sans procès à la seule possibilité d'un ego démesuré. Il s'agit en fait de tenter de comprendre pourquoi Alexakis est toujours là en filigrane, « omniprésent ou en ombre chinoise dans nombre de ses livres » (Leauthier). On a l'impression d'assister à une métamorphose de l'auteur qui, grâce à ses déguisements, devient multiple. Alexakis aurait besoin de se traiter en personnage, de se mettre à distance, d'opérer un déplacement de son *moi* personnel vers la fiction. Ainsi, il réussit à construire plusieurs représentations textuelles de lui-même qui peuvent lui permettre de capturer sa propre identité. M. Orphanidou Fréris estime en effet qu'« écrire pour Alexakis, signifie se décrire, s'analyser, se justifier » (« L'Identité » 178), confirmant ainsi le besoin de s'observer de l'extérieur pour mieux s'appréhender soi-même. L'auteur déclare dans Paris-Athènes s'être « souvent dévisagé, mais toujours à travers un masque », pourtant ses masques ne le dissimulent que très peu et il se laisse voir, sans doute parfois involontairement, de manière récurrente dans son œuvre (28). Notons que ses apparitions ne se limitent pas à la présence physique d'un personnage chauve, barbu, fumeur de pipe et

passionné de ping-pong, puisque nous retrouvons, dans la prose d'Alexakis, des événements de sa biographie attribués aux personnages fictifs de ses romans.

### 1.2.3 Quand la fiction se fait l'écho de la biographie

Gasparini souligne que « si on veut comprendre le processus de superposition auteur-narrateur dans le roman, il est nécessaire d'aller au-delà et d'étudier comment le romancier autobiographe suggère une analogie entre la construction de sa propre identité et celle de son héros » (46). C'est exactement ce qu'on se propose de faire ici en analysant les ressemblances entre le vécu d'Alexakis et sa fiction. Si l'on examine les personnages créés par l'auteur, on remarque tout de suite que leur vie familiale colle à la sienne. De parution en parution, le lecteur peut en effet suivre la chronologie des événements majeurs de la biographie d'Alexakis à travers celle de ses personnages.

Les intersections entre réalité et fiction caractéristiques de l'œuvre de l'auteur se trouvent présentes dès le premier roman puisque le narrateur, Vassilis, se marie à la même date (1969) et au même endroit qu'Alexakis.<sup>15</sup> Dans le deuxième roman de l'auteur, la progression chronologique continue. En effet, Paul Dumoulin indique être marié depuis quatre ans alors que l'action se déroule en 1973, ce qui correspond aussi à la biographie de l'auteur (GCB 33). Dans La Tête du chat, le personnage principal, Paul Arnaud, est marié depuis huit ans et a deux enfants (136). On voit donc bien que même la chronologie est respectée et que de Vassilis à Arnaud, en passant par Dumoulin, les personnages constituent des reflets de la vie intime de l'auteur. De plus, Grigoris, dans Talgo, est marié à une Française professeur de français, a deux enfants et est en train de vivre une aventure avec une Athénienne, trois éléments que l'on retrouve aussi dans

---

<sup>15</sup> « On se mariera dans le sud de la France, dans un petit village de trois cents habitants où le père de Françoise possède une jolie maison » (S 63).

la biographie de l'auteur.<sup>16</sup> Nombre de personnages masculins ont, comme Alexakis, deux garçons. En plus de Grigoris, on compte par exemple Beau dans Contrôle d'identité, Basile Hennart dans Avant, et le narrateur de la nouvelle « La Fille de Jannina ». Beau indique même que son deuxième fils a été très malade à la naissance, ce qui a aussi été le cas du deuxième fils d'Alexakis. Notons en plus que le personnage italien et le personnage serbe de Contrôle d'identité se sont tous les deux mariés avec des Françaises. De plus, ce dernier, tout comme Basile Hennart dans Avant, et tout comme Alexakis, a divorcé. L'auteur projette aussi sa propre enfance dans sa fiction. Son personnage Grigoris fait en effet ses études dans le même lycée que lui (T 136) et se passionne pour l'équipe de football AEK (T 44), passion partagée par son personnage M. Nicolaïdès (ME 123). Les correspondances entre la vie intime de l'auteur, dans ses grands événements et ses petits détails, et celle de ses personnages sont donc fort nombreuses et l'on assiste bien à une mise en scène d'Alexakis par lui-même.

En plus de se projeter lui-même sur ses personnages, Alexakis fait aussi une place primordiale aux membres de sa famille dans sa fiction. Ainsi, sa tante Zoé morte d'une leucémie fait deux apparitions : une dans Contrôle d'identité et une dans « Zoé », une nouvelle issue du recueil Papa.<sup>17</sup> De même, sa tante Polyta, devenue aveugle, fait une apparition dans Le Coeur de Marguerite, mais sous le pseudonyme de Persi.<sup>18</sup> Les parents d'Alexakis font eux aussi des apparitions répétées. On remarque en effet de nombreux parallèles entre les parents d'Alexakis et

---

<sup>16</sup> Talgo « doit certainement d'avantage à ma mémoire qu'à mon imagination. Le personnage principal masculin est un immigré grec vivant à Paris, gagné par la nostalgie. Il devient amoureux d'une femme grecque : j'eus aussi une liaison » (PA 242-43).

<sup>17</sup> Ces trois instances sont comparables : « Sa tante est morte d'une leucémie [...] C'était la sœur de sa mère, elle s'appelait Zoé » (CI 9) ; « Zoé [...] c'était le prénom de ma marraine, qui est morte très jeune d'une leucémie » (P 159) ; et « Des quatre sœurs, seule ma mère est encore en vie. Zoï, la cadette est morte la première, de leucémie » (PA 136). La compassion de l'auteur par rapport à la mort de sa tante s'étend donc bien jusqu'au domaine fictionnel.

<sup>18</sup> On peut en effet mettre en parallèle : « Persi –son nom complet est Perséphone- n'avait pas encore perdu la vue [...] Elle élabore un long poème dans lequel elle raconte son enfance à Santorin. Elle le compose mentalement, puis elle le dicte » (CM 166-68) et « Tante Polyta ne voit plus [...] Elle s'est mise en outre à écrire : elle dicte à sa fille, ou bien à un magnétophone, ses souvenirs d'enfance » (JTO 200-01).



ceux de ses personnages. Les mères fictionnelles correspondent souvent à la description qu'Alexakis fait de la sienne. Celle de Grigoris dans Talgo est originaire de Constantinople et soutient son fils grâce à un courrier abondant quand il s'exile en France. Capélius Love dans Contrôle d'identité mentionne qu'il a existé entre sa mère et lui « une complicité particulière [...] un lien particulier » (114) ce qui ne va pas sans rappeler la relation entre Alexakis et sa mère. Enfin, dans La Langue maternelle le narrateur tente de faire le deuil de sa mère alors même qu'Alexakis venait de perdre la sienne. De même, les pères fictionnels ressemblent à celui d'Alexakis. Celui des Girls du City-Boum-Boum est un homme pieu qui délaisse sa femme, celui de La Langue maternelle est silencieux et solitaire et celui du Cœur de Marguerite est comédien. De plus, dans Les Mots étrangers, le narrateur vient de perdre son père tout comme Alexakis. On peut mettre ce roman en parallèle avec La Langue maternelle puisque ces deux œuvres permettent à Alexakis de faire le deuil d'un parent grâce au médium de la fiction. En soulevant les masques qu'Alexakis fait porter à ses personnages, on voit bien son intimité se révéler. L'auteur semble parfois vouloir indiquer au lecteur que c'est bien lui qui se livre et non pas son personnage. Il fait en effet dire au narrateur du Cœur de Marguerite : « C'est vrai que mon père est comédien, c'est vrai aussi que ma mère ne vit plus » (17). Ici, l'utilisation de l'adjectif « vrai », du fait que l'on pourrait l'appliquer aussi bien à l'auteur qu'au narrateur, a pour effet d'accentuer le flou entre autobiographie et fiction mis en place par l'auteur et d'attirer l'attention sur la mise en question de la véracité dans l'entreprise auto-descriptive en littérature.

La récurrence de certains prénoms dont on sait qu'ils sont les prénoms des membres de la famille d'Alexakis est aussi à souligner. Le prénom Chantal, celui de la femme d'Alexakis, est ainsi attribué à plusieurs personnages, notamment dans les œuvres les plus anciennes de l'auteur : le témoin de la femme du narrateur du Sandwich, une femme que Paul Dumoulin tente

de séduire dans Les Girls du City-Boum-Boum, la femme du héros de La Tête du chat, et une ancienne petite amie de Stabilo Boss dans Contrôle d'identité. Ce prénom, qui n'avait pas été utilisé depuis 1985, vient de faire un retour dans le dernier roman de l'auteur publié en 2007. Il est en effet attribué à la petite amie que Vezirtzis, le professeur du narrateur, avait eue à Paris pendant qu'il faisait ses études à la Sorbonne. Le prénom Marika, celui de la mère d'Alexakis, est aussi présent, surtout dans les œuvres les plus récentes de l'auteur. C'est par exemple le prénom de la mère du narrateur dans La Langue maternelle. On le retrouve aussi deux fois dans Le Cœur de Marguerite, attribué tout d'abord à une vieille femme qui erre sur l'île de Tinos avec sa sœur, mais aussi à la mère du narrateur. Le prénom Yannis, celui du père d'Alexakis, fait lui aussi de nombreuses apparitions. C'est par exemple le prénom d'un nouvel arrivant du souterrain dans Avant, et celui du père de M. Nicolaïdès dans Les Mots étrangers. De plus, plusieurs personnages portent le prénom de l'auteur, Vassilis, ou Basile, sa version francisée. On a déjà indiqué que le prénom du narrateur du Sandwich est Vassilis et que le narrateur d'Avant s'appelle Basile. Ajoutons, que Basile est aussi le prénom du jardinier de Jean-Louis Dubourg dans La Tête du chat, celui d'un ami de Stabilo Boss dans Contrôle d'identité et celui d'un archéologue dans Ap. J.-C.. En baptisant ses personnages Vassilis ou Basile, l'auteur manifeste une fois de plus sa présence. En effet, Gasparini souligne qu'en « codant le nom du héros, le roman autobiographique sollicite la sagacité du lecteur qu'il transforme en espion d'une vie mise en énigme » (37). Il est vrai que le lecteur averti fini par avoir l'impression de traquer l'auteur dans sa fiction à travers les multiples instances d'autoréférentialité qui parsèment les textes. L'un des buts d'Alexakis paraît donc bien de mettre sa vie en énigme ou du moins en scène.

Un autre trait commun entre Alexakis et ses personnages mérite ici d'être mentionné : ceux-ci sont souvent des exilés, des étrangers qui se sont installés à Paris. C'est le cas de

Grigoris, Grec professeur d'économie politique (T 37), de Paul Dufresnes, originaire de Yougoslavie (CI 17), de Stabilo Boss, originaire d'Italie (CI 190), de Yannis, Grec vivant en France depuis vingt-cinq ans (A 169) et de Pavlos Nicolaïdis, dessinateur grec vivant à Paris (LM 16). Il existe encore d'autres ressemblances, particulièrement au niveau des professions des personnages qui sont tour à tour journalistes, réalisateurs, dessinateurs ou écrivains, professions toutes exercées par Alexakis au cours de sa vie. Beaucoup de personnages travaillent ou ont travaillé dans le monde de la presse : Paul Dumoulin est journaliste (GCB 38), Paul Arnaud travaille au sein d'un service de presse (TC 73), Grigoris a publié quelques articles dans Le Monde (T 96), Beau a exercé cette profession (CI 200), le narrateur de « La Fille de Jannina » est lui aussi journaliste (P 44), enfin, celui d'Ap. J.-C. indique qu'il « aimerai[t] devenir journaliste » (59). Certains sont réalisateurs comme le narrateur du Cœur de Marguerite qui tourne des documentaires (7) ou comme le narrateur de la nouvelle « Le Cheval à bascule » qui réalise des films pour le cinéma (P 95). D'autres sont dessinateurs comme Paul Dufresnes (CI 85) et Pavlos Nicolaïdis (LM 20). Enfin, cinq de ses personnages sont des écrivains professionnels. C'est le cas de Jean-Louis Dubourg qui écrit des romans à l'eau de rose (TC 16), de M. Athanassopoulos, écrivain grec vivant à Paris (CI 210), de Basile Hennart (A 9), d'Eckermann, écrivain originaire d'Allemagne de l'Est exilé aux Etats-Unis (CM 111) et de M. Nicolaïdès, écrivain grec installé à Paris (ME 11).

Enfin, pour terminer ici ce catalogue des analogies existant entre la réalité biographique de l'auteur et ses personnages, nous voulons décrire deux éléments dont la présence surprend et témoigne d'un degré de présence de l'auteur encore plus important. Dans Avant, Basile Hennart raconte comment sa mère, affaiblie par la maladie et hospitalisée, souhaite réapprendre le numéro de téléphone de son fils qu'elle avait oublié : « Elle a répété les chiffres après moi :

quarante-cinq, soixante-dix-huit, quatre-vingt-deux, quatre-vingt-quinze » (235). Après vérification dans l'annuaire, ce numéro s'avère être celui du domicile parisien d'Alexakis.<sup>19</sup> L'auteur attribue donc son propre numéro de téléphone à un personnage fictif. Que motive ce choix ? Pourquoi l'auteur donne-t-il son propre numéro de téléphone dans son roman ? Peut-être veut-il récompenser son lectorat le plus assidu ? Il pourrait aussi ainsi indiquer que Basile Hennart est bien son double. Ceci a en tous cas pour effet d'accentuer et de confirmer le caractère compulsif de l'autoréférentialité chez Alexakis. On a comme l'impression que l'auteur n'a pas pu s'empêcher d'insérer la référence à son propre numéro de téléphone. Il s'agit peut-être plus d'un « dérapage incontrôlé » que d'une décision réfléchie.

Un deuxième élément romanesque va dans ce sens. En effet, dans La Langue maternelle, Pavlos Nicolaïdis décrit celui de ses dessins que sa mère préférait : « Cela représente un cercle et un carré [...] Le carré [...] déclare au cercle : “Je ne te comprends pas” » (240). Or, la description de ce dessin correspond exactement à un dessin présent dans le recueil de dessins humoristiques d'Alexakis intitulé Déshabille-toi.<sup>20</sup> En attribuant une de ses créations artistiques à son personnage fictif, l'auteur confirme une relation, un lien, entre sa propre personne et celle de Pavlos Nicolaïdis. Toutefois, Alexakis ne semble pas prêt à accepter cette relation puisqu'il a déclaré qu'à « la différence de *Paris-Athènes*, *La langue maternelle* n'est pas un livre autobiographique » (Kroh 174). Bien que l'on ne nie pas que ce roman comporte des éléments fictionnels (Pavlos Nicolaïdis ne ressemble pas à Alexakis en tout point puisqu'il n'est par exemple pas écrivain), on peut affirmer qu'il existe des glissements, des déplacements, de son propre vécu vers ses personnages, et ce même s'ils vivent des aventures qu'Alexakis n'a jamais vécues. Serait-on en face d'« une fiction d'événements réels » créée dans une sorte de

---

<sup>19</sup> En effet, la recherche du nom « Vassilis Alexakis » sur le site Internet de l'annuaire produit le résultat suivant : « Vassilis Alexakis, 23 rue Juge, 75015 Paris. 01.45.78.82.95 ». (Voir : <<http://wgc.pagesjaunes.fr/pb.cgi?>>)

<sup>20</sup> Le recueil ne comporte pas de pagination.

renversement en miroir de la réalité (Hubier 128) ? On peut en tous cas affirmer que « l'écrivain a choisi de romancer sa vie » en incluant des éléments de sa propre biographie par un mouvement de glissement du réel vers la fiction (Delacroix). La volonté de l'auteur de diluer le réel et le fictif, de s'installer dans le mensonge, suggère à la fois une insatisfaction par rapport au réel et un besoin d'altérer ce réel, de le rendre autre, différent, mais aussi un désir narcissique de se mettre au centre de son œuvre. Il est important de souligner que ces glissements ne concernent pas seulement des événements relatifs à la vie familiale de l'auteur ou des détails de sa biographie, comme son propre numéro de téléphone, mais aussi les lieux mis en présence dans ses romans.

#### **1.2.4 Un air de déjà-vu : lieux alexakiens**

Comme nous l'avons déjà montré en analysant Paris-Athènes et Je t'oublierai tous les jours, Alexakis se plaît à donner des détails extrêmement précis sur sa vie personnelle. Il importe de mentionner ici certains aspects des lieux qui se retrouvent dans ses écrits fictifs. En lisant Paris-Athènes et Je t'oublierai tous les jours, on apprend par exemple qu'à Paris Alexakis vit dans une chambre de bonne exiguë située rue Juge dans le quinzième arrondissement. À Athènes, il a acheté plusieurs studios qu'il a agrandis en un seul appartement en abattant des cloisons pour former une immense pièce dans laquelle il a installé une table de ping-pong. Ses résidences de Paris, d'Athènes et de Tinos ont toutes une porte d'entrée peinte en bleu.

En gardant ces éléments à l'esprit, on peut, une fois de plus, mettre à jour de nombreux parallèles. Alexakis donne comme lieu de résidence à deux de ses personnages une chambre de bonne, située rue Juge, dans le quinzième arrondissement de Paris. C'est le cas de Paul Dufresnes (CI 17) et de Basile Hennart (A 113). Ces deux personnages sont projetés dans la réalité de l'environnement d'Alexakis, dans l'endroit même où la rédaction des romans en

question a eu lieu. Ici aussi il y a donc réflexivité, mais une réflexivité que l'on peut qualifier de géographique. Ceci est même renforcé par le fait que la porte d'entrée de Paul Dufresnes est peinte en bleu (CI 89) ou par le fait que Dufresnes et Alexakis ont tous deux vue sur la tour Eiffel.<sup>21</sup>

On remarque le même phénomène pour ce qui est de la demeure d'Alexakis à Athènes. En effet, le narrateur de la nouvelle « Le Cheval à bascule » décrit un lieu de vie qui ressemble fort à l'appartement athénien d'Alexakis : « Mon appartement se trouve au rez-de-chaussée du côté opposé à la rue, il donne sur un petit jardin. Il se composait à l'origine de deux studios que j'ai réunis en démolissant le mur intermédiaire » (P 94).<sup>22</sup>

Enfin, l'île de Tinos occupe elle aussi une place prépondérante dans la fiction d'Alexakis. Plusieurs personnages, comme Éléni (T 29), Basile Hennart (A 90) et Yannis (LM 241) s'y rendent pour un court séjour. D'autres, tout comme Alexakis, possèdent une maison sur l'île. C'est le cas des beaux-parents d'Éléni (T 29), des parents du narrateur dans la nouvelle « Le Cheval à bascule » (P 108), et du narrateur du Cœur de Marguerite (10). Le narrateur d'Ap. J.-C. et sa logeuse Nausicaa Nicolaïdis sont tous les deux originaires de cette île (12). Soulignons aussi que M. Nicolaïdès, sans mentionner l'île de Tinos explicitement, indique posséder une « maison dans les Cyclades » (ME 212).

Les trois lieux de résidence de l'auteur, la chambre de bonne parisienne, l'appartement athénien et la maison de Tinos, sont donc très présents dans l'œuvre. Ainsi, la projection de l'auteur ne se limite pas à sa propre personne (ressemblance physique ou biographique) mais s'étend même aux lieux. L'aspect géographique de l'autoréférentialité confirme bien

---

<sup>21</sup> Comparez « on voit la tour Eiffel » (CI 25) et « la tour Eiffel que je vois toujours de ma fenêtre » (JTO 138).

<sup>22</sup> Alexakis a lui aussi créé son appartement de cette façon et a même ajouté par la suite un troisième studio : « Mes finances m'ont permis d'agrandir l'appartement d'Athènes - j'ai acquis un troisième studio que j'ai réuni aux deux autres » (JTO 30).

qu'Alexakis a une prédilection pour l'insertion du réel dans la fiction à une multitude de niveaux et à travers une multitude de personnages. Au sein d'une œuvre, les éléments autobiographiques sont projetés sur différents personnages que l'on pourrait qualifier de « réceptacles ». Pourquoi Alexakis multiplie-t-il ses doubles au sein d'une même œuvre ?

### **1.2.5 Dissémination des souvenirs, détours et personnages réceptacles**

Alexakis utilise de nombreux détours pour parler de lui-même sous le voile de la fiction. Non seulement il fictionnalise sa biographie mais il dissémine ses souvenirs en les attribuant à différents personnages au sein d'une même œuvre. Si l'on se penche sur le roman Talgo, on remarque que les deux personnages principaux, Éléni et Grigoris, ont tous les deux des souvenirs que l'on peut attribuer à Alexakis. Par exemple, la maison d'enfance d'Éléni dans le quartier de Kallithéa rappelle étrangement celle de l'auteur.<sup>23</sup> Pour ce qui est de Grigoris, nous avons déjà mentionné certaines ressemblances. Le roman retrace en effet l'exil de Grigoris et les difficultés liées à son installation en France. On ne peut s'empêcher de reconnaître ici le parcours personnel de l'auteur. Si Alexakis a choisi de faire raconter cette histoire par Éléni, qui rappelons-le, est en train d'écrire une longue lettre à Grigoris, sans assumer la place d'un « je » mais grâce au détour narratif que lui offraient le « tu », c'est sans doute qu'il n'était pas prêt à se dévoiler complètement, à assumer l'histoire qu'il attribue à son personnage. Alexakis a en effet déclaré lors de la rencontre internationale sur le thème de « la tentation autobiographique » à laquelle il a participé que :

Son histoire [celle de Grigoris] est si proche de la mienne – c'est à coup sûr mon livre le plus autobiographique – que je ne pouvais, décemment, la raconter à la première personne. J'avais d'autant plus besoin de prendre mes distances avec ce personnage qu'il me ressemblait fortement. Je voulais être en mesure de le considérer sereinement. La première personne ne m'aurait pas facilité la tâche. Sans trop réfléchir, j'ai donné la parole à une jeune femme : c'est elle qui raconte, à la première personne, son histoire à

---

<sup>23</sup> Alexakis souligne lui-même ce point dans Paris-Athènes : « Il m'est arrivé de me déguiser en femme. Il est vrai que la femme en question avait passé son enfance dans la même maison que moi » (27-28).

lui, et son histoire à elle qui est aussi, un peu, la mienne. Je lui ai en effet prêté certains de mes souvenirs. Pourquoi ai-je eu besoin de passer par elle pour parler de moi ? Sans doute pour la même raison que j'ai évité de parler à la première personne de ma vie d'immigré » (Morency 48)

Alexakis reconnaît donc avoir besoin du détour fictionnel pour parler de lui-même et avoue s'interroger sur les raisons de ce besoin. Il semble y avoir chez lui un conflit permanent entre assumer pleinement cette dimension de son œuvre et la rejeter.

Certains commentateurs expriment d'ailleurs une sorte d'agacement face à la présence permanente du vécu de l'auteur dans sa fiction. Par exemple, Harang note ironiquement que « Vassilis Alexakis ne connaît que des histoires vraies, comme dans *Avant*, où il racontait sa vie du temps qu'il était mort dans les sous-sols d'un cimetière parisien, une expérience vécue probablement, ou bien ici [*Talgo*] [...] où il dit de mémoire une histoire d'amour, quand il était jeune danseuse athénienne » (« Temps des amants »). Harang suggère ici que la contrariété ainsi créée chez le lecteur ou le commentateur est due au fait qu'Alexakis mélange deux concepts censés exister dans leur herméticité l'un par rapport à l'autre : la vérité et le mensonge. En enlevant et en remettant ses masques d'un écrit à l'autre, en transposant et modifiant sa biographie dans sa fiction, Alexakis s'installe dans une sorte de jeu de piste faussé qui matérialise en fait le degré de sa puissance créatrice. En se (ré)inventant sur le mode littéraire, Alexakis prend en effet bien d'autres formes et multiplie les personnages réceptacles. Dans Contrôle d'identité, son intimité perce à travers le vécu de chaque personnage : Paul Dufresnes l'émigré serbe, Capélius Love le commissaire qui aimerait écrire un roman, Stabilo Boss l'exilé italien, Beau, le sans domicile fixe anciennement journaliste et M. Athanassopoulos l'écrivain grec exilé à Paris, présentent tous des similarités avec l'auteur. Dans Paris-Athènes, à propos de Contrôle d'identité, Alexakis a indiqué : « J'ai imaginé un dîner réunissant les principaux personnages que j'ai été au cours de ma vie, et celui que je serais peut-être plus tard » (250). Ici



aussi, comme pour Talgo, l'auteur admet donc avoir projeté sa propre intimité sur divers personnages réceptacles, ce qui lui permet d'exprimer sa personnalité grâce au détour qu'offre cette multitude de déguisements.

Bien que la trame des romans d'Alexakis soit aussi fictionnelle,<sup>24</sup> on a établi, après avoir passé en revue et décrit les nombreuses ressemblances et correspondances entre la réalité biographique de l'auteur et sa fiction, que l'auteur se manifeste en projetant son vécu sur ses personnages. Comme le souligne Meunier, Alexakis « a trouvé seul son propre filon : lui-même. Il est comme un double à la recherche incessante de son être. Il s'est pris en filature. Roman après roman l'enquête progresse ». Grâce à ce phénomène récurrent d'autoréférentialité, l'écriture permet à Alexakis de se regarder et de s'étudier. On peut ainsi décrire son œuvre entière comme une œuvre en miroir. Tentons maintenant d'élaborer une définition générique de ce type d'œuvre en nous basant sur différentes théories de l'écriture du *moi*.

### **1.3 Tentative de définition générique d'une œuvre en miroir**

Il est donc indéniable que l'œuvre entière d'Alexakis se base sur une autoréférentialité récurrente de l'auteur dans sa production fictionnelle, autoréférentialité qu'on pourrait qualifier de cyclique et multiple. De roman en roman, on assiste en effet à une mise en présence en miroir de l'auteur. À quel genre des œuvres présentant cette caractéristique appartiennent-elles ? Peut-on classer les écrits d'Alexakis dans une catégorie littéraire donnée ? Nous allons maintenant tenter de répondre à ces questions en nous penchant sur différentes théories ayant trait à l'écriture intime. Ainsi, nous déterminerons si l'écriture alexakienne du *moi* pourrait s'y retrouver ou non.

---

<sup>24</sup> Les intrigues des romans d'Alexakis sont bien fictionnelles. On a par exemple, la préparation du meurtre d'un auteur de roman à l'eau de rose (TC), les déboires amoureux d'une danseuse athénienne (T), un dîner imaginaire réunissant des personnages après l'amnésie de l'un de leurs amis (CI), la vie d'un groupe de morts (A), l'enquête sur l'épsilon de Delphes (LM), les efforts d'un réalisateur pour devenir écrivain (CM), etc.

### 1.3.1 Roman autobiographique, autofiction ou autoportrait ?

Lejeune définit le roman autobiographique comme: « tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y ait identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer » (Le Pacte 25). À première vue, cette définition semble correspondre aux écrits d'Alexakis car elle met l'accent sur les ressemblances existant entre l'auteur et son personnage. Oktapoda-Lu marque son accord avec cette classification puisqu'elle souligne à propos des écrits d'Alexakis que « le texte ainsi produit n'est pas une auto-biographie, mais entre dans la catégorie du roman autobiographique » (« Vassilis Alexakis » 292). On peut pourtant objecter que le lecteur d'Alexakis ne « soupçonne » ni ne « croit » pas simplement deviner l'adéquation identitaire entre l'auteur et ses personnages puisque celle-ci se laisse voir clairement. De plus, cette définition du roman autobiographique ne rend pas compte de la fréquence du phénomène chez Alexakis. En effet, l'autoréférentialité alexakienne n'est pas le fait d'un seul écrit à part que l'on pourrait reléguer dans la catégorie du roman autobiographique au sein d'une œuvre purement fictionnelle. On est en fait en présence d'une situation inverse puisque dans chaque œuvre d'Alexakis l'autoréférentialité est présente. La fréquence du phénomène fait l'originalité de l'écriture alexakienne et une définition générique devrait donc en rendre compte. De plus, ce même phénomène est visible dans les nouvelles de l'auteur et l'on ne peut donc pas structurellement classer l'ensemble de son œuvre au sein du roman autobiographique. Ce genre a malheureusement mauvaise réputation et certains, comme Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, dans leur ouvrage intitulé L'Autobiographie, n'hésitent pas à le qualifier de fléau : « le redoutable “roman autobiographique”, fléau du discours critique dont on peut espérer aujourd'hui l'extinction

prochaine » (24). Cette critique acerbe du roman autobiographique suggère que ses détracteurs rejettent le caractère narcissique de cette démarche qui est aussi peut-être perçue par eux comme une solution de facilité et ne présente pas le degré de créativité jugé digne d'une œuvre littéraire. Le roman autobiographique a donc mauvaise presse. Se mettre en scène dans ses romans, se prendre comme matière première de son écriture fictionnelle, semble, si l'on en croit de telles diatribes, répréhensible ou constituerait du moins un faux-pas littéraire de taille. Pourtant, Georges May note que:

dès qu'on est prêt à reconnaître, d'une part, que le romancier tire toujours les matériaux de son œuvre du même fonds, qui est celui de son expérience personnelle, et, de l'autre, que le roman garde toujours une trace de cette origine, il devient littéralement impossible de distinguer dans la masse des romans ceux qui sont « autobiographiques » et ceux qui ne le sont pas. Seul varie le dosage relatif de la part de l'autobiographie, mais celle-ci entre toujours dans la formule. (187)

En suivant l'idée de May, on peut dire que la subjectivité de l'écrivain est donc présente dans ses écrits, et ce quelle que soit la part de fictionnalité atteinte. Ainsi, il n'y aurait pas lieu de cantonner certains écrits à la catégorie du roman autobiographique puisque tous les romans comporteraient des degrés variables d'autobiographe. En effet, Sébastien Hubier, dans son ouvrage intitulé Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction, note que « l'espace autobiographique s'est tellement élargi que toute écriture référentielle conclut désormais avec son lecteur une façon de pacte autobiographique » (41). Le terme « façon » est ici à souligner. En effet, les développements littéraires liés à l'écriture de soi ont mis en avant le caractère profondément personnel et unique de la démarche autobiographique. Il est important de noter que tout au long de la deuxième moitié du XX<sup>e</sup> siècle, le genre autobiographique se renouvelle et se réinvente pour tenter de s'adapter à une nouvelle vision de la subjectivité et de l'identité que les avancées théoriques en psychologie et en psychanalyse ont décrites comme fragmentées et instables. Tout comme on se détourne d'une perception

subjective basée sur l'idée du cogito cartésien stable et rationnel, on s'éloigne d'une pratique autobiographique reposant sur la croyance en un *moi* solide et unifié. La psychanalyse, en mettant en avant l'instabilité identitaire propre au sujet, a en effet rendu vaine toute tentative de connaissance globale de soi. On comprend que ces développements aient mis à mal les notions de sincérité et de vérité si chères à une vision traditionnelle de la démarche autobiographique. De plus, il s'en suit que les récits de soi, comme en témoignent par exemple les écrits autobiographiques de Michel Leiris, Nathalie Sarraute ou Georges Perec, se sont mis à expérimenter avec la forme et avec les possibilités qu'offrent le langage pour se dire, voire s'inventer.

Une de ces expérimentations formelles, l'autofiction, suggère que le mode fictionnel peut être une voie pour se raconter et donner forme à sa subjectivité propre dans l'instabilité qui la caractérise. En 1977, en réponse à la théorisation de l'autobiographie par Lejeune, Serge Doubrovsky lance le terme d'autofiction. Ce dernier estime en effet que Lejeune, dans les tableaux du Pacte autobiographique, a laissé une case vide et que l'adéquation onomastique entre l'auteur, le narrateur et le personnage ne constitue pas une condition à la démarche autobiographique. Pour mettre en pratique son idée, Doubrovsky publie Fils en 1977, dans lequel il met en scène les aventures semi-fictionnelles d'un héros-narrateur du nom de Serge Doubrovsky. Ce néologisme et cette formalisation d'une pratique fictionnelle du *moi* ont suscité la réaction de nombreux critiques et commentateurs.

Ouellette-Michalska note par exemple que « le néologisme qu'il [Doubrovsky] a créé et l'intérêt qu'il a suscité ont eu [...] le mérite de réhabiliter la fiction intime depuis longtemps occultée, discréditée par la critique et l'histoire littéraire » (68). Outre ce début de reconnaissance de pratiques autobiographiques autres, la démarche autofictionnelle a aussi permis, selon Simon

Harel, une « mise en jeu d'identités virtuelles qui contestent la connaissance de soi -et la moralité que cette dernière instaure- au profit d'un acte jubilatoire qui prend la forme d'un fantasme d'auto-engendrement » (Le Cabinet 8). Il est donc clair que l'autofiction met à l'honneur le sujet, la mise en avant d'une volonté d'expérimentation identitaire et le désir de se montrer dans l'acte même d'une auto-crédation littéraire de soi qui ne nie pas le recours à des éléments inventés ou faux. Une des difficultés de la question autofictionnelle tient au flou théorique qui l'entoure. En effet, pour Ouellette-Michalska « le mot "autofiction" est teinté d'imprécision et d'ambiguïté » (15). De même, selon Viart, il est facile de s'égarer tant sont nombreuses aujourd'hui les étiquettes qui semblent vouloir recouvrir ce type de pratiques littéraires : « Les classifications avancées ici ou là -"œuvres postmodernes", "extrême contemporain", "autofictions", "romans impassibles", "écriture blanche", "minimalisme littéraire", "essais-fictions", "néo-lyrisme", "nouvelle fiction"...- se révèlent bien souvent problématiques » (Écritures contemporaines 1 ii). Toutefois, ce que ce foisonnement de termes suggère, c'est bien que le recentrement sur le sujet est caractéristique de la création littéraire contemporaine.

La définition du terme "autofiction" que propose Vincent Colonna dans son ouvrage Autofictions & autres mythomanies littéraires peut servir de base à une réflexion sur la mise en scène de soi en littérature (15). En effet, ce dernier définit l'autofiction comme « [t]ous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction, que ce soit par un contenu irréel, par une conformation conventionnelle (le roman, la comédie) ou par un contrat passé avec le lecteur » (70-71). Peu d'écrits d'Alexakis correspondent à cette définition puisque ses doubles fictifs ne sont généralement pas homonymes (Paul Dumoulin, Grigoris, Pavlos Nicolaïdis, M. Nicolaïdès, Paul Dufresnes...). Pourtant, le principe de base de l'autofiction, celui de la

fictionnalisation du *moi*, est bien présent dans la démarche d'Alexakis. De plus, comme « cette dénomination générique [autofiction] recouvre des réalités encore confuses », on peut affirmer qu'il existe des similitudes entre le genre autofictionnel et la pratique alexakienne de l'écriture du *moi* (Hubier 120). En effet, en se basant maintenant sur la définition du terme avancée par Harel, soit que l'autofiction est « un genre littéraire hybride qui fait intervenir la coexistence du soi et de l'altérité, de l'inconscient et de l'énonciation affirmative du moi volontaire [...] [permettant] de saisir cette écriture de soi à la faveur de lieux de discours hétérogènes », on comprend mieux la qualité autofictive de l'écriture d'Alexakis (Le Cabinet 7).

Malheureusement, tout comme le roman autobiographique, l'autofiction, malgré sa présence de plus en plus affirmée sur la scène littéraire contemporaine, attire toujours de nombreux commentaires négatifs. Elle est souvent accablée « de tous les méfaits, associés naguère au roman personnel : nombrilisme, impudeur, exhibitionnisme, impuissance créatrice, etc. » (Colonna 199). On décèle ici une tendance générale de rejet face à la mise en scène de la personnalité de l'écrivain dans sa fiction. Pourquoi cette démarche d'écriture est-elle si souvent dénigrée ? Pourquoi le mélange de la réalité et de la fiction engendre-t-il une telle résistance ? Certains critiquent le « but thérapeutique » avoué de la démarche autofictionnelle, alors que d'autres rejettent l'« édification de son propre mythe » par l'auteur engendrée par la fictionnalisation de soi qu'ils voient comme « un repli sur soi égocentrique et régressif, souvent lassant ou même condamnable » (Ouellette-Michalska 40 et 67). On peut aussi affirmer que ces réactions épidermiques à la pratique sont le fait de ceux qui, comme Lecarme et Lecarme-Tabone, voudraient bien que les catégories littéraires soient similaires à des espaces hermétiques, s'opposant ainsi au métissage des genres. On verra plus tard qu'on est bien loin de ce cas de figure, sans doute d'ailleurs illusoire, avec les écrits contemporains comme ceux d'Alexakis.

La notion d'auto-portrait mise en avant par Michel Beaujour en 1980 dans son ouvrage Miroir d'encre : rhétorique de l'auto-portrait, même si elle ne constitue pas un genre en tant que tel, présente aussi des similarités avec la démarche d'Alexakis. En effet, Beaujour définit l'autoportrait comme « une déambulation imaginaire au long d'un système de lieux, dépositaire d'images-souvenirs » (110) et comme « un ensemble idiosyncrasique de métaphores où le sujet parviendra tour à tour à se (re)trouver et à s'égarer » (204-05). Il est vrai que l'on pourrait décrire l'œuvre d'Alexakis comme une « déambulation » au cours de laquelle l'auteur tente de se dévisager, de se « (re)trouver et [...] s'égarer » dans le jeu incessant de l'autoréférentialité. Son autoportrait se fait de roman en roman, comme si Alexakis ajoutait à chaque œuvre un coup de pinceau qui le rapprocherait graduellement de son idéal, fût-il inaccessible, d'autoreprésentation.

On pourrait aussi envisager certains des écrits d'Alexakis en parallèle avec le journal intime. En effet, en créant des narrateurs-écrivain qui consignent religieusement dans des carnets et des cahiers leurs faits et gestes, indiquent la date de leurs écrits et tentent de se comprendre grâce à l'écriture, ont est bien mis en présence d'une démarche qui rappelle celle du diariste. Cette qualité de l'écriture est palpable dans l'exemple suivant : « La journée qui a suivi cette fête a été extrêmement féconde. Je n'ai pas fait de rêve pendant la nuit [...] J'ai ouvert les yeux avec la conviction que j'étais capable de faire face à toutes mes obligations et que je m'en acquitterais de façon brillante [...] J'ai bu mon café sans quitter le réveil des yeux. J'étais impatient que neuf heures arrivent pour pouvoir me mettre en action » (AJC 75). Tout y est : égotisme, complaisance dans l'auto-description et écriture fortement mémorative. De même, la tendance des narrateurs à souligner le temps de l'écriture, « La première semaine d'avril touche à sa fin » (AJC 121) et « Nous sommes en été, le 25 juin » (CM 10), ainsi que la mise en avant de la nécessité de l'acte d'écrire, « Ces derniers mois, je ressens de plus en plus impérativement le

besoin d'écrire » (CM 7), permettent aussi un rapprochement avec le journal intime. On pourrait avancer l'idée que l'auteur construit ses textes en effectuant des mises en scène de journaux intimes. En effet, ses écrits, à travers la prédominance de la narration autodiégétique et la création de narrateurs-écrivains absorbés par la description de leur propre personne, donnent l'impression d'être des journaux intimes. Si l'on garde en mémoire que le « journal intime repose tout entier sur la croyance en un "moi", sur le désir de le connaître, de le cultiver, de s'entretenir avec lui, de le consigner sur le papier », que c'est « un moyen de se saisir comme un tout » et de tenter de désamorcer une fragmentation subjective paralysante, on comprend l'attrait que cette forme peut exercer sur l'auteur (Didier 59 et 112). Ainsi, Alexakis crée l'illusion que « le texte [est] en train de se faire » et que l'on assiste en direct à la formation de la pensée et de la subjectivité des narrateurs (Didier 46). Bien qu'on ne puisse évidemment pas définir de manière générique les écrits de l'auteur comme journal intime en tant que tel, on ne peut nier le fait que de nombreux narrateurs sont des diaristes. Par conséquent, on peut suggérer qu'Alexakis désire créer l'illusion que le texte est un journal intime de manière à mettre en scène un processus de découverte de soi et d'expérimentation subjective par l'écriture.

Ce tour d'horizon de différentes formes de fictionnalisation du *moi* ne permet donc pas de placer la démarche alexakienne au sein d'une définition générique unique. L'œuvre rappelle le roman autobiographique, flirte avec l'autofiction, s'apparente à l'auto-portrait et ressemble parfois au journal intime. Ce qui est sûr, au-delà de cette indétermination générique, c'est que les écrits d'Alexakis sont parsemés de déplacements que l'on voudrait qualifier d'autofictionnels, c'est-à-dire de glissements de l'autobiographique vers la fiction. Du fait que les écrits fictionnels d'Alexakis résistent à toute définition générique englobante et par la présence de ces déplacements autofictionnels, son œuvre se trouve dans la lignée d'auteurs tels que Marguerite



Duras ou Marcel Proust, auteurs qui eux aussi, et comme beaucoup d'autres, se sont joués de la différence entre réalité et fiction. En effet, Alexakis affiche, comme Duras, une sorte de mythomanie littéraire et produit, comme Proust, un genre d'autobiographie déguisée. La question du genre littéraire de L'Amant ou de celui de La Recherche a en effet suscité beaucoup d'interrogations sans pour autant sortir ces œuvres hybrides de l'indétermination générique.

Duras livre son *moi* profond d'œuvre en œuvre en réécrivant les événements traumatiques de sa jeunesse au sein de sa fiction. Marcel Proust se livre à un jeu de cache-cache en brouillant les pistes entre son *moi* personnel et celui de son narrateur. La démarche alexakienne, en matérialisant de manière concrète les racines autobiographiques de la démarche littéraire, rappelle à la fois celle de Duras et celle de Proust, car « [i]t goes without saying, in the case of Proust, that each example taken from the *Recherche* can produce, on this level, an endless discussion between a reading of the novel as fiction and a reading of the novel as autobiography [...] It appears, then, that the distinction between fiction and autobiography is not an either/or polarity but that it is undecidable » (de Man 921). Pour ce qui est d'Alexakis, on arrive à la même indécidabilité, au même flou entre fiction et réalité, mais cela ne constitue pas une impasse, au contraire, on a affaire ici au moteur même de la création littéraire chez l'auteur.

Ainsi, on peut tout de même affirmer que l'œuvre alexakienne s'apparente à la littérature intime à tendance autobiographique comme définie par Gusdorf, c'est-à-dire à « un usage privé de l'écriture, regroupant tous les cas où le sujet humain se prend lui-même pour objet d'un texte qu'il écrit » (Écritures 122). Ce sont donc la réflexivité et les déplacements autofictionnels qui constituent les caractéristiques distinctives de l'écriture du *moi* chez Alexakis.

Les écrits de Paul Ricoeur peuvent également nous guider pour l'interprétation du phénomène autofictionnel chez l'auteur. En effet, la pensée philosophique de Ricoeur, souvent

décrite comme une herméneutique phénoménologique, vise à étudier et à tenter d'expliquer l'existence humaine. En se basant, dans un premier temps, sur son travail sur la métaphore, il estime qu'il est impossible de parvenir à une connaissance de soi qui ne serait pas réfléchie à travers une représentation. Par conséquent, il rejette le cogito cartésien et l'idée d'une auto-connaissance subjective immédiate. Selon lui, c'est grâce au discours que l'on peut tenter d'arriver à une connaissance de soi. En effet, c'est le discours qui permet cette interprétation réflexive de soi-même. La notion d'« identité narrative » qu'il développe dans Temps et récit III et dans Soi-même comme un autre peut éclairer notre interprétation des écrits de l'auteur.

En effet, Ricœur estime que l'activité narrative conduit à une meilleure connaissance de soi et participe à la construction d'une identité propre car elle assure une continuité temporelle. Il indique que nos identités, individuelles et collectives, ne peuvent prendre forme que dans l'interprétation des événements de notre existence qui nous structurent temporellement. Cette constante interprétation s'incarne, tel un texte, dans un phénomène de narration constant de notre propre personne. En somme, c'est parce qu'on est toujours et train de se raconter qu'on peut s'appréhender en tant que sujet. Il n'y a donc aucune immédiateté possible dans la connaissance de soi, au contraire, le soi doit être sans arrêt découvert et interprété dans une perpétuelle « mise en intrigue » : « le modèle spécifique de connexion entre événements que constitue la mise en intrigue permet d'intégrer à la permanence dans le temps ce qui paraît en être le contraire sous le régime de l'identité-mêmeté, à savoir la diversité, la variabilité, la discontinuité, l'instabilité » (Soi-même 167-68). Le concept ricœurien d'identité narrative permet donc de comprendre que l'identité est une construction créative, un processus, qui donne forme à la fois à un sentiment de permanence identitaire (idem) et à notre instabilité subjective (ipse) : « l'identité narrative, constitutive de l'ipséité, peut inclure le changement, la mutabilité, dans la cohésion d'une vie »

(Temps 443). Pierre Ouellet estime en effet que la pensée de Ricoeur a le privilège de rendre compte de la « fluidité du sujet » et de « son pouvoir de métamorphose » (Identités narratives 2).

De plus, l'identité narrative est le lieu où « histoire » et « fiction », ou plus précisément la mémoire et l'imaginaire du sujet, se rencontrent pour donner forme à une réelle conscience de soi au niveau du discours. Ricoeur note en effet :

la compréhension de soi est une interprétation ; l'interprétation de soi, à son tour, trouve dans le récit, parmi d'autres signes et symboles, une médiation privilégiée ; cette dernière emprunte à l'histoire autant qu'à la fiction, faisant de l'histoire d'une vie une histoire fictive, ou, si l'on préfère, une fiction historique, entrecroisant le style historiographique des biographies au style romanesque des autobiographies imaginaires. (Soi-même 138)

On voit bien le rapprochement que l'on peut faire entre la pensée ricœurienne et une pratique autofictive de l'écriture puisque celle-ci fait « intervenir l'hybridité foncière de l'acte narratif, la mise en jeu conflictuelle du sujet (auto)biographique [histoire] et du sujet fictif [imaginaire] » (Harel « L'Humain » 352). Ainsi, on pourrait estimer qu'Alexakis construit, ou tente de construire, au fil de sa carrière littéraire sa propre identité narrative. Les multiples versions imaginées de lui-même qu'il met en scène dans ses écrits seraient donc des tentatives répétées pour arriver à une connaissance et une compréhension plus juste de lui-même et pour donner une certaine cohérence à son histoire personnelle. Se faisant, à travers la diégèse romanesque, il montre que son identité s'incarne dans le fait qu'elle est perpétuellement « en cours » et qu'elle prend forme grâce à la répétition fictionnalisée d'événements de sa biographie. Ricoeur insiste en effet sur le fait que « sur le parcours connu de ma vie, je peux tracer plusieurs itinéraires, tramer plusieurs intrigues, bref raconter plusieurs histoires » (Soi-même 190). En gros, pour Ricoeur, et pour Alexakis, pour réussir à s'appréhender soi-même, il faut s'envisager comme un autre à travers un processus de narration personnel. À notre avis, et l'œuvre d'Alexakis le démontre, il est impossible d'arriver à une conscience globale et finie de soi-même. Ce que le concept

d'identité narrative et la pratique alexakienne de l'écriture de soi mettent en avant, c'est l'importance de l'aspect créatif et perpétuellement réinventé de nos identités.

À ce stade de notre analyse, il semble intéressant de donner la parole à l'auteur et de mettre en avant ses commentaires sur la question. En effet, ce dernier s'est amplement exprimé sur le caractère autobiographique de ses romans, lors d'entretiens, dans Paris-Athènes, ou dans Je t'oublierai tous les jours, et nous estimons que ses commentaires peuvent nous guider vers de nouvelles pistes de recherche.

### **1.3.2 Réalité et fiction : parole à l'auteur**

Comme nous l'avons déjà indiqué, en 1986, alors qu'Alexakis n'a publié que cinq romans, il est invité à une rencontre d'écrivains à Québec pour discuter du thème de la « tentation autobiographique » (Morency). Ainsi, assez tôt dans sa carrière littéraire, et avant la publication de son seul écrit ouvertement autobiographique, Alexakis est perçu comme un auteur attiré par l'autobiographie. Lors de cette rencontre, Alexakis indique d'ailleurs répondre « naturellement "oui" » à la question « [e]st-ce que [vos romans] sont autobiographiques ? » (Morency 45). À cette date, la présence d'éléments autobiographiques dans sa fiction ne semble donc pas poser de problème majeur à l'auteur. Dans Paris-Athènes, Alexakis raconte comment, à Québec, il avait été interpellé par la discussion qui avait eu lieu au sujet de l'autoréférentialité auctoriale en littérature et surpris qu'on puisse fustiger la démarche autobiographique.<sup>25</sup> Il indique aussi avoir retenu lors de cette rencontre une citation de Jean Guénot qui l'avait séduit et qui met bien en valeur les préoccupations d'Alexakis quant à l'écriture de soi : « L'écrivain, c'est quelqu'un qui s'aime au point de se raconter aux autres pour le bonheur » (32).

---

<sup>25</sup> La citation suivante démontre bien l'intérêt de l'auteur pour l'autoréférentialité : « Je suis toujours surpris de la réticence des autres à parler d'eux-mêmes, peut-être parce que je viens d'un pays où l'on expose volontiers ses états d'âme, ses doutes, ses blessures. Un auteur parisien condamna avec véhémence ceux qui étalent au grand jour leur vie privée » (PA 30-31).

Pourtant, plus tard dans sa carrière, peut-être parce qu'il estime que cette pratique est finalement honteuse ou condamnable, Alexakis dément à plusieurs reprises la ressemblance existant entre ses personnages, voire ses narrateurs, et lui-même. Notons ici qu'Alexakis a toujours donné dans l'auto-exégèse. Que ce soit dans Paris-Athènes, Je t'oublierai tous les jours, les multiples entretiens qu'il a donnés ou ses interventions lors de conférences, il se plaît en effet à commenter ses propres écrits. L'autoréflexivité est donc aussi présente parce qu'Alexakis a produit tout un discours sur sa propre pratique littéraire. Serait-il inquiet à l'idée de perdre prise sur son œuvre ? Voudrait-il s'assurer qu'elle soit perçue de la manière qu'il souhaite ? Nous sommes conscients que ses commentaires sont à prendre avec prudence mais nous estimons toutefois qu'ils ont une valeur indéniable dans l'analyse littéraire de l'œuvre. Ils témoignent en effet généralement d'une volonté bien précise qui peut guider l'interprétation ou mettre en évidence des schémas littéraires clés, comme nous le verrons plus tard avec le traitement des langues dans l'œuvre. Il n'est en effet sans doute pas anodin qu'Alexakis se défende dans un entretien de s'être projeté dans La Langue maternelle : « [l]e narrateur de *La langue maternelle* n'est pas un écrivain, donc ce qu'il dit de la musique de la langue grecque exprime les sentiments de ce personnage, ce n'est pas forcément mon point de vue » (Kroh 111). De même il se défend, dans un autre entretien, de ressembler au M. Nicolaïdès des Mots étrangers : « mon propre père n'était pas dans les pompes funèbres, reprend Alexakis, il était comédien. » (Savigneau « L'Enfance »). Pourquoi Alexakis rejette-t-il les correspondances autofictionnelles indéniables qu'il a mises en place dans ses écrits ? Pourquoi semble-t-il vouloir neutraliser la lecture qu'induit l'autoréférentialité de son écriture ?

Un premier élément d'explication pourrait être lié au statut de second choix occupé par la littérature intime, tendance critique déjà mentionnée plus haut. L'écriture intime est en effet

frappée de discrédit car beaucoup la perçoivent comme un genre bâtard mélangeant « deux codes incompatibles, le roman étant fictionnel et l'autobiographie référentielle » (Gasparini 10). En conséquence, la réception des romans où un auteur se fictionnalise est généralement conditionnée par la présence de cette autoréférentialité en ce qu'elle écarte, pour certains, l'écrit des caractéristiques esthétiques définies par les catégories littéraires acceptées. C'est tout à fait ce que souligne Gasparini lorsqu'il déclare que : « L'écriture du moi souffre d'un déficit de légitimité qui la rend, *a priori*, suspecte, incorrecte, impertinente. Comment pourrait-elle, dans ces conditions, bénéficier d'une appréciation purement esthétique ? » (338). On comprend sans doute mieux les réticences d'Alexakis à accepter que les critiques remarquent et mettent en valeur les éléments autobiographiques présents dans sa fiction. Alexakis a par exemple noté, à propos de La Langue maternelle, que « [l]es questions qui portent sur son caractère autobiographique insinuent habituellement qu'il ne s'agit pas vraiment d'un roman » (JTO 218). Peut-être veut-il ainsi anticiper et se mettre à l'abri de critiques similaires à celle de Bernard Pivot qui qualifie Les Mots étrangers de « récit vaguement déguisé en roman » (Casteran).

Alexakis rejette cette caractéristique de son œuvre car il estime sans doute aussi qu'elle tient de la compulsion. En effet, ces glissements répétés du biographique vers le fictionnel pourraient être inconscients et se manifester presque à l'insu de l'auteur. Beaujour souligne en effet que nul « autoportraitiste ne forme, du moins initialement, le projet -sot ou admirable- de "se peindre". Le projet (pour autant qu'il se cristallise et s'énonce dans le texte) n'est qu'un moment d'une entreprise bien plus fuyante et complexe » (341). Il se pourrait donc qu'Alexakis ne projette pas, au départ, de se mettre en scène dans sa fiction et qu'il souffre *a posteriori* de ses apparitions répétées. Gasparini estime que la fictionnalisation du *moi* est une sorte de schizophrénie littéraire et souligne que :

le roman autobiographique et l'autofiction pourraient se comprendre comme des variantes sophistiquées, pour adultes, du jeu de cache-cache. Ils se fonderaient sur la coexistence des deux « Moi » que Winnicott nomme le « vrai » et le « faux self ». Le « vrai self » constitue le noyau authentique du Moi ; il reste isolé à l'intérieur du sujet et confie au « faux self » la tâche de s'adapter au monde et de communiquer à cet effet. Caché, secret, le « vrai self » lance des appels pour signaler son existence. Mais si on le débusque, le « faux self » s'interpose aussitôt : l'enfant caché hurle, l'auteur déguisé dénie, pour préserver leur intime. (343)

Alexakis peut nier tant qu'il veut, le lecteur n'est pas dupe et le « débusque » non seulement dans ses écrits romanesques mais aussi dans le paratexte de ses œuvres ou dans des déclarations qui contredisent parfois ses affirmations de non-référentialité.

Pour ce qui est du paratexte, soulignons par exemple que bien que le narrateur et héros des Mots étrangers porte le nom de M. Nicolaïdès, la quatrième de couverture du roman prétend, et l'on a peut-être encore ici affaire à une stratégie marketing éditoriale, qu'il s'agit d'Alexakis. De même, la quatrième de couverture du recueil de nouvelles Papa, comporte un texte signé « V. A. » où on lit : « Et moi ? Que dois-je faire, lorsqu'au bois de Vincennes, un enfant que je ne connais pas s'approche de moi et me dit : "J'ai froid, Je veux rentrer à la maison, papa" ». Par ce texte, Alexakis s'identifie explicitement au héros de la première nouvelle du recueil. De même, à deux reprises Alexakis a laissé entendre qu'il était lui-même le héros des Girls du City-Boum-Boum : « J'ai bien commencé un de mes romans en avouant que *je* ne baisais pas assez » (PA 120) et « il n'a jamais lu mon deuxième livre où *je* relate certains de mes fantasmes et où *j'*avoue d'emblée que *je* ne baise pas assez » (JTO 132). Il y a de quoi être perplexe puisque le narrateur et héros du roman en question porte en fait le nom de Paul Dumoulin. Le « je » d'Alexakis, dans ces deux citations, annule donc l'existence de Dumoulin et opère une confirmation du fait que l'auteur, sous un pseudonyme, parle en fait de lui-même. Ce phénomène d'effacement du narrateur par Alexakis au profit de la mise en avant de l'adéquation auteur-narrateur est fréquent. Au sujet de La Langue maternelle Alexakis déclare : « *j'*utilise comme boussole la mystérieuse

lettre epsilon » (JTO 33) alors que le narrateur porte le nom de Pavlos Nicolaïdis ; de même, au sujet des Mots étrangers, il indique : « *je* prétends qu'une sœur de *mon* grand-père a vécu et est morte en Centrafrique » (JTO 129) alors que le narrateur porte le nom de M. Nicolaïdès ; enfin Alexakis s'identifie au narrateur du Cœur de Marguerite, pourtant anonyme, en mentionnant : « L'écrivain allemand Eckermann [...] que *je* rencontre dans un de mes livres » (JTO 217).<sup>26</sup> Ainsi, même s'il s'en défend, Alexakis confirme par ces déclarations qu'il est bien présent dans sa prose, que ses narrateurs et ses personnages, sous leurs pseudonymes, sont bien souvent des doubles fictifs de sa propre personnalité. L'auteur semble, dans Paris-Athènes, assumer cette tendance de son écriture : « moi qui passe mon temps à me raconter, à étaler mes trucs, moi qui suis devenu une sorte de professionnel de moi-même » (122-23). En alternant entre nier et confirmer l'autoréférentialité de ses œuvres, Alexakis crée un flou, « brouille méthodiquement les pistes et laisse au lecteur la liberté de suivre les chemins obscurs de l'authenticité et des chimères, de découvrir, ça et là, des points d'émergence et de clarté de la personnalité » (Hubier 134). On a comme l'impression que l'auteur réclame à la fois le droit à être présent et à se cacher dans ses œuvres ou peut-être tout simplement, le droit de jouer à cache-cache avec lui-même, dans le but ultime de finalement se trouver.

Alexakis estime que sa démarche d'écriture est en fait l'inverse d'une démarche autobiographique : « ma démarche n'est pas autobiographique. Elle est inverse. Je vis les choses que j'ai envie de raconter. Ainsi ai-je appris le sango » (Savigneau « L'Enfance »). L'auteur se lance donc dans certains projets, comme l'apprentissage du sango, dans le but de les intégrer à sa fiction. Ce qui est sûr, c'est que la réalité de l'auteur est une sorte de réservoir de données susceptibles d'être recyclées dans ses roman. À Québec, Alexakis a en effet souligné qu'il « faut considérer la réalité comme une sorte de roman, mal écrit certes et infiniment bavard, où il y a

---

<sup>26</sup> Les « je » sont mis en italiques pour souligner l'identification de l'auteur à ses héros.



cependant quelques bonnes idées » (Morency 46) ; il y a aussi déclaré qu'il « jugeai[t] nécessaire de soumettre les éléments autobiographiques aux impératifs romanesques » (Morency 48).

Alexakis ne nie donc pas utiliser le réel dans sa fiction. Il reconnaît en effet s'être servi, à ses débuts, de conversations d'inconnus qu'il enregistrerait dans les bars pour rédiger ses dialogues (PA 221). Il résume lui-même sa démarche littéraire lorsqu'il affirme mettre sa « vie au service de [s]on roman » (Morency 48). Cette démarche s'explique par un désir de création allant du réel vers le fictif dans un mouvement de déplacement pour créer une réalité autre : « Le roman fabrique une réalité autonome, qui possède sa propre vie » (JTO 219). Avant de tenter d'expliquer les motivations d'Alexakis pour créer cette réalité autre en opérant une transposition du réel vers le fictif, il paraît important d'illustrer les moyens stylistiques mis en œuvre par l'auteur pour créer cette réalité seconde basée sur l'autoréférentialité. On estime en effet que l'écriture alexakienne repose sur des procédés métafictionnels comme la mise en abyme qui occupe une place de choix dans l'œuvre de l'auteur.

### **1.3.3 Procédés métafictionnels**

On trouve dans Je t'oublierai tous les jours, une image qui incarne, en métaphore, toute l'œuvre alexakienne. Le narrateur, qui décrit un de ses dessins, remarque : « Une autre caricature m'est consacrée : je me tiens derrière la porte-fenêtre fermée et je regarde la table de ping-pong sur laquelle est posé un croquis qui représente justement cette image » (21). Dessin dans le dessin, présence du créateur dans l'œuvre, Alexakis signale ici, de manière indirecte, l'intervention auctoriale qui caractérise ses écrits. En effet, l'auteur base son écriture sur des procédés métafictionnels qui soulignent de manière tangible la fictionnalité de l'écrit et laissent la figure de l'auteur se montrer. Le plus commun de ces procédés est la mise en abyme c'est-à-

dire l'enchâssement d'un texte dans un autre texte, phénomène que l'on remarque dans de nombreux écrits d'Alexakis.

Nous avons déjà mentionné plus haut la tendance de l'auteur à mettre ses narrateurs en situation d'écriture, procédé qui projette le personnage fictionnel dans l'univers de la création littéraire de l'auteur. Dans Le Cœur de Marguerite, le narrateur anonyme est en train d'écrire un livre qui ressemble à sa propre vie, ce qui nous rappelle évidemment la démarche d'écriture propre à Alexakis. Le narrateur remarque en effet : « je parle uniquement de ma vie. Je ne m'éloigne guère de la réalité [...] Mon narrateur me ressemble désespérément » (17). On a donc ici un narrateur qui se met en scène dans son récit, créant ainsi un effet de miroir avec la façon dont Alexakis se met lui-même en scène dans ses écrits. Le narrateur fait sans cesse référence au processus d'écriture, laissant se manifester le texte qu'il écrit dans le roman. Il note en effet : « Je suis au milieu du troisième chapitre » (139), ce qui est effectivement le cas puisque cette remarque se trouve au milieu du troisième chapitre du roman d'Alexakis. Il y a donc bien enchâssement du texte du narrateur dans le texte d'Alexakis. Les échos entre réalité et fiction engendrés par cette mise en abyme ne s'arrêtent pas là puisque Alexakis se manifeste lui-même à la fois à travers son narrateur, mais aussi à travers un autre personnage du roman nommé Eckermann qui est lui-même écrivain. Ce personnage, que le narrateur admire, aide ce dernier à avancer dans son roman grâce à ses conseils. Bruce Merry note en effet : « As in many such metanarrative documents with an experimental thrust, the novelist – within the novel is not sure how to begin or end his text, so his German double, Eckermann (alluding to the writer associated with Goethe), instructs him as an initiate » (Multilingual Writers 36). La présence d'Eckermann influence donc directement le déroulement du roman et comme Eckermann rappelle lui aussi Alexakis, on ne peut s'empêcher de voir là la manifestation du contrôle de l'auteur sur sa fiction.

Cette idée est renforcée par le fait qu'Alexakis ne cache pas sa ressemblance avec Eckermann : « L'écrivain allemand Eckermann (j'ai emprunté son nom à l'élève de Goethe) que je rencontre dans un de mes livres, et dont je cite les écrits en abondance, n'est pas un personnage réel et je ne connais personne qui lui ressemble, à l'exception de moi-même peut-être » (JTO 217). Chez Alexakis, le personnage devient souvent auteur et l'auteur parfois personnage. La situation d'écriture ainsi créée par les manifestations métafictionnelles répétées de l'auteur projette le lecteur « au milieu du complot machiné par la fiction, devenu sujet de l'histoire », ce qui ne va pas sans rappeler les manipulations métafictionnelles opérées par Italo Calvino dans son roman Si par une nuit d'hiver un voyageur (Colonna 120).

La construction du roman Contrôle d'identité confirme l'attrait du métafictionnel chez Alexakis. En effet, l'œuvre est mise en abyme dans son ensemble. Le roman se déroule sur une journée et décrit l'itinéraire de différents personnages qui se retrouvent le soir pour dîner. L'histoire se termine après ce repas alors que deux personnages, Capélius Love et Beau, marchent dans les rues de Paris en direction de la gare de l'Est où Beau, un sans domicile fixe, vit clandestinement dans un local. Pourtant à ce stade du roman, il reste un chapitre, intitulé « La Représentation », et les dix dernières pages sont fort surprenantes. Un nouveau personnage, M. Athanassopoulos, est introduit et le lecteur se rend compte que tout ce qu'il vient de lire est le roman que ce personnage vient d'écrire. Dans ce dernier chapitre, on retrouve de nombreux éléments de détails auxquels le narrateur avait fait référence dans la première partie du texte. Par exemple, des références à un camion en plastique, à un coffre en bois, à un dessin de M. Athanassopoulos et à son film « *le Géant de Suresnes* » sont disséminées dans le premier texte et répétées en écho dans le deuxième texte. On est donc mis en présence d'un auteur qui vient d'écrire un roman en s'inspirant d'éléments de son entourage. Notons aussi que M.

Athanassopoulos vit à la même adresse, rue Juge, dans la même chambre de bonne que son personnage Paul Dufresnes, et bien sûr qu'Alexakis. Au sein de ce roman il y a donc une construction en miroir qui crée un effet kaléidoscopique où les personnages sont mis en parallèle avec leur créateur. Il y a ici une sorte de double mise en abyme puisqu'on ne peut s'empêcher de voir M. Athanassopoulos comme un double non seulement de Dufresnes mais aussi d'Alexakis. Avec ce roman, on a un auteur ayant tendance à s'inspirer de son environnement pour créer ses œuvres (Alexakis), qui met en scène un écrivain ayant exactement la même tendance (M. Athanassopoulos). Ici encore, il y a donc un jeu d'échos entre le réel et le fictif, une sorte de construction en ricochet. La figure de l'auteur est incarnée dans le personnage de M. Athanassopoulos, ce qui engendre une sorte de « monstration de l'acte créatif » (Colonna 132). Alexakis semble ainsi vouloir manifester son degré de contrôle sur l'œuvre, ce qui expliquerait le titre du roman, et souligner qu'il est celui qui détermine le degré de fictionnalité de l'écrit en question. Cette pratique littéraire rappelle fortement celle d'André Gide dans Les Faux-monnayeurs puisque, dans cet ouvrage, l'auteur se projette, à travers le personnage d'Edouard, dans son roman. Cette œuvre, grâce à sa construction complexe qui met à mal l'idée de narration linéaire classique, multiplie les intrigues, les points de vue et les narrateurs, démontre les limites du roman traditionnel et son échec à décrire le monde réel. L'influence des Faux-monnayeurs sur Alexakis est confirmée par le fait que ce roman a fait partie des premières lectures en français tentées par l'auteur à son arrivée à Lille : « Ma connaissance de la langue ne me permettait pas toutefois de lire un roman comme *Les Faux-Monnayeurs* de Gide, que j'avais commencé et abandonné au bout de quelques pages » (PA 152).

En conséquence, on peut dire que les écrits d'Alexakis, en se basant sur des procédés métanfictionnels, « consciously and systematically draws attention to its status as an artifact in

order to pose questions about the relationship between fiction and reality » (Waugh 2). Le texte alexakien est sans cesse renvoyé à son artifice car il montre de manière tangible les traces de l'histoire de sa création. Preuve en sont les nombreux renvois intertextuels qui existent au sein de l'œuvre de l'auteur. Le narrateur du Cœur de Marguerite croit voir sa mère morte dans un restaurant (98), élément qu'on retrouvera dans Je t'oublierai tous les jours (13). De même, le narrateur des Mots étrangers indique que son roman, « Lettre à Marika », se présentait sous la forme d'une lettre à sa mère défunte (68), ce qui est exactement le cas de Je t'oublierai tous les jours. Notons aussi que le narrateur de La Tête du chat tente d'imaginer ce que serait la vie des morts sous un cimetière parisien (109), idée qu'Alexakis exploitera une quinzaine d'années plus tard dans Avant. Les phénomènes d'échos que nous avons mis en valeur plus haut ne se limitent pas à des correspondances au sein d'une œuvre donnée, mais s'étendent donc en fait à l'ensemble de l'œuvre. De plus, le fait que l'auteur interpelle souvent le lecteur dans ses écrits renvoie aussi intratextuellement le texte à son artifice.<sup>27</sup> Ainsi, il y a monstration de l'aspect construit de la fiction, ce qui a pour effet de souligner la fictionnalité de la « réalité » créée dans le roman. Le lecteur est constamment poussé à prendre conscience que le texte est fabriqué, qu'il est le fruit du travail de l'auteur.

Chez Alexakis, la fiction ressemble à la réalité (déplacement autofictionnels) alors que la fiction est intratextuellement montrée comme fiction (procédés métafictionnels). L'auteur s'amuse avec les concepts de réalité et de fiction, en créant, dans ses écrits, une réalité autre qui se montre toujours comme construite. Quelles sont les conséquences d'un tel phénomène ? La réalité ne serait-elle qu'une fiction de plus pour l'auteur ? Il semble bien que ce soit le cas, surtout si l'on en croit les personnages d'Alexakis qui expriment souvent la conviction que leur

---

<sup>27</sup> L'auteur mentionne souvent le lecteur : « Tu me fais rigoler, lecteur » (S 53) et « Son idylle avec Léonidas, que j'avais encouragée comme le lecteur s'en souvient peut-être » (CM 110).

vie n'est qu'un spectacle : « Il a l'impression d'être au cinéma » (TC 21), « ma vie [...] n'était qu'un spectacle que je suivais avec plus ou moins d'intérêt » (T 87), « la réalité elle-même n'est qu'un assemblage de mots » (CI 109), « Je n'ai jamais été qu'un spectateur » (A 60), « Cela me vexe de suivre en spectateur une histoire qui me concerne » (CM 78) ou « Je me fais l'effet d'un mauvais comédien qui, de plus, ne connaît pas très bien son rôle » (AJC 47). Pour Alexakis, le monde réel équivaut à une fiction ce qui a pour conséquence de déstabiliser toute certitude sur des concepts clés tels que la vérité ou l'identité. En effet, tout comme la réalité est évasive, l'identité semble impossible à cerner dans sa totalité. On peut décrire les personnages d'Alexakis comme incomplets, toujours à la recherche de quelque chose qui leur manque. La plupart des personnages sont là sans être là, coincés dans un monde de rêverie à l'écart de la réalité, toujours retenus par une pensée ou par la remémoration d'un souvenir. Beaucoup d'images mettent en question la possibilité d'une identité complète et insistent sur le dédoublement en décrivant des personnages séparés de leur propre corps. Certains voient leur reflet s'effacer ou se multiplier dans un miroir alors que d'autres ne se reconnaissent tout simplement pas dans l'image que leur renvoie le miroir. C'est par exemple le cas de Paul Dufresnes, au début de Contrôle d'identité, puisque, ayant perdu la mémoire, celui-ci ne peut pas se reconnaître dans le miroir et cherche désespérément à identifier son reflet (15). De plus, beaucoup de personnages décrivent leurs membres, et plus particulièrement leurs mains, comme incontrôlables ou même détachées de leur propre corps.<sup>28</sup> Alexakis suggère ainsi qu'il est impossible de coïncider avec soi-même, impossible de faire se superposer le reflet du miroir avec sa propre personnalité.

---

<sup>28</sup> De nombreux personnages voient par exemple leurs mains comme une entité séparée : « Un jour mes mains cesseront de m'obéir » (GCB 178), « Mes mains m'auront étranglé » (GCB 180), « je m'efforçais de contrôler mes mains, j'avais l'impression que si je cessais de les surveiller elle s'enrouleraient toutes seules autour de ton cou » (T 59), « Plus il regarde ses mains, plus elles lui paraissent lointaines » (CI 49), « elle [main] pourrait me broyer la tête par simple maladresse » (CI 49), « Le contact de mes mains me déplaît. Je les sais capables d'une certaine brutalité » (A 69), « Les miennes [mains] ne m'inspirent aucune confiance » (CM 8), « Je suis bien souvent en conflit avec mes mains » (JTO 49), etc.

La quête de soi par l'écriture passe, chez Alexakis, par une expérimentation avec l'image de soi. À travers ses personnages doubles et ses jeux de miroirs, Alexakis se cherche lui-même dans cette réalité en abyme qu'il crée dans sa fiction. En effet, selon Gusdorf, « [l]a sociologie, la psychologie des profondeurs, la psychanalyse ont révélé la signification complexe et angoissante que revêt la rencontre de l'homme avec son image. L'image est un autre moi-même, un double de mon être, mais plus fragile et vulnérable, revêtu d'un caractère sacré qui le rend à la fois captivant et effrayant » (« Conditions » 108). À la croisée de l'autobiographie, de l'autofiction, de l'auto-portrait, du journal et du roman autobiographique, l'œuvre d'Alexakis se base sur une stylistique réflexive et métafictionnelle de l'image de l'auteur projetée dans une réalité parallèle où il peut expérimenter avec ses différents *mois*. Ainsi, il est tel « Rembrandt, fasciné par son miroir de Venise, et multipliant sans fin ses auto-portraits, -comme plus tard Van Gogh-, témoignages de soi sur soi et signes de la nouvelle inquiétude passionnée de l'homme moderne, acharné à élucider le mystère de sa propre personnalité » (Gusdorf « Conditions » 109). Il est vrai qu'Alexakis, en multipliant les doubles fictifs, paraît poussé par un désir d'élucidation et d'explication de son *moi* personnel. Dans cette optique, la pratique littéraire d'Alexakis serait donc cathartique, en ce qu'elle lui permettrait d'accepter et d'assimiler certains événements clés de sa vie.

#### **1.4 Déplacer pour exorciser**

Après avoir mis en évidence les intersections entre fiction et réalité, les phénomènes d'autoréférentialité et de déplacements autofictionnels propres à l'œuvre d'Alexakis, et après avoir tenté de les définir, il faut maintenant essayer de comprendre les motivations de l'auteur pour créer cette réalité autre engendrée par la transposition du réel vers le fictif.

Tout comme G. Fréris l'a souligné, on peut dire que les écrits d'Alexakis mettent en scène des événements traumatiques clés, « Ses romans [...] relatent des crises personnelles qui remontent au début des destinées individuelles » (« Le jeu » 151). Alexakis a lui-même plusieurs fois mis en évidence le caractère profondément personnel de son écriture, « J'écris par curiosité, pour savoir où j'en suis, ce que je pense. J'écris pour avoir de mes nouvelles » (PA 26), ainsi que la qualité cathartique de sa démarche littéraire, « Peut-être est-ce justement cette épine qu'après tant d'années je suis en train d'enlever » (PA 167).

La tendance alexakienne de mise en scène du vécu dans la fiction peut être interprétée comme une démarche visant à exorciser les craintes et traumatismes vécus par l'auteur. La fiction devient alors une purge où le réel peut être conjuré. Cette interprétation rejoint « [l]'idée que le texte a essentiellement pour fonction d'exprimer, de révéler et de soulager les tensions intimes de l'écrivain [...] Dans cette perspective, le créateur devient le premier bénéficiaire de la fonction cathartique de sa propre parole » (Gasparini 335). Alexakis confirme cette idée puisqu'il souligne à la fois le caractère personnel de sa démarche et le soulagement qu'il tente d'atteindre en écrivant : « Je crois que c'est à moi-même que je m'adresse d'abord. Je cherche une sorte d'apaisement » (PA 27). L'écriture se veut donc exorcisme et le vécu est déplacé vers le fictif afin d'être, comme l'explique Colonna, « exfolié » : « Le réel se trouve *exfolié* [...] et en devient plus libre, moins entravé par les contraintes qui régissent sa marche, obsèdent l'esprit et paralysent l'imagination » (115).

Le détour offert par la fiction est donc chez Alexakis un outil permettant d'accepter et d'intégrer les événements importants, souvent douloureux, de sa biographie. En suivant les idées avancées par les auteurs de l'ouvrage La Mémoire inventée, dont la thèse principale est que la mémoire est une création imaginaire, on peut dire que l'auteur donne forme à « ces trouées de la



mémoire », à « ces déflagrations traumatiques laissant derrière elles des éclats de souvenirs qui constituent autant de traces à partir desquelles le sujet tentera de construire, ou *d'inventer*, ce qui a été oublié ou brisé » (Désy 8). Alexakis fait en effet revivre ces « éclats de souvenir » à différents personnages tout au long de son œuvre. L'écriture de soi, chez l'auteur, grâce aux doubles fictifs, lui permet de s'incarner dans une multitude d'autres *mois* et de s'exprimer à travers une autre voix. Cette notion rejoint celle de Gusdorf qui affirme que les « écritures du moi donnent la parole à la seconde voix, refoulée dans l'ordinaire des jours, en laquelle se libère une mauvaise conscience, le vœu de l'impossible et de l'irréel, de la plénitude refusée » (Écriture 373-74). Par le biais de l'artifice fictionnel, ce serait donc le *moi* réel de l'auteur qui s'exprimerait, comme si la vérité s'incarnait mieux sous le déguisement du mensonge grâce au recours à des personnages réceptacles. Hubier attire en effet l'attention sur le fait que dans la littérature intime, « [l]es interrogations identitaires sont toujours louvoyantes, obliques : comme si, finalement, on n'était jamais soi-même que dans le mensonge – et comme si le mensonge seul pouvait nous révéler à nous-même » (134). Chez Alexakis, on est donc en face d'une sorte de quête identitaire masquée qui se joue dans un univers fictionnel créé par l'auteur et qui permet à ce dernier d'éloigner et d'exorciser ses obsessions. Sous le prisme de la fiction et du mensonge, c'est bien la subjectivité de l'auteur qui se montre. C'est bien aussi sa mémoire personnelle qui se dévoile, s'incarne et se remet en cause à travers les souvenirs des personnages.

Cette interprétation de l'œuvre alexakienne est bien sûre inspirée par les découvertes de la psychanalyse qui, en mettant en évidence l'importance des phénomènes involontaires dans l'expression de l'inconscient, a bouleversé la conception classique du sujet. En suivant cette idée, on pourrait dire que la pratique alexakienne de l'écriture de soi permet à l'auteur « de parvenir à une connaissance plus juste de soi-même, à une véritable compréhension des tréfonds de l'âme,

ou, plus exactement de l'inconscient » (Hubier 124). En effet, en ouvrant la porte aux événements traumatiques de sa vie dans sa fiction, Alexakis laisse son inconscient s'exprimer afin de graduellement « exfolier » la réalité. On remarque en effet que certaines scènes sont récurrentes et se constituent presque en un motif, en un cycle de traumatismes dont l'auteur tente de se débarrasser. Les écrits alexakiens mettent en scène une réorganisation incessante de la personnalité de l'auteur à travers la remémoration et la présentation répétées de ces événements. Nous allons maintenant illustrer cette inclination de l'auteur à introduire de manière récurrente dans sa fiction des événements qu'il a lui-même vécus et qu'il attribue à des personnages réceptacles afin d'effectuer cette « exfoliation » du réel propre à son écriture. Dans ce tour d'horizon des déplacements d'événements biographiques clés vers la fiction, nous nous pencherons sur les scènes de départ, les situations d'exil et la culpabilité liée à l'éloignement pendant le régime des Colonels.

#### **1.4.1 Généalogie d'un départ**

Dans Paris-Athènes, Alexakis décrit en détail son départ de Grèce. Il livre au lecteur la tristesse et les larmes de ce jour de septembre 1961 où, âgé de dix-sept ans, il prend, au port du Pirée, le bateau qui scelle son destin d'exilé. Sa famille l'accompagne alors qu'il s'embarque pour un périple de trois jours qui le mènera à Venise, puis à Paris par le train, pour finalement atteindre Lille. Ce jour-là sa mère lui offre un recueil des poèmes de Cavafy. Ce départ, vécu comme une déchirure, laisse de profondes cicatrices chez Alexakis. On remarque, dans son œuvre de fiction, six scènes de départ qui rappellent le propre départ de l'auteur.

Dès Le Sandwich, Alexakis décrit un départ, celui de Lucie, une collègue finistérienne du narrateur : « Lucie aime bien sa mère et son père, elle a beaucoup pleuré au moment du départ, ils sont tous venus à la gare, elle a pleuré, pleuré » (130). Dans le deuxième roman de l'auteur,

Paul Dumoulin, originaire de Marseille, raconte son départ pour Paris : « Elle [maman] a très bien réussi à se maîtriser jusqu'au quai de la gare... Très bien réussi... Mais lorsque le haut-parleur a annoncé que le train allait partir... Elle s'est mise à pleurer, à pleurer... Ses lèvres tremblaient [...] Je partais faire mes études à Paris » (109). Très tôt dans l'œuvre, Alexakis utilise donc le déplacement autofictionnel et a recours à des personnages réceptacles pour exprimer la douleur liée à son départ. Toutefois, à ce stade, on remarque qu'Alexakis tente de se dissimuler en se présentant sous les traits d'une femme (Lucie) où en déplaçant le lieu du départ (Marseille). Alexakis a lui-même souligné la ressemblance entre son départ et celui de Dumoulin : « je décris la séparation d'une mère et de son fils. Elle ne se déroule pas au Pirée ni à Néa Philadelphia mais à la gare Saint-Charles de Marseille. Mon narrateur est un Français originaire de cette ville. On peut supposer qu'il a une lointaine, très lointaine ascendance grecque » (JTO 132). Alexakis ne semble pas prêt à assumer pleinement cet événement et le détour que lui offre la fiction lui permet donc, dans un premier temps, d'amorcer le début d'une démarche cathartique.

On a déjà indiqué que, dans le troisième roman de l'auteur, La Tête du chat, un adolescent, qui nous rappelle fortement Alexakis, fait une apparition à la Gare de Lyon, alors qu'il est en route pour Lille. Mais, c'est avec Talgo que vient le départ fictif qui ressemble le plus au départ réel. Pourtant, ici aussi, Alexakis utilise un détour, puisque ce n'est pas le personnage en question, Grigoris, qui raconte ce départ mais Éléni : « Tu n'avais que dix-huit ans quand tu es parti pour la France. Tu es parti du Pirée, en plein midi. Tes parents t'ont accompagné au port [...] Ta mère t'a donné les poèmes de Cavafy » (71). Même si les détails de ce départ correspondent presque exactement à ceux du départ d'Alexakis, ce dernier, en évitant d'utiliser le « je » et en prenant le détour du « tu », indique, toujours indirectement, qu'il n'est

pas encore disposé à assumer personnellement cet événement. Enfin, dans Contrôle d'identité, deux personnages font allusion à leur départ respectif, l'un d'Italie et l'autre de Yougoslavie. Ici encore, les références rappellent le départ de l'auteur : « Il est parti très jeune de la maison, il n'avait que dix-sept ans » (114) et « J'ai dû arriver en France par le train » (143).

Entre 1974 et 1985, Alexakis a donc fait allusions à six départs très similaires dans sa fiction : celui de Lucie (S), de Paul Dumoulin (GCB), celui d'un adolescent (TC), celui de Grigoris (T), celui de Capélius Love et celui de Paul Dufresnes (CI). En fait, dans chaque roman publié avant Paris-Athènes, un départ est décrit, ce qui illustre bien l'obsession de l'auteur et son besoin d'exorciser cet événement. Graduellement, ces mises en scène se rapprochent de la réalité puisqu'on passe du départ d'une jeune Bretonne à celui d'un homme grec, comme si avec le temps, l'auteur consentait à porter des masques lui ressemblant de plus en plus. L'exorcisme se fait donc progressivement et atteint en fait son paroxysme avec Paris-Athènes puisque l'auteur assume enfin le départ en le disant avec le « je » et non plus un « tu » camouflage : « Plusieurs amis m'accompagnèrent au Pirée ce jour-là [...] Ma mère m'offrit les poèmes de Cavafy [...] Je suis donc parti [...] Je me sentais coupable de la peine que je faisais à ma mère [...] Le voyage dura trois jours » (PA 140-56). Soulignons pour finir que depuis 1989, c'est-à-dire depuis la parution de Paris-Athènes et la description non détournée du départ d'Alexakis, plus aucune scène de départ rappelant celui de l'auteur n'est décrite de la sorte dans les écrits fictionnels d'Alexakis, comme si, en l'exorcisant dans ses premiers romans, et en l'endossant directement dans Paris-Athènes, Alexakis l'avait enfin assumé. On peut toutefois noter que le thème de la séparation, qui rejoint celui du départ, est très présent dans les écrits d'Alexakis. En effet, que ce soit à travers la récurrence thématique de l'échec amoureux (S, GCB, T, LM, et CM par

exemple) ou de la mort (A, LM, ME) la séparation est une figure qui s'incarne en motif tout au long de l'œuvre.

### 1.4.2 Dire l'exil

Les personnages sont bien souvent des étrangers vivant en France et l'on ne peut bien sûr pas s'empêcher d'interpréter cette abondance de situations d'exil comme un désir d'acceptation de ce déplacement géographique et des conséquences psychologiques liées à ce déplacement. Toute la palette des sentiments généralement associés à l'exil est présente dans la prose d'Alexakis : la nostalgie avec Stabilo Boss, « Il aura sans doute la nostalgie de l'Italie. Il l'a peut-être déjà, puisqu'il veut construire une maison là-bas » (CI 190), le sentiment de non-appartenance au pays d'accueil avec Pavlos Nicolaïdis qui déplore le manque de chaleur des Français, « Ils me saluent sans passer le seuil de leur appartement » (LM 20), ou le sentiment d'étrangeté face au pays d'origine avec M. Athanassopoulos qui souligne que « [l]es années passées en France l'ont éloigné de son pays. Il n'y va plus qu'en été, comme les touristes » (CI 206).

Mais c'est avec Talgo et le personnage de Grigoris, qu'Alexakis articule la crise identitaire liée à l'exil qu'il a lui-même vécue de la manière la plus poignante. On peut en effet mettre l'itinéraire de ce personnage en parallèle avec l'itinéraire personnel d'Alexakis décrit dans Paris-Athènes. Grigoris et Alexakis éprouvent tous deux un rejet initial de la France et des Français : « Au début tu détestais les Français » (T 72) et « Je m'obstinais à nier que j'étais en France » (PA 161). Puis, tous deux indiquent qu'ils se font graduellement à la vie en France et commencent même à l'apprécier : « Tu t'étais réconcilié avec les Français » (T 96) et « Imperceptiblement, la culture française commençait à me séduire » (PA 170). Ensuite, tous deux admettent qu'ils ont changé, qu'ils se sont éloignés de la Grèce et se sentent coupables,

comme s'ils avaient déserté leur pays. Enfin, on remarque, chez Alexakis, comme chez Grigoris, un retour vers la Grèce avec des séjours plus fréquents. À travers Grigoris, Alexakis s'autorise donc à extérioriser sa propre histoire de manière à l'exfolier, à la débarrasser de l'affect traumatique lié à son exil.

On remarque que l'écriture permet aussi à Alexakis de faire le deuil de ses années lilloises, période de sa vie extrêmement difficile : « Lille m'avait blessé, humilié même » (PA 212). En effet, le déchirement familial, le froid, la solitude, le manque d'argent, les difficultés dans les études, le sentiment de non-appartenance, font qu'Alexakis a décrit cette période comme la plus sombre de sa vie (JTO 16). En conséquence, les références à la ville de Lille occupent une place importante dans la fiction d'Alexakis, particulièrement dans ses ouvrages les plus anciens. Aleksandra Kroh remarque en effet que « non seulement dans son autobiographie, mais dans les autres romans il parle souvent et toujours mal de Lille, pour la présenter comme une ville inhospitalière et sordide » (52).

On voit donc bien qu'Alexakis trouve, par le biais de l'écriture, non seulement le moyen de se défouler et mais aussi de régler ses comptes avec cette ville, symbole de la genèse de son exil. Lille est mentionnée dans Je t'oublierai tous les jours, Contrôle d'identité, Les Girls du City-Boum-Boum et La Tête du chat, où l'on identifie clairement les sentiments négatifs associés à la ville : « Jean-Louis détestait cette ville, peut-être essentiellement à cause d'un professeur de lettres, un jésuite, qui n'appréciait guère sa façon d'écrire » (94). On remarque donc bien ici la fonction de purge de la fiction chez Alexakis. En effet, en évoquant son exil par le biais de personnages réceptacles et en faisant un portrait négatif de Lille, son premier lieu de résidence français, l'auteur évolue et réussit graduellement à se débarrasser de son lourd bagage psychologique d'exilé.

### 1.4.3 Dictature et culpabilité

Mentionnons maintenant un dernier événement douloureux que l'auteur tente d'évacuer en l'attribuant à ses personnages fictifs. Alexakis a énormément souffert de ne pas avoir pris part à la résistance contre les Colonels et d'avoir passé les années les plus noires de la Grèce en France : « Je me suis vivement reproché par la suite de m'être éloigné de la Grèce, de l'avoir oubliée à l'époque où elle avait le plus besoin qu'on se souvienne d'elle » (PA 12). Alexakis aurait aimé s'impliquer dans la lutte contre la dictature depuis la France, mais la peur d'être fiché et de ne plus pouvoir rentrer en Grèce l'ont empêché de contacter les organisations appropriées. Ce n'est en fait que vers la fin de la dictature, quand le danger des représailles n'existe plus franchement, qu'Alexakis publie en Grèce une série de dessins politiques contre la dictature (PA 230).

Deux personnages fictifs d'Alexakis, Grigoris et Pavlos Nicolaïdis, se reprochent tout comme lui leur manque d'action pendant la dictature : « Tu n'as pas pris part à la résistance » (T 100) et « Je dois avouer d'autre part que je n'ai pas fait preuve de beaucoup d'audace pendant la dictature » (LM 84). Notons aussi que dans Contrôle d'identité, Beau se reproche de ne pas avoir pris position pendant la guerre d'Algérie : « J'ai toujours cherché à éviter les ennuis... Pendant la guerre d'Algérie, j'aurais dû prendre position, m'engager... Je n'ai rien fait du tout pour ne pas avoir d'histoires avec les flics » (163-64). Ici aussi Alexakis évoque de manière détournée, en déplaçant son vécu vers une culpabilité tout à fait similaire liée à la guerre d'Algérie, sa propre culpabilité.

On pourrait mentionner ici d'autres exemples de déplacement du vécu traumatique vers le fictif dans un désir d'exorcisme cathartique. En effet, mis à part les évocations de départs, d'exil et de culpabilité face à la dictature, on remarque une multitude d'autres douleurs réelles de

l'auteur évoquées dans sa fiction. Signalons par exemple qu'Alexakis met aussi en scène sa peur de la mort et son sentiment de culpabilité face à sa langue maternelle. L'auteur résume peut-être lui-même le mieux la qualité cathartique de son écriture dans l'avertissement placé au début de Papa: « J'ai toujours écrit pour exorciser mes craintes ». On remarque donc, dans la prose d'Alexakis un effort de compréhension du *moi* à la fois par la mise en scène de déplacements autofictionnels mais aussi par le recours à une écriture cyclique qui laisse pointer d'œuvre en œuvre les traumatismes psychologiques passés de l'auteur. Avec ce type de démarche narrative, selon Viart, « le passé est reconstitué pour être mieux perçu, mieux mesuré. Si être c'est avoir été, alors il s'agit de savoir ce que l'on a été pour pouvoir être mieux soi-même » (« Mémoire du récit » 13-14). L'objectif d'auto-compréhension et d'exorcisme du passé est en effet rendu clair par la répétition et l'exploitation au niveau fictif d'événements biographiques constitutifs de la personnalité de l'auteur.

Le parallèle que nous avons établi entre la pensée de Ricœur et les écrits d'Alexakis semble être justifié. En effet, on peut bien affirmer que l'auteur tente de se comprendre lui-même à travers l'altérité car les déplacements autofictionnels qu'il crée lui permettent de projeter ses douleurs propres sur ses personnages, de les revivre, et donc de les analyser de l'extérieur. La conséquence de ce recours à l'altérité et à la mise en scène de sa propre « identité narrative » dans cet effort de compréhension de soi est qu'Alexakis présente une vision éclatée de la subjectivité. Le *moi* personnel d'Alexakis s'avère fragmenté, éparpillé sur différents personnages réceptacles. La quête identitaire s'inscrit dans la continuité et dépend donc de la mise en scène de ses doubles. Ainsi, l'auteur tisse, dans ce mélange de réalité et de fiction, une vision de l'identité qui est instable et multiple. À travers son écriture du *moi* et la construction de ses doubles, Alexakis démontre que l'identité est un processus, que le *moi* est toujours en devenir. Peut-être



est-ce cette instabilité intrinsèque à l'identité qu'Alexakis tente d'apprivoiser au fil de ses écrits dans le but d'atteindre une sorte de paix, d'équilibre identitaire sans doute inaccessible. Une telle démarche s'avère être caractéristique de l'écriture contemporaine. En effet Alexandre Jacques souligne le fait que :

le récit de soi tel qu'il est constitué ou déconstruit depuis quelques années participe d'un même mouvement qui, sondant l'intériorité du sujet, tente de faire jaillir l'aspect hétérogène et disséminé de l'identité moderne qui, loin de se plier au modèle du même, sollicite plutôt la présence en soi de l'influence d'autrui. Le sujet autofictionnel se sait dorénavant l'amalgame d'une série de bribes éparses et c'est ce lieu de convergence dans la pluralité qu'il s'agit, pour certains créateurs, de revendiquer » (175).

Même si la mise en avant du caractère instable de la subjectivité est caractéristique des écrits contemporains, il faut souligner que la pratique alexakienne de l'écriture intime, de par la fréquence des déplacements autofictionnels qu'elle reflète, demeure tout à fait originale. Nous nous proposons maintenant de conclure ce chapitre sur les intersections entre fiction et réalité dans l'œuvre d'Alexakis en tentant de mettre en évidence la présence d'une esthétique personnelle de l'écriture du *moi* chez l'auteur.

### **1.5 Autobiographie réinventée : une esthétique personnelle de l'écriture du *moi***

On ne peut donc pas nier que les romans et les nouvelles d'Alexakis ont une composante fortement autoréférentielle qui les fait tendre vers l'autobiographique. Grâce à la mise en scène de narrateurs-écrivain, de personnages lui ressemblant, d'événements de sa biographie, mais aussi grâce aux procédés métافictionnels qui lui permettent de créer une réalité autre où il expérimente avec sa propre personnalité, Alexakis se place au centre de son œuvre et exfolie son vécu. Bien que l'auteur hésite parfois à accepter cette caractéristique de son œuvre, il est tout à fait clair maintenant qu'il expérimente avec sa propre image et laisse son vécu apparaître de manière cyclique dans sa fiction en le transférant vers des personnages réceptacles. Ainsi,

Alexakis se fictionnalise, se montre et s'observe sous le masque de l'autre dans un mouvement de déplacement autofictionnel. En se mettant en scène dans ses écrits, en réécrivant incessamment les mêmes scènes douloureuses de sa vie, Alexakis vise à atteindre une sorte de paix identitaire. Les différentes facettes du *moi* de l'auteur qui se matérialisent de manière détournée au fil des œuvres demandent à être réunies comme les pièces d'un puzzle. De plus, par le recours aux procédés métafictionnels, il souligne le caractère construit de toute identité et de toute vérité. L'œuvre d'Alexakis matérialise donc la possibilité de se livrer à une écriture intime entre réalité et fiction qui incarne parfaitement le caractère instable, pluriel et construit de l'identité. Cette idée rejoint celle de Régine Robin qui estime qu'à « la croisée du biographique et de la fiction se constitue cet espace constitutif d'une identité pluralisée. Il s'agit d'une *identité palimpseste*, d'une recréation du moi » (« Impossible place » 26). En effet, dans l'espace ouvert par une démarche littéraire rappelant le concept d'identité narrative ricœurienne, Alexakis se donne le droit d'expérimenter à partir de la mise en fiction de sa propre vie et d'être à la fois lui-même et autre. Le *moi* devient ainsi la matrice créatrice de l'auteur. Dans cet espace autre et dans un mouvement cathartique, Alexakis dévoile donc les éléments constitutifs de sa subjectivité et tente de les appréhender en un tout cohérent. Ce faisant, il mélange les genres en se jouant des idéologies et des catégories littéraires acceptées, ce qui lui permet de créer une esthétique originale et personnelle de l'écriture de soi.

Alexakis opère donc, peut être de manière inconsciente, à la fois une subversion du genre autobiographique classique mais aussi une subversion d'une vision essentialiste de l'identité. Son écriture déconstruit en effet l'idée d'une subjectivité fixe sur laquelle repose le genre autobiographique. Chez Alexakis, la question de la possibilité ou de l'impossibilité de la représentation de soi est au centre de l'écriture. À travers ses jeux de miroir, en jouant avec la

vérité, en détournant la réalité vers la fiction, Alexakis indique que toute représentation du *moi* est déficiente, que le *moi* ne peut se montrer que déformé par le déplacement intrinsèque à toute représentation. L'auteur revendique le droit de greffer le vécu sur le fictif et vis versa, ce qui crée une distance par rapport au réel et souligne le caractère tout à fait utopique de toute représentation de cette réalité. Le genre autobiographique se trouve donc déséquilibré par l'écriture alexakienne qui incarne de manière palpable le décalage qu'implique toute représentation subjective. L'auteure Linda Lê, qui flirte elle aussi avec l'autobiographique dans sa fiction, qualifie ce genre d'écrit « d'autobiographie désaxée », ce qui correspond très bien à l'écriture alexakienne de soi. Elle déclare en effet : « J'avais plutôt l'idée d'une autobiographie un peu folle. [...] Je préfère une autre idée de l'autobiographie, qui est une généalogie totalement réinventée, avec des éléments bien sûrs réels, mais aussi des tas d'invéraisemblances et de fausses pistes. C'est une autobiographie désaxée » (Bacholle-Bošković 12). Ici, Lê suggère le potentiel du mélange fiction-réalité dans l'écriture intime. Les écrits de Lê, comme ceux d'Alexakis, prouvent que l'on peut très bien écrire des romans qui laissent entrevoir le *moi* personnel de l'auteur et se placent donc en opposition à la conviction que le mode romanesque et le mode autobiographique ne peuvent pas cohabiter. Le reproche que certains commentateurs ont fait à L'Amant de Duras, c'est-à-dire que « le lecteur pourra lire le récit soit comme un roman soit comme une autobiographie, sans pouvoir cumuler les deux modes de lecture », est rendu tout à fait caduc par les écrits d'auteurs tels que Lê et Alexakis (Lecarme 24).

Selon Hubier, « [l]es écritures intimes et/ou personnelles, inventant de nouvelles matrices diégétiques, permettent à d'autres genres de se renouveler » (41-42). On voit très bien avec Alexakis que les frontières entre roman et autobiographie peuvent être poreuses et donc réinventées ou renégociées. À travers ses déplacements autofictionnels, Alexakis offre en effet

une possibilité de renouvellement à la fois au roman et à l'autobiographie car il ébranle les pactes traditionnels. L'auteur développe, au fil de son œuvre, une esthétique personnelle de l'écriture du *moi* qui, bien que située dans le cadre du roman ou de la nouvelle, peut se prêter à une lecture autobiographique. Ainsi, le déplacement inhérent à l'écriture alexakienne lui permet à la fois d'exorciser son vécu, mais aussi d'ébranler les catégories littéraires en place. Nous allons maintenant voir que cette figure du déplacement s'incarne aussi au niveau du traitement des langues dans l'œuvre. L'évolution des pratiques d'écriture de l'auteur mais aussi les thèmes mis en présence dans ses écrits induisent un mouvement permanent d'instabilité au niveau linguistique.

## CHAPITRE 2 LANGUE FRANÇAISE / LANGUE GRECQUE : CHOIX, IDENTITÉ, CRÉATION

Alexakis a commencé sa carrière littéraire dans une langue autre que sa langue maternelle. Cette caractéristique de son écriture le place dans la lignée d'auteurs tels que Samuel Beckett, Vladimir Nabokov, Joseph Conrad, Nathalie Sarraute ou Romain Gary, qui ont tous choisi, à un moment ou à un autre de leur carrière littéraire, de passer par le détour de la langue étrangère pour s'exprimer. À la différence des écrivains francophones issus de la colonisation auxquels le français a été imposé, rien ne prédisposait Alexakis à faire une carrière littéraire dans cette langue. En effet, l'auteur insiste sur ce point dans Paris-Athènes : « Je n'ai pour ma part aucune excuse d'écrire en français : je ne viens pas d'un pays francophone, ma langue maternelle n'est pas uniquement une langue orale, je n'ai pas rompu mes liens avec elle, enfin, il y a bien longtemps que la Grèce s'est débarrassée des colonels » (18). Chez Alexakis, le choix d'une langue autre, le choix du français, s'est donc fait de manière libre et délibérée dans la mesure où il ne s'est pas fait par imposition extérieure ou par nécessité absolue.

Il faut souligner que bien que l'on puisse s'étonner qu'un auteur grec s'exprime en français, ce type de déplacement linguistique est relativement fréquent dans le monde littéraire et, à l'heure du multiculturalisme, de la multiplication des situations d'exil et de la globalisation, ce phénomène devrait même s'intensifier.<sup>29</sup> Mis à part les monuments littéraires évoqués plus haut, une multitude d'auteurs écrivent aujourd'hui dans une langue qui n'est pas leur langue maternelle. Pour ce qui est du français, en plus d'Alexakis, on peut citer pêle-mêle et de manière non exhaustive : les Argentins Silvia Baron Supervielle et Hector Bianciotti ; les Hongrois Adam

---

<sup>29</sup> Kellman note que : « though switching languages has a long antiquity, the business has been particularly brisk in recent years » (Switching Languages xvii). Ce développement est particulièrement visible au sein de la littérature anglophone. En effet, l'anglais se trouve être la langue littéraire d'emprunt d'une multitude d'auteurs d'horizons différents. Notre analyse se concentrera ici sur la littérature en langue française.

Biro et Agota Kristof ; les Chinois Ying Chen, François Cheng, Ya Ding et Dai Sijie ; la Canadienne Huston ; le Tchèque Milan Kundera ; l'Américain Littell ; la Roumaine Maria Maïlat ; le Russe Makine ; le Cubain Eduardo Manet et la Slovène Brina Svit. Ces auteurs, tous d'origine non-française et issus de pays qui n'ont pas été colonisés par la France, écrivent aujourd'hui en français et constituent un contingent qui ne fait que s'agrandir.

Pourtant, le rapport d'Alexakis à la langue n'en n'est pas moins original, et ce pour deux raisons. En plus du phénomène d'emprunt d'une langue étrangère, l'écriture alexakienne se caractérise par le fait que l'auteur a deux langues d'écriture (le grec et le français) et par le fait qu'il se traduit lui-même d'une langue à l'autre. Pour résumer, à l'origine, Alexakis a choisi comme langue d'écriture une langue étrangère, mais aujourd'hui, non seulement il écrit aussi en grec mais il assure la traduction de ses œuvres du grec au français et/ou du français au grec. Alexakis produit donc des œuvres qui, dans leur version originale, peuvent être soit dans une langue soit dans l'autre mais qui paraissent rapidement, parfois immédiatement, dans l'autre langue.<sup>30</sup> C'est dans la production d'une œuvre jumelle que réside l'originalité de l'écriture alexakienne. Ceci rapproche l'auteur d'une stratégie d'écriture, consciente ou non, rappelant celle de Beckett puisque ce dernier est le seul autre auteur qui a produit toutes ses œuvres dans ses deux langues.

Alexakis, tout au long de son œuvre, consacre une énergie impressionnante à l'explication, ou plutôt à la tentative d'explication, de ce choix littéraire. Dans ses écrits autobiographiques comme dans ses écrits romanesques, une grande partie du texte est dédiée à cette question du choix de la langue. Ses écrits sont en effet une vraie aubaine pour celui ou celle qui s'intéresse au lien entre langue et identité, au choix d'une langue étrangère comme langue de

---

<sup>30</sup> Par exemple, le dernier roman de l'auteur Ap. J.-C. est tout d'abord paru en France en août 2007 puis en Grèce en novembre de la même année.

création, au bilinguisme littéraire ou à l'autotraduction, tant ces phénomènes sont disséqués dans sa prose. L'exégèse alexakienne se manifeste donc aussi à travers un commentaire par l'auteur de la particularité linguistique de son œuvre. L'objectif de ce chapitre sera d'explorer ces phénomènes, d'étudier la thématique linguistique de ses écrits romanesques, de déterminer pourquoi la question linguistique occupe une telle place dans l'œuvre de l'auteur et de voir si ce dernier arrive à une résolution du dilemme linguistique dont il est le siège. Pour ce faire, on effectuera en premier lieu un tour d'horizon des différentes réflexions existant sur les phénomènes de bilinguisme littéraire et d'autotraduction afin de donner des bases solides à notre étude. Ensuite, on se penchera sur le parcours linguistique d'Alexakis en gardant à l'esprit les considérations théoriques qui nous aideront à atteindre des conclusions quant aux motivations de l'auteur. Dans un troisième temps, on explorera la thématique linguistique dans trois œuvres : Talgo, La Langue maternelle et Les Mots étrangers. Pour finir, on conclura en exposant les implications du déplacement linguistique inhérent aux écrits de l'auteur.

## **2.1 Tour d'horizon de la recherche sur le bilinguisme littéraire et l'autotraduction**

Il est assez étonnant de constater qu'il existe relativement peu d'études formelles générales sur les phénomènes de changement de langue, de bilinguisme et d'autotraduction en littérature. Dans l'ensemble, on peut dire que l'intérêt pour les auteurs utilisant plusieurs langues et/ou se traduisant est relativement récent, sans doute à cause de la multiplication actuelle des situations d'exil.<sup>31</sup> De plus, en règle générale, chaque étude est consacrée à un phénomène linguistique particulier, à une combinaison de phénomènes, à un auteur précis et/ou à un groupe d'auteurs. Il existe en fait trois types d'ouvrages, tous relativement récents, qui permettent d'aborder des questions telles que le choix d'une langue étrangère, le choix du français en

---

<sup>31</sup> Kellman souligne: « though switching languages is nothing new, sustained discussion of the phenomenon is relatively recent » (Switching Languages xviii).

particulier, le bilinguisme littéraire et l'autotraduction : ceux produits par des critiques qui tentent d'analyser ces phénomènes,<sup>32</sup> ceux produits par les auteurs eux-mêmes sous forme de témoignages<sup>33</sup> et des actes de colloques.<sup>34</sup> Il faudra donc puiser dans l'ensemble de ces ouvrages pour effectuer notre tour d'horizon de la recherche dans le domaine et pour se mettre d'accord sur des définitions de base.

### 2.1.1 Mise au point : le « bilinguisme littéraire »

En termes de choix de langue littéraire, il est primordial de souligner la diversité des situations, de garder à l'esprit le fait que chaque écrivain vit son bilinguisme de manière unique et personnelle, et de distinguer les considérations liées aux vies et aux œuvres des auteurs en question. Monique Viannay et Chantal Estran estiment qu'il existe trois catégories d'« auteurs bilingues » : ceux originaires de pays anciennement colonisés à qui la langue autre a été imposée, ceux que des raisons historiques ou économiques ont obligé à s'exiler et ceux qui ont fait le choix personnel de quitter leur pays sans y être forcés (20). Chez un écrivain, la maîtrise d'une

---

<sup>32</sup> On peut citer : Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov de Michaël Oustinoff ; Écrire, entre deux langues. Schreiben, zwischen zwei Sprachen dirigé par Monique Viannay ; Translating One's Self : Language and Selfhood in Cross-Cultural Autobiography de Mary Besmeres ; Alien Tongues : Bilingual Russian Writers of the « First » Immigration d'Elizabeth Klosty Beaujour, en particulier son chapitre « The Mental Geology of Bilingual Writing » (28-57) ; Le Deuil de l'origine. Une langue en trop. La langue en moins de Régine Robin ; The Translingual Imagination de Kellman ; Les Exilés du langage : un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000) de Anne-Rosine Delbart ; l'ouvrage Singularités francophones ou choisir d'écrire en français de Jouanny ; le chapitre « Vivent les métèques ! » dans l'ouvrage d'André Brincourt Langue française terre d'accueil (185-299), Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone dirigé par Robert Dion et enfin la thèse de doctorat d'Ina Alice Pfitzner. Au sein de cette catégorie des études critiques, Beckett fait l'objet d'une attention toute particulière avec deux ouvrages lui étant consacrés : Beckett and Babel : An Investigation into the Status of the Bilingual Work de Brian T. Fitch et Beckett Translating / Translating Beckett dirigé par Alan Warren Friedman et al.

<sup>33</sup> Pour ce qui est des témoignages d'auteurs sur leur propre expérience linguistique en littérature, on peut citer par exemple les écrits de Cioran, Sarraute, Claude Esteban, Huston, Abdelkebir Khatibi, Julia Kristeva, Tvetan Todorov ou Elsa Triolet. Il existe d'ailleurs quatre ouvrages recueillant ce type de témoignages : Lives in Translation : Bilingual Writers on Identity and Creativity dirigé par Isabelle de Courtivron, Switching Languages : Translingual Writers Reflect on Their Craft dirigé par Kellman, L'Aventure du bilinguisme dirigé par Kroh et une série d'entretiens, intitulée La Langue française vue d'ailleurs, réalisée par Patrice Martin et Christophe Drevet.

<sup>34</sup> Récemment, plusieurs colloques sur ces questions de choix de langue littéraire et d'autotraduction ont eu lieu. En effet, il y en a eu trois en 1999 : le colloque de Tours dont le thème était « Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture » (Castellani), le colloque de Beyrouth sur « L'Amour de la langue » et celui de Paris dont le sujet était « Le Français à l'épreuve du cosmopolitisme » (Alphant). Enfin, s'est tenu à Clermont-Ferrand en 2004 le colloque « Écrivains multilingues et écritures métisses : l'hospitalité des langues » (Gasquet).



langue autre, en plus de la langue maternelle, peut donc être expliquée par une variété de facteurs liés aux vicissitudes de la vie tels que l'éducation, l'exil, l'expatriation ou la colonisation.

Les parcours de différents auteurs ayant plus d'une langue à leur disposition reflètent la diversité des raisons expliquant leur bilinguisme (voire leur plurilinguisme). Par exemple, le choix du français comme langue littéraire pour Assia Djébar, auteure algérienne parlant aussi l'arabe et le berbère, ou pour Albert Cossery, auteur égyptien, s'explique par le fait qu'ils ont tous deux, dans leur pays respectif, été scolarisés à l'école française. Pour d'autres auteurs tels qu'Agota Kristof, forcée à s'exiler en Suisse pour fuir l'écrasement par l'armée soviétique de l'insurrection de Budapest en 1956, ou Jorge Semprun, dont la famille s'était exilée en France lors de la guerre civile espagnole, la maîtrise de la langue française a été une nécessité imposée par les aléas de l'histoire et de l'immigration. Pour d'autres auteurs, le bilinguisme s'explique par des facteurs familiaux qui sont parfois ignorés (volontairement ou pas) du grand public. On ne manque pas de s'étonner que Ionesco, né en Roumanie, ait fait une carrière littéraire en français, mais on oublie souvent de souligner que sa mère était française, qu'il avait passé les treize premières années de sa vie à Paris, et qu'il avait bien sûr fait ses études en français. Il faut aussi souligner que, jusqu'à la deuxième guerre mondiale, les élites roumaines, et plus généralement européennes, étaient éduquées en langue française. De même, en 2006, les médias n'ont cessé de s'extasier sur le fait que Littell avait écrit ses Bienveillantes, prix Goncourt et prix du roman de l'Académie française, en français, alors que, même si né à New York, ce dernier avait en fait passé son enfance en France et été scolarisé au lycée Fénelon. Enfin, pour illustrer la troisième catégorie de Viannay et Estran, celle pour laquelle aucune considération historique ou familiale ne motive l'exil et le bilinguisme en découlant, on peut citer Huston, Beckett et

Alexakis qui ont tous quitté leur pays, respectivement le Canada, l'Irlande et la Grèce, pour s'installer en France et y entamer une carrière littéraire dans la langue de l'exil.

Même si ces éclaircissements peuvent paraître évidents, dans la mesure où l'explication du bilinguisme chez un auteur est similaire à l'explication du bilinguisme chez la multitude des personnes bilingues (éducation, exil, expatriation, raisons familiales...), il importait de faire cette mise au point préalable pour éviter de confondre le « bilinguisme de l'auteur » et « le bilinguisme de l'œuvre ». Plus simplement, cela veut dire que ce n'est pas parce qu'un auteur est bilingue ou plurilingue qu'il écrit dans deux ou plusieurs langues. En effet, Djébar, Ionesco et beaucoup d'autres, bien que bilingues voire plurilingues, n'ont pas fait carrière dans deux langues mais dans une : le français ; alors que des auteurs comme Alexakis, Semprun, Beckett, ou Huston, ont fait carrière dans deux langues : leur langue maternelle et le français. C'est ce type d'auteur qui nous intéresse ici, ceux qui écrivent des livres dans plus d'une langue et l'on prendra donc comme référence la définition du bilinguisme littéraire avancée par Rainier Grutman : « Pour pouvoir être dit bilingue, l'écrivain doit posséder non pas deux langues mais *deux langues d'écriture*, qu'il s'est choisies (ou que les circonstances lui ont imposé) pour s'inscrire dans une tradition littéraire » (29).<sup>35</sup> Le bilinguisme n'est pas rare alors que le bilinguisme littéraire constitue une originalité dont peu d'auteurs peuvent se réclamer. Ajoutons que même chez ceux qui écrivent dans deux langues, les situations peuvent être variées : l'écrivain peut commencer par une carrière littéraire unilingue puis produire des œuvres dans une autre langue à un moment donné de sa carrière, il peut publier des œuvres dans deux langues différentes tout au long de sa carrière, il peut se tourner de manière sporadique vers une langue autre, etc. Mais, que ce soit chez les auteurs bilingues ayant une œuvre unilingue ou chez ceux qui ont une œuvre bilingue, on peut affirmer que les changements de langues impliquent une

---

<sup>35</sup> Mon emphase.

sensibilité toute particulière aux questions linguistiques qui se traduit par le désir fréquent, chez ces auteurs, d'écrire des sortes de « mémoires linguistiques » qui retracent leur parcours personnel d'une langue à l'autre.<sup>36</sup>

D'après Klosty Beaujour, les écrivains bilingues constituent une catégorie d'auteurs séparée : « bilingual writers form, if not a breed or a nation, at least a significant category apart » (Alien Tongues 29). Il est en effet important de garder à l'esprit la complexité linguistique dans laquelle leurs œuvres se forment, induisant souvent une frustration palpable.<sup>37</sup> L'écrivain bilingue, puisqu'il se retrouve « entre » deux langues, vit dans un décalage qui complique son rapport aux langues et y imprime une distanciation linguistique. La stratégie textuelle qui caractérise son écriture ne peut se comparer à celle de l'auteur unilingue puisque l'auteur bilingue est continuellement confronté à la question du choix obsédant de la langue d'écriture :

While it is true that bilinguals frequently shift languages without making a conscious decision to do so, polyglot and bilingual *writers* must deliberately decide which language to use in a given instance. The conscious awareness of this option is both the greatest blessing that bilingualism provides the writer and the greatest curse [...] Bilingual writers must, like all writers, produce the “best words in the best order;” but, in addition, they are often tempted by possibilities from a competing system, theirs to use if they but would. All bilinguals who write in two languages know the frustration of being stuck in a sentence in one language, casting about for alternatives, and having the perfect phrasing come to mind –except that the sentence is in the “wrong” language! (Klosty Beaujour, Alien Tongues 38)

Non seulement la question du choix hante les écrivains bilingues, mais elle induit aussi, chez certains en tout cas, un degré de culpabilité. Constamment amené à se justifier, auprès des autres ou de lui-même, d'avoir choisi telle ou telle langue pour tel ou tel ouvrage, l'écrivain bilingue finit par entretenir une relation à ses langues d'écriture qui se caractérise par la perte et la mise à distance. En effet, l'écrivain bilingue connaît le malaise lié à l'abandon, même temporaire, de la

---

<sup>36</sup> Voir par exemple Cioran, Esteban, Moï, Triolet et bien sûr Alexakis (PA).

<sup>37</sup> « Bilingual writers do feel fundamentally different from monolingual, and they are uncomfortable with their singularity. In fact, when they speak or write about their bilingualism, it is usually to complain » (Klosty Beaujour Alien Tongues 29).

langue maternelle au profit d'une autre langue. Mais l'on verra plus loin que ce « malaise » peut être vécu différemment, de manière négative ou positive selon les auteurs, et même être exploité par certains comme outil créatif libérateur.

Cette mise au point sur la notion de bilinguisme littéraire montre bien à quel point le phénomène, de par sa complexité, peut influencer le processus créatif et avoir des conséquences sur la subjectivité des auteurs. Mais, aucune discussion sur le bilinguisme littéraire ne pourrait être complète sans mentionner la carrière de Beckett, tant son œuvre entière incarne la problématique créative engendrée par l'utilisation de deux langues d'écriture.

### **2.1.2 Figure emblématique du bilinguisme littéraire : Samuel Beckett**

Beckett est un écrivain, poète et dramaturge irlandais d'expression anglaise et française. Son œuvre, souvent décrite comme austère et minimaliste, laisse transparaître un profond pessimisme quant à la condition humaine. En effet, une réflexion poussée sur l'homme et le concept d'identité est au cœur de ses écrits. Si Beckett nous intéresse particulièrement ici, c'est parce qu'après avoir commencé une carrière littéraire dans sa langue maternelle, il s'est mis, après la deuxième guerre mondiale, à écrire en français et à produire ses plus grandes œuvres, En attendant Godot et Molloy par exemple, directement dans cette langue d'emprunt. Pourtant, Beckett a continué à écrire en anglais ; il n'y a jamais eu de passage définitif et exclusif au français, mais une coexistence des deux langues jusqu'à sa mort en 1989. À cette date, la quasi-totalité de ses œuvres existait dans les deux langues puisque l'auteur avait mis un point d'honneur à traduire lui-même tous ses écrits d'une langue à l'autre.

On s'est souvent demandé quelles raisons avaient poussé Beckett à utiliser le français et à s'autotraduire. Plusieurs explications ont été mises en avant, par Beckett lui-même et par ses critiques, pour proposer une interprétation de ces phénomènes. Le premier point important à

souligner est que Beckett s'est délibérément tourné vers le français, son choix faisait donc parti d'un projet littéraire précis et incarnait la nécessité de se défaire de l'anglais. Beckett a déclaré : « Cela devient de plus en plus difficile pour moi, pour ne pas dire absurde, d'écrire en bon anglais. Et de plus ma propre langue m'apparaît comme un voile qu'il faut déchirer en deux pour parvenir aux choses (ou au néant) qui se cachent derrière » (cité par Clément 5). Le français, la langue étrangère, est donc un outil nécessaire pour se défaire de la rhétorique de la langue anglaise et échapper aux conventions, automatismes et expressions de la langue maternelle. Beckett souhaitait s'éloigner de ce qui lui était familier en prenant ses distances avec sa langue. Dans cette optique, Klosty Beaujour affirme que c'est cette volonté de changement de langue qui a motivé l'exil en France de Beckett et non pas l'exil qui a induit le changement de langue.<sup>38</sup> Par conséquent, distanciation linguistique et géographique allaient de pair pour l'auteur.

La libération recherchée de la langue anglaise par la langue française est visible dans les premiers écrits en français de Beckett. En effet, le ton vulgaire de ces premières œuvres montre bien que la langue étrangère incarne pour l'auteur un espace de liberté où il peut mettre de côté les pressions de la langue anglaise et explorer d'autres modes d'expression. Robin suggère que Beckett souhaitait non seulement se libérer de sa langue, mais aussi de l'influence de sa mère et de sa culture pour « creuse[r] un univers neutre, précis qui dira l'absurde et la désespérance, univers barré par l'interdit de la langue maternelle » (Le Deuil 16). On voit donc bien que c'est aussi la problématique identitaire beckettienne qui se tient derrière le recours à la langue française. En effet, ce choix est celui d'une personne mal à l'aise avec sa propre personne, rejetant l'idée que l'identité puisse être imposée de l'extérieur, et recherchant un espace personnel caractérisé par la non-appartenance. Comment mieux y parvenir qu'en se plaçant à

---

<sup>38</sup> « one could maintain that he did not change languages because he had changed places but, rather, that he changed places in order to be able to change languages » (Alien Tongues 165).

l'écart de ce qui est aux racines mêmes de son identité : sa langue. Grâce à ce que Klosty Beaujour appelle l'« ontological homelessness » propre à ses oeuvres, Beckett dédramatise son obsession identitaire, atteint une sorte de libération psychologique, et réussit à dire l'essentiel, débarrassé de son bagage affectif (Alien Tongues 171).

Essayons maintenant de déterminer les raisons qui ont poussé Beckett, alors même qu'il estimait cela être une corvée, à se livrer, presque obsessionnellement, à la pratique de l'autotraduction et à réussir ainsi à connaître un double destin littéraire où il a, chose extrêmement rare, atteint le même niveau de célébrité dans ses deux langues d'écriture. Fitch avance l'idée que pour une œuvre donnée, le texte original et sa traduction feraient tous les deux partie du même mouvement créatif (133). Ainsi, Beckett éprouverait un sentiment de non-achèvement tant que son texte original, qu'il soit en français ou en anglais, n'aurait pas été traduit dans l'autre langue. La traduction serait donc une continuation de l'œuvre qui ne pourrait devenir « finie » que par la production de la paire texte d'origine et traduction. Ina Pfitzner insiste, dans son travail sur l'auteur, sur cette pratique incessante d'autocorrection caractéristique de la démarche autotraductive beckettienne : « Beckett kept honing and fine-tuning his texts » (116).

L'auteur se place donc au sein d'un système littéraire qui se caractérise par le mouvement, le dialogue, d'une langue à l'autre, dans un espace où aucune des deux langues n'est autonome mais existe toujours dans sa complémentarité à l'autre. Les œuvres de l'auteur orbitent les unes par rapport aux autres dans un système de création littéraire dynamique où l'importance de l'original est constamment remise en question par l'existence de l'autre version. Klosty Beaujour et Fitch estiment tous les deux que la production et l'existence de deux « mêmes »

version d'un texte donné suggèrent l'existence d'autre chose sous, ou derrière, les deux langues, chose que cette répétition de l'acte créatif aurait pour but de mettre à jour.<sup>39</sup>

Le besoin d'étrangeté, de non-appartenance, avancé par Beckett pour expliquer son choix du français, se retrouve aussi incarné dans sa pratique de l'autotraduction. L'existence de ces œuvres doubles montre que l'instabilité et le déplacement sont des concepts beckettien clés. En effet, l'œuvre s'incarne dans un mouvement de va-et-vient où les textes existent en écho. Cette caractéristique a poussé certains, comme Lori Chamberlain, à déclarer qu'il existe une théorie beckettienne de la répétition suggérant un commentaire linguistique et thématique de la part de l'auteur (20). En répétant et déplaçant le premier texte lors de sa traduction pour chaque acte créatif, Beckett indiquerait que le langage n'est pas un outil satisfaisant et qu'il faut donc sans cesse réitérer l'acte créatif. La répétition aurait donc pour objet d'incarner le caractère construit du langage et peut être son incapacité à décrire la réalité fidèlement.<sup>40</sup> Au niveau thématique, d'autres, comme Erika Oustrovsky, estiment que la répétition inhérente au phénomène d'autotraduction présente dans l'œuvre beckettienne sert une fin symbolique. En effet, le déplacement en va-et-vient du texte d'origine vers sa traduction symboliserait « l'emblème de la limitation des possibilités humaines », concept à la base même des écrits de l'auteur (Ostrovsky 211).

Beckett et son œuvre illustrent parfaitement la complexité des rapports que l'auteur bilingue entretient avec ses langues d'écriture et montrent les ramifications identitaires et thématiques que ce type de choix linguistiques et littéraires peuvent avoir. Il importait, avant

---

<sup>39</sup> Fitch souligne en effet : « the hypothesis of the existence of a kind of Ur-text underlying the English and French texts without, however, antedating them, the latter being like two versions of something situated somewhere *behind* them » (32) alors que Klosty Beaujour note que « The voice passes, and is unmistakably the same in both languages, and this very fact indicates that it emanates from a self which must exist *below* both languages » (Alien Tongues 176).

<sup>40</sup> Pour plus de détails, voir Dina Sherzer qui soutient que Beckett est un metalinguiste (52).

d'analyser la pratique linguistique alexakienne, de présenter les motivations de Beckett tant son projet littéraire est emblématique au sein du champ d'étude du bilinguisme littéraire.

### **2.1.3 Pourquoi une autre langue ?**

Il n'existe sans doute pas une raison unique, précise et cohérente expliquant qu'un auteur décide d'écrire dans une langue étrangère. Les conditions du choix dépendent de facteurs personnels psychologiques, géographiques ou linguistiques propres à la situation de chaque auteur, mais l'on peut sans doute mettre en avant des traits communs induisant cette pratique. Comme nous l'avons vu avec le cas de Beckett, et comme le souligne Zahida Darwiche Jabbour, le choix d'une langue étrangère révèle beaucoup sur la subjectivité de l'auteur :

Pourquoi écrit-on dans une langue étrangère ? La réponse à cette question n'est pas toujours évidente. Quand un écrivain choisit d'adopter la langue de l'autre comme langue de création, il répond à des impératifs qui relèvent de la subjectivité et restent foncièrement cachés, ou tout au moins moitié dans l'ombre, moitié dans la lumière. (101)

Peut-on faire lumière sur cette zone d'ombre ou, pour reprendre les mots de Kroh, « Que gagne-t-on en quittant l'univers bien connu et rassurant de sa langue maternelle » (11) ? En étudiant les témoignages d'auteurs bilingues et les études sur le sujet, tout en gardant en tête la perspective beckettienne sur la question, on peut avancer deux motivations qui sont intimement liées : les raisons linguistiques et psychologiques.

Le choix de la langue étrangère en littérature tend à vouloir annuler l'idée que la langue va de soi, que la langue maternelle est naturellement celle dans laquelle un auteur veut ou doit écrire. La langue étrangère se présente comme une substance neutre, pleine de potentiel, favorisant une certaine liberté d'écriture. L'auteur qui choisit une langue étrangère semble vouloir échapper au pouvoir de la langue d'origine sur sa personne et sur son écriture au profit d'une « conscience exacerbée du langage [qui] peut être extrêmement propice à l'écriture »



(Huston Nord 43).<sup>41</sup> Kundera, comme Huston, souligne le pouvoir créatif de cette conscience linguistique particulière : « En français, chaque phrase est une quête, une conquête, tout est conscient » (cité par Aissaoui). Oustinoff estime que cette démarche d'écriture favorise la naissance d'un style d'écriture original (45) alors que Kellman soutient quant à lui que la suppression de la facilité linguistique induite par l'abandon de la langue maternelle rapproche ce processus d'écriture des conditions esthétiques prônées par les formalistes russes (Translingual 29-30). Pour résumer, on peut dire que la distanciation linguistique offerte par la langue étrangère ouvre un horizon de créativité inexistant dans la seule langue maternelle.

Cette distanciation linguistique se double inévitablement d'une distanciation psychologique. En effet, prendre ses distances avec sa langue maternelle n'est pas un événement anodin dans la construction de la subjectivité d'une personne. Les auteurs qui choisissent une langue étrangère revendiquent un besoin d'étrangeté, de distanciation et de non-coïncidence par rapport au milieu dont ils sont issus et par rapport à leur propre subjectivité. Kristeva, comme Beckett, exprime le soulagement que la langue française lui a procuré en la libérant d'une influence maternelle pesante : « *Écrire en français, ce fut me libérer. Geste matricide. Quitter l'enfer* » (citée par Brincourt 231) ; alors que Gary explique que le choix d'une langue étrangère a été l'un des moyens qu'il a trouvés pour lutter contre son dégoût de lui-même : « Bien des comportements peuvent être inspirés par la haine de soi. On peut devenir artiste. Se suicider. Changer de nom, de pays, de langue. Tout cela à la fois » (cité par Huston Nord 11). Débarrassés de l'affect de leur langue maternelle, les auteurs bilingues paraissent chercher une remise en

---

<sup>41</sup> Pour une explication complète de ce phénomène de pression linguistique de la langue maternelle et de sentiment d'infériorité linguistique, voir la description de Raymond Federman: « I write more, and I have always written more in English than in French, even though English is not my first language. Somehow the French language scares me. It seems to dictate to me how I should write and therefore prevents me from challenging its rules of grammar, whereas English, irrational as it may be in its grammar and its syntax, gives me the freedom to experiment with grammar and syntax » (« A Voice Within a Voice » 239).

question identitaire salvatrice. En prenant leurs distances par rapport à ce qui définit leur être profond (langue, milieu, culture, mère, etc.), en s'installant dans l'altérité par la langue, ces auteurs veulent faire émerger un nouveau *moi*, une subjectivité réinventée : « L'expérience de l'altérité vécue par l'écrivain dans son commerce avec la langue de l'autre, favorise une révélation à soi-même » (Darwiche Jabbour 102). Ainsi, il semblerait que ce sentiment de non-appartenance induit par le changement de langue serait pour les auteurs bilingues à la fois une source de créativité littéraire originale mais aussi une source de renouveau identitaire thérapeutique.<sup>42</sup> C'est ce point même que soutient Kristeva dans son essai « L'Autre langue ou traduire le sensible » : « "S'estranger" à soi-même et se faire le passeur de cette étrangeté continûment retrouvée : n'est-ce pas ainsi que nous combattons nos psychoses latentes » (396).

L'emprunt linguistique en littérature permet donc l'invention de nouveaux codes littéraires et langagiers en mettant en avant des formes d'expression caractérisées par la distanciation et le déplacement. Ce qui découle de cette exposition des raisons possibles du changement de langue, c'est que les auteurs bilingues entretiennent un rapport fort avec leurs langues à la fois au niveau de l'imaginaire mais aussi de la pratique même de l'écriture. Quelques questions émergent, qu'il importera de garder à l'esprit en analysant le parcours linguistique d'Alexakis. L'auteur reste-t-il satisfait de son choix linguistique tout au long de sa carrière ? Comme la « pratique des langues multiples et l'adhésion aux cultures respectives neutralisent le sentiment d'appartenance », n'y a-t-il pas un danger de perte de repères identitaires chez l'auteur bilingue (Moï 17) ? Comment ces questions identitaires sont-elles influencées par la pratique de l'autotraduction ?

---

<sup>42</sup> Jacqueline Amati dans son ouvrage sur le bilinguisme en psychanalyse, *La Babel de l'inconscient*, souligne elle aussi cette dimension thérapeutique de la langue étrangère : « le fait de parler des conflits et des angoisses de sa propre enfance dans une deuxième langue, apprise à l'âge adulte, [peut] permettre à l'analysant d'établir une "distance de sécurité" face au tumulte des émotions primitives pouvant être déclanchées par les mots de la langue maternelle » (2).

#### 2.1.4 Problématique de l'autotraduction

Peu d'études se sont penchées sur l'autotraduction en tant que phénomène de création littéraire. Les ouvrages généraux sur la théorie de la traduction n'en font que rarement mention. Par exemple, l'ouvrage de Susan Bassnett, Translation Studies, qui fait autorité dans le domaine des études traductologiques, ne comporte aucune section sur le phénomène autotransductif. En fait, seules des études récentes portant sur des auteurs autotraducteurs en particulier tentent de décrire et d'analyser cette pratique. La question principale dont traitent ces études est celle du statut des traductions produites par l'auteur même du texte en question.

Ainsi, Oustinoff, Fitch et Christine Klein-Lataud œuvrent pour démontrer que la traduction auctoriale ne produit pas des traductions en tant que tel mais plutôt des seconds originaux. En effet, quand un auteur se traduit lui-même, il opère des changements par rapport au texte d'origine qu'un traducteur allographe ne pourrait pas se permettre. Pfitzner note en effet : « in the case of a self-translation the translator does not feel obligated to the original » (113). L'autotraducteur n'a donc pas d'obligation de fidélité et ces deuxièmes versions sont ainsi bien souvent des créations. En conséquence, certains auteurs autotraducteurs, comme Huston, rejettent le terme de « traduction » au profit du terme « réécriture » (Klein-Lataud 220). L'autotraduction implique des complications typologiques dont les auteurs sont conscients, qui font basculer cette pratique dans un « espace propre » de créativité répondant « à la même logique que les œuvres dont l'auteur produit, à distance, plusieurs versions » (Oustinoff 12-13). Fitch pousse cette idée un peu plus loin en déplorant le fait que les commentateurs d'œuvres bilingues ne prennent pas compte de la chronologie de production des deux versions et se contentent souvent de lire la version qui leur est linguistiquement la plus accessible (12 et 31). Il importe donc, lorsque l'on analyse les écrits d'un auteur bilingue, de garder à l'esprit que le texte

en question fait partie d'une paire textuelle et de déterminer si l'on a affaire à la première ou la seconde version. Bien que l'objet de notre étude ne réside pas dans la comparaison des versions grecques et françaises des textes d'Alexakis, pratique qu'Oustinoff qualifie d'« entreprise hasardeuse », et se concentre sur le corpus alexakien de langue française, il faudra établir quelles œuvres ont fait l'objet d'une réécriture en grec ou en français (43).<sup>43</sup>

L'autotraduction fait coexister les textes dans un entre-deux linguistique et textuel. Les textes orbitent les uns par rapport aux autres mais sans doute aussi autour de ce « Ur-text » que les auteurs tentent d'appréhender. En effet, la deuxième version prolonge la première et devient ainsi une continuation de l'écrit original qui ne sera « complet » qu'une fois passée l'étape de l'autotraduction. Fitch suggère même que dès le début du processus d'écriture, l'écrivain autotraducteur destine sa première version à l'autotraduction, ce qui veut dire que le texte premier n'est jamais amené à exister dans son unité mais dans la dualité linguistique (191). Comment expliquer cette volonté de dédoublement textuel chez les auteurs bilingues ? Au niveau stylistique, on peut penser que le fait de s'y prendre à deux fois, de réécrire le texte dans une autre langue, permet aux auteurs d'approfondir leur écriture dans un cadre ludique. Au niveau thématique, certains estiment que l'autotraduction permet à l'auteur d'unifier une vision double de sa personnalité engendrée par le bilinguisme. Dans cette optique, l'auteur s'autotraduirait afin d'appivoiser sa dualité linguistique et de coïncider avec lui-même. L'autotraduction serait aussi un moyen de fustiger l'idée d'une identité stable. En effet, en multipliant les versions d'un même texte, l'auteur indiquerait que subjectivité rime avec multiplicité et que l'on ne peut, en définitive, jamais coïncider avec soi-même. Quoi qu'il en soit,

---

<sup>43</sup> Friedman, tout comme Oustinoff et Clément, estime que la comparaison des deux versions d'un texte ne présente pas d'intérêt et ne fait que mettre en avant des écarts et des changements qui sont de l'ordre de l'évidence dans le domaine de l'autotraduction. Il revendique une approche « not merely to compare passages in the twin-texts, not merely to note differences or variants, but to arrive at an *aesthetic* of bilingualism and self-translating, or better yet to arrive at a *poetics* of such activities » (9).

la pratique de l'autotraduction implique indéniablement une réflexion identitaire poussée qu'il importera d'analyser chez Alexakis.

### **2.1.5 Khatibi et Derrida : langue et altérité**

Abdelkébir Khatibi et Jacques Derrida ont tous deux produit une réflexion poussée sur des questions linguistiques ayant trait à l'identité et l'altérité qui pourrait être utile pour comprendre mieux ce que le phénomène d'autotraduction implique. Khatibi, dans Amour bilingue, et Derrida, dans Le Monolinguisme de l'autre, s'intéressent tous les deux aux relations existant entre les langues.

Pour Khatibi, auteur marocain écrivant en français, la relation à ses deux langues, l'arabe et le français, ne va pas de soi et est même problématique. Sa diglossie implique que son rapport aux langues est toujours en négociation. L'idéal inatteignable vers lequel Khatibi tend est celui de faire coexister, voire coïncider, ses deux langues : « faire muter une langue dans une autre est impossible. Et je désire cet impossible » (35). Pourtant, bien qu'il estime que ses deux langues restent désespérément distinctes, il affirme aussi qu'elles dialoguent entre elles. Cet espace de dialogue, de traduction, entre ses deux langues Khatibi l'appelle la bi-langue : une sorte de troisième langue représentant un espace linguistique où les langues peuvent coexister tout en affirmant leur différence.

Derrida, de son côté, estime que le monolinguisme est une impossibilité. Selon lui, il existe une sorte de pre-langage dans lequel les individus puisent et duquel ils traduisent pour exprimer leur pensée. Par conséquent, la traduction serait inhérente à l'acte de langage, toujours une opération première plutôt que, comme communément accepté, seconde. Notre langue maternelle serait donc en quelque sorte aussi notre première langue étrangère. Derrida affirme ainsi que l'on ne possède jamais la langue que l'on parle, qu'on y est en fait toujours étranger.

Dans cette optique, la langue se caractérise par son extériorité au sujet et par son inappréhensibilité: « La langue dite maternelle n'est jamais purement naturelle, ni propre, ni habitable » (Le Monolinguisme 112). Chaque acte de langage matérialiserait donc l'altérité existant entre un individu et sa langue et se réaliserait dans le désir irréalisable d'un langage parfait où individu et langue pourraient coïncider.

Chez Khatibi comme Derrida, on note l'idée que l'individu serait attiré par le désir d'une langue autre. Ne pourrait-on pas envisager que la démarche des écrivains autotraducteurs se rapproche de cette idée ? N'écriraient-ils pas dans deux langues justement pour apprivoiser cette bi-langue et tendre vers une sorte de langage idéal ? Derrida lui-même suggère cette interprétation : « Bien sûr on peut parler plusieurs langues. Il y a des sujets compétents dans plus d'une langue. Certains même écrivent plusieurs langues à la fois (prothèses, greffes, traduction, transposition). Mais ne le font-ils pas toujours en vue de l'idiome absolu ? et dans la promesse d'une langue encore inouïe ? » (Le Monolinguisme 126). L'autotraduction serait donc un moyen d'atteindre ce troisième espace linguistique tant convoité, de négocier et dédramatiser un rapport aux langues complexe. Klosty Beaujour, dans son étude sur les écrivains bilingues, arrive au même type de conclusion. Elle soutient en effet que : « If they succeed in making their peace with their two languages, it is because they realize that although they cannot perfectly superimpose one language on the other and create a whole this way, there is a third language at their command which overarches the others » (Alien Tongues 54). L'existence de cette autre langue est d'ailleurs souvent évoquée, parfois de manière abstraite, par les écrivains bilingues. Joëlle Kirch, auteure française écrivant en allemand, explique : « au-delà du français et de l'allemand, parfois lointaine et parfois proche, je sens la présence mystérieuse d'une terra incognita, patrie de ma qualité » (142). De son côté, Anna Moï, romancière et essayiste

vietnamienne plurilingue, affirme qu'«[a]ucune langue n'est plus propice qu'une autre à la notation des ellipses : les langues ne sont qu'un instrument de traduction d'une langue indicible concoctée par l'auteur » (15-16). Klosty Beaujour estime même qu'il est logique que, tard dans leur carrière littéraire, les écrivains bilingues tentent concrètement de créer une troisième langue en mélangeant leurs deux langues : « his [l'écrivain bilingue] final years may also involve the creation of a new idiolect, in which elements from his various languages appear in a new polyglot synthesis » (Prolegomena 70).<sup>44</sup>

Chez l'écrivain bilingue, le rapport aux langues, réel où imaginaire, est donc constamment mis en avant. Cet aspect de la pratique littéraire bilingue rejoint le concept de « surconscience linguistique » élaboré par Gauvin. Celle-ci estime en effet que chez les écrivains confrontés au choix de la langue d'écriture, « [é]crire devient alors un véritable “acte de langage”, car le choix de telle ou telle langue d'écriture est révélateur d'un “procès” littéraire plus important que les procédés mis en jeu » (L'Écrivain 7). Même si la réflexion de Gauvin concerne les écrivains francophones en particulier, on peut l'étendre aux écrivains bilingues qui sont, eux aussi, et peut-être plus que tous, « condamné[s] à *penser la langue* » et à faire l'expérience d'une « surconscience » au niveau linguistique (L'Écrivain 8).

### **2.1.6 « Entre » deux langues ou « Avec » deux langues : hétérogénéité des expériences bilingues en littérature**

Cette surconscience linguistique inhérente à l'écriture bilingue est vécue différemment d'un auteur à l'autre. Kroh souligne en effet que « vivre avec -ou entre- deux langues paraît une malédiction aux uns, une chance extraordinaire pour les autres » (12). On remarque en effet que certains auteurs ne cessent d'évoquer les problèmes qu'induit leur bilinguisme alors que d'autres mettent l'accent sur l'enrichissement qu'il leur apporte.

---

<sup>44</sup> Federman déclare par exemple : « I have often considered writing a book in which the two languages would merge into one another » (« A Voice Within a Voice » 240).

Le fait d'écrire dans deux langues, et donc de laisser de côté, au moins temporairement, une des deux langues, est, chez certains, condamné par la conscience de l'auteur. Triolet déclare par exemple : « On dirait une maladie : je suis atteinte de bilinguisme. Ou encore : je suis bigame. Un crime devant la loi » (54). Ce caractère d'illégitimité linguistique est souvent exprimé grâce à la métaphore de l'adultère ou de la bigamie. La langue d'emprunt, celle qui détourne de la langue maternelle, est alors décrite comme une maîtresse ou une deuxième femme. Ariel Dorfman exprime ainsi son mal-être linguistique : « married to two tongues [...] an adulterer of language [...] a fluid bigamist of language » (33). Face aux problèmes posés par le choix de la langue à chaque acte d'écriture, certains auteurs se sentent comme assis entre deux chaises, paralysés, voire divisés. Parfois, ces auteurs vont même jusqu'à rejeter ou détester une des deux langues, peut être parce que la dualité inhérente au bilinguisme induit, à leurs yeux, une perte, une division de leur être, ou tout du moins un problème de non-coïncidence identitaire. Esteban (107) et Tvetan Todorov (22) comparent tous deux le bilinguisme à la schizophrénie. Todorov raconte, dans son essai « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie », comment, lorsqu'il retourne en Bulgarie après dix-huit années passées en France, il fait l'expérience douloureuse de cette non-coïncidence. En traduisant un discours, qu'il avait d'abord écrit en français, il prend conscience que son intervention est inaccessible à son futur auditoire bulgare et qu'il lui faudrait revêtir une identité autre selon qu'il s'exprime dans une langue ou l'autre. Il conclut en mettant l'accent sur la dualité identitaire découlant de ce phénomène : « Ma double appartenance ne produit qu'un résultat : à mes yeux même, elle frappe d'inauthenticité chacun de mes deux discours, puisque chacun ne peut correspondre qu'à la moitié de mon être ; or je suis bien double » (22).



Au contraire, chez certains auteurs, le bilinguisme littéraire est décrit comme une pratique enrichissante et libératrice. Federman et Huston montrent tous deux comment l'écriture dans deux langues permet une sorte de déblocage identitaire grâce à l'émancipation linguistique offerte par la langue autre. Federman déclare ainsi : « I do not feel afflicted by my bilingualism. I feel enriched by it [...] I feel free in English because it liberated me » (« A Voice Within a Voice » 239-40) et Huston indique : « en revêtant mon masque francophone, en m'installant dans une culture étrangère, qu'ai-je fait d'autre que de me choisir libre et autonome » (Nord 68). Bien sûr, il faut aussi insister sur le fait que le rapport des écrivains bilingues à leurs langues n'est pas fixé une fois pour toute et que leur attitude face au bilinguisme peut varier au long de leur carrière en passant parfois par des sentiments contraires.

Ce tour d'horizon de la recherche sur le bilinguisme littéraire et l'autotraduction nous a permis de mettre en avant des points communs entre les auteurs écrivant dans plusieurs langues. On peut dire que ces derniers ont choisi, de gaieté ou à contre-cœur, de s'installer dans une instabilité linguistique pouvant être salvatrice ou paralysante. Ce qui ressort aussi de cette mise au point, c'est que nous avons affaire à des trajectoires littéraires personnelles et qu'il faut garder à l'esprit l'originalité et le caractère idiosyncratique de chaque démarche bilingue en littérature. Nous estimons maintenant que nous avons les outils critiques nécessaires pour aborder la question linguistique chez Alexakis. Il importera de voir par exemple si les mêmes schémas sont présents chez l'auteur, s'il perçoit sa pratique du bilinguisme comme positive ou négative et comment il explique son recours à deux langues d'écriture.

## **2.2 Parcours linguistique et itinéraire identitaire alexakien**

Les questions linguistiques liées au bilinguisme littéraire sont omniprésentes dans les écrits d'Alexakis. Qu'il s'agisse de lui-même ou de ses personnages, on remarque une sensibilité

toute particulière envers les langues. Ce n'est pas un hasard si au début de son séjour en France l'auteur est interpellé par les écrits de Beckett : « Le seul auteur français qui m'ait inspiré une véritable passion au cours de ces années fut un étranger lui aussi : Beckett. Il m'a d'abord donné la conviction qu'on peut très bien écrire dans une langue autre que la sienne » (PA 165).

L'héritage linguistique beckettien n'est donc pas étranger à Alexakis ce qui explique sans doute que l'on puisse déceler des similarités entre les stratégies d'écriture de ces deux auteurs.

Alexakis se place ainsi sous la protection d'un illustre prédécesseur en matière de bilinguisme linguistique. De plus, à travers ses personnages, il rappelle de temps en temps cette lignée d'auteurs bilingues, source d'inspiration et d'admiration : « Je lisais systématiquement les auteurs qui avaient choisi de s'exprimer dans une langue étrangère : Beckett, Nabokov, Conrad. Je les trouvais excellents » et « une religieuse [...] lisait *Les Racines du ciel* de Romain Gary » (ME 100 et 157). La plupart des commentateurs ayant écrit sur Alexakis soulignent l'importance de cette question de la langue dans l'œuvre, comme en témoignent les titres des articles lui étant consacré : « Vassilis Alexakis ; un jongleur de langue » (d'Estienne d'Orves), « Ambidextre du texte » (Leauthier), ou le documentaire intitulé Vassilis Alexakis, d'une langue à l'autre (Moszynski).

Il faut noter qu'il existe une sorte de double perspective linguistique chez Alexakis. Il met en effet en scène son parcours personnel en matière linguistique, mais, en plus de cela, il place aussi les langues au centre de la thématique de ses romans et de ses nouvelles. En effet, Alexakis est poussé par deux démarches intimement liées : analyser son bilinguisme littéraire propre dans ses écrits autobiographiques et proposer une thématique linguistique dans ses écrits fictionnels. L'auteur multiplie et exploite ainsi différents espaces et problématiques linguistiques qu'il faudra mettre en évidence et analyser. On estime et l'on veut démontrer que les

considérations linguistiques alexakiennes, personnelles ou thématiques, sont liées à la fois au processus créatif littéraire et à une quête identitaire auctoriale. Cette idée rejoint celle d'Oktapoda-Lu qui souligne que « la langue représente pour lui l'essence dans la recherche des racines, de la mémoire et de l'identité » (« Vassilis Alexakis » 289). Tâchons donc maintenant de décrire et d'analyser le parcours linguistique littéraire d'Alexakis en parallèle avec son itinéraire identitaire au long de sa carrière.

### **2.2.1 Alternance des langues d'écriture : naissance d'une œuvre double**

Lorsque l'on aborde les écrits d'Alexakis, il est nécessaire de savoir quelles œuvres ont d'abord été écrites en français et quelles œuvres ont d'abord été écrites en grec. Dans les années soixante-dix Alexakis débute sa carrière littéraire en français. Ses trois premiers romans, Le Sandwich, Les Girls du City-Boum-Boum et La Tête du chat, sont publiés directement dans cette langue d'emprunt. Au début des années quatre-vingts, on note un retour au grec avec la publication de Talgo directement dans cette langue. Ensuite, Alexakis se tourne à nouveau vers le français avec ses trois écrits suivants : Contrôle d'identité, Paris-Athènes, et Avant. Il est intéressant de noter qu'entre 1992 et 2005 Alexakis a alterné entre français et grec comme langue première d'écriture puisque La Langue maternelle a été écrit d'abord en grec, Papa d'abord en français, Le Cœur de Marguerite d'abord en grec, Les Mots étrangers d'abord en français et enfin Je t'oublierai tous les jours d'abord en grec. Il semble que l'on assiste en ce moment à un retour vers le grec puisque le tout récent Ap. J.-C. a lui aussi fait l'objet d'une écriture première en grec et d'une autotraduction vers le français.

En plus de ce phénomène d'alternance de langue d'écriture, Alexakis produit pour chaque écrit, depuis le début des années quatre-vingts, une autotraduction, une version de l'écrit

en question dans l'autre langue.<sup>45</sup> L'une des conséquences évidentes pour cette étude se consacrant au corpus francophone de l'auteur est que les versions françaises de Talgo, La Langue maternelle, Le Cœur de Marguerite, Je t'oublierai tous les jours et Ap. J.-C. sont toutes des réécritures d'un texte premier en langue grecque. Pourtant, il faut préciser que seul Talgo a fait l'objet d'une publication initiale en Grèce. Tous les autres ouvrages de l'auteur écrits d'abord en grec et autotraduits en français ont paru en France dans leur version française en premier. Oktapoda-Lu affirme en effet : « Illustration frappante du “bilinguisme littéraire”, Vassilis Alexakis avoue avoir écrit d'abord en grec certains de ses romans avant de les traduire. *La Langue maternelle* (1995) et *Le Cœur de Marguerite* (1999), [ainsi que Je t'oublierai tous les jours et Ap. J.-C.] écrits initialement en grec, connaissent leur première publication en français » (« Changement de langue » 329-30).

L'alternance des langues d'écriture et le phénomène d'autotraduction sont donc caractéristiques des écrits d'Alexakis. Ce dernier, lorsqu'il déclare : « [t]ous les livres que j'ai écrits sont le fruit d'un dialogue tantôt avec la langue française, tantôt avec la langue grecque », place son œuvre sous le signe de la dualité linguistique et laisse entendre que son rapport aux langues n'est pas fixe mais en perpétuelle négociation (« Le Silence » 6). En effet, allant de l'opposition pure et simple des deux langues jusqu'à l'acceptation de l'ambivalence linguistique liée à sa situation, l'attitude de l'auteur face aux deux langues d'écriture évolue tout au long de sa carrière, matérialisant ainsi une constante redéfinition identitaire personnelle. En fait, on pourrait lire toute l'œuvre de l'auteur comme une tentative pour exorciser son abandon initial du

---

<sup>45</sup> Il faut préciser qu'Alexakis a effectué toutes les traductions vers le français lui-même mais qu'à deux reprises, dans l'autre sens, il a eu recours à une aide extérieure. En effet, la traduction en grec de La Tête du chat a été effectuée par la mère de l'auteur avec la collaboration de son fils (PA 133 et JTO 133). Le recours à la « mère » pour traduire vers la langue « maternelle » n'est d'ailleurs sans doute pas anodin. La traduction en grec de Contrôle d'identité a été effectuée par une traductrice professionnelle (PA 251). Une fois de plus, ceci rapproche la pratique bilingue d'Alexakis de la pratique bilingue beckettienne puisque Beckett avait lui aussi parfois recours à des aides extérieures ponctuelles en matière de traduction.

grec, établir un équilibre entre les deux langues, et finalement accepter son bilinguisme. Il paraît maintenant essentiel d'étudier les différents moments de la pensée d'Alexakis sur cette question de la langue.

### **2.2.2 Choix initial du français : écrire dans la langue de l'autre**

Le séjour en France d'Alexakis était censé n'être que temporaire, il s'y rendait pour effectuer des études de journalisme à Lille, ce qu'il fit de 1961 à 1964. Cette période de sa vie, comme le titre du chapitre lui étant consacré dans Paris-Athènes, « Le Froid », le laisse entendre, fut extrêmement malheureuse car marquée par le mal du pays, un sentiment profond de solitude et des difficultés liées à l'apprentissage de la langue française (139-82). Alexakis avoue même qu'il désirait à tout prix rentrer en Grèce au plus tôt : « Cela peut paraître paradoxal, mais c'est ainsi : je me suis acharné à bien apprendre le français parce que j'avais hâte de quitter la France » (PA 168). Le but de son séjour étant en effet de suivre des études de journalisme et d'apprendre le français, l'auteur estimait que le plus tôt ses tâches seraient accomplies, le plus tôt il pourrait rentrer en Grèce. Mais le retour au pays tant espéré s'avère plus bref que prévu et malheureusement teinté par la montée de la dictature. À son retour en France où, au contraire de ses années d'études, il se plaît énormément, il se marie presque immédiatement et devient journaliste. L'exil forcé d'Alexakis se transforme bien vite en expatriation volontaire puisqu'au retour de la démocratie en Grèce en 1974 il ne rentre pas au pays mais renforce au contraire ses liens avec la France en entamant une carrière littéraire en français, cette même année, avec la publication de son premier roman Le Sandwich.

Si, comme Alexakis l'indique lui-même, « [l]a junte a gelé mes relations avec ma langue maternelle », on peut se demander pourquoi, lorsque la démocratie fut rétablie, ce dernier ne décida pas immédiatement d'écrire en grec et pourquoi ses trois premiers romans furent tous

publiés en français (JTO 95). Le choix du français, aussi délibéré qu'il ait été aux yeux de l'auteur, semble en fait avoir été surtout influencé, dans un premier temps, par son environnement. En effet, l'auteur vivait à Paris, son métier de journaliste le poussait bien sûr à écrire en français et l'on comprend pourquoi il explique: « [c]'est en français que tout résonnait en moi » (PA 14).<sup>46</sup> Il faut aussi garder à l'esprit que l'apprentissage du français avait été difficile et qu'Alexakis, à la fois en choisissant une carrière de journaliste en langue française et en publiant des romans dans cette langue, indiquait vouloir prendre une revanche sur le pénible parcours qu'avait été son apprentissage du français pendant ses années lilloises. C'est comme s'il avait voulu fournir la preuve que la langue française lui était maintenant sienne et qu'il la maîtrisait au point d'en faire son fond de commerce : « J'essayais de gagner ma vie comme journaliste. Je me sentais constamment tenu de fournir la preuve que je connaissais bien la langue » (PA 96). Dans cette optique, on comprend sans doute mieux pourquoi la Grèce est presque absente de ses trois premiers romans qui traitent d'ailleurs de sujets français et se déroulent tous les trois à Paris. On comprend aussi pourquoi l'auteur avoue simplement : « Pas un instant je n'ai pensé les écrire en grec » (Morency 47).

Les raisons ayant poussé Alexakis vers le français au début de sa carrière littéraire sont donc à la fois situationnelles (expatriation, environnement parisien, femme française, journalisme, etc.) et psychologiques (étaler au grand jour sa maîtrise de la langue française). Toutefois, en regardant ces œuvres de jeunesse de plus près, on peut aussi y déceler les deux interprétations mises à jour lors de l'analyse de la problématique linguistique chez Beckett et d'autres écrivains bilingues faite plus haut. En effet, comme eux, Alexakis a choisi une langue

---

<sup>46</sup> Alexakis reconnaît d'ailleurs que sa carrière de journaliste a eu une grande influence sur sa maîtrise de la langue française. Il indique dans un entretien que le journalisme « a été une école d'apprentissage du français. Pour le roman, je crois que c'est très bien de passer par le journalisme » (Guichard « Athènes sur Seine » 16).

étrangère comme langue d'écriture à la fois pour s'éloigner de son milieu d'origine et pour atteindre un espace d'écriture neutre et libre. Alexakis explique dans un entretien :

Si j'avais écrit mes premiers livres en grec, il n'y aurait peut-être pas eu cette espèce d'insolence, d'humour, il n'y aurait pas eu toutes ces absurdités qui me venaient à l'esprit et que j'exprimais très librement en français. J'avais l'impression d'être dans cette langue plus libre, de pouvoir aller plus loin, dire des choses que je n'aurais pas dites dans ma langue d'origine. (Kroh 108-09)

Les premiers écrits d'Alexakis se caractérisent en effet par leur thématique loufoque et par un usage très libre du français.<sup>47</sup> Le ton est impertinent, voire parfois grossier. Dans Le Sandwich, le narrateur rapporte par exemple une conversation vulgaire entendue dans un bar : « moi je suis p'tit maigre puis une grosse quéquette » (S 11). À travers le français, Alexakis accède donc à un espace d'écriture où il n'y a pas de place pour l'autocensure. Cet espace littéraire de liberté lui permet de s'éloigner de son milieu familial et d'évacuer les pressions liées au regard familial: « J'ai pensé que le français m'avait libéré de la crainte de la choquer [sa mère] » (PA 246).

Ses deux premiers romans ne présentent pas d'intrigue en tant que telle ; on suit, dans les deux cas, un jeune homme auquel il arrive toutes sortes de péripéties comiques et irréelles. Les dialogues sont prédominants, la langue est fortement orale, « Lui i'chahute [...] i'est pu intelligent dans le fond. Il faut le faire. Moi je pourrais pas. Chais pas chahuter » (S 11), avec une place de choix faite à l'argot et à un usage créatif de la ponctuation (GCB 33-34). À travers la langue, on sent poindre une sorte de liberté insolente sous forme d'un véritable défoulement par les mots. Alexakis confirme cette idée en expliquant : « le français a augmenté mon plaisir, il m'a ouvert de nouveaux espaces de liberté » (PA 16). En prenant ses distances avec sa langue maternelle et à travers un usage très libre du français, Alexakis donne l'impression de vouloir

---

<sup>47</sup> Kroh résume ainsi l'accueil critique des oeuvres de jeunesse de l'auteur : « vous publiez votre premier roman, *Le sandwich*, en 1974, à l'âge de 31 ans. La critique s'enthousiasme et le qualifie de vilain, loufoque, ironique, absurde, déconcertant, rude, acidulé, réchauffant, alerte, déroutant et drolatique. L'année suivante vous publiez, dans la même veine, *Les girls de [sic.] City-Boum-Boum* » (108).

taire une douleur plus profonde, cachée par le ton léger de l'écriture. On pourrait suggérer qu'Alexakis tente ainsi d'évacuer le bagage émotionnel lié à son statut d'expatrié ou qu'il montre indirectement que son identité grecque lui est problématique. On pourrait aussi avancer l'idée qu'Alexakis se tourne vers le français, et qui plus est, vers un usage presque survolté du français, pour fuir les pressions de la langue grecque, plus particulièrement de la catharévoussa, cette langue archaïsante artificielle, langue officielle en Grèce jusqu'en 1976, alors même que la population s'exprime dans une autre langue : le démotique. Cette diglossie aurait pu être une raison de blocage pour l'auteur.<sup>48</sup> Les pressions que subissait le démotique, littéralement « langue du peuple » face à la catharévoussa, littéralement « langue épurée », étaient extrêmement pesantes à l'époque. Par conséquent, c'est peut-être aussi pour échapper à cette problématique linguistique propre à la Grèce qu'Alexakis s'est d'abord tourné vers le français.

La langue d'emprunt, offre donc, à bien des égards, une distance salvatrice pour l'auteur qui peut ainsi s'exprimer loin de la pression de son milieu et de sa langue d'origine. Le choix du français permet aussi à Alexakis de solidement ancrer sa présence en France, de se faire, en quelque sorte, « accepter » par son milieu. On sent en effet une volonté de légitimation identitaire à travers le français en ce que l'auteur manifeste clairement, par le choix du français pour ses trois premiers romans, que son éloignement de la Grèce, et donc de son identité en tant que Grec, est voulu. Par conséquent, le choix du français apparaît comme une volonté de (re)définition identitaire de la part de l'auteur qui explique d'ailleurs : « Les histoires que je racontais me ressemblaient. C'est à travers le français que j'avais trouvé ma façon de

---

<sup>48</sup> En effet, le narrateur de La Langue maternelle explique : « La langue que nous parlions était considérée comme vulgaire [...] On nous contraignait à écrire dans une curieuse langue artificielle, intermédiaire entre le grec moderne et le grec ancien, appelée pure, *catharévoussa* [...] Nous avons été élevés dans cette certitude qu'aucun texte de qualité ne pouvait s'écrire dans le grec que nous parlions » (115-16). C'est en 1976 que le démotique est devenu la langue officielle de l'état grec et que son usage fut finalement imposé dans l'administration et l'éducation. Pour plus de détails sur la question de la diglossie en Grèce consulter l'article de Robert Browning « Greek Diglossia Yesterday and Today » ou l'essai d'Alexakis Les Grecs d'aujourd'hui dans lequel il consacre une dizaine de pages à cette problématique linguistique (73-80).



m'exprimer, que *je m'étais trouvé* [...] Je m'étais trouvé à travers le français et en même temps je m'étais un peu perdu » (PA 241).<sup>49</sup> L'auteur laisse ici penser que l'identification à la langue française de ses débuts littéraires a eu des conséquences importantes au niveau de sa perception identitaire et que, malgré le potentiel libérateur de la langue d'emprunt, la mise à distance de la langue maternelle l'a finalement mis dans une situation psychologiquement pénible.

### 2.2.3 Les raisons du retour au grec

Si, dans un premier temps, la langue étrangère constitue un potentiel libérateur, bien vite, Alexakis se rend compte qu'il lui faut retourner vers le grec car, contrairement à ce qu'affirme Susan Stuart dans son article sur l'auteur, « writing in a second language does not cause fracture », la langue étrangère induit, à ce stade du parcours littéraire d'Alexakis, une perte de repères identitaires (291). Dans ses écrits autobiographiques et dans différents entretiens, Alexakis raconte les dommages psychologiques créés par le fait qu'il s'était coupé de sa langue maternelle. Incertitudes identitaires et culpabilité font que, comme le dit l'auteur, « [é]crire en grec était à ce moment-là une nécessité » (Kroh 171).

Tout d'abord, Alexakis insiste sur le fait qu'en français une partie de son histoire personnelle lui est inaccessible et que pour cette raison il a fini par se sentir étranger à lui-même. Après trois romans publiés en français, Alexakis se rend compte que la prise de distance par rapport à la langue maternelle a induit une prise de distance par rapport à son identité grecque. Lors de la rencontre internationale d'écrivains à laquelle il participe à Québec en 1986, il déclare : « je ne pouvais pas parler dans cette langue de ma vie en Grèce. Donc je ne pouvais pas évoquer en français mon enfance. Donc j'étais en quelque sorte coupé de moi-même » (Morency 47). L'auteur explique ainsi qu'il se sent scindé en deux, tiraillé par son identité grecque d'origine et par son identité acquise d'écrivain de langue française vivant à Paris. Cette

---

<sup>49</sup> Mon emphase.

symbolique de la scission et du dédoublement identitaire est, comme nous l'avons vu plus haut, très fréquente chez les écrivains bilingues. Ces derniers indiquent souvent, comme Alexakis, avoir des sentiments contraires envers leur langue d'emprunt qui est tour à tour libératrice et/ou paralysante. Dans cette optique, langue et identité sont intimement liées. En effet, Alexakis établit une corrélation claire entre utilisation exclusive du français, abandon du grec et paralysie identitaire : « Le français m'avait fait oublier une partie de mon histoire, il m'avait entraîné à la frontière de moi-même » (PA 242). De plus, selon lui, vivre et écrire dans une langue étrangère, implique « un effort d'acteur » permanent (Kroh 111). En s'identifiant exclusivement à la langue française dans son œuvre littéraire, en revêtant ce que Huston appelle son « masque francophone », bien qu'il ait réussi à amorcer une quête identitaire dans cette langue, il se sent comme perpétuellement en représentation et indique finalement qu'il estime que cette mise à distance du grec a assez duré (Nord 68). Pour lui, la redécouverte de sa subjectivité propre doit impérativement passer par une redécouverte de la langue maternelle.

En effet, la culpabilité identitaire se double d'une culpabilité linguistique. Alexakis explique que son choix initial de la langue française comme langue d'expression littéraire a graduellement induit un sentiment de culpabilité envers la langue grecque. L'idée d'avoir trahi la langue maternelle et la peur de voir le grec devenir une langue étrangère s'installent petit à petit. Dans Paris-Athènes, Alexakis décrit ce conflit linguistique. Il indique par exemple : « le français s'est substitué à ma langue maternelle » (218) et « mon grec s'était sclérosé, rouillé » (13-14). La prose laisse ainsi transparaître la peur panique de l'auteur face à la menace d'oubli qui plane sur sa langue maternelle.

C'est aussi à travers la langue que s'exprime la culpabilité de l'auteur face à son milieu familial. Alexakis raconte comment, quelques années après la fin de la dictature, il fit écouter à

sa mère une interview qu'il avait donnée en français, pour entendre cette dernière, impressionnée par la qualité du français de son fils, s'exclamer : « *Ma essi issé Gallos !* » (Mais toi tu es français !) (PA 241).<sup>50</sup> Profondément choqué par la réaction de sa mère, qui confirme et condamne l'étendue de son mimétisme identitaire, Alexakis se trouve confronté au fait que, même aux yeux de sa mère, il est devenu tout à fait étranger à lui-même et à son milieu.

C'est donc à la fin des années soixante-dix que l'auteur, en proie à une paralysie identitaire et à un sentiment profond de culpabilité, décide de publier un roman en grec.<sup>51</sup> Projet de longue haleine, marqué par le passage obligé du réapprentissage du grec, l'écriture de ce roman est le fruit d'une lente préparation et d'une profonde réflexion : « Ma machine à écrire grecque est dans un triste état. Je consulte inlassablement le dictionnaire. Il me faudra plus d'une année de préparation avant de tenter d'écrire un livre dans ma langue maternelle » (JTO 135). C'est finalement en 1980 que paraît, à Athènes, Talgo, le premier roman en langue grecque de l'auteur, qui sera ensuite traduit en français par Alexakis et publié à Paris en 1983. Dans la première édition française du roman, on trouve l'avertissement suivant placé juste au début : « Au bout de treize années passées en France au cours desquelles j'ai écrit presque exclusivement en français, j'ai éprouvé le besoin de renouer le dialogue avec ma langue maternelle. La première version de ce texte a donc été écrite en grec. V. A., 28 mars 1982 ».<sup>52</sup> On voit donc bien le caractère tout à fait conscient de la démarche de légitimation identitaire et linguistique opérée par l'auteur avec la rédaction initiale en grec et la publication en Grèce de Talgo. Ce quatrième roman est fort différent des romans précédents. Le ton est sérieux, une

---

<sup>50</sup> À noter qu'Alexakis met à nouveau en œuvre les procédés autofictionnels analysés dans le premier chapitre puisqu'il attribue, sans doute encore ici pour le dédramatiser, cet événement à son personnage Grigoris dans Talgo (101).

<sup>51</sup> Alexakis, comme tous les écrivains grecs contemporains, écrit bien sûr en démotique.

<sup>52</sup> Bizarrement, l'avertissement a disparu de la version revue par l'auteur publiée en 1997. Serait-ce-là une volonté de minimiser, une quinzaine d'années après la publication initiale du roman, l'importance de la genèse de l'écriture du roman ? ou de prendre ses distances avec cette problématique linguistique ?

certaine douceur émane du style, et la thématique est fortement associée à la Grèce : trois caractéristiques tout à fait opposées à celles des trois premiers romans écrits en français. Cette différence flagrante de sensibilité s'explique par les intentions de l'auteur qui, pour la première fois, aborde dans sa fiction le parcours d'un expatrié grec en France et la problématique linguistique lui étant chère. C'est en effet à travers une réappropriation de sa langue maternelle et une analyse de son statut personnel d'expatrié sous le prisme de la fiction, qu'Alexakis réussit à résoudre ses dilemmes identitaire et linguistique : « *Talgo* [...] m'a réconcilié avec la Grèce et avec moi-même. Il m'a rendu mon identité grecque. Je pouvais désormais me regarder sereinement dans la glace » (PA 246). Grâce au retour à la langue maternelle, la partie grecque de son identité, qu'il avait trop longtemps ignorée, lui est redevenue accessible. C'est donc avec Talgo, après un début de carrière littéraire en langue française, qu'Alexakis débute en tant qu'écrivain bilingue autotraducteur et inaugure ainsi une stratégie d'écriture lui permettant de calmer, même temporairement, ses incertitudes identitaires.

#### **2.2.4 Coexistence des deux langues et difficulté du choix**

Si le recours à la langue grecque « guérit » Alexakis de sa culpabilité linguistique, voire identitaire, ce soulagement n'est que temporaire puisque, en faisant son entrée dans l'espace créatif qu'est la littérature bilingue, l'auteur s'est en fait exposé au dilemme permanent de la question du choix de la langue. Pour chaque acte d'écriture, l'hésitation est là : pourquoi le grec ? pourquoi le français ?

En 1989, avec Paris-Athènes, Alexakis se sert de cette incertitude linguistique comme fil conducteur de l'écriture : « Il y a un an, j'ai essayé d'écrire [...] j'étais incapable de choisir entre le grec et le français. Je voulais justement écrire sur la difficulté de ce choix, mais comment écrire sans choisir ? » (10). Son récit autobiographique lui permet en effet d'exposer et

d'analyser son bilinguisme (personnel et littéraire) mais aussi de s'interroger sur les implications du choix qu'il doit faire, entre le grec et le français, à la genèse de chaque acte de création littéraire. Dès 1986, à Québec, il avait déclaré vouloir écrire un récit autobiographique, soulignant que « [l]e drame c'est que je ne sais pas encore dans quelle langue je le ferai » (Morency 49). Si Alexakis a finalement opté pour le français, ce ne fut pas sans difficulté et sans hésitation, comme en témoigne le temps passé à l'écriture de ce récit débuté en novembre 1986 et achevé en novembre 1988 (PA 9 et 274). Pourquoi le choix du français ? On peut en effet être surpris par le fait que l'auteur ait choisi la langue étrangère pour raconter son enfance et les événements formateurs de sa personnalité. Pourtant, même si l'exploration personnelle de la personnalité qu'induit l'acte autobiographique semble réclamer l'usage de la langue maternelle, on peut objecter, en se basant sur l'argument d'Amati évoqué plus haut, que la langue étrangère offre une « distance de sécurité » par rapport au vécu et permet ainsi un détachement émotionnel propice à la création littéraire (2). Grâce au détour offert par le français, Alexakis est donc amené à faire filtrer son histoire à travers la langue de l'autre, à la mettre à distance et à l'analyser de l'extérieur, tout en débarrassant l'écriture de l'affect de la langue maternelle.

On peut aussi voir le choix du français pour l'écriture de Paris-Athènes comme un test. Alexakis rend cela tout à fait explicite lorsqu'il écrit : « J'essaie de voir à quel point je peux me reconnaître dans la langue française » (PA 191). Si l'on garde à l'esprit la différence de sensibilité entre les écrits en grec et les écrits en français décrite plus haut, on comprend que l'usage du français pour livrer son *moi* profond relève du défi pour l'auteur. En effet, le grec avait été affecté à l'expression des émotions personnelles de l'auteur alors que le français relevait plutôt d'une espèce de défoulement linguistique s'accompagnant d'un contenu imaginaire : « Le grec m'attendrissait, me rappelait qui j'étais. Le français me permettait de prendre plus

facilement congé de la réalité » (PA 249). Les deux langues à la disposition de l'auteur faisaient donc appel à deux parties différentes de sa personnalité : le grec pour les souvenirs, l'émotion et le passé ; le français pour l'imaginaire et l'incongru. Décider d'affecter le français à la partie souvenirs/émotion/passé avec Paris-Athènes est donc une décision qui démontre une volonté d'exploration identitaire personnelle où l'auteur désire se fournir la preuve qu'il peut être lui-même dans la langue étrangère. Alexakis estime que ce défi est réussi dans le récit puisqu'il a déclaré : « Dans *Paris-Athènes* j'arrive à écrire en français comme j'écris en grec, c'est-à-dire qu'une part de l'émotion reste intacte. Autrement dit, les deux langues sont arrivées à peu près à égalité sur ce plan-là » (Kroh 173).

Pourtant, même si Alexakis affiche une nouvelle sérénité linguistique en ce qui concerne son habilité à exprimer ses sentiments pareillement dans les deux langues, il pose, dans Paris-Athènes, plus de questions qu'il n'en résout. En effet, la métaphore de la bigamie et de l'adultère souvent utilisée par les écrivains bilingues est présente et renforce l'idée d'une dualité linguistique culpabilisante difficile, voire impossible, à apprivoiser : « On m'a parlé d'un écrivain étranger qui a fini par épouser sa traductrice française : "Eh bien, ai-je pensé, moi je suis ma propre femme" » (15).<sup>53</sup> Alexakis, qui se voit à ce moment-là de sa carrière comme un être double, entre deux langues, entre deux pays et entre deux identités, prend finalement la décision consciente d'alterner les deux langues d'écriture dans un désir d'acceptation de sa dualité : « J'ai décidé d'assumer mes *deux identités*, d'utiliser à tour de rôle les deux langues, de partager ma vie entre Paris et Athènes » (PA 248).<sup>54</sup> D'après Ionna Chatzidimitriou, l'idéal qui se manifeste à travers l'alternance des langues serait d'être la somme de deux monolingues plutôt que d'être bilingue. La démarche d'écriture alexakienne, alterner d'un monolinguisme à l'autre, rendrait

---

<sup>53</sup> De même, dans un avertissement placé au début du recueil de nouvelles Papa, on peut lire : « Les langues sont des maîtresses très exigeantes et très jalouses » (9).

<sup>54</sup> Mon emphase.

donc silencieuse chacune des langues à tour de rôle afin de tenter de garder à l'écart, même temporairement, la dualité linguistique et d'afficher ainsi une unité identitaire illusoire : « It is in silent oscillation that the two monolingualisms occupy the privileged in-between space denied to either language and that the fiction of unity collapses » (« Language(s) of dispossession » 113). En suivant cette idée, on peut affirmer que les langues ne peuvent donc pas être simplement juxtaposées ou mises de côté au bon vouloir de l'auteur. La nécessité de l'alternance et la dualité inhérente à la pratique littéraire de l'auteur vont donc de pair.

G. Fréris, dans son étude intitulée « Le Dialogue interculturel de Vassilis Alexakis dans Paris-Athènes », décrit l'auteur comme un « Janus moderne » (393). Cette comparaison avec le dieu romain à deux têtes, gardien des passages et des croisements, et divinité du changement est révélatrice (Grimal 241). Alexakis, figure identitaire double, a en effet délibérément décidé de s'installer dans le changement permanent, dans le déplacement linguistique (d'une langue à l'autre) et géographique (d'un pays à l'autre), de ne pas se cantonner à un idiome ou à une identité fixe. Le prix à payer est lourd, comme l'indique l'auteur dans le documentaire lui étant consacré : « Être exactement entre deux langues, c'est une solitude totale, totale. Et c'est angoissant pour quelqu'un qui écrit » (Moszynski). C'est sans doute pour matérialiser cette solitude, cette angoisse, et la difficulté du choix que Paris-Athènes se termine sur l'image d'une page sur son bureau que des insectes viennent remplir puis quittent et laissent blanche (274). Il suggère ainsi, qu'à ce stade de sa réflexion, malgré le fait qu'il ait disséqué son bilinguisme tout au long du récit, il aboutit à une impasse et que son rapport aux langues demeure problématique : la page reste blanche. La seule certitude à laquelle il soit arrivé est que, puisqu'il est impossible de choisir et que son aliénation linguistique est bien réelle, l'alternance des langues est devenue une nécessité car elle offre la possibilité d'un dialogue permanent entre les deux langues. C'est

sans doute aussi pour donner forme à ce dialogue et le rendre palpable qu'Alexakis s'est temporairement mis à utiliser chaque langue en alternance (Avant en français, La Langue maternelle en grec, Papa en français, Le Cœur de Marguerite en grec, Les Mots étrangers en français et enfin Je t'oublierai tous les jours en grec), comme si des interlocutrices prenaient parole à tour de rôle, et qu'il a aussi généralisé sa pratique de l'autotraduction vers le début des années quatre-vingt-dix.

### **2.2.5 Potentiel de l'autotraduction : dialogue des langues et créativité**

Alexakis aborde relativement rarement la question de l'autotraduction. Il n'explique pas clairement pourquoi il a fait le choix d'écrire chacun de ses ouvrages dans les deux langues, pourquoi il a fait de l'autotraduction une des caractéristiques principales de son œuvre. Lorsqu'il aborde le sujet, c'est principalement pour expliquer que se traduire lui-même ne lui pose pas de problème particulier. Ainsi, dans Paris-Athènes, il note : « J'ai tenté l'expérience de me traduire moi-même une fois du grec au français, une fois du français au grec : cela m'a posé moins de problèmes que je m'y attendais » (14). Il explique aussi que l'attrait principal de l'autotraduction, c'est qu'elle lui permet de corriger sa prose grâce à la relecture imposée par le processus de traduction.

Chez Alexakis, la démarche autotraductive se rapproche en effet d'une démarche révisionnelle et ce dernier ne nie d'ailleurs pas que ses versions originales et ses autotraductions puissent être très différentes. Ainsi, comme le note l'auteur, révision et autotraduction vont de pair : « J'ai beaucoup modifié le livre traduit par ma mère à l'occasion de sa réédition en Grèce [...] J'ai réécrit en grec à peu près le cinquième de ce livre. S'il devait être réédité en français, je le corrigerais en traduisant du grec les passages modifiés. Je finirai peut-être par ne plus savoir dans quelle langue j'ai écrit certains de mes romans » (PA 249). On voit donc bien que



l'autotraduction, tout comme la révision, permet un approfondissement de l'écriture, ce qui implique, qu'aux yeux de l'auteur, la version autotraduite est plus « complète » que la version originale.<sup>55</sup> Il faut d'ailleurs souligner qu'il existe deux versions françaises de Talgo, Contrôle d'identité et Paris-Athènes, ouvrages qui ont tous fait l'objet d'une révision et d'une réédition dans cette langue. Ainsi, non seulement ces trois ouvrages existent dans deux langues, mais, dans leur version française, ils existent dans deux versions différentes. Si Alexakis aime multiplier les versions de ses textes, d'une langue à une autre et d'une version à une autre, c'est sans doute pour pousser son écriture plus loin à chaque acte de réécriture, continuellement peaufiner le texte d'origine et y refléter son évolution identitaire personnelle.

La confusion linguistique engendrée par l'autotraduction et l'influence d'une langue donnée sur l'écriture (ou plutôt la réécriture) dans l'autre langue laissent à penser que l'auteur est poussé par un désir de fusion des deux langues. Alexakis indique d'ailleurs utiliser et mélanger les deux langues dans son carnet de notes (PA 21 et 262). Certains commentateurs affirment même qu'Alexakis compose ses œuvres simultanément dans les deux langues. Meunier assure par exemple, pour les livres d'abord publiés en grec, que « le premier jet vient en grec, et, sur ce canevas, [Alexakis] donne la forme définitive en français, après quoi, il reprend la version grecque ». De même, Sylvie Poulin indique, à propos de La Langue maternelle, qu'il « en a entrepris la rédaction en grec [...]. Toutefois il a commencé la version française avant d'avoir terminé la version grecque » (16). Alexakis explique en fait que ce livre a bien été écrit d'abord en grec, puis autotraduit immédiatement en français. Il souligne d'ailleurs : « ce faisant j'ai

---

<sup>55</sup> Il est intéressant de noter que le narrateur des Mots étrangers, lui aussi auteur autotraducteur, indique préférer être lu en traduction: « *Le Soldat de plomb* paraîtra en grec à la fin de l'année, sous le même titre (*O Molyvénios stratiotis*). J'ai apporté plusieurs modifications à mon roman en le traduisant, j'ai supprimé un grand nombre de phrases, abrégé le monologue intérieur de Martine dans le sous-sol des Galeries Lafayette. En me relisant à travers une autre langue, je vois mieux mes faiblesses, je les corrige, ce qui explique que je préfère être lu en traduction plutôt que dans la version originale » (12).

beaucoup amélioré le grec. Donc avant la publication du livre en Grèce qui a suivi, j'ai corrigé l'original grec en fonction de la traduction française » (Martin 263). Que peut-on tirer de ces affirmations ? On remarque qu'il existe une oscillation permanente, dès la genèse de l'acte d'écriture, entre le grec et le français. Au moment même de l'écriture, les deux langues sont effectivement en dialogue puisqu'elles influencent tour à tour l'écriture dans l'autre langue. Le fait que la plupart des ouvrages de l'auteur ne comporte pas la mention « traduit du grec » ou « traduit du français » s'explique partiellement par le fait que la genèse des textes est bilingue, que chaque texte semble naître dans la coexistence complémentaire des deux langues.<sup>56</sup> Par conséquent, les textes sont amenés, dès le début, à exister dans les deux langues, à s'incarner dans un entre deux linguistique.<sup>57</sup> Ce n'est en fait que tout récemment, dans un entretien publié dans Le Français dans le monde de janvier-février 2008, qu'Alexakis a enfin levé le voile sur sa pratique du bilinguisme littéraire :

le changement de langue intervient avant la version définitive dans l'une et l'autre langue. J'écris une première version. Dès que le livre existe, mais qu'il n'est pas encore abouti dans la première langue, je prolonge le travail d'écriture en effectuant une révision de la première version à travers une nouvelle langue. Je récupère alors toutes les améliorations apportées par cette fausse traduction pour corriger la première version. On pourrait dire qu'il n'y a pas de version originale. La version définitive du texte apparaît dans la seconde langue. Il s'établit ainsi avant la publication un dialogue entre les deux langues. (Pradal)

Comment peut-on interpréter cette démarche d'écriture autotraduisante ? En plus de la possibilité d'amélioration et de correction de l'écrit que permet la démarche autotraductive alexakienne, on

---

<sup>56</sup> Il a d'ailleurs été assez difficile de déterminer quels ouvrages ont fait l'objet d'une écriture initiale en grec et quels ouvrages ont fait l'objet d'une écriture initiale en français. Seule l'édition française de Talgo porte la mention « Traduit du grec par l'auteur ». C'est en fait après avoir pris contact avec l'éditeur français d'Alexakis qu'on a pu établir la langue d'origine de chaque ouvrage.

<sup>57</sup> On peut se demander si la trace de la langue grecque se fait sentir dans la prose des œuvres d'Alexakis ayant fait l'objet d'une autotraduction du grec vers le français. Il semble que non. Les seuls éléments de présence de la langue grecque dans la prose alexakienne en français sont les noms des personnages et des lieux ainsi que des emprunts très ponctuels et peu nombreux de mot grecs transcrits en alphabet latin qui sont le plus souvent expliqués à l'aide d'une note de bas de page : « Quand au mot à onze lettres que tu cherches, je pense qu'il s'agit d'*adiallaktos* [intransigeant] » (JTO 278) ou bien, beaucoup plus rarement, laissés sans explication de la part de l'auteur : « Je me suis souvenu que les adultes me faisaient répéter, pour rire, ce mot aberrant : *scoulikomyrmigotrypa* » (CM 37).

pourrait estimer qu'en s'installant dans la dualité linguistique dès la genèse de l'écriture, l'auteur veut donner corps à sa confusion identitaire et l'accepter à travers l'acte d'autotraduction. M. Orphanidou Fréris souligne ainsi qu'Alexakis « est dans la confusion totale pour s'auto-définir, s'auto-identifier, pour choisir. Il installe donc un dialogue entre les deux identités culturelles » (« L'Identité » 179). Ainsi, en alternant les langues, en les mélangeant lors de l'écriture, puis en s'autotraduisant, l'auteur tenterait de négocier et de désamorcer son incertitude identitaire. La cohabitation créative des deux langues serait donc un moyen de maintenir une sorte d'équilibre identitaire, d'accepter et de rendre positive une dualité qui était jusqu'ici plutôt paralysante. L'auteur explique lui-même que « [c]'est ce bel équilibre entre les deux langues que je m'efforce de préserver. Je constate en me traduisant de l'une à l'autre qu'elles s'entendent assez bien entre elles. Leur dialogue est propice à mes projets littéraires » (JTO 140-41). En s'efforçant de maintenir cet équilibre linguistique et donc par extension identitaire, Alexakis invente « un nouveau mode d'expression individuel » (M. Orphanidou Fréris « Vassilis Alexakis » 125). Par conséquent, écrire puis s'autotraduire s'inscrit dans une démarche personnelle d'autodéfinition identitaire.

L'alternance des langues d'écriture et la construction d'une œuvre double, même si on pourrait dire qu'elles tiennent de la compulsion, instaurent une sorte de célébration de l'instabilité linguistique inhérente à la condition d'exilé de l'auteur. Alexakis, en donnant libre cours à son obsession de la répétition du texte (dans l'autre langue ou dans une autre version), s'installe dans une instabilité qui devient ainsi caractéristique de ses écrits. L'œuvre alexakienne, parce que les textes qui la composent ne se fixent jamais dans une version unique, est en

mouvement permanent. On pourrait dire qu'elle s'incarne ainsi comme un symbole de l'identité puisque l'auteur fustige, à travers elle, toute idée de stabilité identitaire et d'unicité.<sup>58</sup>

Enfin, si l'on garde à l'esprit les réflexions derridiennes et khatibiennes sur les langues exposées plus haut, on pourrait voir dans l'activité d'autotraduction une volonté consciente pour trouver un mode de cohabitation positive entre les langues. Alexakis arriverait ainsi à créer un espace linguistique, une bi-langue, où les langues coexistent, dialoguent et s'influencent.

L'auteur réussit aussi, grâce à sa démarche d'écriture bilingue autotraduisante, à donner forme à un contenu qui semble exister au-deçà des deux langues et qui s'incarne dans leur dialogue ininterrompu.

### **2.2.6 La tentation de la troisième langue**

Contrairement à ce qu'il avait écrit à la dernière page de Paris-Athènes, « je me sens bien incapable d'apprendre une troisième langue. Le français a absorbé toutes mes capacités dans ce domaine », Alexakis se tourne au début du millénaire vers une troisième langue (272). L'auteur décide en effet d'apprendre une langue africaine, le sango, la langue principale de la République Centrafricaine, et de faire de cet apprentissage le thème principal de son roman Les Mots étrangers, publié en 2002. Ici encore, réalité et fiction se mêlent puisqu'Alexakis part d'un événement réel, son apprentissage du sango, pour le transposer et l'utiliser dans sa fiction. On voit bien que la « surconscience linguistique » de l'auteur inhérente à son statut d'écrivain

---

<sup>58</sup> Les procédés de l'écriture bilingue autotraduisante de l'auteur peuvent être mis en parallèle avec l'ouvrage Transfiguration, de Jacques Brault et Edward Dickinson Blodgett. Simon, dans son essai intitulé « La Traduction qui tourne mal : le texte hybride » explique en effet que Brault et Blodgett ont publié ce recueil de poésie à quatre mains où « Blodgett écrit un poème en anglais, Brault le traduit en français ; ce poème traduit, devenu français, sera l'impulsion qui donnera un nouveau poème en français, qui sera traduit par Blodgett, qui ensuite écrira un nouveau poème, et ainsi de suite » (309). La répétition des textes d'une langue à une autre et d'une version à une autre caractéristique des écrits alexakiens se rapproche en effet de l'idée créatrice exploitée dans Transfiguration que Simon qualifie de « traduction déviante ». Selon elle, « il semblerait que la traduction, parfois déviante, soit pour certains auteurs le moyen de rechercher d'autres fins : d'exprimer une affiliation fragmentée, de construire une culture hybride », ce qui semble bien pouvoir aussi s'appliquer au projet littéraire d'Alexakis (313).

bilingue autotraducteur le pousse à constamment diversifier ses horizons linguistiques et à apprendre une langue rare comptant tout juste quatre cent mille locuteurs natifs.

Comment peut-on expliquer cette attirance pour une troisième langue, attirance qui comme nous l'avons montré plus haut est fréquente chez les écrivains bilingues. Il est clair que l'introduction d'une troisième langue dans l'univers linguistique et littéraire de l'auteur permet d'annuler ou du moins de saper la dualité inhérente au statut d'écrivain bilingue autotraducteur d'Alexakis. En s'éloignant, même momentanément, de la dynamique langue grecque/langue française, l'auteur peut ainsi dédramatiser son rapport aux langues et, en quelque sorte, faire une pause. On peut affirmer que cette recherche d'un troisième espace linguistique, ou tout simplement d'un « autre » espace linguistique, avait été amorcée avec la pratique de l'autotraduction et s'est trouvée concrétisée avec l'apprentissage du sango. En effet, on peut estimer que l'autotraduction incarne un genre de troisième langue fictive alors que le sango incarne une troisième langue concrète.

Quelles sont les vertus de ce troisième espace linguistique pour l'auteur ? L'un des principaux attraits de l'apprentissage de cette langue et de son utilisation dans le roman est pour l'auteur de retomber dans un univers d'étrangeté linguistique, de délégitimer son rapport aux langues et de fuir la familiarité dont il jouit avec ses deux langues d'écriture. Alexakis a en effet déclaré : « Ainsi ai-je appris le sango. Pour le récit. Pour les mots. Pour l'émerveillement de la découverte que j'avais vécue à mon arrivée en France » (Savigneau « L'Enfance »). On voit bien que la nouvelle langue ouvre un autre espace de créativité, permet un nouveau départ linguistique et littéraire, ce qui ne va pas sans rappeler les raisons évoquées plus haut pour le choix initial du français chez l'auteur. La recherche de l'étrangeté linguistique, d'une certaine altérité dans la langue, est constante chez Alexakis qui estime même, ce qui ne va pas sans nous

rappeler la théorie derridienne en matière linguistique, que « la langue maternelle n'est après tout que la première des langues étrangères que l'on apprend » (PA 66). L'œuvre d'Alexakis met en fait en scène cette figure de l'apprentissage linguistique à de nombreuses reprises (le français, le grec, l'autotraduction, le sango, etc.) comme si l'auteur avait besoin de continuellement disséquer et explorer son rapport premier aux langues. Ce besoin d'une étrangeté et d'une altérité linguistique, même par rapport à la langue maternelle, rejoint l'affirmation de Gauvin qui insiste sur le fait que l'auteur francophone est « condamné à chercher cette autre langue ou cette troisième langue qui lui appartient en propre » (L'Écrivain francophone 15).

Sur un niveau plus psychologique, Alexakis a plusieurs fois lié l'utilisation du sango au deuil de son père. Juste après la mort de sa mère, c'est dans la langue grecque qu'il avait trouvé du réconfort et publié La Langue maternelle. Mais à la mort de son père aucune de ses deux langues d'expression ne lui semblait adéquate : « À la mort de ma mère, j'ai écrit, en grec d'abord, La langue maternelle. C'était un retour vers le grec [...] La mort de mon père, en revanche, m'a entraîné dans une langue étrangère. J'ai eu le sentiment que le grec m'avait trahi. Je n'étais plus l'enfant de personne dans cette langue. Aller vers une autre langue, c'était une manière de retrouver l'enfance » (Savigneau « L'Enfance »). C'est en effet le souvenir des lectures de jeunesse du narrateur de ce roman, particulièrement une version grecque de Tarzan, qui le font se tourner vers l'Afrique et le sango, lui redonnant ainsi accès à son enfance grecque.<sup>59</sup> Déclarer se sentir trahi par sa langue maternelle et vouloir avoir recours à une langue autre par réaction suggère la force du lien langue/racines et le pouvoir de la langue autre. Si

---

<sup>59</sup> Le narrateur décrit le Tarzan grec de son enfance de la sorte : « Nous retrouvons Tarzan dans un feuilleton grec, écrit par le journaliste Nicos Routsos et publié dans des brochures bon marché au rythme d'une livraison par semaine [...] L'énorme succès de cette série était dû à un nouveau pensionnaire de la jungle, plus jeune et plus fort que Tarzan, à la peau plus mate, élevé lui aussi par une guenon, qui avait à nos yeux le mérite incomparable d'être d'origine grecque. Il s'appelait Gaour » (ME 15-16). Catherine Mazauric note d'ailleurs l'importance du lien avec l'enfance et avec l'imaginaire dans la démarche linguistique du narrateur : « S'il envisage en effet d'apprendre une langue africaine, avant même d'avoir la moindre idée de celle sur laquelle s'arrêtera son choix, c'est en vertu du désir de rejoindre des images, nées de ses lectures d'enfant et de ses rêves d'adulte » (« Fatigue »).

Alexakis avait craint de perdre sa langue maternelle à la mort de sa mère et avait réagi en publiant un roman mettant en scène un homme grec redécouvrant sa langue maternelle, à la mort de son père, il se rend compte que plus aucun lien parental ne le lie à la langue grecque et se sent comme abandonné par cette dernière, tout à fait orphelin de langue. Il lui paraît donc impossible à ce stade-là de son évolution linguistique et identitaire d'utiliser sa langue maternelle pour son prochain roman et il se tourne donc par réaction vers le français mais en augmentant l'univers linguistique de ce roman de la présence du sango dont il explique de manière très détaillée les différentes étapes de son apprentissage et introduit des phrases entières dans la prose. En utilisant le détour de la nouvelle langue étrangère, l'auteur estime pouvoir une fois encore évacuer une douleur, cette fois-ci la douleur de la perte du père et essaye de se sentir moins orphelin linguistiquement.

L'altérité linguistique est donc chez Alexakis, à la fois au niveau créatif mais aussi au niveau psychologique, salutaire. L'auteur est sans cesse poussé par un désir d'auto-reconnaissance dans la langue étrangère, le français puis le sango, comme s'il recherchait dans l'effort d'ajustement à leur étrangeté propre une remise en question permanente de sa propre personne. Harang estime en effet qu'avec le sango Alexakis « cherche une frontière », cherche du moins à mettre en question et renégocier son identité (« Dernier sango »). En effet, au fil de sa carrière, Alexakis a sans cesse repoussé son horizon linguistique et exploré quatre espaces linguistiques différents : le français, le grec, l'autotraduction (mélange de ces deux premiers espaces) et le sango. Avec Les Mots étrangers, Alexakis introduit dans sa prose la présence combinée de deux langues et, même si la part dédiée au sango se limite aux mots et aux phrases que le narrateur apprend, on sent bien là poindre ce que Klosty Beaujour a décrit comme le désir des écrivains bilingues, tard dans leur carrière, de se livrer à un mélange des langues dans leur

prose. En choisissant le sango, Alexakis nous surprend puisqu'on se serait attendu à ce que les deux langues choisies pour se livrer à cet exercice soient le grec et le français. Mais qui sait ? L'auteur poussera peut-être plus loin la cohabitation des langues en publiant un ouvrage à la fois en grec et en français, tout comme d'autres auteurs bilingues, tels que Patrice Desbiens avec L'Homme invisible/The Invisible Man et Federman avec The Voice in the Closet/La voix dans le cabinet de débarras, on fait cohabiter leurs deux langues dans leur prose. Cette démarche littéraire d'expérimentation linguistique poserait bien sûr un problème de lectorat puisqu'il serait nécessaire que le lecteur potentiel maîtrise le grec et le français. Même si, comme le note Moï, « [u]n langage babélien est [...] fondé sur l'étanchéité : l'auteur en maîtrise seul le code d'admission et son but est non pas de communiquer mais d'admettre un petit nombre d'initiés au sein d'une chambre forte où se déroule une cérémonie secrète », ce genre de pratique dénote une réflexion linguistique poussée de la part des auteurs la pratiquant et participe indéniablement à leur exploration identitaire (13-14).

### **2.2.7 L'apaisement du bilinguisme littéraire accepté**

Au terme de cette analyse du parcours linguistique et de l'itinéraire identitaire d'Alexakis, on peut affirmer que l'auteur a atteint une certaine sérénité linguistique et identitaire. Il a développé plusieurs stratégies linguistiques (choix du français, retour au grec, alternance des langues, autotraduction, puis introduction d'une troisième langue) pour explorer et tenter de résoudre le dilemme linguistique et identitaire lié à son statut d'expatrié, d'entre-deux.

Dans Ap. J.-C., l'ouvrage le plus récent de l'auteur, on ne décèle plus de culpabilité face aux langues et, pour la première fois, il n'y a pas non plus de problématique linguistique claire dans la prose. En effet, Alexakis semble vouloir s'éloigner d'une utilisation de l'espace textuel liée à la justification de ses choix linguistiques. On est bien loin de la page blanche finale de



Paris-Athènes. En 2004, lors d'une conférence en Bretagne, Alexakis a déclaré : « c'est un véritable bonheur d'écrire dans une autre langue que la sienne, surtout dans le roman. J'ai la très grande liberté d'écrire les sujets grecs en grec et les sujets français en français » (« Il fait un temps de poème »). Ainsi, le choix entre les deux langues n'est plus problématique, au contraire, Alexakis a trouvé une solution à l'impossibilité du choix linguistique qui l'avait si longtemps paralysée, en choisissant le grec comme langue première pour les ouvrages à thématique principalement grecque et le français pour les ouvrages à thématique principalement française. La paralysie de l'entre-deux linguistique n'est plus, Alexakis l'a renversée pour l'utiliser à des fins positives et la mettre au service de sa prose.

Maintenant que nous avons expliqué la richesse du bagage linguistique alexakien et que nous avons mis en évidence le lien entre langue et identité chez l'auteur, il importe de se pencher sur la thématique linguistique dans quelques romans d'Alexakis et de mettre en avant les caractéristiques principales de son traitement des langues dans ses écrits fictifs.

### **2.3 Thématique linguistique dans l'œuvre romanesque**

L'itinéraire linguistique d'Alexakis explique l'importance des considérations linguistiques dans ses œuvres de fiction. Une multitude de langues sont mises en scène dans les écrits de l'auteur qui leur confère même parfois un statut de personnage. Si les œuvres de jeunesse d'Alexakis ne comportent pas de problématique linguistique claire, on y remarque déjà un genre d'insécurité doublée d'une fascination face aux langues. Dans Le Sandwich, l'auteur opère un renversement des rôles en transférant son angoisse linguistique sur le lecteur à qui il s'adresse directement en prétendant qu'il est un immigré pakistanais : « Le jour où tu es arrivé en France de ton Pakistan natal, t'avais l'air con [...] Ton ignorance te fait peur. Tu as peur de perdre l'estime de tes enfants. C'est en France que tu as appris le français » (47). Ainsi, dès la

publication de son premier roman, Alexakis souligne, même si simplement en passant, le caractère central dans son œuvre des questions d'adaptation linguistique et identitaire liées à l'exil. De plus, le lien entre langue et identité est matérialisé de manière concrète par l'auteur puisque ses personnages expriment souvent leurs états d'âme, leurs problèmes psychologiques, en termes linguistiques ou grammaticaux. Certains affirment en effet: « Je suis moi-même une phrase confuse, incompréhensible » (CI 109), « Ma position présentait une certaine similitude avec le dessin du point d'interrogation français » (CM 241), et « je ressemblais à une phrase sans verbe, incapable d'agir, amorphe » (ME 125).

Il faut aussi noter que bon nombre des personnages sont des hommes qui ont immigré en France et qui ont partiellement ou totalement oublié leur langue maternelle. Dans Contrôle d'identité, Alexakis retrace l'itinéraire d'un Yougoslave exilé en France qui, ayant poussé le mimétisme identitaire jusqu'à changer son nom de famille, Cocovic, pour un nom plus français, Dufresnes, perd soudainement la mémoire et oublie complètement à la fois qui il est mais aussi sa langue maternelle : « Il aimerait entendre parler serbe, il pense qu'il comprendrait quelques mots, ce n'est pas possible qu'il ait tout oublié, qu'aucun mot n'ait survécu à ce naufrage » (51-52). De même, Avant, met en scène un Grec exilé à Paris qui déclare : « J'ai à moitié oublié le grec » (169). C'est aussi le cas de Grigoris dans Talgo, de Nikolaïdis dans La Langue maternelle ou bien de Nikolaïdès dans Les Mots étrangers. Le thème de la perte de la langue maternelle est en effet un thème clé dans l'œuvre.

Les personnages sont fascinés par les langues. Mis à part Nikolaïdès dans Les Mots étrangers qui décide d'apprendre le sango, on peut par exemple souligner que le narrateur du Cœur de Marguerite est attiré par la langue aborigène dont il apprend quelques rudiments lors d'un voyage en Australie (73) et par l'idiome de l'île de Santorin (142). De même, Nikolaïdis

dans La Langue maternelle s'interroge sur les conséquences de l'imposition de la catharévoussa (115). Enfin, le narrateur de Je t'oublierai tous les jours s'intéresse lui au dialecte de l'île de Cythère (256). La mise en présence de ces multiples langues n'est pas un hasard, elle témoigne de l'importance des questions linguistiques chez l'auteur. Les narrateurs s'intéressent à la fois à différents dialectes grecs, ce qui témoigne sans doute d'un désir de l'auteur d'explorer son propre pays à travers la question linguistique, mais aussi à des langues rares (le sango et l'aborigène), ce qui suggère un intérêt réel pour les langues minoritaires et établit un parallèle avec la position de la langue grecque dans le monde, elle aussi peu parlée. Ainsi, Alexakis poursuit sa réflexion linguistique personnelle dans ses écrits fictifs. Il pousse même l'expérience jusqu'à créer deux personnages d'écrivain bilingue dans deux de ses romans : Eckermann, un auteur de langue maternelle allemande qui écrit en anglais, dans Le Cœur de Marguerite, ainsi que Nikolaïdès, un auteur grec exilé à Paris qui écrit aussi bien en français qu'en grec et s'autotraduit, dans Les Mots étrangers.

Le point commun au traitement des langues dans les romans d'Alexakis est que la ou les langues en question sont présentées comme quelque chose de perdu, de déplacé, que les personnages tentent de conquérir et se (ré)approprier.<sup>60</sup> Alexakis construit une figure de la perte et de l'inaccessibilité de la langue sous la forme de multiples quêtes linguistiques opérées par ses personnages. Nous allons maintenant mettre en évidence ce motif littéraire de la quête linguistique dans trois romans : Talgo, La Langue maternelle et Les Mots étrangers. Enfin, nous terminerons cette section sur la thématique linguistique dans l'œuvre en expliquant que l'auteur affiche une attitude progressiste en matière linguistique puisqu'il propose, en plus du motif de la quête de la langue, un réquisitoire contre la rigidité et le conservatisme linguistiques.

---

<sup>60</sup> Alexakis parle à plusieurs reprises du français comme une langue à conquérir ou à apprivoiser: « On se réjouit que le français conquière des étrangers, mais on est nullement convaincu que ceux-ci puissent à leur tour conquérir la langue » (PA 16) ou « La langue française est un dragon qu'il me faut apprivoiser au plus vite » (JTO 67).

### 2.3.1 Talgo ou combler le manque linguistique

Talgo est le premier roman de l'auteur où prend forme le motif de la quête linguistique que nous voulons mettre en avant. Le roman met en scène le parcours d'un homme grec qui habite depuis dix-huit ans à Paris, Grigoris, et dissèque les angoisses identitaires liées à son exil. Ce dernier, marié à une Française et père de famille, s'est en effet éloigné de son pays et en souffre. Lors d'un voyage de courte durée en Grèce, Grigoris rencontre Éléni, une femme mariée, avec laquelle il entame, une fois de retour à Paris, une relation extraconjugale, d'abord à distance grâce à un échange de lettres, puis lors d'un week-end où ils se retrouvent à Barcelone. Tout de suite après ce séjour en Espagne, et seulement deux mois et demi après leur rencontre, Grigoris décide de quitter Éléni, ce qu'il fait par courrier. L'histoire est racontée par Éléni qui, pour apaiser la douleur engendrée par cette rupture, décide de mettre par écrit ces deux mois et demi de bonheur et les deux mois de dépression qui ont suivi, sous la forme d'une lettre à son ancien amant qu'elle ne lui enverra pourtant pas.

À travers le récit d'Éléni se matérialisent les principales étapes de l'itinéraire linguistique de Grigoris. Après un rejet initial de la langue française et des Français à son arrivée en France, Grigoris s'installe dans un mimétisme qui s'avèrera être identitairement nuisible : « Tu parlais le français presque sans accent. Les Français te prenaient parfois pour un provincial, jamais pour un étranger. Ils avaient fini par te conquérir » (97). Ce mimétisme linguistique se double d'un mimétisme culturel puisque Grigoris se découvre une passion pour la littérature française, le cinéma de Godard et de Chabrol, et les chansons de Brassens (97). Ses liens avec son pays, sa famille et sa langue s'amenuisent, et Éléni compare cette phase de la vie de Grigoris à un profond sommeil dont il a mis du temps à se tirer : « Tu as mis longtemps à te réveiller » (101). C'est en fait grâce à l'épisode de l'interview, qui rappelons-le est un événement réel implanté par

l'auteur dans la fiction, et la réaction de sa mère, « Mais toi, tu es français ! », que Grigoris admet les effets ravageurs de son mimétisme et décide de faire un réapprentissage de sa grécité (101). Il redécouvre la littérature, la musique et la cuisine de son pays, fait un effort pour rencontrer des Grecs à Paris, décide d'enseigner le grec à son fils, se met, graduellement, à réécrire dans sa langue maternelle, et rentre plus souvent en Grèce.

C'est à l'occasion d'une soirée dans un restaurant athénien avec des amis que Grigoris fait la connaissance d'Éléni et déclare : « Il y a environ dix-huit ans que je vis en France, as-tu dit. Ce n'est pas suffisant pour apprendre le français, mais c'est suffisant pour oublier le grec. J'ai même oublié où il faut accentuer certains mots. J'ai tendance à accentuer le mot électron sur la finale, comme les Français. *Je n'ai plus de langue maternelle.* » (47).<sup>61</sup> Grigoris établit là un lien clair entre sa situation d'exilé et son oubli progressif du grec. Pour lui, la langue maternelle est devenue quelque chose d'inaccessible, de déplacé, d'absent. Grigoris éprouve un manque, il est paralysé par la perte de la langue maternelle qu'il vit comme une absence suggérant une mise en suspens de sa grécité. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si sa description se fait principalement en termes linguistiques. Une des premières choses qu'Éléni remarque, c'est que Grigoris vouvoie ses interlocuteurs : « Tu me vouvoyais, ce qui ne se fait guère en Grèce. J'ai pensé que tu avais dû prendre cette habitude à l'étranger, de même que celle de se serrer la main » (18). Elle souligne aussi que Grigoris n'est plus au fait des expressions familières courantes : « tu ne savais pas par exemple que l'onomatopée française bla-bla-bla est passée dans la langue grecque, ni que nous avons créé un nouveau verbe à partir de l'anglais *speed*. Tu ignorais que “devenir chauve” ou “devenir sourd” signifie avoir le souffle coupé » (46). Un autre personnage, Magda, remarque que Grigoris a un accent : « Il me semble qu'il a tout de même un petit accent français » (47). Suite à ces réflexions, Grigoris réitère l'idée qu'il a perdu sa langue maternelle en expliquant que

---

<sup>61</sup> Mon emphase.

la seule chose qu'il fait mieux en grec qu'en français, ce sont les opérations arithmétiques : « Je ne peux pas faire une multiplication en français, *exi okto saranda okto, okto ennia evdominda dyo*. C'est tout ce qui me reste de ma langue maternelle » (47). De plus, le schéma narratif du roman mis en place par Alexakis peut être perçu comme le symbole de la perte de la langue pour Grigoris. En effet, ce dernier n'a jamais directement la parole dans le roman, ses propos sont toujours rapportés par Éléni qui dépossède ainsi Grigoris de sa propre voix. Non seulement Grigoris a perdu sa langue maternelle, mais sa propre parole est déplacée, rendue presque séparée de sa propre personne. L'effet produit est que Grigoris est présenté comme un individu sans voix, linguistiquement inapte, un individu à part, incapable de se sentir complètement grec à cause de cette perte de la langue.

On peut interpréter la naissance de l'idylle entre Éléni et Grigoris comme motivée par le désir, conscient ou pas, de Grigoris de faire, à travers Éléni, un réapprentissage de la Grèce et du grec. Éléni note elle-même : « Il était en quelque sorte fatal, mon Grigoris, que tu tombes amoureux d'une Grecque à l'époque où tu m'as connue » (105). Dès leur rencontre, et même avant qu'ils ne deviennent amants, Grigoris associe Éléni à la langue en lui demandant le sens d'un mot : « Tu sais ce que signifie *askardamytki* ? » (59). Immédiatement, Grigoris perçoit Éléni comme une gardienne de la langue, comme une clé qui lui permettra d'ouvrir la porte de son retour vers le grec et d'entamer sa « réhabilitation » linguistique. Leur premier contact amoureux se concentre sur la langue et l'écrit puisque c'est par un échange de lettres, une trentaine en tout, que ceux-ci apprennent à se connaître (108). De plus, lors de leur séjour à Barcelone, leurs conversations tournent autour de la langue grecque. Éléni est projetée dans un véritable rôle d'enseignante, comme le suggère la répétition du verbe « apprendre » dans les citations suivantes : « Je t'ai appris qu'à Chios il s'appelle *vili* [...] Je t'ai appris aussi comment

on dit dans ce dialecte [celui de Chios] laver la vaisselle » (139), « Nous nous sommes souvenus de mots oubliés [...] Je t'ai appris quelques néologismes » (140). Ce rôle imparti à Éléni montre que Grigoris a besoin d'une figure féminine, voire maternelle, « transmettrice » de langage, afin de pouvoir rétablir les attaches linguistiques à sa langue maternelle.

Sa liaison avec Éléni lui permet donc de renouer un lien avec la langue grecque, mais aussi avec la Grèce et avec sa propre mémoire. Grigoris indique : « En France je n'ai pas de passé », soulignant ainsi que la perte de la langue et l'exil se doublent d'une perte d'attaches identitaires personnelles avec son pays (58). Ici aussi, c'est Éléni qui assure la restauration du lien de Grigoris à sa mémoire grecque. En effet, pour prendre contact avec Grigoris après leur première rencontre, elle lui expédie à Paris des fascicules du Jeune Héros, un roman populaire grec pour enfants (111). Éléni est donc l'initiatrice d'une redécouverte de l'enfance grecque de Grigoris, d'une partie de sa mémoire qu'il avait mise en sommeil. Elle devient un lien réel entre Grigoris et la Grèce car elle réintroduit dans son univers, à travers par exemple ses lectures de jeunesse et les courriers, des éléments qui permettent de relier la mémoire de Grigoris à la Grèce, de renouer ce lien identitaire qui avait été brisé par l'exil.

Talgo illustre donc une véritable quête de la langue maternelle qui, bien évidemment, rappelle les propres préoccupations de l'auteur. La langue est présentée comme quelque chose d'absent que le personnage principal tente, à travers Éléni, de rendre présent. Dans cette optique, on peut se demander quelle est la symbolique de la rupture entre les deux amants. Deux interprétations sont possibles. On peut d'abord estimer que Grigoris ne voulait d'Éléni que dans son rôle d'initiatrice de son réapprentissage de sa grécité et qu'une fois cette réappropriation du grec et de son identité grecque amorcée, il n'avait plus besoin d'elle et pouvait la quitter, tel un enfant qui s'éloigne de sa mère en grandissant. Au contraire, on peut aussi interpréter l'échec

amoureux comme un signe de l'impossibilité de la réappropriation complète de la langue. En effet, si Éléni représente la langue grecque, la symbolique de la rupture laisse à penser que Grigoris ne peut plus faire un avec sa langue maternelle, que sa quête est donc illusoire. Comme chez Derrida, la langue resterait, pour Alexakis, déplacée, inatteignable. Tentons maintenant de voir si cette tendance se confirme dans d'autres romans d'Alexakis.

### **2.3.2 La Langue maternelle : sur les traces de la langue grecque**

Ce roman, publié en 1995 et récompensé cette même année par le prix Médicis, est centré, lui aussi, sur l'histoire d'un exil et d'un retour au pays. Le héros, Pavlos Nicolaïdis, un dessinateur grec vivant à Paris, décide, après la mort de sa mère, de retourner à Athènes pour une durée indéterminée. De retour en Grèce, il s'interroge sur son exil, sa relation à son pays et à sa langue maternelle et se met à écrire une sorte de journal intime qui reflète ses états d'âme et qui constitue en fait la trame narrative du roman. La narration se fait à la première personne, sur un ton fortement introspectif où le fil conducteur est la quête de Nicolaïdis pour trouver la signification de la lettre epsilon qui ornaît l'entrée du temple d'Apollon à Delphes.

Ici aussi, on a donc bien une quête linguistique comme moteur principal de la narration. Tout comme Grigoris dans Talgo, Nicolaïdis a le sentiment que son exil l'a dépossédé de sa langue maternelle et il entreprend, pour lutter contre la perte de la langue, une quête, un pèlerinage linguistique, orchestrée par le désir d'explication de l'epsilon delphien.<sup>62</sup> Nicolaïdis note en effet que l'epsilon « [l]'encourage à [s]e promener à travers la langue », suggérant ainsi que le but de cette « promenade » est bien la réappropriation de sa langue maternelle (54). Le roman s'ouvre sur un cauchemar où le narrateur apprend « une nouvelle langue étrangère en compagnie d'une femme détestable » (9). Cet incipit met tout de suite l'accent sur l'importance

---

<sup>62</sup> Ici aussi, la figure de l'oubli de la langue sous l'influence de l'exil est présente. En effet, Nicolaïdis déclare : « Quant à moi, je l'ai [la langue grecque] plutôt oubliée pendant les années de mon absence » (55).



de la question linguistique dans le roman et incarne l'ampleur de l'angoisse qui accompagne le narrateur à ce sujet.

Tout comme Grigoris dans Talgo, Nicolaïdis est arrivé à un stade où il déplore l'étendue de son mimétisme avec la langue française et les distances qu'il a prises avec la langue grecque. Il est intéressant de souligner que, comme Grigoris, Nicolaïdis a eu une histoire d'amour avec une grecque, Vaguélio, qui, bien que s'étant soldée sur un échec, lui a permis d'amorcer un réapprentissage de la langue maternelle : « J'aurais sûrement plus de mal encore à écrire les choses insignifiantes que je raconte [...] si ma liaison avec Vaguélio, qui a duré deux ans, ne m'avait pas permis de renouer avec le grec » (55). C'est donc une femme grecque qui a poussé le narrateur à commencer à lutter contre son aliénation et à (re)prendre en main son destin linguistique, ce qui ne va pas sans rappeler le personnage d'Éléni dans Talgo. Malgré le rôle bénéfique de Vaguélio sur le plan linguistique, Nicolaïdis est tout de même décrit comme incapable de faire un avec sa langue maternelle. Il se sent coupable de signer ses dessins « Pol » car ce pseudonyme renvoie plus à la version française de son prénom, Paul, qu'à sa version originale grecque, Pavlos (30). De plus, il indique parler « le grec des émigrés, qui contient un fort pourcentage de mots étrangers », ce qui implique qu'à chaque fois qu'il prend la parole, il est perçu en termes de différence linguistique et de non-appartenance (188). Ainsi, la non-maîtrise de la langue maternelle va de pair avec un sentiment de non-appartenance identitaire. Dans cette optique, Nicolaïdis souligne lui-même son statut à part lorsqu'il livre les impressions qu'il avait eues à un vernissage auquel il assistait et où tout le monde s'appelait, ce qui est la coutume en Grèce, par son prénom : « J'ai été jaloux de ces démonstrations d'amitié comme si je ne faisais pas partie de la même société, comme si j'étais un intrus » (85). Son séjour prolongé en France l'a rendu inapte à la fois linguistiquement mais aussi culturellement et lui confère donc

un statut en marge. Enfin, l'aliénation linguistique de Nicolaïdis ne se limite pas à l'influence du français, mais se joue aussi au sein même de la langue grecque. En effet, ce dernier illustre à de nombreuses reprises les effets négatifs de l'imposition de la catharévoussa dans sa jeunesse et de l'obstination des professeurs, qui persiste aujourd'hui, d'enseigner les classiques grecs en grec ancien plutôt qu'en démotique :

Il est étrange que le dogme de la ressemblance du grec ancien avec le grec moderne reste en vigueur alors que l'État a rejeté entre-temps la langue archaïsante et a reconnu le grec courant comme langue officielle. Je suppose que cette décision accélérera l'évolution de la langue et que les élèves de demain comprendront encore moins Platon que je ne le comprenais. (210-11)

Ainsi, chez le narrateur se joue une double aliénation linguistique : celle causée par la langue française qui l'éloigne de sa langue maternelle et celle causée par le purisme linguistique grec qui rend culpabilisante l'utilisation du démotique. Ainsi, on comprend pourquoi Chatzidimitriou, dans son essai sur le roman, estime que, pour Nicolaïdis, la langue maternelle est déplacée : « A foreign language [...] displaces the native language and in so doing challenges all its assumptions –its mythologies included » (« Negotiating Language »111).

Le retour de Nicolaïdis en Grèce déclenche chez ce dernier une réflexion poussée sur des questions linguistiques variées. En effet, en plus de ses pensées sur la catharévoussa et l'usage du grec ancien en classe, le narrateur se met à comparer les usages linguistiques du grec et du français et à s'interroger sur les dialectes et noms de lieux grecs. Ainsi, Nicolaïdis compare par exemple la spontanéité du tutoiement grec à la rigidité du vouvoiement français. Il indique d'ailleurs sa satisfaction lorsque des amies de son ami Théodoris le tutoient lors de leur première rencontre, « Elles m'ont tutoyé. Cela m'a fait plaisir », ce qui confirme l'idée que c'est à travers la langue et ses usages que passe le désir de Nicolaïdis de renouer avec son pays et son identité grecque (20). Le narrateur s'interroge aussi sur les noms des couleurs en grec et en français. Il se

demande quelles sont les conséquences sur l’imaginaire du fait que les Grecs parlent de « vert poireau » quand les Français parlent de « vert gazon » : « J’ai lu dans l’encyclopédie que l’adjectif vert, *prassino*, vient de *to prasso*, le poireau. Il me semble que les Français pensent plutôt au vert gazon quand ils utilisent ce mot, qu’ils lui prêtent une nuance plus claire » (48). Plus loin, le narrateur se rend chez un marchand de couleur pour acheter de la peinture bleue, et compare, ici aussi, la perception de cette couleur dans les deux langues : « On emploie le même mot en grec -on dit *blè-*, mais je ne suis pas sûr qu’on pense à la même couleur. Le bleu qu’il [le marchand] a choisi pour moi avait la couleur foncée de la mer. En France, on m’aurait plutôt présenté un bleu ciel » (202). Ce servant indirectement de la symbolique de la couleur bleue comme représentant la Grèce dans l’imaginaire collectif, l’auteur suggère ici une lecture culturelle et identitaire. Nicolaïdis, à travers sa réflexion sur les couleurs, semble indiquer que la perception de la réalité varie d’une langue à l’autre et que, par extension, si les couleurs ne peuvent pas être les mêmes d’une langue à l’autre, lui non plus.

Les pensées du narrateur au sujet des langues touchent aussi à la toponymie grecque. Dès la deuxième page du roman, le narrateur s’interroge sur la signification d’un nom de lieu : « Nous sommes allés à Stamata. -Curieux nom, ai-je dit. Stamata signifie “Arrête-toi” » (10). Tout au long du roman, Nicolaïdis se pose des questions sur différents dialectes locaux ou sur la signification de certains prénoms et surnoms (301). L’intérêt porté aux noms de lieux et de personnes suggère que la redécouverte de la langue maternelle et de l’identité grecque du narrateur est fortement liée à une exploration de la géographie grecque. Ceci explique que l’enquête linguistique qu’entreprend Nicolaïdis se double d’un périple géographique et que le narrateur visite des lieux importants tels que Delphes, le village de sa mère et Jannina, la ville où

habite son frère. Ainsi, langue (à travers l'épsilon), géographie et famille sont superposées, comme si ces trois éléments identitaires constituaient la réponse à la quête du narrateur.

C'est chez Vaguélio, ce qui ne va pas sans renforcer l'importance du lien entre femmes et langue dans les écrits d'Alexakis, que le narrateur découvre l'énigme de l'épsilon delphien : « J'ai appris par hasard, en feuilletant un guide chez Vaguélio, que cette lettre renferme un mystère » (31). Le désir de résoudre cette énigme, d'établir la raison de la présence de cette lettre au-dessus du temple d'Apollon, pousse Nicolaïdis à écrire, à tenir un journal retraçant les différentes étapes de son itinéraire linguistique. La quête pour la signification de l'épsilon permet en effet indirectement au narrateur de se réapproprier sa langue maternelle à travers l'acte d'écrire. En plus de faire des recherches à une bibliothèque archéologique, de lire Plutarque, qui avait lui aussi tenté d'établir la signification de la lettre, et de rencontrer un célèbre archéologue, Nicolaïdis se livre à des exercices sur la langue, tous inspirés par l'épsilon. Il se met par exemple à écrire des phrases dont tous les mots commencent par epsilon<sup>63</sup> et décide de faire une collection de quarante mots commençant par epsilon<sup>64</sup> auxquels il consacre une page chacun dans un carnet destiné à cet effet. C'est donc à travers ses recherches, l'écriture et les jeux linguistiques auxquels il se livre que Nicolaïdis redécouvre sa langue maternelle, comme l'indique cette déclaration: « Je respire tout près de la langue, voilà ce que je suis en train de faire » (63). Il semble d'ailleurs que cette enquête linguistique porte assez rapidement ses fruits.

---

<sup>63</sup> Par exemple : « *Erpéton échon énochlissin ex éntonou ellipséos édesmaton éphagen étéron erpéton* : reptile souffrant d'un manque intense de nourriture dévora un autre reptile » (64). Chatzidimitriou s'étonne à juste titre que ces phrases loufoques aient été écrites en catharévoussa plutôt qu'en démotique. En effet, elle souligne que la catharévoussa n'a pas la faveur des écrivains contemporains et que le démotique comporte assez de mots commençant par epsilon pour se livrer à cet exercice (« *Negotiating Language* » 105). Selon elle, l'usage très ponctuel de la catharévoussa par Alexakis pour ces phrases aurait pour but de déstabiliser le mythe culturel grec de la langue pure et de marquer le caractère diachronique de l'évolution des langues au sein de la prose. On pourrait ajouter que l'auteur veut peut-être tourner cette langue pure en dérision en l'utilisant pour des phrases absurdes ou bien qu'il veut marquer de manière palpable dans son texte l'aliénation linguistique créée par l'imposition de la catharévoussa.

<sup>64</sup> « J'ai décidé d'acheter un carnet et de noter tous les mots commençant par epsilon qui attirent mon attention, un à chaque page » (98).

Chatzidimitriou, dans son essai sur le roman, confirme cette idée en soulignant : « We witness the rebirth of Nikolaidēs' native language » (« Negotiating Language »103). Cette renaissance devient en effet palpable puisque le narrateur décide par exemple de signer un dessin que lui a commandé un journal grec de son nom complet, « Pavlos Nicolaïdis », au lieu du pseudonyme « Pol » qu'il avait utilisé jusqu'ici (151). Cette réappropriation de son nom sous sa forme grecque témoigne du fait que la reconquête concrète de la langue permet à l'auteur d'effectuer en même temps un parcours identitaire le menant vers une réappropriation de sa grécité. De même, l'écriture du journal intime permet à Nicolaïdis de concrètement se refamiliariser avec les règles grammaticales de sa langue maternelle, « Je crois que mon grec s'est amélioré depuis que j'ai commencé à écrire » (188), et de la refaire graduellement sienne.

C'est la mort de la mère du narrateur qui est en fait le déclencheur de la quête linguistique et de la production du journal intime. La Langue maternelle retrace à la fois le deuil de la mère, mais aussi le pèlerinage effectué par l'auteur afin de ne pas oublier la langue maternelle. En effet, l'écriture du journal intime est utilisée à la fois pour faire le deuil de la mère mais aussi pour maintenir le lien avec la langue grecque que l'exil et la disparition de la mère ont mis en péril. Comme le note Chatzidimitriou, l'absence de la mère menace elle aussi la survie de la langue maternelle pour le narrateur : « He had no fear of losing his native language while his mother was still alive : her voice was the guarantee of imminent linguistic retrieval » (« Negotiating Language »106). Ce n'est qu'à la toute fin du roman que Nicolaïdis établit consciemment le lien entre sa quête pour l'épsilon et la mort de sa mère, alors qu'il retrouve l'abécédaire de son enfance à l'aide duquel sa mère lui avait appris à lire et dans lequel figure, à la première page, l'épsilon : « Je n'ai pas trouvé l'alpha, comme je m'y attendais, au milieu de la première page, mais, entouré d'un éléphant, d'une église et d'un sapin -*élato*- l'E majuscule »

(372). À ce stade de la quête linguistique, l'épsilon s'incarne comme un genre de cordon ombilical entre la mère et le fils puisqu'il relie directement le narrateur à son enfance grâce à l'image de l'abécédaire. C'est d'ailleurs ce que Nicolaïdis finit lui-même par conclure : « Le texte que j'écris n'est qu'un exercice sur ma langue maternelle [...] Nous sommes les enfants d'une langue... C'est cette identité que je revendique » (371).

Même si la quête pour la signification de l'épsilon delphien se solde sur un échec puisque le narrateur ne parvient pas à élucider la raison de sa présence à Delphes, l'intérêt de la recherche n'apparaît pas être dans le résultat final mais plutôt dans le processus de recherche lui-même. Nicolaïdis conclut en déclarant que la valeur de l'épsilon réside dans son silence, dans la promesse interminablement différée de faire sens : « L'épsilon désigne le silence qui l'accompagne [...] L'épsilon aurait eu exactement le même sens s'il avait été un alpha, un lambda ou un thêta. Le silence aurait été le même » (330). Chatzidimitriou compare d'ailleurs le rôle de l'épsilon dans le roman à celui mis en avant par Lacan de la lettre volée dans la nouvelle d'Edgar Allan Poe : « The Delphic Epsilon is the obvious metaphor for both, at the same time a promise of knowledge and a refusal of voice. Much like the Lacanian purloined letter, the Delphic Epsilon's meaning is irrelevant for the story. What matters is its symbolic value as desire of what is absent » (« Negotiating Language » 104). Dans cette perspective, l'absence de la mère et l'absence du pays induite par l'exil ont toutes les deux déclenché la quête de l'épsilon et ainsi restauré, rendu présent, le lien linguistique du narrateur à son pays. C'est grâce à l'épsilon que l'on peut lire entre les lignes et percevoir l'importance d'événements ou de sentiments qui ne sont pas directement décrits dans le roman. En effet, l'épsilon permet de laisser libre cours à l'affect du narrateur comme le suggère la symbolique des mots collectionnés par l'auteur dans son carnet : « *ekpatrisménos*, expatrié » (290) ou « *ellipsi*, le manque » (393) par exemple.

Ainsi, l'épsilon force inconsciemment Nicolaïdis à identifier les raisons de sa peur de la perte linguistique qui sont indirectement expliquées dans la collection de mots par l'exil (*ekpatrisménos*) et le manque de la mère (*ellipsi*).

Si l'on compare la quête linguistique présentée dans La Langue maternelle à celle de Talgo, on peut dire celle de Nicolaïdis produit un résultat plus positif. Ce dernier, grâce à ses recherches sur l'épsilon et à l'écriture, réussit à rétablir le lien avec sa langue maternelle qui avait été mis en danger par l'exil et la perte de la mère. Nicolaïdis, contrairement à Grigoris, prend clairement son destin linguistique en main de manière active. Le schéma narratif renforce aussi cette idée puisque Nicolaïdis, à travers le « je », prend la parole et redécouvre ainsi directement sa langue alors que Grigoris dans Talgo était présenté comme un personnage sans voix dont les propos devaient être rapportés par Éléní. On note donc une évolution au niveau du traitement des langues entre ces deux œuvres. Alexakis semblait d'abord suggérer avec Talgo l'impossibilité pour l'exilé de faire un avec sa langue maternelle alors qu'avec La Langue maternelle il présente une vision plus clémente de la question linguistique chez la personne exilée. L'auteur met en effet en scène un narrateur qui évolue d'un statut en marge de sa langue maternelle vers une redécouverte et une réappropriation de cette dernière. Il faut souligner toutefois que les deux conditions à cette réappropriation de la langue dans le roman sont la redécouverte géographique du pays et l'écriture. Penchons-nous maintenant sur une œuvre plus récente de l'auteur, Les Mots étrangers, pour voir si l'évolution dans le traitement des langues que nous venons de mettre en avant se confirme.

### **2.3.3 Les Mots étrangers : l'appel d'un troisième espace linguistique**

Ce roman, publié directement en français en 2002, met en scène M. Nikolaïdès, un écrivain autotraducteur grec vivant à Paris : « le travail de traduction de mes propres ouvrages,

du grec au français ou du français au grec, me prend beaucoup de temps. Ma bibliographie serait probablement plus fournie si je n'écrivais pas chacun de mes livres deux fois » (11-12). Ici aussi, la narration se fait à la première personne et rappelle celle d'un journal intime. Nikolaïdès, qui vient de perdre son père, raconte son deuil à demi-mot. Il livre surtout ses pensées sur son statut d'écrivain bilingue, son attirance pour les langues, les mots et l'écriture. Après la mort de son père, il se retrouve sans inspiration et décide d'apprendre une langue africaine : le sango. Suivent des mois d'apprentissage et de rencontre. Il part à Athènes vider la maison de ses parents avant de s'envoler pour Bangui en Centrafrique pour découvrir le pays de la langue qui l'attire tant. Ici aussi c'est donc une quête linguistique qui est au centre du roman et qui semble motiver l'acte d'écriture chez le narrateur. De plus, cette quête linguistique se double d'une enquête rappelant celle de l'épsilon puisque Nikolaïdès, entre trois langues et trois pays, veut expliquer ce qui l'attire dans le sango et les raisons pour lesquelles il a décidé d'apprendre cette langue. Il s'interroge en effet : « Quel besoin avais-je d'une troisième langue ? » (12). Est-ce un moyen de se distraire des deux langues qui l'ont occupé toute sa carrière ? de faire le deuil de son père ? ou de retarder l'ouverture d'une lettre que son père lui a laissée à sa mort ?

Une fois encore, l'itinéraire linguistique de ce narrateur rappelle celui de Grigoris et de Nicolaïdis. La ressemblance onomastique entre le narrateur de La Langue maternelle, Nicolaïdis, et celui des Mots étrangers, Nikolaïdès, n'est d'ailleurs sans doute pas fortuite et pousse à mettre en parallèle leurs destins linguistiques.<sup>65</sup> En effet, Nikolaïdès insiste lui aussi sur le fait que son exil l'a presque poussé à oublier sa langue maternelle, « j'avais failli oublier le grec dans les années qui avaient suivi mon établissement à Paris [...] Il devenait une langue étrangère » (271), et indique qu'il a dû faire un effort conscient pour se réapproprier cette dernière, « Je me suis

---

<sup>65</sup> Notons que l'auteur a une prédilection pour ce nom de famille puisque l'un des personnages de son dernier roman le porte aussi : « Nausicaa Nicolaïdis » (AJC 10).



souvenu [...] des difficultés auxquelles je m'étais heurté, dix ans plus tard, pour retrouver la maîtrise de ma langue maternelle » (13). Le motif de la peur de la perte de la langue maternelle est donc aussi présent dans cette œuvre. Dans cette optique, un événement relaté dans le roman illustre bien l'évolution du narrateur en ce qui concerne son rapport aux langues et ce sentiment d'inaccessibilité de la langue qui semble toujours déplacée et à reconquérir.

L'éditeur de Nikolaïdès lui fait cadeau du Grand Robert dont il fait livrer les neuf volumes au domicile du narrateur (96-103). La réaction de Nikolaïdès lorsque le Grand Robert fait son entrée chez lui est révélatrice. En effet, on sent chez ce dernier à la fois de l'admiration mais aussi un sentiment de ne pas être digne de l'ouvrage. Il appelle immédiatement son éditeur pour le remercier et lui indique : « Je suis ému comme lorsque j'ai reçu le prix de l'Académie française » (97). Cette analogie entre le Grand Robert et la langue française prouve que le narrateur est désireux de se faire accepter par la langue française, comme si celle-ci ne lui était pas directement accessible et qu'il devait faire ses preuves avant de pouvoir la considérer comme sienne. Ceci ne va pas sans rappeler la relation existant entre les écrivains francophones issus de la colonisation et leur langue d'écriture qu'ils doivent sans cesse se réapproprier, faire leur, en annulant justement cette dynamique linguistique culpabilisante décrite par Alexakis. De plus, Nikolaïdès estime que le « *Grand Robert* mérite une pièce revêtue de sombres boiseries, aux portes capitonnées, au plafond orné d'angelots dodus » et entreprend donc de rendre son modeste chez lui digne du dictionnaire en achetant des nouveaux meubles et en repeignant son appartement (99). Une fois ces rénovations achevées, le narrateur indique clairement qu'il ne se sent pas digne du dictionnaire : « Lorsque le moment fut venu de l'installer, je me suis demandé si j'avais réellement le droit de me l'approprier » (100). Malgré cette insécurité linguistique qui pointe à travers les pensées de Nikolaïdès, ce dernier entreprend finalement de ranger le

dictionnaire et, à chaque volume qu'il pose sur les rayons de sa nouvelle bibliothèque, il livre une étape de son parcours linguistique personnel. Il raconte son arrivée en France, ses débuts littéraires en français, son initiation à l'argot grâce aux chansons de Brassens, les désagréments de ses visites à la préfecture, l'« époque douloureuse où [il se] reprochai[t] sans cesse d'avoir trahi [s]a culture » (102), et enfin sa découverte de l'autotraduction et du bilinguisme d'écriture. Le schéma de mimétisme identitaire et de culpabilité au niveau linguistique et culturel caractéristique des écrits alexakiens est donc encore une fois présent. En plaçant les volumes un par un et en réfléchissant à son rapport aux langues, Nikolaïdès semble vouloir se faire accepter par la langue française et en même temps, ce qui peut paraître paradoxal, exorciser la culpabilité liée à son quasi-oubli du grec. Arrivé au sixième volume, le narrateur établit une correspondance directe entre son œuvre littéraire et le dictionnaire, « j'ai compté mes romans : ils étaient six. Sans la moindre hésitation, j'ai installé le sixième tome également », ce qui suggère qu'il prend graduellement de l'assurance au niveau linguistique (102). Enfin, juste avant de poser le dernier volume, il termine en comparant le français, le grec et le sango, « J'ai pensé aux mots grecs renfermés dans le *Grand Robert*, puis au mot français contenu dans le dictionnaire de sango », comme s'il avait enfin réussi à déculpabiliser son rapport aux langues et à établir un équilibre entre les trois langues (103). Les correspondances entre les mots français, grecs et sangos contenus dans les dictionnaires renvoient à un rapport plus serein aux langues qui apparaissent ainsi en dialogue plutôt qu'en opposition. On voit bien que Nikolaïdès est en permanence en train de négocier et de tenter d'évacuer son insécurité linguistique. À ce titre, il est intéressant de souligner que le narrateur met en parallèle l'aliénation linguistique propre à la Grèce engendrée par l'imposition de la catharévoussa à une aliénation linguistique propre à la Centrafrique. Nikolaïdès rapproche en effet la dévalorisation du démotique en Grèce de la dévalorisation que

connaît le sango en Centrafrique au profit du français. Il explique que la colonisation a imposé l'utilisation du français et déplore que, malgré l'indépendance, le sango ne soit toujours pas enseigné dans les écoles : « Le sango est traité par le pouvoir comme une langue subalterne, vulgaire [...] Le sango, c'est le démotique de Centrafrique » (38-39). Nikolaïdès se reconnaît donc dans la langue étrangère qui lui renvoie en effet l'image de sa propre aliénation linguistique et lui permet de réfléchir à sa relation personnelle aux langues et aux conséquences identitaires engendrées par ses choix linguistiques.

L'apprentissage du sango est au cœur du roman et l'on peut affirmer que c'est encore une fois une quête linguistique qui est le moteur principal de la narration. Nikolaïdès décide de lire le dictionnaire sango-français dans sa totalité. Ce dernier devient un réel compagnon dans sa quête linguistique et l'apprentissage de la langue finit même par régir ses journées : « À sept heures au plus tard je suis déjà plongé dans le dictionnaire. Je me suis promis de le lire en entier » (70). Dès la première ligne du roman, « Le premier mot que j'ai appris en sango est *baba*, "papa", l'accent est mis sur l'apprentissage de cette langue (11). On perçoit même une démarche quasi-didactique puisqu'on a l'impression que le narrateur veut enseigner le sango au lecteur. En effet, toutes les étapes principales de l'apprentissage de la langue et les règles de grammaire du sango sont présentées au lecteur qui peut lui-même, à la fin du roman, former quelques phrases dans cette langue. Nikolaïdès explique les particularités du sango telles que les emprunts du français,<sup>66</sup> la formation du pluriel,<sup>67</sup> les tournures négatives<sup>68</sup> et les conjugaisons.<sup>69</sup> L'espace textuel consacré à la description du sango est considérable. L'importance de cette langue dans la

---

<sup>66</sup> « Les Centrafricains ont fait subir une transformation radicale aux mots français qu'ils ont adoptés : "jusque" est devenu *zуска*, "encore" *angoro* » (48).

<sup>67</sup> « En sango, un éléphant se dit *doli* et des éléphants *adoli*. Le pluriel est marqué par le préfixe *a-* » (73).

<sup>68</sup> « Tandis qu'en français comme en grec l'adverbe de négation se place en début de phrase, en sango on le trouve à la fin » (74).

<sup>69</sup> « Le sango ignore les conjugaisons. Le verbe sango reste immuable. "Je suis" se traduit par *mbi yeke*, "tu es", *mo yeke*, "il est", *lo* ou *a yeke*. À l'imparfait, on dira toujours *yeke* et au futur aussi » (76).

narration est telle qu'elle est même personnifiée. Le narrateur la présente en effet comme un être pensant : « Le sango doit se demander par moment ce qu'il fait là, à Paris, chez un Grec » (153). Il est d'ailleurs peu étonnant, vu le lien entre langues et figures féminines (Éléni, la mère et Vaguélio) dans les écrits de l'auteur, que le sango soit personnifié sous les traits d'une femme désirée par le narrateur : « peut-on tomber amoureux d'une langue comme d'une femme ? [...] Je me voyais pourtant en train de l'accueillir dans mon appartement » (25).

Que lui permet le sango ? Que veut-il découvrir grâce à cet apprentissage ? Le narrateur semble lui-même l'ignorer : « J'espère que le sango aura la délicatesse de m'expliquer un jour pourquoi je l'ai appris » (88). Si les motivations de Nikolaïdès lui restent inconnues, il note au fur et à mesure de son initiation linguistique ce que celle-ci lui apporte. Il rapproche son apprentissage du sango de celui du français en soulignant que le sango incarne une sorte de renouveau. Pour lui, cette nouvelle langue le rajeunit, elle se prête au jeu et lui offre une liberté d'écriture car aucun bagage émotionnel n'y est lié. Sur un niveau psychologique, le narrateur explique que le sango lui permet de parler de la mort de son père en la débarrassant de la souffrance du deuil : « Il m'est moins douloureux d'évoquer la mort de mon père en sango qu'en grec. Je sais à présent comment ont dit "mon père est mort" [...] *Baba ti mbi a kui* » (54). La découverte de ce troisième espace linguistique pousse aussi le narrateur à s'interroger sur son rapport au grec et au français comme si la distance offerte par la troisième langue lui permettait de voir ses deux autres langues de manière plus objective :

Apprendre une langue étrangère oblige à s'interroger sur la sienne propre. Je songe aussi bien au grec qu'au français : je les vois différemment depuis que j'ai entrepris de m'éloigner d'eux, la distance les rapproche, par moments j'ai l'illusion qu'ils ne forment plus qu'une seule langue. Serais-je en train de me servir du sango pour faire la paix avec moi-même ? (75)

Ici, Nikolaïdès explique que ses deux langues principales, la maternelle et celle d'emprunt, avaient besoin d'être mises à distance pour être envisagées sereinement. La langue étrangère déplace effectivement les deux autres langues dans un mouvement qui vise à les débarrasser de leur bagage émotionnel respectif. En effet, lors de son passage en Grèce pour vider la maison familiale, activité d'ailleurs symboliquement chargée puisqu'elle suggère une volonté de purgation du passé, et régler les détails de la succession, le narrateur indique être « blessé » par sa langue maternelle : « Il ne m'était pas très agréable d'entendre parler grec autour de moi. Les mots me blessaient. Ils me donnaient par moments envie de me boucher les oreilles. J'avais le sentiment que ma langue maternelle m'avait trahie » (172). C'est pour évacuer sa culpabilité linguistique face au grec et minimiser sa propre responsabilité que l'auteur inverse cette dynamique et crée ici un personnage que la langue trahit. L'absence de tout lien parental avec la langue maternelle engendrée par la mort du père est pour le narrateur des Mots étrangers problématique. Ce dernier se sent en effet orphelin de langue, tout comme le narrateur de La Langue maternelle s'était lui aussi senti abandonné par le grec à la mort de sa mère. Le sango s'incarne comme un détour linguistique bénéfique qui autorise le narrateur à évacuer graduellement ce rejet de la langue maternelle. En effet, on remarque une évolution puisque lors de son séjour en Centrafrique, il rencontre un mécanicien grec établi dans le pays et constate lors de leur conversation qu'il a fait la paix avec le grec : « J'ai constaté que les mots grecs ne m'exaspéraient pas, n'agitaient plus mes sentiments comme cela avait été le cas lors de mon séjour à Athènes » (257). La prise d'un rôle passif par rapport à la langue maternelle créé par le déplacement du centre d'intérêt linguistique du narrateur vers le sango et le sentiment d'abandon de la part du grec suggèrent que la langue maternelle est une véritable entité vivante exerçant à son gré ses influences sur Nikolaïdès. Les mois d'exploration linguistique suivis de l'exploration

géographique de la Centrafrique ont eu un effet cathartique sur le narrateur puisque ce dernier a pu évacuer la douleur associée à la langue maternelle grâce à l'espace créatif que l'apprentissage du sango a ouvert. Cette idée d'exploration linguistique doublée d'une exploration géographique est renforcée par le fait que l'apprentissage du sango est décrit grâce à la métaphore du voyage : « Je sais à présent que le sango me conduit quelque part -peut-être à un endroit où je constaterai avec joie mon absence ? j'évite de songer à notre destination. Je me contente de le suivre à la trace » (73). On peut remarquer ici que Nikolaïdès se présente dans un rôle passif et qu'il donne le contrôle de sa destinée au sango comme s'il désirait en quelque sorte prendre temporairement congé de lui-même et se laisser porter par les effets bénéfiques de cette langue. Le sango lui permet donc de mettre entre parenthèses ses douleurs personnelles, linguistiques et familiales, et de se concentrer sur autre chose. Ici aussi, tout comme avec l'épsilon de La Langue maternelle, ce n'est pas tant le résultat qui importe que la quête elle-même.

Le fil conducteur du roman dont le narrateur parle peu, mais qui semble pourtant motiver l'écriture, est une lettre léguée à Nikolaïdès par son père au moment de sa mort. Le père avait lui-même reçu cette lettre après la mort de son propre père mais n'avait jamais réussi à l'ouvrir. Le fils se retrouve donc gardien de cette lettre qui se passe de père en fils depuis trois générations sans être ouverte. Le narrateur semble vouloir éviter de penser à la lettre et même utiliser le voyage en Centrafrique comme une distraction qui lui permet de retarder son ouverture. Ici aussi, on a donc une lettre mystérieuse, même s'il ne s'agit plus d'une lettre de l'alphabet mais d'un courrier, dont la signification est sans cesse différée alors que le narrateur en repousse l'ouverture. Ainsi, dans La Langue maternelle comme dans Les Mots étrangers, le récit suit à la trace une lettre dont le sens est à découvrir mais qui se dérobe toujours. Il n'est d'ailleurs pas étonnant qu'à la fin du roman Nikolaïdès décide de ne pas ouvrir la lettre, comme s'il était

nécessaire de préserver une dose d'inconnu et de mystère pour pouvoir continuer à aller de l'avant : « Je ne lirai pas ta lettre [...] Cela te ressemble bien, en fin de compte, de me laisser une lettre muette pour me consoler de ton absence » (294). Tout comme l'absence de signification de l'épsilon permet à Nicolaïdis de renouer un dialogue avec sa langue maternelle, la découverte sans cesse différée du contenu de la lettre ouvre un intervalle de liberté dans lequel Nikolaïdès fait l'expérience d'un troisième espace linguistique. En fait, ce que ces deux lettres, l'épsilon et le courrier, permettent et motivent, ce sont des quêtes linguistiques cathartiques.

Comme le suggère l'épisode du Grand Robert, Les Mots étrangers met donc en scène un narrateur en proie à un malaise linguistique lié à une multitude de facteurs tels que le bilinguisme ou la peur de la perte de la langue maternelle engendrée à la fois par l'exil et par la mort du père. Nikolaïdès a atteint un stade, dans son évolution linguistique, où sa langue maternelle et sa langue d'emprunt le frustrent car elles ont perdu, même si temporairement, leur capacité à exprimer et à évacuer ses émotions. C'est par la mise à distance de ces deux langues que Nikolaïdès peut trouver, dans la découverte du troisième espace linguistique neutre qu'est le sango, un autre moyen de dire la culpabilité linguistique qui le hante et d'aborder la douleur du deuil. Alexakis semble ainsi vouloir démontrer que la multiplication des espaces linguistiques et la mise en dialogue des langues qui s'en suit, loin de pousser à la schizophrénie comme le soutiendrait sans doute Todorov, permet, à travers le déplacement alterné des langues en question, à la fois de dédramatiser le rapport aux langues de la personne bilingue mais aussi de désamorcer des situations pénibles et potentiellement conflictuelles. En effet, dans ce roman, l'apprentissage de la troisième langue a incontestablement les mêmes effets qu'une thérapie puisqu'il aide le narrateur à faire le deuil du père mais aussi la paix avec ses interlocutrices privilégiées : la langue grecque et la langue française.

### 2.3.4 Réquisitoire contre la rigidité linguistique

Dualité, insécurité, perte et quêtes linguistique sont donc des thèmes clés dans les écrits de l'auteur. Les personnages, souvent dépossédés de leur langue maternelle, se lancent dans des quêtes linguistiques visant à effectuer les ajustements rendus nécessaires par leur statut d'exilé ou d'orphelin de langue. La « surconscience linguistique » de l'auteur s'exprime donc effectivement dans ses écrits fictifs à travers ce motif de la perte et du déplacement de la langue et de la tentative de (ré)appropriation de cette dernière. Pourtant, les considérations linguistiques de l'auteur ne se limitent pas à celle de l'aliénation identitaire créée par l'exil et la perte de la langue, mais concernent une multitude de questions à travers lesquelles on sent poindre une véritable fascination et une attitude progressiste de l'auteur en ce qui concerne les langues. En effet, la « surconscience linguistique » d'Alexakis s'incarne aussi dans un réquisitoire contre la rigidité linguistique sous toutes ses formes.

Nous avons déjà noté qu'Alexakis, à travers ses personnages, critique l'opposition binaire entre la catharévoussa et le démotique, et dénonce cette diglossie comme identitairement paralysante. Nikolaïdis dans La Langue maternelle et Nikolaïdès dans Les Mots étrangers expliquent tous deux les dommages engendrés par l'imposition de la catharévoussa et par le prestige associé au grec ancien aux dépens du démotique. Le peuple grec, comme les personnages d'Alexakis, est en effet présenté comme dépossédé de sa propre langue et sans cesse amené à se sentir coupable de trahir, à travers sa pratique linguistique, les illustres ancêtres de la mythologie grecque : « Les Grecs n'avaient pas le droit d'utiliser, ni à l'école ni dans leurs rapports avec l'administration, la langue qu'ils parlaient, le démotique (de *démos*, le peuple). L'État grec avait érigé en langue officielle un idiome savant, la catharévoussa (de *catharos*, pur), qui était censé prouver l'indéfectible continuité de l'hellénisme à travers les siècles » (ME 38-



39). Alexakis suggère que cette imposition de l'idiome archaïsant est allée de pair avec une attitude réactionnaire de glorification culturelle démesurée du passé. Dans Le Cœur de Marguerite, le narrateur déplore ce phénomène : « Je suis consterné par l'exaltation provinciale qui nous gagne lorsque nous parlons de nos ancêtres. Nous cherchons à nous persuader que nous sommes restés un peuple d'exception » (252). À travers sa prose, Alexakis pose donc un regard critique sur les débats linguistiques et culturels propres à la Grèce. L'attitude de ses personnages suggère en effet un réel énervement face à la rigidité linguistique et à cette attitude culturelle passéiste.

Une autre question linguistique de taille abordée par l'auteur dans ses écrits est celle de la suprématie du français dans les anciennes colonies. Alexakis fait preuve d'esprit critique dans ce domaine, sans doute parce que l'imposition de la catharévoussa sur le peuple grec est tout à fait comparable à l'imposition d'une langue telle quelle a eu lieu dans le cadre de la colonisation. Dans Les Mots étrangers, le narrateur explique l'étendue du phénomène en Centrafrique en s'attachant à faire le portrait d'intellectuels centrafricains aux prises avec ce monolithisme linguistique destructeur. Lors d'un débat auquel le narrateur est invité, un étudiant l'apostrophe : « Avez-vous oublié que le français a été l'instrument de notre asservissement ? Que cette langue n'a cessé de nous susurrer que notre culture ne valait pas grand chose, que nous étions des moins que rien ? [...] Je ne peux pas aimer une langue qui m'impose le silence » (236-37). Alexakis, à travers Nikolaïdès, manifeste un vif intérêt pour ce débat postcolonial, qui rappelle d'ailleurs les théories de Frantz Fanon, et plaide pour l'enseignement du sango dans les écoles centrafricaines. Il pousse même ce débat plus loin en se penchant sur la situation des écrivains centrafricains qui sont condamnés à écrire en français pour toucher un plus grand lectorat : « Qui me lira en sango ? Le français me donne accès à un véritable public » (234). En fait, l'ampleur de la

problématique des littératures francophones qui se développent aux dépens de littératures en langues locales faute d'un lectorat éduqué dans ces langues est résumée par Alexakis qui se pose ainsi en défenseur des langues menacées et en détracteur du monolithisme culturel et linguistique créé par la colonisation.

Cet intérêt pour la question du lectorat ne lui est pas étranger. Alexakis, lui-même issu d'un pays ayant une langue de petite diffusion, comprend l'appel que constitue le plus grand lectorat de langue française. Bien qu'il ait deux lectorats et qu'il soit connu dans les deux pays, on ne peut que constater que sa carrière a une plus grande ampleur en France (voir Oktapoda-Lu « Identité » 397). Alexakis occupe donc une position privilégiée pour comprendre la problématique du lectorat des écrivains centrafricains, car comme eux, il est habitué à ce que ses performances littéraires soient disséquées et mises à l'épreuve sous l'angle de son statut d'étranger. Ainsi, la publication toute récente de l'ouvrage collectif Âtënë tî Bêafrîka. Paroles du cœur de l'Afrique, un recueil de « [n]ouvelles en français et en sango présentées par Vassilis Alexakis », illustre bien le désir de l'auteur de tenter de remédier au problème du lectorat en Centrafrique mais aussi dans les anciennes colonies en général (1). Dans la préface, Alexakis raconte les origines de la publication du recueil : « un atelier d'écriture organisé par l'Alliance française de Bangui et l'Association des écrivains centrafricains » auquel il a participé en mars 2004 (10). Son explication des difficultés liées à l'écriture des nouvelles témoigne une fois encore de sa sensibilité linguistique et culturelle :

Créer un livre bilingue n'est pas une petite affaire. Certains des auteurs qui ont pris part à ce travail n'avaient jamais rien écrit en sango. Ils se sont en quelque sorte réappropriés leur langue [...] [Le volume] se propose de mieux faire connaître la littérature centrafricaine non seulement dans le grand monde francophone mais aussi dans son propre pays. Il inaugure une nouvelle voie, il lance un dialogue inédit entre les cultures.  
(10)

Cette attitude linguistique progressiste s'exprime aussi dans une critique acerbe du purisme linguistique hexagonal. En effet, le statut d'Alexakis, celui d'un étranger en France, lui permet de poser un œil particulièrement critique sur les pratiques linguistiques françaises. Dans un entretien où il confirme son admiration pour les langues, Alexakis explique d'ailleurs : « La langue est pour moi la chose essentielle. Celle des Bretons, Corses, gens de Toulouse, mais aussi de tous les étrangers. La France est coupable d'un écrasement culturel proprement criminel. Pourquoi tant de gens dans ce pays font la moue dès qu'ils entendent une autre langue ? » (Leauthier). Ceci explique en effet que, dans deux de ses romans, l'auteur, à travers les propos de ses personnages, regrette le statut inférieur des langues régionales par rapport au français. Il fait par exemple dire à un personnage : « Les langues qu'on n'enseigne pas deviennent bêtes. La croisade de l'État français contre le corse ou l'occitan, qui dure depuis 1880, me paraît aberrante » (ME 163), puis au narrateur de Je t'oublierai tous les jours : « Je n'aime pas les idiomes qui aspirent à monopoliser la parole. [...] Je ne crois pas que le refus obstiné de la France à reconnaître les langues régionales ait été bénéfique au français. Il l'a au contraire privé de la possibilité d'un dialogue qui l'aurait sûrement enrichi » (239).

Ainsi, en faisant directement allusion au refus farouche de la France de ratifier la Charte européenne des langues régionales ou minoritaires, Alexakis critique ici la politique linguistique française et prône, par opposition, le dialogue entre les langues. Cette attitude linguistique positive se confirme d'ailleurs au niveau du traitement du français par l'auteur. En effet, dans Les Mots étrangers, le narrateur incarne une attitude dynamique en matière linguistique puisqu'il déplore par exemple que les enseignants français freinent farouchement l'évolution naturelle de la langue qu'ils envisagent plus comme une entité figée que comme une matière dynamique

sujette au changement.<sup>70</sup> Il critique aussi le ministre centrafricain de l'éducation qui s'oppose à la pratique de la féminisation des noms de métiers et enfin, il se moque de ceux que le phénomène français inquiète.<sup>71</sup>

L'attitude d'Alexakis envers les langues dans son œuvre romanesque, que ce soit le français, le grec, le sango, les langues régionales de France, les différents dialectes grecs, ou la langue aborigène, peut être interprétée comme un véritable appel à la tolérance linguistique. De plus, on sent poindre, à travers ce réquisitoire contre la rigidité et le purisme linguistiques, un message visant à promouvoir l'acceptation des différences fussent-elles linguistiques ou culturelles. En effet, l'auteur, en s'opposant à la domination du français ou de la catharévoussa sur d'autres idiomes, accomplit une critique efficace des monolithismes linguistiques, culturels et identitaires sous toutes leurs formes et défend la diversité culturelle. La pensée linguistique d'Alexakis, dans la mesure où elle prône le dialogue des langues et s'oppose à la suprématie d'un idiome sur les autres, rappelle les écrits théoriques d'Édouard Glissant, particulièrement le Traité du tout-monde. Dans cet ouvrage, Glissant affirme qu'une langue existe dans sa relation aux autres langues qui participent secrètement à sa propre construction et rejette toute idée de domination linguistique. Alexakis, comme Glissant, en mettant l'accent sur le dialogue des langues, semble donc vouloir « courir à la rencontre des langues du monde sans se cantonner à [sa] seule voix » (Glissant 224). Ce parallèle entre les théories de Glissant et l'œuvre romanesque d'Alexakis explique sans doute pourquoi l'auteur a reçu en 2003 le Prix Édouard Glissant de

---

<sup>70</sup> « les professeurs sont hostiles à l'évolution de la langue. Ils sont trop attachés au passé simple et à l'imparfait du subjonctif pour accepter leur déclin. Ils font de l'acharnement thérapeutique. Ils essaient désespérément de maintenir en vie un mot aussi délirant que réfrigérateur, sous prétexte que frigidaire a été inventé par un industriel. Ils sont présomptueux, car ils estiment savoir mieux que la langue elle-même ce qui est bon pour elle » (ME 223). Ici aussi, on remarque que la langue est personnifiée et présentée par l'auteur comme une entité vivante et indépendante.

<sup>71</sup> « Je suis très attaché à la langue classique, m'a-t-il confié. Je refuse d'employer le mot "ministre" au féminin. "Madame la Ministre" me paraît tellement plus élégant ! [...] Et que dire des mots anglais que le français adopte sans rime ni raison ? est intervenu Adrien. Savez-vous que *songwriter* est couramment utilisé dans *Le Monde* ? » (ME 274).

l'Université Paris 8 Vincennes St-Denis qui vise à « promouvoir une personnalité militant en faveur de l'émancipation humaine et de la diversité culturelle ». <sup>72</sup> La sensibilité linguistique d'Alexakis est donc maintenant établie. On a montré que celle-ci joue un rôle au sein du projet littéraire pris dans son ensemble et qu'elle tente de faire passer des messages de tolérance.

#### **2.4 Résonances et ramifications d'un déplacement linguistique inhérent**

C'est avec une certaine dose d'humour qu'Harang résume le contexte linguistique de l'œuvre alexakienne : « Alexakis a plus d'un tour dans son sac, plus d'une langue dans sa trousse [...] Vassilis Alexakis a fini par écrire des livres entiers pour savoir enfin sur quelle langue danser » (« Dernier sango »). Il est en effet indéniable que les considérations linguistiques sont au centre de l'œuvre de l'auteur car ce dernier multiplie les espaces et les problématiques linguistiques dans sa thématique mais utilise aussi une variété de stratégies linguistiques originales au niveau de sa pratique de l'écriture. Pour résumer, on peut affirmer qu'Alexakis met en place une stratégie de déplacement linguistique aussi bien au niveau structurel des écrits avec la création d'une œuvre jumelle au sein de laquelle les textes, à travers les différentes versions grecques et françaises ainsi que les révisions effectuées par l'auteur, sont en mouvement permanent, mais aussi au niveau du projet littéraire lui-même qui s'incarne dans une volonté de faire coexister différentes langues orbitant les unes par rapport aux autres.

On a mis en évidence qu'une des questions primordiales abordée par Alexakis dans ses écrits fictionnels et autobiographiques est celle de l'instabilité linguistique et identitaire liée aux situations d'exil. L'auteur décrit le sentiment de scission identitaire que peuvent engendrer l'exil et le bilinguisme. En effet, c'est la coexistence de ses deux langues, le grec et le français, que

---

<sup>72</sup> Voir le programme « Prix Édouard Glissant. 10 juin 2003 » disponible en ligne : <[http://recherche.univ-paris8.fr/glis\\_pres.php?GLIAN=2003&1](http://recherche.univ-paris8.fr/glis_pres.php?GLIAN=2003&1)>

l'auteur tente de simplifier et de rendre positive pour justement désamorcer cette dualité identitaire paralysante décrite ainsi par Esteban :

La diglossie est une rude épreuve, pour la conscience car elle détourne celle-ci de son cheminement naturel pour la transplanter, d'une manière contraire et concomitante, en deux territoires mentaux qui s'excluent. Il s'ensuit pour l'individu qui la pratique une espèce d'incessant va-et-vient, non pas seulement entre deux systèmes de signes, mais, plus gravement, entre deux modes d'être qu'il lui faut épouser, conjointre en lui, sans pouvoir presque jamais les unir. (109)

Pour l'aider dans son projet, Alexakis met en scène des personnages exilés qui éprouvent exactement les sentiments décrits ci-dessus par Esteban et qui se font donc l'écho du vécu de l'auteur. Ces derniers ont en effet un statut d'entre-deux, ils sont devenus inadaptés à leur milieu d'origine et ne se sentent pas non plus adaptés à leur milieu d'adoption, la dualité les définit. Ils se caractérisent par leur non-appartenance et font l'expérience de traumatismes identitaires classiques chez le sujet exilé tels que le mimétisme identitaire initial et son rejet ultérieur, la culpabilité linguistique, la peur de la perte de la langue maternelle et un sentiment général d'inaccessibilité de la langue.

C'est donc cette problématique identitaire qui se tient derrière les choix linguistiques et thématiques de l'auteur et l'on peut dire que son œuvre entière est motivée par un projet personnel d'autodéfinition identitaire. Le désir de l'auteur d'établir un équilibre entre sa francité et sa grécité s'exprime à travers la stratégie d'alternance de langue d'écriture élaborée par Alexakis au fil de sa carrière. Cette solution a en effet été le fruit d'une longue réflexion comme le souligne lui-même l'auteur : « Je crois que ma fatigue est liée aux efforts continuels pour garder les deux langues » (Kroh 175). En choisissant d'abord d'écrire en français, de retourner ensuite vers le grec, de s'autotraduire, d'alterner les langues d'écriture, de se tourner vers une troisième langue, pour finalement, en ce moment, reprendre le grec comme langue originale d'écriture tout en utilisant l'autotraduction vers le français pour préparer son texte pour la

parution, Alexakis s'installe dans une instabilité linguistique qui semble motivée par une recherche permanente de l'altérité. L'auteur aurait en effet besoin, pour mener à bien son projet d'autodéfinition personnelle, d'une distanciation linguistique inhérente et d'une non-coïncidence langue/identité qui s'incarneraient dans sa volonté de rendre la/les langue(s) étrangère(s) en repoussant et renégociant sans cesse les marges sensées la/les définir. La coexistence de différentes langues d'écriture dans l'œuvre de l'auteur et la multiplication des espaces linguistiques au niveau thématique expriment la volonté d'Alexakis de faire du dialogue interlinguistique, et donc interculturel, une caractéristique majeure de son projet littéraire. C'est d'ailleurs ce que souligne G. Fréris :

Justement, ce sentiment d'avoir perdu une partie de soi, de ne sentir ni Grec, ni Français, d'entamer constamment un dialogue interculturel, loin de l'accabler le réconforte, car il a conscience de vivre une expérience unique, de saisir et de créer quelque chose qui échappe à la multitude, parce que cela suppose un effort, l'effort du dialogue. Cette situation de profonde incertitude l'oblige à recourir à l'altérité, à continuer le dialogue interculturel entamé avec soi-même. (« Le dialogue » 397)

En effet, puisque la langue semble toujours échapper à l'auteur et à ses narrateurs c'est bien dans le dialogue que s'incarne l'instabilité linguistique salvatrice tant recherchée. Pour ne plus se sentir coincé entre deux langues, l'auteur fait en effet dialoguer le grec et le français dans l'espace textuel créatif de l'autotraduction et fait aussi dialoguer ses deux langues avec une troisième : le sango.

L'écriture alexakienne illustre bien la thèse derridienne selon laquelle on ne peut jamais posséder complètement la langue que l'on parle. On pourrait pousser cette idée plus loin avec Alexakis en disant qu'il ne veut pas posséder complètement ses langues mais plutôt s'inscrire en permanence dans l'altérité linguistique. En effet, même si on a montré une évolution entre Grigoris qui, dans Talgo, ne parvient pas à se réappropriier la langue maternelle, Nikolaïdis qui dans La Langue maternelle, arrive à renouer un certain lien avec le grec et Nikolaïdès, qui, dans

Les Mots étrangers, est appelé par un troisième espace linguistique, on ne peut que constater que le rapport des personnages aux langues ne va pas de soi et que ces derniers sont présentés comme en quête d'une plénitude linguistique inaccessible. La figure de l'échec amoureux, présente dans la plupart des écrits de l'auteur, suggère elle aussi, si l'on garde à l'esprit la corrélation entre femme et langue chez Alexakis, cette impossibilité de tout sentiment d'unité linguistique. Dans cette optique, comme le souligne Robin, l'instabilité linguistique se double d'une affirmation du caractère instable inhérent au concept d'identité :

Impossible pour l'écrivain de se situer tout à fait dans sa ou ses langues, de faire corps avec sa langue natale ou maternelle, d'habiter complètement son nom propre ou sa propre identité, impossible de coïncider avec soi-même ou avec quelconque fantasme d'unité du sujet, impossible peut-être même d'occuper une place de sujet autrement que dans l'écriture. (Le Deuil 10)

En repoussant toute possibilité de monolinguisme linguistique et textuel, Alexakis rejeterait donc aussi l'idée d'une identité monolithique. L'écriture alexakienne paraît donc motivée par un refus de se laisser paralyser par une dualité linguistique ou identitaire et par une volonté de célébrer cette instabilité en habitant de manière dynamique un espace linguistique textuel pluriel.

Si c'est dans l'écriture que l'auteur trouve remède à ses maux, on peut affirmer que c'est aussi le cas de ses personnages. Ces derniers, grâce au pouvoir de l'écrit (l'épsilon, la lettre du père, les journaux intimes, où encore la grille de mots-croisés que le narrateur fait avec sa mère morte dans Je t'oublierai tous les jours) élaborent des stratégies qui leur permettent de sans cesse d'analyser et désamorcer, même si jamais de manière définitive, leurs douleurs linguistique et identitaire. On est d'ailleurs peu surpris que l'auteur avoue: « c'est toujours le même genre d'histoire que je raconte », puisque la répétition des thèmes et les ressemblances entre les histoires des personnages peuvent être interprétées comme participant au projet littéraire général axé sur le déplacement (PA 18). En effet, de par le déplacement des mêmes obsessions d'un écrit



à l'autre, l'œuvre entière finit par devenir l'incarnation de l'instabilité identitaire et linguistique mise en avant par Alexakis. Ce dernier a en effet affirmé : « Je ne souhaite pas me fixer » et il semble bien que son œuvre non plus ne le veuille pas puisque ses thèmes clés sont sans cesse réincarnés d'une œuvre à l'autre (PA 272). Le nomadisme linguistique d'Alexakis se double donc d'une sorte de nomadisme textuel. Cette importance du mouvement et du déplacement dans les textes suggère une vision originale de l'espace. En conséquence, nous allons maintenant nous tourner vers le traitement de l'espace dans les œuvres d'Alexakis en tentant de déterminer s'il existe des ressemblances entre les considérations linguistiques et géographiques de l'auteur. Langues et lieux semblent en effet intimement liés comme le suggère cette citation tirée de la nouvelle « La Montgolfière » : « Il me semble distinguer, à l'autre bout de la mer, des mots grecs. Ça doit être des noms d'îles » (P 186-87).

### CHAPITRE 3

## ESPACE / LIEUX / GÉOGRAPHIE : PÉRÉGRINATIONS ALEXAKIENNES

La carrière littéraire d'Alexakis, entre deux pays et entre deux langues, suggère un rapport au monde bien particulier. Certains soutiennent que l'auteur est apatride,<sup>73</sup> alors que d'autres, comme Vanessa de Pizzol, estiment que l'auteur est « déchiré[s], entre deux pays » (293). Alexakis est aussi souvent décrit comme un « étranger », en témoigne le titre de l'article de Meunier, « Vassilis Alexakis : Profession étranger », ou les propos de Richard Kopp : « Alexakis sees himself as a contemporary stranger » (1067). De plus, on souligne souvent son attirance pour l'ailleurs. Ces commentaires pêle-mêle, ces étiquettes que l'on vient apposer à l'auteur, ont-elles lieu d'être ?

Il est évident, et nous l'avons déjà démontré, que l'œuvre d'Alexakis relève du parcours identitaire et qu'elle est teintée par l'exil. Peut-on pour autant affirmer sans autre procès, comme on le fait encore aujourd'hui, que l'auteur est un étranger apatride qui pense incessamment les plaies de son exil et se trouve donc « déchiré » ?<sup>74</sup> Ces affirmations ont bien sûr du vrai puisqu'elles rejoignent, dans une certaine mesure, les considérations de notre analyse du fait linguistique alexakien. Pourtant, il est de notre avis que beaucoup d'études sur l'auteur évitent de se pencher franchement sur la question et ne prennent pas en compte l'œuvre littéraire dans son ensemble. Elles généralisent plutôt que d'envisager l'évolution propre à une carrière littéraire qui a commencé il y a plus de trente ans. C'est la raison pour laquelle nous nous proposons ici d'effectuer une étude du traitement de l'espace chez l'auteur. Nous pensons que l'analyse des lieux, des espaces et du fait géographique, tels qu'ils sont mis en présence dans l'œuvre par

---

<sup>73</sup> C'est ce que déclare M. Orphanidou Fréris dans deux articles : « Vassilis Alexakis et l'écriture "apatride" » et « L'Identité apatride de Vassilis Alexakis ».

<sup>74</sup> Voir par exemple l'article récent de Vanessa de Pizzol, « L'Identité déchirée de Vassilis Alexakis : *La Langue maternelle* et *Les Mots étrangers* », publié en 2004.

l'auteur, permettra d'arriver à de nouvelles conclusions sur la stratégie littéraire et identitaire alexakienne.

L'élément principal qui incite à l'étude des lieux chez Alexakis est le fait que les personnages semblent toujours en route, en chemin, attirés par un autre lieu. Oktapoda-Lu et Lalagianni estiment en effet que l'œuvre est « [m]arquée par l'exil et l'errance » qu'elle « évoque des traversées [...] d'espaces continuellement réinventés » (114). La situation dans l'espace des personnages est tout à fait originale en ce qu'elle est très précise, qu'elle incarne une sensibilité spatiale toute particulière et qu'elle se caractérise par le nomadisme. Quelle est la raison d'être de ces pérégrinations alexakiennes ? Pourquoi l'écriture se place-t-elle sous le signe du déplacement géographique ? Nous tenterons ici de répondre à ces questions. On peut déjà estimer que l'exploration et la constante négociation de l'espace dans l'écriture est un outil d'exploration identitaire. L'importance de la métaphore du voyage et du déplacement suggère une fascination pour les expériences qui mettent en question les attaches et rendent « étranger ». Quoiqu'il en soit, il est certain que l'espace chez Alexakis ne va pas de soi et qu'il a besoin d'être disséqué. Cette idée rejoint celle avancée par Georges Perec dans Espèces d'espaces où il indique que nous « vivons dans l'espace, dans ces espaces, dans ces villes, dans ces campagnes, dans ces couloirs, dans ces jardins. Cela nous semble évident. Peut-être cela devrait-il être effectivement évident. Mais cela n'est pas évident » (13-14). L'œuvre d'Alexakis, en ce qu'elle nie, comme le fait Perec, que le rapport des êtres à l'espace soit évident, demande donc à être étudiée à travers un prisme analytique que l'on pourrait qualifier de géographique.

L'analyse du traitement de l'espace que nous souhaitons effectuer se base sur la conviction que le lieu en littérature est porteur de sens et mérite attention. En effet, Wesley A. Kort, dans son ouvrage, Place and Space in Modern Fiction, indique : « The language of place

and space is always a part of narrative discourse and can be a principal locus of a narrative's power and significance. Places in narrative have force and meaning » (11). De même, Leonard Lutwack, dans The Role of Place in Literature, souligne : « As with all literary materials, place has a literal and a symbolical value, a function serving both geographical and metaphorical ends » (31). Le choix des lieux, la description des espaces et l'exploration géographique que l'on peut trouver en littérature sont donc loin d'être anodins et peuvent ainsi faire l'objet d'études littéraires révélatrices. Avant de nous pencher sur le traitement de l'espace chez Alexakis, il importe de se mettre d'accord sur la définition de trois termes clés. Dans cette étude, l'« espace » désignera une étendue, abstraite ou non, où se forme une expérience sensible. Le terme « lieu » renverra lui à un endroit précis, à une localité, c'est-à-dire à une portion de l'espace. Il pourra donc s'appliquer à des entités aussi diverses que, par exemple, une ville ou une pièce. Enfin la notion de géographie, dont l'étymologie renvoie à l'étude de la surface de la terre, sera à prendre dans un sens large en tant que tentative de description de l'espace physique. Ici, ce commentaire géographique pourra par exemple se faire à travers la présence de cartes dans la prose ou bien de discours sur ce qu'est une île ou la mer.

Un tour d'horizon rapide des théories ayant trait à l'espace et à la conceptualisation des lieux peut fournir quelques pistes à suivre pour l'étude du traitement de l'espace chez Alexakis. Les théories issues de la phénoménologie, se basant sur le concept heideggérien qui définit l'être humain comme un « être au monde », expriment le caractère profondément spatial de l'existence et des expériences humaines. Ainsi, le propre de l'homme est qu'il s'inscrit dans, et interagit avec, un environnement géographique, un espace qui l'entoure et dont il fait partie. Par conséquent, pour Augustin Berque, géographe spécialiste de l'Orient, « l'être de l'humain est géographique » (Écoumène 10). De même, pour le philosophe Jean-Luc Nancy, « l'être est

topologique » (129). Cette idée d'un être humain géographique, fortement lié à son environnement, sera utile à l'étude du traitement de l'espace chez Alexakis puisque ce dernier met en scène des personnages que l'on pourrait qualifier de géographiquement hypersensibles.

Une autre idée clé dans la conceptualisation de l'espace est d'ailleurs fortement liée à l'affect avec lequel l'être humain appréhende son environnement. Gaston Bachelard, dans son ouvrage La Poétique de l'espace, publié en 1957, s'attache à montrer le lien entre lieux, imagination et sensibilité en étudiant le rapport de l'être humain à des lieux intimes tels que la maison ou la chambre. Il déclare que l'espace « saisi par l'imagination ne peut rester l'espace indifférent livré à la mesure et à la réflexion du géomètre. Il est vécu. Et il est vécu, non dans sa positivité, mais avec toutes les partialités de l'imagination » (17). L'espace n'est donc pas une entité neutre et inerte, mais il est bien au contraire investi par notre subjectivité. C'est aussi ce que souligne Michel Foucault dans une conférence de 1967 :

L'œuvre -immense- de Bachelard, les descriptions des phénoménologues nous ont appris que nous ne vivons pas dans un espace homogène et vide, mais, au contraire, dans un espace qui est tout chargé de qualités, un espace qui est peut-être aussi hanté de fantasme ; l'espace de notre perception première, celui de nos rêveries, celui de nos passions détiennent en eux-mêmes des qualités qui sont comme intrinsèques. (754)

Étant donnée la charge émotionnelle inhérente à notre rapport au monde décrite ici par Foucault, il est inévitable que chaque être investisse l'espace d'une manière personnelle et unique. Notre rapport au monde et notre façon d'interagir avec notre environnement sont donc des actes profondément subjectifs. Ce principe est l'un des fondements de ce que l'on appelle aujourd'hui la « géographie humaniste » dont Yi-Fu Tuan est l'une des figures de proue. Son concept de « topophilie », développé dans son ouvrage Topophilia : a Study of Environmental Perception, Attitude, and Values, publié en 1974, vise à mettre en évidence les connexions émotionnelles entre les êtres humains et leur environnement physique. Il soutient aussi que notre manière de

structurer le monde est profondément égocentrique : « Since consciousness lies in the individual, an egocentric structuring of the world is inescapable » (30). Puisqu'un des buts de ce chapitre est d'analyser la nature des interactions entre les personnages et leur environnement, il importe de garder en mémoire l'importance du lien émotionnel entre lieux et personnes et d'en analyser la nature. On pourra sans doute mettre en avant qu'il existe une topophilie typiquement alexakienne et déterminer quels sont les effets ainsi produits par la description des lieux dans l'œuvre.

Une autre contribution à l'étude des lieux et de l'espace mérite ici d'être mentionnée : celle du sociologue marxiste Henri Lefebvre. Dans son texte clé, La Production de l'espace, publié en 1974, ce dernier démontre que l'espace est un produit social : « tout dispositif spatial repose sur la juxtaposition dans l'intelligence et sur l'assemblage matériel d'éléments dont on **produit** la simultanéité » (xxii). Il explique en effet que l'espace est une construction sociale complexe qui affecte le rapport humain à l'environnement physique. La pensée spatiale de Lefebvre a de multiples ramifications sur, par exemple, l'urbanisme, le capitalisme ou même la globalisation, qui n'ont pas, à première vue, de lien direct avec notre étude. Ce qui nous intéresse particulièrement chez Lefebvre c'est l'idée que l'espace est un produit. On peut en effet transférer et appliquer ce concept à l'acte d'écrire. L'écrivain, lorsqu'il décrit des lieux, lorsqu'il met en présence des espaces réels ou abstraits, lorsqu'il fait se déplacer ses personnages, ne produit-il pas un espace géographique propre à ses écrits ? Étant donné le lien entre subjectivité et espace que nous venons de démontrer, il est évident que les choix géographiques d'un auteur dans sa prose relèvent d'un processus de création spatiale et sont donc porteurs de sens.

Chez Alexakis, l'espace apparaît comme un processus. D'écrit en écrit, l'auteur élabore et peaufine une géographie personnelle. Il met en avant, à travers ses personnages, un rapport au monde demandant à être décrypté. Notre démarche pour étudier le traitement de l'espace

s'inspire de l'ouvrage Countries of the Mind : The Meaning of Place to Writers où Gillian Tindall note : « I am concerned with the literary uses to which places are put, the meanings they are made to bear, the roles they play when they are re-created in fiction, the psychological journeys for which they are the destinations. Actual countries become of the mind, their topography transformed into psychological maps, private worlds » (9). Si l'on suit cette ligne de pensée, on peut dire qu'en littérature, l'espace est un produit textuel dont la construction participe à l'élaboration d'un discours géographique et d'un itinéraire psychologique.<sup>75</sup> Afin d'illustrer cette dimension géographique et spatiale de l'œuvre, nous commencerons par expliquer que les écrits d'Alexakis reposent sur une « écriture spatiale ». Dans un deuxième temps, nous étudierons la problématique liée à l'instabilité et à la mobilité inhérentes aux écrits. Nous nous pencherons ensuite sur les deux pôles géographiques privilégiés d'Alexakis : Paris et Athènes. Dans un quatrième temps, nous montrerons qu'Alexakis diversifie les lieux en s'intéressant à l'histoire de l'émigration grecque et à l'Afrique. Puis, nous tenterons de déterminer si l'œuvre a tendance à se « greciser ». Pour terminer, nous tirerons des conclusions de manière à déterminer comment le traitement de l'espace s'inscrit dans la démarche littéraire alexakienne.

### **3.1 Une écriture spatiale**

Chez Alexakis, que ce soit dans ses écrits autobiographiques ou dans ses écrits fictifs (n'oublions pas que la plupart des narrateurs alexakiens sont des narrateurs-écrivain mis en situation d'écriture), l'acte d'écrire est présenté comme une activité profondément liée à

---

<sup>75</sup> Mary Pat Brady souligne, elle aussi, la corrélation qui existe entre production de l'espace et subjectivité : « The processes of producing space, however quotidian or grand, hidden or visible, have an enormous effect on subject formation -on the choices people can make and how they conceptualize themselves, each other, and the world. Interactions with space are not merely schematic but also highly affective: places are felt and experienced, and the processes producing space therefore also shape feelings and experiences » (7-8).

l'espace. Dans Paris-Athènes, le narrateur avoue que le manque de place et le désir de faire le vide autour de lui sont les principales raisons qui le poussent à écrire. En effet, il explique :

Écrire permet d'éliminer des tas de papiers, notes, imprimés, livres, et même des objets. Il me semble qu'on peut jeter les objets qui ont trouvé leur place dans un texte, qui ont dit ce qu'ils avaient à dire, qui ont accompli leur destin [...] Je ne dispose pas d'assez de place, dans mon studio parisien, pour laisser les choses s'accumuler à l'infini [...] Une des raisons qui m'incitent à écrire est certainement le manque de place.<sup>76</sup> (51-52)

Ainsi, l'écriture est un processus qui permet, selon Alexakis, de créer plus de place, d'agrandir l'espace et de procéder à un renouveau spatial. Il existe donc pour lui une relation entre environnement physique et création littéraire. On remarque aussi, grâce aux réflexions de ses narrateurs-écrivain, cette même mise en valeur d'un lien entre espace et écriture au sein de ses œuvres de fiction. Basile Hennart, dans Avant, raconte comment, sur le pont d'un bateau lors d'une traversée, il n'avait pu s'arrêter d'écrire à cause du vent : « c'était impossible d'arrêter d'écrire : dès que le stylo se détachait de la feuille de papier, le vent menaçait de la déchirer. Le vent m'obligeait à poursuivre mon texte. J'écrivais en quelque sorte sous sa dictée » (20). Ici aussi, c'est donc l'environnement physique du personnage qui incite à la création littéraire. De même, dans La Langue maternelle, Pavlos Nicolaïdis indique que c'est sa visite à Stamata, près d'Athènes, qui a déclenché son envie d'écrire : « J'ai commencé à écrire en rentrant de Stamata, ai-je pensé. Stamata m'a donné l'envie d'écrire. Voilà ce qui s'est passé d'important là-bas » (193). Il est donc évident que l'écriture est définie en termes spatiaux, puisque les espaces, comme l'espace maritime du premier exemple, et les lieux, comme la ville de Stamata du deuxième exemple, peuvent servir de déclencheur à l'acte d'écriture lui-même. Ce parallèle entre spatialité et écriture peut même être poussé plus loin. En effet, certains narrateurs comparent

---

<sup>76</sup> On note, dans Je t'oublierai tous les jours, le même désir de débarrasser l'espace du superflu : « Je ne vois rien à jeter autour de moi. J'éprouve une certaine satisfaction chaque fois que j'ai l'occasion de soustraire quelque chose à mon environnement [...] Les objets superflus brident mon imagination, ils réduisent ma liberté » (18).



l'acte d'écrire à des structures architecturales telles qu'une pyramide,<sup>77</sup> une maison<sup>78</sup> ou encore une esplanade.<sup>79</sup> Enfin, le but avoué de l'écriture est parfois de raconter un lieu ou d'explorer un espace. Par exemple, dès les premières pages du Cœur de Marguerite, le narrateur se donne comme objectif créatif d'évoquer la mer et une île : « J'aimerais bien pouvoir parler à un moment ou un autre de la mer, si je trouve le moyen de poursuivre ce texte [...] J'aimerais également pouvoir parler d'une île » (10). L'influence de l'espace s'imprime donc bien de manière caractéristique au sein de l'œuvre.

Dans la prose alexakienne, la description des lieux où les personnages sont mis en présence prévaut sur l'action. Les lieux sont évoqués avec une extrême précision. Ils sont situés topographiquement grâce à de nombreux noms de rues, de monuments, de magasins, d'hôtels ou de restaurants (PA 268). Le narrateur nous explique même parfois en détail le trajet de métro qu'il a effectué pour se rendre à destination (CI 14). Souvent, au lieu de participer activement à la conversation qu'il a avec un autre personnage ou aux événements qui le touchent, le narrateur se concentre sur son environnement. Ainsi, celui du Cœur de Marguerite scrute la mer et évoque uniquement son rapport personnel à cet espace alors que son amie s'emporte, frustrée par l'échec de leur relation (234).<sup>80</sup> De même, le regard du narrateur dans Ap. J.-C. se perd en contemplation devant les affiches de la cafétéria de son université alors qu'il est en train de s'entretenir avec son professeur (32). Le lecteur a ainsi souvent le sentiment que l'action du roman et l'évocation

---

<sup>77</sup> C'est le cas du narrateur du Cœur de Marguerite : « J'écris à la lumière d'une lampe à pétrole. L'ombre de ma main qui se projette sur le mur blanc est énorme, comme une montagne, ou plutôt comme une pyramide. Les pyramides sont peut-être des mains en train d'écrire » (163).

<sup>78</sup> Eckermann, toujours dans Le Cœur de Marguerite, estime que chaque écrivain en herbe devrait « assister à la construction d'une maison, des fondations à la pose du toit » pour apprendre à écrire (194).

<sup>79</sup> Dans Je t'oublierai tous les jours, la page blanche est comparée à une esplanade : « La page sur laquelle je suis penché me paraît aussi étendue qu'une esplanade. Je couvre une esplanade immense de petits cailloux noirs » (11).

<sup>80</sup> La fuite face à la confrontation au profit d'une observation spatiale extrêmement détaillée rappelle la technique narrative employée par Alain Robbe-Grillet dans La Jalousie.

des événements constitutifs de l'histoire sont mis temporairement entre parenthèse et sont envisagés comme prétexte à la mise en présence de lieux et à leur description.

Cet aspect de l'écriture se traduit aussi dans l'œuvre par la beauté des descriptions. Il y a chez l'auteur un véritable plaisir à évoquer les lieux. Les descriptions prennent souvent la forme de visions brèves, tels des instantanés, rappelant le cliché photographique. La qualité furtive des descriptions alexakiennes est bien visible dans cette évocation de l'île de Santorin : « Le plus modeste pot de fleurs posé sur un muret blanc est aussi beau qu'un tableau de Magritte. Cela tient au fait qu'il n'y a rien derrière, hormis le bleu du ciel et celui, tout aussi lointain, de la mer qui se confondent à l'horizon. La mer prolonge le ciel, elle en fait partie » (PA 113). Les descriptions alexakiennes sont aussi caractérisées par le fait qu'elles s'incarnent à travers le regard du narrateur et permettent ainsi de rendre palpable l'expérience sensible qu'imprime le paysage sur les personnages. La précision géographique et topographique alexakienne est parfois poussée à l'extrême comme dans cette évocation de Delphes :

Cet endroit est situé à égale distance du ciel et de la terre. Son altitude n'est que de cinq cent soixante-dix mètres, mais sous le village et le site archéologique la déclivité du terrain est si forte qu'on a l'impression de se trouver loin de la terre. Le regard dévale la pente qui est déjà chargée d'oliviers, s'arrête au pied de la montagne d'en face où passe une rivière, suit son cours vers la droite, toujours en descendant, et aboutit à l'immense oliveraie qui va jusqu'au fond de l'horizon. Là, d'autres montagnes forment de jolies courbes. La mer est masquée par la montagne d'en face. On n'en aperçoit qu'un petit bout, qui scintille aux confins de l'oliveraie : enserré par le paysage de tous les côtés, il ressemble à un lac [...] Des cyprès surgissent un peu partout au milieu des oliviers. On les distingue aisément car ils sont très sombres. On dirait que le paysage est émaillé de points d'exclamation. Contrairement à la terre, le ciel est tout proche. (LM 317)

Le lecteur est ici invité à suivre le regard du narrateur et à faire l'expérience du lieu à travers cette description réaliste et précise qui réussit à faire passer la grâce et la beauté de ce moment d'observation du paysage delphique.

L'omniprésence du lieu chez l'écrivain prend aussi forme au niveau de la description des personnages. Ces derniers sont évoqués en termes spatiaux : « Mon père est un espace clos. Il vit à l'intérieur de lui-même » (PA 119), « Marguerite enveloppe mon esprit de toutes parts, comme la mer encercle les îles » (CM 80) et « Les ombres de son visage ressemblaient à des îles » (CM 182). Dans Talgo, le corps d'Éléni est comparé à une pièce et l'acte sexuel est évoqué métaphoriquement par l'ouverture des portes et des fenêtres : « Mon corps était devenu comme ces vieux salon bourgeois tristes et paisibles, aux volets perpétuellement clos, où les meubles sont recouverts de tissus blancs, ces vieux salons qui ne semblent habités que par des fantômes de meubles. Tu as ouvert la porte et les fenêtres, et j'ai senti un vent très doux me traverser » (135). La métaphore spatiale est un outil privilégié de l'écrivain. Elle permet de faire passer des images fortes, porteuses de sens. Si les personnages sont décrits en référence à l'espace, l'inverse est aussi vrai. En effet, de nombreux lieux sont personnifiés. L'écrivain leur prête même des émotions, telles que la nostalgie et l'amour, ou des fonctions, telles que la respiration, qui sont propres aux êtres humains : « Lisbonne se souvient encore d'avoir été un village » (CI 178), « Je crois que je suis quand même devenu amoureux de la ville » (CI 180) et « On n'entendait que le vent qui soufflait à intervalles réguliers. "C'est la respiration de la montagne", ai-je pensé » (AJC 367). Les personnages alexakiens ont donc des qualités spatiales alors que les lieux alexakiens ont des qualités humaines. Cette correspondance permet de rendre manifeste l'importance du lien entre lieux et subjectivité. Si l'on suit la pensée de Michel Collot, c'est-à-dire que « le paysage exprime le sujet, mais il le déborde, et l'ouvre ainsi à une dimension inconnue de lui-même et du monde », on voit bien comment Alexakis utilise l'espace dans un but d'exploration de la subjectivité de ses personnages (Paysage et poésie du romantisme à nos jours 45). L'auteur, en nous présentant des lieux et des personnages qui interagissent, puisque ces derniers sont projetés

sur l'espace et inversement, semble en effet bien faire coïncider explorations géographique et identitaire.

Pour prolonger cette idée, il est nécessaire de montrer la nature des interactions sensibles qui existent entre lieux et personnages chez Alexakis. L'espace joue parfois des tours aux personnages, comme nous le verrons plus tard, mais il a aussi souvent un pouvoir positif et thérapeutique. Par exemple, c'est une interaction spatiale qui parvient à aider des personnages à se remettre d'une rupture et qui manifeste ainsi la guérison sentimentale. Dans Talgo, les toutes dernières lignes du roman montrent comment le paysage athénien apaise Éléni : « Athènes avait une couleur dorée qui virait au rose, chaude et paisible, qui m'a paru magique. J'ai eu l'impression que cette douceur se glissait en moi, qu'elle prenait progressivement possession de mon corps et de mes pensées. Et je me suis sentie soudain si légère, si libre, si émue » (191). De même, dans Contrôle d'identité, c'est au moment où il traverse un pont parisien que Stabilo Boss se rend compte qu'il n'est plus amoureux de la femme qui l'a quitté : « Sa passion s'était éteinte brusquement alors qu'il était en train de traverser le pont Alexandre-III en direction de la rive droite. Soudain, il s'était immobilisé, vivement ému : ce bourdonnement lancinant, qu'il entendait depuis des mois et qui l'empêchait de réfléchir à quoi que ce soit, venait de s'arrêter » (118). Ces exemples, parmi beaucoup d'autres, montrent bien que l'interaction lieux/personnages et l'expérience sensible que cette interaction crée est un outil littéraire privilégié de l'auteur dont l'écriture, en conséquence, s'incarne dans un traitement original de l'espace.

Le fait que certains personnages soient préoccupés par des questions conceptuelles et philosophiques spatiales place une fois encore l'espace au centre de l'œuvre. En effet, deux personnages sont fascinés par les théories du philosophe Zénon d'Élée selon lesquelles l'espace, étant divisible en sections illimitées, est infini (CM 253 et AJC 134). Le narrateur d'Ap. J.-C. est

doublement habité par cette question de l'espace, puisqu'il fait référence à de nombreuses reprises, en plus de Zénon d'Élée, à la méthode ingénieuse que Thalès avait trouvée pour mesurer la hauteur des pyramides.<sup>81</sup> Même si ces références aux pensées de Zénon et de Thalès relèvent presque de l'anecdote au sein de l'œuvre prise dans son ensemble, on mesure mieux leur portée une fois que l'importance que l'auteur assigne au traitement de l'espace est mise en avant.

Il est maintenant possible d'affirmer que les personnages ont un rapport exacerbé à l'espace et qu'ils font donc preuve d'une sensibilité spatiale intense. Alexakis met en scène des protagonistes désireux de s'inscrire dans et de faire corps avec l'espace et les lieux dans lesquels ils sont mis en présence. Ceci permet à l'auteur de recréer et d'explorer dans sa prose l'expérience sensible qui lie les êtres humains à leur environnement. L'écriture peut bien être qualifiée de spatiale, non seulement car elle s'attache à montrer les liens entre subjectivité et espace, mais aussi car elle accumule les belles descriptions sur un mode épiphanique et lyrique simple. Par conséquent, l'œuvre alexakienne peut être décrite comme étant sous le charme du lieu.

### **3.2 Problématique d'une instabilité et d'une mobilité géographiques inhérentes**

L'œuvre d'Alexakis se place sous le signe de l'exil et donc du déplacement géographique. Nous avons déjà montré la récurrence du personnage de l'exilé et des scènes de départs dans les écrits de l'auteur. Ce qui nous intéresse ici c'est de mettre en évidence une instabilité et une mobilité géographique inhérentes à l'œuvre et d'en analyser les conséquences. Nous verrons en effet qu'en plus des personnages exilés, une multitude d'autres personnages se caractérisent par leur mobilité géographique. Alexakis consacre une grande partie de l'espace

---

<sup>81</sup> « L'ombre des objets est tantôt plus grande, tantôt plus petite qu'eux, ai-je commencé comme si je m'adressais à une enfant. Il arrive nécessairement un moment où la longueur de l'ombre égale la hauteur de l'objet [...] pour déterminer ce moment Thalès a planté son bâton dans le sable et a attendu [...] que la projection du bâton sur le sable soit égale à sa taille. À cet instant précis, l'ombre de la pyramide indiquait fatalement sa hauteur » (AJC 382).

textuel à décrire et à disséquer, dans les moindres détails, les déplacements de ses personnages, comme l'illustre ce passage :

Je pars demain, mon bagage est prêt. J'ai mis un pull-over dans mon sac. La dame du consulat qui m'a délivré le visa m'a dit qu'il fait relativement froid en Australie à cette époque. C'est l'hiver, semble-t-il, là-bas. Je ne lui ai pas demandé combien de temps il faut pour y aller, tant je craignais d'être accablé par sa réponse. Derrière elle, il y avait une carte du monde. La distance entre la Grèce et l'Australie m'a paru considérable. Je préfère entrer dans l'avion sans connaître la durée du voyage. Je poserai la question à l'hôtesse, mais seulement lorsque nous aurons fait une partie du trajet. (CM 53-54)

Cette description des préparatifs avant le voyage en Australie comporte de nombreux éléments caractéristiques de l'écriture alexakienne : le déplacement géographique, l'opposition d'un ici à un ailleurs, la fascination pour l'espace géographique, la présence de cartes, l'appel d'un autre lieu ou encore le déplacement en avion. Nous tenterons ici de décrypter ces éléments textuels et de mettre ainsi en avant une problématique de la mobilité et de l'instabilité géographique alexakienne.

### **3.2.1 Des personnages ultra mobiles**

Les trois premiers romans d'Alexakis mettent en scène des personnages déambulant dans Paris. Ils rendent compte dans les moindres détails de leurs itinéraires dans la ville. Dès Le Sandwich, le lecteur a affaire à un narrateur qui a la bougeotte. Celui-ci note en effet : « Ayant repéré l'appartement, d'aspect sordide, j'ai poursuivi ma route, j'ai tourné à gauche, j'ai mangé une glace, j'ai loué un vélo, j'ai fait un tour à la campagne, j'ai cueilli quelques fleurs, j'ai poursuivi un voleur, j'ai renversé un vieux, pauvre vieux, j'ai rendu le vélo, j'ai acheté un journal, j'ai regardé à droite, j'ai regardé à gauche, j'ai sonné » (70). L'accumulation des déplacements a ici un effet comique, mais elle souligne aussi que, dès les écrits de jeunesse de l'auteur, la préférence va à des personnages qui ne tiennent pas en place. La Tête du chat relate la prise en filature d'un riche écrivain dans Paris. Pendant plusieurs semaines, celui-ci est suivi

dans les rues de la capitale par son futur meurtrier. L'écrit se place sous le signe de la traque et l'emphase est donc mise, une fois de plus, sur la mobilité. Le roman Talgo, dont le titre fait directement référence à un moyen de transport, se base aussi sur une multitude de déplacements géographiques puisque le lecteur y suit à la fois les allers-retours de Grigoris entre Paris et Athènes, mais aussi le voyage des amants qui mène Éléni d'Athènes à Barcelone, en passant par Paris.<sup>82</sup> Avec Contrôle d'identité, ce sont une fois encore des errances parisiennes qui sont au centre de l'œuvre. On commence aussi à remarquer dans cet ouvrage que les références à une variété de moyens de transports (train, métro et avion) deviennent caractéristiques de la prose. Paris-Athènes, avec son titre révélateur, raconte les allées et venues du narrateur entre les capitales grecque et française, mais aussi les impressions d'un voyage au Canada et aux États-Unis. Bien que l'action d'Avant, confinée à un souterrain parisien, semble condamner à l'immobilité, la mémoire du narrateur est chargée des souvenirs de séjours dans une île et de traversées maritimes. Depuis le milieu des années quatre-vingt-dix, on remarque une amplification des déplacements chez les narrateurs alexakiens. La narration s'incarne de plus en plus souvent dans le récit d'un voyage ou d'une quête nécessitant le déplacement géographique du personnage. Dans La Langue maternelle, pour effectuer son enquête sur l'épsilon de Delphes, Pavlos Nicolaïdis quitte Athènes, se rend à Jannina, puis à Amphissa et enfin à Delphes avant de rejoindre la capitale grecque. Le narrateur du Cœur de Marguerite ne tient pas non plus en place puisqu'il se rend d'Athènes en Australie, rentre très brièvement à Athènes, part pour l'île de Tinos, passe par l'île d'Andros, retourne à Tinos, et finit par rejoindre la capitale grecque. La double quête de Nikolaïdès dans Les Mots étrangers (faire le deuil de son père et apprendre le sango) le conduit à effectuer deux allers-retours consécutifs : Paris-Athènes-Paris puis Paris-

---

<sup>82</sup> « Ce train s'appelle le Talgo. Par curiosité j'ai écrit aux chemins de fer espagnols pour leur demander le sens de ce mot [...] Il est composé des initiales des mots *Tren, Articolado, Ligerio, Guycochea, Oriol*, c'est-à-dire train articulé léger de Guycochea (c'est lui qui l'a inventé) et Oriol (il l'a financé) » (129).

Bangui-Paris. Dans Je t'oublierai tous les jours, le narrateur relate une fois de plus ses allées et venues entre Paris et Athènes mais aussi ses voyages au Pérou et en Afrique du Sud. Enfin, pour terminer ce survol du déplacement des personnages principaux avec Ap. J.-C., le dernier roman en date de l'auteur, on note que le phénomène de quête géographique se confirme puisque que le héros-narrateur, qui enquête sur les moines du mont Athos, quitte lui aussi momentanément Athènes pour se rendre dans différentes localités grecques : l'île de Tinos, l'île de Syros, Thessalonique et enfin le mont Athos.

L'extrême mobilité ne se limite pas aux personnages principaux. L'auteur met aussi en scène une multitude de personnages secondaires dont la caractéristique principale est le déplacement et l'absence d'attaches à un lieu précis. Ces sortes de figurants de la mobilité apparaissent souvent en éclairs brefs : « Il était une fois un marchand de tapis [...] fatigué de marcher toute la journée sous le soleil » (S 49), « elle s'était évadée de Bulgarie cachée dans l'étui d'une contrebasse » (CM 185) ou « C'était un ancien marin qui avait fait plusieurs fois le tour du monde et connaissait tous les ports et tous les îlots des océans » (CM 265). Nombreux sont les narrateurs-héros alexakiens qui ont un ami proche dont le métier l'a amené à parcourir le monde, à s'exiler ou à résider temporairement à l'étranger : un architecte qui a construit une école d'infirmière au Burkina Faso (A 93), deux ethnologues spécialistes de la jungle amazonienne (LM 20 et ME 26), un linguiste centrafricain vivant à Poitiers (ME 127) ou bien encore une professeur grecque qui a fait ses études à Glasgow (AJC 22). On note aussi une prédilection pour les personnages sans domicile fixe tels que Monsieur Beau qui vit dans la gare de l'Est (CI 58) ou deux vieilles femmes qui errent sur l'île de Tinos (CM 209). De nombreuses références sont faites aux pèlerins de l'île de Tinos ou du mont Athos ainsi qu'aux tsiganes, plaçant ainsi une fois encore l'accent sur des personnes dont la caractéristique principale est le



déplacement. Il y a aussi chez Alexakis une réelle fascination pour des itinéraires géographiques originaux : celui de Syméon, un moine péruvien qui a vécu en Angleterre, en France et en Inde avant de s'installer en Grèce (AJC 361), ou bien encore celui d'André Bérémián, le grand-oncle défunt du narrateur, « un Arménien de Marseille » qui vivait à Bangui (ME 22). Enfin, les narrateurs alexakiens font souvent référence à des récits relatant des itinéraires géographiques exceptionnels. Ainsi, le père de Nicolaïdis raconte chaque mercredi aux femmes de son quartier les aventures d'un héros qu'il a inventé : « J'ai appris que les parents de Pim, des forains italiens installés à New York, ne sont pas ses véritables parents, ils l'ont enlevé au cours d'une tournée en Europe. -Il nous a promis que le jeune homme ferait le tour du monde ! » (LM 73). De même, le narrateur du Cœur de Marguerite fait référence à un roman retraçant « l'odyssée d'un hémiplegique qui s'enfuit de Moscou à l'époque de l'effondrement du régime soviétique » (9). L'importance du déplacement et la prédilection pour la mise en scène d'itinéraires géographiques est donc soulignée intratextuellement par de multiples mises en abyme, à travers l'insertion, au sein d'œuvres qui se caractérisent par la mobilité des personnages, d'autres récits relatant ce type de mouvements.

La palette des types de déplacements mise en présence par Alexakis dans sa fiction est impressionnante. En effet, exil, nomadisme, pèlerinages, traques, déambulations, errances, enquêtes, ou fuites, se relaient au sein de l'œuvre et mettent en avant une compulsion au déplacement chez les personnages. Le lecteur assidu des écrits de l'auteur s'est en effet habitué à voyager en compagnie de ses personnages, à les accompagner de lieu en lieu, de pays en pays, de ville en ville, à, en somme, effectuer les déplacements virtuels auxquels sa prose l'invite. Quelles sont les conséquences de cette ultra mobilité des personnages ? Pourquoi leur est-il, selon les dires du narrateur du Cœur de Marguerite, impossible de « rester à un endroit au-delà de cinq

minutes » (240) ? Certes, on peut affirmer, comme Lutwack, que le déplacement géographique en littérature est un outil littéraire pour donner un cadre à de multiples aventures en estimant que l'accumulation des lieux permet de diversifier l'action : « Frequent movement between places is always a most popular motif because journeys at least promise life and action [...] A new place means new adventures, new people for the hero to encounter, new objects to handle, new ideas to contemplate. Free movement opens up a world with a variety of interests » (58). Il est en effet indéniable que les déplacements alexakiens servent de trame narrative et de base aux différentes péripéties qui constituent l'action des romans. Mais, que nous révèle cette compulsion au déplacement sur la psychologie des personnages ?

On peut affirmer que le parcours d'exilé de l'auteur n'est pas étranger à cette dimension de l'œuvre. La mobilité inhérente aux écrits alexakiens fait que les personnages sont toujours en partance, à cheval sur plusieurs lieux, incarnés dans une instabilité spatiale. Selon Harel, « [q]uitter un lieu, c'est alors être condamné au déplacement. Certes, cette écriture *en souffrance* d'un lieu s'apparente sur ce point à de nombreux textes contemporains faisant valoir la perte des points de repère » (« Lieux trahis » 50). Cette impossibilité de l'immobilité se traduit logiquement par un sentiment de désorientation chez les personnages et l'accent mis sur le déplacement matérialise donc par conséquent la perte de repères identitaires. En suivant cette ligne de pensée, on peut estimer que la multiplication des lieux incarne donc un sentiment d'être partout étranger, de ne pas appartenir aux lieux, mais aussi une oscillation entre un désir de renverser cette dialectique et un besoin d'étrangeté. Il s'en suit néanmoins que les personnages sont extrêmement indépendants et solitaires. Ainsi, on voit bien qu'ils tentent, à travers leur rapport aux lieux, de se définir ou bien, pour reprendre la métaphore spatiale, de se faire une place à eux.

### 3.2.2 Tenter de se fixer : lieux instables, enfermement et récurrence du vide

Si les personnages sont caractérisés par leur mobilité géographique, il semble que l'on puisse aussi dire des lieux alexakiens qu'ils sont instables. Les multiples références aux tremblements de terre de l'île de Santorin attirent l'attention sur le caractère mouvant des lieux et sur la non-fixité de la spatialité.<sup>83</sup> L'île est en effet décrite comme un lieu en mouvance permanente : « il ne reste plus de cette île, qui fut ronde et pleine dans l'Antiquité, qu'un maigre croissant » (PA 102) et « Les éruptions de son volcan et les secousses sismiques qu'elle subit périodiquement lui volent des parcelles de terre, lui ajoutent des îlots, la multiplie et la divise à l'infini. Santorin est une île perpétuellement réinventée » (CM 140). De nombreuses descriptions insistent sur le fait que les lieux évoluent et ne peuvent s'incarner dans une vision unifiée : « Le mont Athos change constamment de forme, comme change la crête des montagnes quand on se déplace autour d'elles » (AJC 139).

Si l'on se penche sur un événement relaté dans Le Cœur de Marguerite qui, à première vue, pourrait simplement faire sourire mais qui, à la réflexion, fait s'interroger sur les intentions spatiales d'Alexakis, on voit bien que cette idée de mouvement géographique tient à cœur à l'auteur. En effet, les deux vieilles femmes qui errent sur l'île de Tinos se disputent parce que l'une estime que l'autre, en jetant des cailloux dans la mer, altère le paysage : « Arrête, a dit la grande. Chaque fois que tu jettes un galet, tu diminues l'île [...] Tu la rapetisses, si tu préfères [...] Non ! a dit de façon catégorique la plus petite, qui poursuivait tranquillement son jeu [...] Je la déplace ! Je porte l'île plus loin. Je la décale, tu as compris ? » (209). Ce débat spatial entre les deux femmes met une fois de plus l'accent sur la mobilité du lieu qui, chez Alexakis, apparaît donc comme une entité vivante et changeante.

---

<sup>83</sup> Dès Le Sandwich, l'auteur fait référence à un tremblement de terre au cours duquel l'immeuble d'un ami du narrateur est détruit (65). De même, dans plusieurs écrits, Alexakis mentionne que le tremblement de terre de l'île de Santorin en 1956 a détruit la maison d'enfance du narrateur (PA 109, CM 140 et JTO 181).

Le fait que les lieux soient souvent comparés à des bateaux en train de faire naufrage insiste sur cette même instabilité géographique mais matérialise aussi la qualité évasive des lieux.<sup>84</sup> En effet, l'auteur montre souvent des personnages qui ont du mal à appréhender l'espace comme si le mouvement associé au lieu compromettrait la possibilité de le faire sien : « Il n'arrive pas à se souvenir de la ville » (CI 10) et le lac « s'éloignait à mesure que je m'en approchais » (ME 244). Le mouvement spatial s'exprime aussi par une perméabilité des lieux. L'auteur se plaît à établir des correspondances géographiques inattendues qui servent de lien entre différents espaces. Dans Je t'oublierai tous les jours, la poussière qui s'accumule sur la table de travail du narrateur à Paris est décrite comme due aux travaux de réfections qu'il fait faire dans sa maison de Tinos (11). De même, le narrateur du Cœur de Marguerite note sa surprise de voir des eucalyptus pousser à Tinos après que des graines aient été accidentellement semées en secouant un tapis ramené d'Australie (250). Ces jolies images de correspondances géographiques questionnent donc l'herméticité spatiale et revendiquent l'idée que les lieux sont en dialogues.<sup>85</sup> Ainsi, il ne fait pas de toute que, chez Alexakis, l'espace est une matière mobile, instable, vivante, évasive et perméable.

Malgré l'insistance sur la mobilité des personnages et de l'espace, les lieux exigus et sombres ont la prédilection d'Alexakis. Nous avons déjà montré la récurrence de la chambre de bonne dans ses écrits. L'auteur enferme en effet souvent ses personnages dans des espaces clos.

---

<sup>84</sup> Jean-Louis Dubourg, saoul et paniqué à l'idée d'être tué par la personne qui le traque, ressent l'impression que Paris est en train de faire naufrage : « Imperceptiblement la ville s'était mise à bouger. Elle dansait maintenant comme un bateau sur une mer agitée. [...] Il a senti l'odeur de la mer, il a même reçu quelques gouttes d'eau sur le visage, puis encore quelques-unes. Le vent soufflait de plus en plus fort. Le mouvement de la ville s'accélérait, il avait de plus en plus de mal à avancer [...] comment les gens pouvaient-ils dormir par un temps pareil, rester tranquillement dans leur lit alors que la ville était en train de couler » (TC 116-17). De même, Barcelone et Santorin sont elles aussi comparées à un bateau : « progressivement Barcelone s'éloigne de moi, en vain j'essaie de l'attacher, elle brise une à une les amarres » (T 145) et « Nous avons conscience de passer nos vacances sur une épave dont seule la proue se maintenait encore hors de l'eau » (JTO 185).

<sup>85</sup> La communication des espaces est en effet souvent soulignée : « Le désert qui s'étend le long des côtes du Pérou constitue dans ma mémoire le prolongement de celui que j'avais aperçu en Egypte » (JTO 229).

C'est par exemple le cas d'Éléni qui se cloître pendant plusieurs mois pour écrire son texte, de Nikolaïdès qui ne quitte pas son appartement pendant son apprentissage du sango ou de Basile Hennart qui s'enferme lui aussi pour écrire. Beaucoup de personnages s'imaginent séquestrés dans des lieux exigus et obscurs tels que des puits (S 22), des caves (GCB 115) ou des cercueils (TC 109 et T 178).<sup>86</sup> Contrairement à ce que pourrait suggérer l'ultra mobilité des personnages, l'isolement est donc aussi une caractéristique de l'œuvre, en témoigne l'intérêt tout récent de l'auteur pour la vie monastique du mont Athos : « le Mont Athos est un *abaton*, un lieu interdit d'accès » (AJC 62). Cette prédilection pour l'enfermement serait-elle une réaction, un acte de résistance, face à l'instabilité spatiale que nous avons mise en évidence ? En effet, la mise en avant d'une sorte d'étouffement spatial peut matérialiser une volonté de ralentir, ou même de tenter d'annuler, le mouvement inhérent à l'espace, de faire une pause pour désamorcer l'instabilité. Les lieux clos décrits par Alexakis sont en effet des lieux de création (écriture d'un texte, apprentissage d'une langue, etc.) qui laissent libre cours à l'imagination. Les narrateurs alexakiens soulignent eux-mêmes cette idée : « L'obscurité nous permet d'oublier momentanément où nous sommes, elle agrandit l'espace » (A 31) et « Les espaces réduits on l'imagination fertile » (JTO 23). Chez Alexakis, mobilité spatiale et clausturation vont de pair, mais sans que l'enfermement soit pour autant vécu de manière négative puisqu'il permet la mise en présence d'autres lieux (la Centrafrique par exemple) à travers un acte créatif ou imaginaire.

La prose alexakienne exprime une fascination pour le vide. À de nombreuses reprises, les narrateurs y font référence et s'interrogent sur cette entité spatiale : « Savez-vous ce que c'est que le vide, rien que le vide ? » (S 42), « Je constate que je marche dans le vide » (T 16), « je suis le chargé de mission du vide, l'ambassadeur du vide, l'envoyé spécial du vide ; mon

---

<sup>86</sup> L'obscurité caractérise aussi souvent ces lieux clos, particulièrement dans *Avant* dont l'action, prouesse littéraire, se déroule dans le noir : « L'obscurité est totale, compacte. J'ai par moments l'impression qu'elle forme un moule autour de mon corps, qu'elle me colle à la peau » (9).

véritable pays est le vide » (T 105), « J'ai peur du vide » (CI 77) « J'ai le sentiment que le vide me guette, qu'il m'attend, qu'il m'appelle : il doit avoir sûrement des choses à me dire » (PA 104), ou encore « Une sorte de vide douloureux s'installait en moi » (A 129). De même, les personnages se trouvent souvent au sein de lieux déserts, qui se caractérisent par le fait qu'ils sont comme vidés de leurs occupants et de leur substance.<sup>87</sup> On peut estimer que cette domination du vide et des lieux désolés exprime une peur de l'absence du lieu et de l'inconnue géographique. La mobilité inhérente aux lieux crée une sorte de panique spatiale, de tension dynamique, qui s'incarne dans cette récurrence du vide. En effet, l'interaction entre l'hypersensibilité spatiale des personnages, leur ultra mobilité, l'instabilité inhérente au lieu, la claustration et la récurrence du vide dans l'œuvre suggère une peur de la perte de repères et de la non-appartenance. Ceci explique pourquoi les personnages sont souvent perdus<sup>88</sup> ou bien encore définit en termes de non-appartenance.<sup>89</sup>

Alexakis, auteur exilé vivant à cheval sur deux pays, met donc un point d'honneur à mettre en scène dans son œuvre des espaces qui se caractérisent par leur mobilité et leur instabilité et qui induisent une perte de repères chez les personnages. Cet aspect de l'œuvre nous rappelle les écrits de Perec qui affirme :

J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés et presque intouchables, immuables enracinés ; des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources : Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais né [...] De tels lieux n'existent pas, et c'est parce qu'ils n'existent pas que l'espace devient question, cesse d'être évidence, cesse d'être incorporé, cesse d'être approprié. L'espace

---

<sup>87</sup> Alexakis accumule en effet les lieux déserts : « dans une station de métro complètement déserte, je me souviendrai de ce moment » (A 61), « Soudain je me suis rendu compte que la rue était vide » (CM 61), « L'immeuble était vide » (CM 153), « La nuit, toutes les salles d'attentes sont vides » (CM 215), « Les rues, désertées par la population, ressemblent à des terrains vagues » (ME 204), « je me suis assis sur la terrasse où il n'y avait absolument personne » (AJC 160), « Il n'y avait aucun client quand j'y suis entré » (AJC 314), « L'université était encore plus déserte qu'elle ne l'est d'habitude » (AJC 28) et enfin « J'ai poussé la porte d'un petit immeuble des années 50 dont le hall était complètement désert » (AJC 88).

<sup>88</sup> « Je ne sais pas où je suis » (A 36) ou « Il se sentait comme égaré dans une ville étrangère, oui, c'était bien ça, il n'arrivait pas à retrouver son chemin, alors il allait un peu dans tous les sens » (TC 103-04).

<sup>89</sup> « Il y a plusieurs semaines déjà qu'il ne vit plus là où il habite » (TC 134) ou « Je n'ai pas de maison » (CI 24).

est un doute : il me faut sans cesse le marquer, le désigner ; il n'est jamais à moi, il ne m'est jamais donné, il faut que j'en fasse la conquête. Mes espaces sont fragiles : le temps va les user, va les détruire : rien ne ressemblera plus à ce qui était. (179)

Chez Alexakis, l'espace est aussi un doute, une matière évasive difficile à appréhender. Les personnages alexakiens font l'expérience de ce doute (à travers leur propre mobilité, leur enfermement ou leur peur du vide) et tentent sans cesse de « marquer », de « désigner » l'espace à travers leur propre subjectivité. Ceci renforce une fois encore l'idée d'une quête d'identité par l'espace, comme si les narrateurs tentaient de trouver leur place propre en explorant incessamment leur environnement physique, en faisant de l'interaction spatiale un processus identitaire.

### **3.2.3 Incessantes explorations et évasions géographiques**

Une des conséquences de la mobilité spatiale propre aux écrits de l'auteur est la récurrence de figures d'exploration géographique. Les personnages s'enfoncent dans des lieux où aucun chemin n'est préalablement tracé, « j'ai coupé à travers champs, j'ai franchi des murets sans nombre et pris quelques risques en sautant au pied de terrasses élevées », et leur préférence pour étudier leur environnement va à la marche (CM 250). Michel de Certeau, dans son ouvrage L'Invention du quotidien, décrit la marche comme « un procès d'*appropriation* du système topographique par le piéton » et « une *réalisation* spatiale du lieu » (148). On voit bien chez Alexakis ce processus d'appropriation du lieu à travers la marche. On peut même affirmer que les personnages sont des marcheurs invétérés : « Il allait errer dans les rues, comme il le faisait toujours quand il avait besoin de réfléchir » (TC 63), « Je fais souvent de longues promenades à pied, toute seule. Un jour, j'ai fait le tour du Pirée, un autre de Kallithéa » (T 186), « Certains matins, je faisais un tour dans le quartier avant de me mettre à écrire » (A 90), « J'ai beaucoup marché dans la ville » (CM 61), et « Je me suis promené au hasard » (CM 97). Les personnages

aiment à déambuler, parfois même sans but apparent. Les romans décrivent en détail ces pérégrinations pédestres. On suit par exemple dans Contrôle d'identité deux personnages qui traversent Paris à pied (CI 195), les multiples déplacements de Nicolaidis à travers la capitale grecque dans La Langue maternelle (112), ceux du narrateur du Cœur de Marguerite (82-99), ou encore ceux de Nikolaïdès de part en part de la capitale centrafricaine dans Les Mots étrangers. On remarque bien chez ce dernier l'« *appropriation* du système topographique par le piéton » que met en avant de Certeau :

A huit heures, alors que le soleil achève d'effacer la grisaille du ciel, je vais au Phenicia, en emportant mon cahier et le téléphone. J'emprunte toujours le même itinéraire, j'éprouve un certain plaisir à retrouver les mêmes commerçants sur mon chemin et à les saluer [...] J'ai vite pris des habitudes pour oublier que je ne suis ici que pour peu de temps. Je m'efforce de me glisser dans la peau d'un vieux citadin qui a une vie bien réglée. (207-08)

En effet, même si son séjour à Bangui est bref, il ressent le besoin de mettre en place une routine pédestre, de s'appropriier la topographie de la ville par la marche. Si, comme de Certeau l'affirme, « [m]archer, c'est manquer de lieu », on peut interpréter la fréquence de la marche chez Alexakis comme une manifestation palpable de la privation de lieux dont les personnages font l'expérience (155). Leur pratique de l'espace met en valeur à la fois leur manque de prise sur les lieux mais aussi leur volonté de s'appropriier et de réaliser le lieu de manière performative grâce à divers processus d'appropriation tels que la marche. Éléni, qui visite Barcelone à pied, indique par exemple : « j'avais le plan de la ville en main, je le consultais à chaque carrefour comme si je voulais m'assurer que toutes les rues étaient bien à leur place » (T 145). On voit bien ici la volonté du personnage d'imprimer une immobilité au lieu de manière à pouvoir l'appréhender.

Ce désir de maîtrise de l'espace est illustré par d'autres pratiques spatiales chez les personnages. Par exemple, l'intrigue principale du roman Avant est fortement spatiale



puisqu'elle se résume à creuser un tunnel pour s'échapper du souterrain où les personnages sont enfermés. Cette tâche, digne de Sisyphe, souligne le fait que les personnages semblent condamnés à explorer l'espace (24). Plusieurs personnages effectuent des travaux dans leur appartement, repeignent des murs et démolissent des cloisons (LM 39, P 108, CM 31, ME 99, et JTO 30). Ils tentent ainsi de rendre l'espace malléable, de l'agrandir, ou tout au moins de faire l'expérience d'un renouveau spatial. La volonté de maîtrise de l'espace s'incarne aussi dans un désir de se situer géographiquement de manière très précise. Dans La Langue maternelle, Nicolaïdis est localisé sur un plan parisien à l'aide d'une croix :

L'été qui a suivi mon installation à Paris j'ai apporté à ma mère un plan de la ville. -C'est ici que j'habite lui ai-je dit. Elle a marqué l'endroit d'une croix et a affiché le plan dans la chambre à coucher. Chaque arrondissement avait une couleur différente. Le mien était rose. J'ai déménagé ensuite dans le treizième, qui était vert, puis dans le seizième qui était grenat. À chaque déménagement, ma mère ajoutait une croix sur le plan. [...] Elle a été bien ennuyée lorsque je me suis installé en banlieue, comme si je l'avais privée de la possibilité de me suivre. -Tu es où maintenant ? m'a-t-elle dit. J'ai fait un point sur le mur avec mon stylo, dix centimètres au sud du plan. (45-46)

Les croix que la mère et le fils tracent sur le plan et sur le mur incarnent bien une volonté de localisation et d'inscription spatiale. Les personnages alexakiens ont un besoin compulsif de se situer, ce qui manifeste un désir d'appartenance spatiale. Ce désir est parfois évoqué de manière légère, comme quand le père de Nicolaïdis, qui n'a plus toute sa tête, fait des offrandes à une table en laissant divers petits objets précieux dans le tiroir car il est persuadé que ses meubles veulent l'agresser (LM 382), ou encore de manière ethnographique lorsque Nikolaïdès éprouve le besoin, avant de quitter Bangui, d'essayer, mais sans succès, de reproduire le son que les enfants centrafricains réussissent à émettre en tapant la surface du fleuve (ME 287).

La tentative d'appropriation spatiale semble en général se solder sur un échec. Les lieux demeurent élusifs et les personnages sont condamnés au déplacement et à la non-appartenance.

Ceux-ci expriment d'ailleurs extrêmement souvent leur désir d'être « ailleurs ».<sup>90</sup> La capacité à s'imaginer dans un lieu autre est en effet caractéristique de tous personnages principaux : « J'ai imaginé que j'étais dans ma maison de Tinos et que je marchais pieds nus sur la véranda » (CM 74), « J'imagine que je me trouve dans le salon d'une grande maison de campagne » (T 27) ou encore « Je viens souvent à Paris, je te cherche dans la foule » (T 85). Ces échappées imaginaires se font souvent sous la forme de flashes qui contrastent avec le lieu où le personnage se trouve ou avec les événements principaux relatés à ce moment-là de la narration : « Il entrevoit un paysage grandiose » (CI 30-31) ou « Je me suis vu en train de converser, au cœur de la forêt tropicale, avec un Noir au visage orné d'accents circonflexes » (ME 34). Les personnages sont aussi souvent présentés en train de discuter mentalement avec des personnes qui se trouvent dans d'autres lieux (CM 214 et AJC 390). Ils semblent donc tous enclins à la fuite qu'offre l'imaginaire pour lutter contre la perte de repères qui découle de l'instabilité spatiale.

Ainsi, l'hypersensibilité spatiale des personnages se manifeste par de multiples tentatives d'exploration et d'appropriation à travers différentes pratiques telles que la marche, la localisation précise des personnages sur des cartes ou même l'évasion imaginaire et l'appel de l'ailleurs.

### **3.2.4 Non-lieux alexakiens : aéroports, gares et moyens de transport**

Afin de poursuivre notre analyse du traitement de l'espace dans l'œuvre alexakienne, il importe maintenant de regarder de plus près un type de lieu bien particulier. Ce qui nous intéresse ici, ce sont ce que Foucault a appelé des « hétérotopies » (756) ou ce que Marc Augé a

---

<sup>90</sup> L'attirance pour l'« ailleurs » est en effet prépondérante dans l'œuvre : « Je voulais être ailleurs. Loin, très loin. J'avais envie de me cacher sous la table du restaurant » (S 60), « J'avais très envie, comme toujours, le soir, quand il fait doux, d'être ailleurs » (GCB 15), « Où aller ? Aller me promener ? Aller au cinéma ? Aller chez les putes ? Aller à la gare, partir le plus loin possible ? » (GCB 166), « Il représente un paysan en train de manger son casse-croûte au pied d'un chêne. Il aimerait entrer dans le tableau, prendre sa place » (TC 89-90), ou encore « J'imagine que je me trouve dans un lieu étranger, qu'aucun objet ne m'est familier » (AJC 121).

plus tard nommé « non-lieux » (48). Dans « Des Espaces autres », Foucault définit un néologisme formé à partir du grec ancien *heteros* (autre) et *topos* (lieu) pour exprimer l'idée d'un type de lieu relevant d'un autre ordre : « des lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables [...] ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent » (755-56). Les hétérotopies sont donc en marge de l'espace social et politique, ce sont des sortes de contre-lieux où s'incarne physiquement une utopie. Foucault donne comme exemple de ces lieux à part les maisons de repos, les cliniques psychiatriques, les prisons, les cimetières ou encore les bateaux.

L'ethnologue Augé, véritable anthropologue du quotidien, pousse plus loin cette réflexion sur ces lieux autres dans son ouvrage Non-Lieux : Introduction à une anthropologie de la surmodernité, publié en 1992. Ce qu'il appelle un « non-lieu » est un espace anonyme « qui ne peut se définir ni comme identitaire, ni comme relationnel, ni comme historique » (100). Selon lui, l'époque contemporaine, qu'il définit comme l'ère de la « surmodernité », se caractérise par une multiplication de ces non-lieux qui peuvent être « aussi bien les installations nécessaires à la circulation accélérée des personnes et des biens (voies rapides, échangeurs, aéroports) que les moyens de transport eux-mêmes ou les grands centres commerciaux, ou encore les camps de transit prolongé où sont parqués les réfugiés de la planète » (48). Cette prolifération des non-lieux participerait à l'uniformisation de l'espace car elle engendrerait une diminution de la quantité de lieux réellement anthropologiques qui « intègrent [des] lieux anciens » (100). Le non-lieu est un espace que l'on n'habite pas, c'est un lieu de transit et d'errance qui se caractérise par la non-appartenance et le mouvement ; on y est toujours présent de manière provisoire.<sup>91</sup>

Paradoxalement, Augé estime que le quotidien de l'être humain se joue, de plus en plus souvent,

---

<sup>91</sup> Augé cite aussi comme exemples de non-lieux « les chaînes d'hôtels et les squats, les clubs de vacances, les camps de réfugiés, [et] les bidonvilles » pour bien mettre en avant le caractère « provisoire » de ces « points de transit » (100).

dans ces lieux à part où le rapport lieu/personne est à la base contractuel (régit par un billet, un ticket ou une carte) et définit par un but (atteindre une destination). Il note en effet que « [c]’est dans l’anonymat du non-lieu que s’éprouve solitairement la communauté des destins humains » (150). De plus, étant donné l’uniformisation spatiale caractéristique du non-lieu, celui-ci ne crée pas une « identité singulière [...] mais solitude et similitude » (130). La qualité mobile insufflée aux personnages et aux lieux dans l’œuvre alexakienne ainsi que l’idée avancée par Augé que l’« espace du voyageur serait ainsi l’archétype du non-lieu » montrent que l’analyse des lieux alexakiens peut être éclairée par les théories de Foucault et d’Augé sur ces lieux à part (110).

Les écrits de l’auteur mettent en effet en présence une multitude de non-lieux de transit et d’errance. Les personnages prennent le train pour Barcelone, utilisent le métro parisien ou athénien, s’envolent pour l’Australie, la Centrafrique, le Canada, Jannina ou même Thessalonique. On les retrouve dans un car pour Delphes ou pour Athènes, dans un ferry à destination des îles de Tinos, Syros, Andros, Santorin ou Cythère. Sans vouloir constituer une liste exhaustive des scènes se déroulant dans un moyen de transport, une gare ou un aéroport, on peut affirmer que ces non-lieux de transit prennent bien une place centrale dans l’œuvre. Bien sûr, Alexakis utilise ces non-lieux dans le but de matérialiser la mobilité spatiale inhérente à son œuvre. Mais, on retrouve également dans les descriptions de ces lieux de passage beaucoup d’idées avancées par Augé dans sa conceptualisation du non-lieu.

Chez Alexakis aussi, le non-lieu est un endroit que l’on ne peut pas vraiment habiter. C’est un espace qui finit toujours par expulser ses utilisateurs. Monsieur Beau, le sans domicile fixe installé dans un local de la gare de l’Est, indique en effet : « J’emporte toutes mes affaires quand je sors, je mets tout dans ma valise » (CI 94), soulignant ainsi qu’il ne peut pas réellement

s'installer et résider dans ce lieu ou même le faire sien. Le non-lieu est aussi chez Alexakis un espace d'anonymat. En effet, dès les premières pages de Contrôle d'identité, l'action se déroule dans un train à destination de Paris où le personnage principal, simplement nommé « le voyageur » vient de perdre la mémoire (9). Alexakis matérialise ici doublement, par l'absence de nom et par l'amnésie, l'anonymat propre aux lieux de transit. On remarque aussi chez l'auteur une volonté de freiner la mobilité associée au non-lieu. Si l'on suit l'idée de Kristeva, soit que l'« espace de l'étranger est un train en marche, un avion en vol, la transition même qui exclut l'arrêt », on comprend mieux cette volonté d'imprimer au lieu une certaine immobilité (Étrangers 18). Basile, qui tourne un documentaire dans une gare de Lisbonne, souligne que « les trains ne partaient pas, n'arrivaient pas, il n'y en avait que deux ou trois, immobiles. On se serait cru dans une gare désaffectée » (CI 179). De même, il indique souhaiter que l'avion qui doit le ramener à Paris ne décolle pas : « il s'est mis à espérer que l'avion ne partirait pas, que le vol serait annulé » (CI 178). On note bien dans ces deux exemples que l'auteur met en avant une résistance au mouvement. L'immobilité des trains et de l'avion suggère une volonté d'annulation du départ et de suppression de l'instabilité spatiale. La mise en présence de non-lieux figeant le déplacement, ce qu'Augé qualifierait sans doute d'impossible ou de paradoxal puisque le non-lieu est censé se caractériser par le mouvement, même si ponctuelle, permet à l'auteur de laisser filtrer une sorte d'angoisse créée par l'instabilité spatiale et le déplacement.

Dans l'œuvre, les moyens de transport sont associés à la tristesse, ce sont en effet des lieux de séparation et de déception amoureuse. Le lieu lui-même enregistre l'état d'esprit de son utilisateur et le reflète, telle la pluie sur les vitres d'un train : « la pluie s'est mise à tomber. Son visage, qu'il voyait dans la vitre, a été couvert de larmes » (CI 75). Les aéroports sont eux aussi présentés comme des lieux de séparation et d'impasse. Au moment où l'avion de Grigoris quitte

Barcelone, Éléni, essaye désespérément de trouver un endroit d'où voir le décollage : « j'ai monté un escalier, mais à l'étage du dessus, à la place de l'immense baie vitrée que je pensais trouver, il y avait un mur » (T 13). Le mur matérialise bien la rupture d'attaches et l'exclusion propre au non-lieu.

L'auteur pousse encore plus loin cette vision négative du non-lieu puisqu'il est parfois décrit comme un espace de cauchemar et de mort.<sup>92</sup> De nombreux personnages s'imaginent mourir dans un non-lieu de transit. C'est le cas de Beau qui estime qu'il mourra à la gare de l'Est, « je dormirai là, sur les rails, et je me ferai écraser par le premier train du matin » (CI 97) et d'un immigré grec qui se réveille après le long trajet qui le conduit en Australie, « J'ai eu la plus grande peur de ma vie : j'ai cru que j'étais mort » (CM 64-65). L'avion, le train et le métro sont à de multiples reprises associés à la mort. Parfois de manière inattendue, comme quand le narrateur de Je t'oublierai tous les jours raconte sa rencontre avec un homme qui transporte les cendres de son père dans le métro athénien : « J'ai pensé qu'il serait content de voir le métro avant de quitter définitivement Athènes » (163). Parfois de manière émouvante, comme quand le narrateur du Cœur de Marguerite décrit son retour à Athènes par le train à l'annonce de la mort de sa mère (17). Les non-lieux de transits inspirent donc des visions morbides aux personnages : « Lorsque nous avons atteint une altitude considérable et que les premiers nuages ont fait leur apparition, j'ai songé à ma mort » (AJC 196).<sup>93</sup> Comment peut-on expliquer ce phénomène ? On pourrait estimer que chez Alexakis, chaque départ est assimilé à une mort. L'auteur laisse peut-

---

<sup>92</sup> Le narrateur de La Langue maternelle raconte en effet un cauchemar qui se déroule dans un aéroport : « Je suis à l'aéroport, je traverse en courant la piste, on a déjà retiré la passerelle. On m'explique que je ne pourrai accéder à l'appareil qu'en prenant place sur un monte-charge [...] Pour échapper au vertige, je me couche dessus, je me recroqueville, je me fais tout petit » (366).

<sup>93</sup> On peut ici noter que la mort apparaît aussi en filigrane dans d'autres non-lieux tels que des hôpitaux et des cimetières. Dans pratiquement chaque texte, il semble qu'un personnage doive faire un séjour dans un hôpital. Les narrateurs alexakiens ont souvent un parent ou un ami hospitalisé (CI 176, A 19, P 108, P 133, ME 42, JTO 39, JTO 42 et AJC 159). De même, les cimetières sont très présents dans les écrits (S 22, A 137, LM 393, CM 127, ME 170, AJC 111 et 188). Cette abondance de non-lieux associés à la mort souligne une angoisse latente de la disparition et de la séparation.

être, à travers cette pratique littéraire, poindre sa propre nostalgie d'exilé. On peut en tout cas affirmer qu'au sein de l'œuvre, les non-lieux de transit exacerbent une peur de la disparition qui se traduit par la récurrence d'images morbides.

Toutefois, il faut noter que le non-lieu alexakien n'est pas uniquement un espace stérile de mort, de séparation et de tristesse. En effet, les traversées maritimes ou aériennes, les trajets effectués en train ou en car, sont souvent associés à un acte créatif puisque de nombreux narrateurs utilisent ces non-lieux pour écrire.<sup>94</sup> Ce lien entre non-lieux et écriture est d'ailleurs aussi évoqué par Augé : « La médiation qui établit le lien des individus à leur entourage dans l'espace du non-lieu passe par des mots, voire des textes » (119). Le non-lieu se transforme alors en un lieu propice à la réminiscence comme le prouve la fréquence des remémorations s'y effectuant (LM 24 et AJC 197). Dans Le Cœur de Marguerite, le narrateur fuit sur l'île de Tinos pour tenter d'oublier ses soucis sentimentaux. Au lieu d'expliquer les raisons de sa déception, qui restent donc dans un premier temps inconnues au lecteur, le narrateur préfère se dégager de la narration linéaire de son texte en se concentrant sur la description du bateau : « je l'ai inspecté comme si je comptais l'acheter » (139). La description est en effet très détaillée, elle rend compte de l'état de corrosion du navire et des activités des touristes sur le pont. Ici le bateau, qui est d'ailleurs décrit par Foucault comme « l'hétérotopie par excellence » car c'est « un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi », est utilisé à des fins narratives (762). En effet, la longue description du navire et de la traversée est entrecoupée de deux analepses qui permettent au lecteur de graduellement comprendre les raisons du départ précipité d'Athènes. Le non-lieu maritime permet ici à Alexakis de faire avancer le récit de

---

<sup>94</sup> Les non-lieux de transit sont en effet des lieux de prédilections pour l'acte d'écriture chez les personnages alexakiens : « L'une de mes lettres est rédigée dans le métro » (JTO 75), « Je poursuivrai la narration de cette journée dans le car » (AJC 278) ou encore « J'ai écrit la fin de mon aventure dans le train, en rentrant à Athènes » (AJC 347). Les personnages écrivent aussi à bord d'un bateau (PA 88, CM 142, A 20), dans l'avion (AJC 197) ou encore dans la salle d'attente d'un aéroport (AJC 175).

manière détournée. Le bateau fournit en effet au narrateur une fuite mentale et physique qui lui offre la possibilité de désamorcer la crise sentimentale qu'il subit. Dans l'œuvre, le bateau est donc à la fois un lieu en mouvement, mais aussi un lieu de réminiscence et d'écriture qui permet la mise en présence d'autres lieux dans la prose grâce aux analepses qui s'y insinuent. On peut donc dire que, chez Alexakis, les non-lieux de transit permettent la multiplication des lieux, non seulement parce qu'ils participent à un déplacement physique, mais aussi parce qu'ils donnent corps à des souvenirs qui mettent en présence d'autres lieux.

### **3.2.5 Un espace éclaté**

Contrairement à l'uniformisation spatiale avancée par Augé au sujet des non-lieux, on peut dire que, chez l'auteur, l'espace est éclaté et multiple. En effet, la topophilie alexakienne qui prend graduellement forme à travers les écrits de l'auteur et que nous avons mise en avant souligne le caractère instable et mobile des lieux et des personnages. Cette compulsion au déplacement induit une perte d'attaches identitaires qui se traduit chez les personnages par une difficulté à appréhender leur environnement physique et une volonté affirmée d'effectuer des expériences performatives de l'espace à travers différentes pratiques d'inscription spatiales. La récurrence des déplacements a aussi pour conséquence de mettre en présence dans les textes une quantité importante de lieux qui participent à un éclatement de l'espace. La peur face à la possibilité de la rupture d'attaches géographiques ou de la disparition du lieu est aussi caractéristique des personnages, comme le montre l'exemple suivant : « Je serais curieuse de revenir un jour dans cette ville. On me dirait : - Mais elle n'a jamais existé, madame ! Ce n'était qu'un décor, les façades des maisons étaient en carton-pâte. Quand vous êtes partis, nous avons tout démonté, et nous avons entassé les panneaux dans un entrepôt. Barcelone se trouve aujourd'hui dans un entrepôt » (T 151). On voit donc bien là que les lieux alexakiens sont



élusifs, ils échappent au contrôle des personnages qui semblent ainsi condamnés à errer de non-lieu en non-lieu, comme dans un mouvement de transit permanent.

La prédilection de l'auteur pour la mise en scène d'itinéraires géographiques marquant la non-appartenance s'explique par son propre statut d'exilé. En reprenant les propos de Kristeva, « [u]ne blessure secrète, souvent inconnue de lui-même, propulse l'étranger dans l'errance », on peut dire que l'œuvre est elle aussi propulsée dans l'errance et qu'elle se fait ainsi le catalyseur des craintes spatiales et identitaires d'Alexakis (Étrangers 13). On comprend en effet qu'un auteur qui a déclaré avoir « passé énormément de temps à faire et à défaire [s]es bagages » et n'avoir pas cessé de s'« en aller des lieux où [il] vit », éprouve le besoin de déployer en de multiples échos dans sa prose son propre déplacement géographique et les conséquences identitaires qu'il a eues (PA 227 et 234). Maintenant que nous avons mis en avant l'existence d'une topophilie propre à l'œuvre, il importe de regarder de plus près les pôles géographiques mis en présence par Alexakis. Nous nous pencherons tout d'abord sur le traitement littéraire de Paris et d'Athènes, en tâchant de déterminer s'il existe une évolution au sein de l'œuvre quant à la description de ces lieux symboliquement très chargés.

### **3.3 Deux pôles géographiques antagonistes : Paris et Athènes**

La place faite à la France et à la Grèce évolue au fil des publications de l'auteur. En étudiant ici la première moitié de ses écrits, on voudrait décrypter les sentiments associés à Paris et à Athènes afin de déterminer s'il y a bien chez l'auteur une déchirure entre ces deux lieux. Alexakis a souvent souligné dans des entretiens la tension psychologique liée au fait qu'il vit à cheval entre la Grèce et la France : « Cela signifie une course permanente entre deux pays. Il faut vraiment avoir l'âme d'un voyageur. C'est une joie, c'est un enrichissement considérable, mais ça fatigue » (Kroh 175). Il paraît intéressant de voir si cette frustration géographique transparait

dans ses écrits. Pour cela, nous tenterons, dans un premier temps, de mettre en évidence une assimilation à l'espace parisien dans les romans de jeunesse de l'auteur. Nous analyserons ensuite la bipolarité géographique créée par l'introduction de l'espace athénien dans l'œuvre ainsi que la nostalgie associée à la capitale grecque. Dans un troisième temps, nous nous pencherons sur le roman Avant afin d'étudier une métaphore spatiale qui fait de Paris un lieu de mort. Enfin, nous essayerons d'établir si le traitement de l'espace parisien et les descriptions de la société française sont généralement positifs ou négatifs.

### **3.3.1 Œuvres de jeunesse et assimilation parisienne**

On peut qualifier les trois premiers romans d'Alexakis de profondément parisiens. Les personnages vivent et travaillent à Paris, s'y déplacent, prennent le métro, empruntent des rues bien précises, mentionnent des monuments, et décrivent la ville. La narration est implantée dans l'espace de la capitale et s'y déploie, que ce soit à travers les déambulations du narrateur dans la ville (S), la recherche d'un emploi dans un journal parisien (GCB) ou enfin la prise en filature d'un écrivain (TC). C'est donc Paris qui sert, dans un premier temps, de pôle littéraire privilégié et qui offre ainsi à l'auteur l'arrière-plan aux itinéraires qu'il souhaite dépeindre.

Dans ces œuvres de jeunesse, certains éléments de la description de Paris peuvent surprendre car ils illustrent un désir palpable de s'appropriier l'espace français. Ainsi, dans Le Sandwich, l'auteur effectue, sur une dizaine de pages, une description très précise de la ville. Ce qui est frappant, c'est que le narrateur est propulsé dans un rôle de guide touristique. Ce dernier fait en effet un genre de visite guidée de Paris pour le lecteur qui le mène du quartier latin aux Champs-Élysées, en passant par la Tour Eiffel et le Louvre :

Attention ! Il y a probablement des lecteurs qui ne connaissent pas Paris. Je vais donc décrire cette ville où se passe la majeure partie de mon roman. Dieu me garde de prétendre inventorier ici méthodiquement toutes les richesses de la capitale ! [...] La place Saint-Sulpice où Françoise et moi avons pris la décision de nous marier se trouve

au cœur même du quartier latin [...] On peut accéder au Louvre par le métro [...] Que dire de la tour Eiffel ? [...] Si on a le temps, on peut faire, le soir, un tour du côté de la butte Montmartre, qui est pleine de contraste. (79-86)

En faisant ainsi du lecteur une personne qui ignore à quoi ressemble Paris, en mentionnant les monuments les plus connus de la ville et en les décrivant en détail, le narrateur semble vouloir démontrer sa connaissance de la ville. Une page entière est même dédiée à l'explication du métro : « Le train souterrain qui traverse Paris dans tous les sens s'appelle le métro. Il passe même sous la Seine, ce que certains étrangers ignorent [...] Une des lignes de métro que je connais le mieux est certainement celle qui va de la porte de Clignancourt à la porte d'Orléans. Je connais par cœur presque toutes les stations de cette ligne » (88). On voit bien ici que le narrateur désire fournir, sur un ton que l'on sent malicieux, la preuve de sa maîtrise de la ville.<sup>95</sup>

Comment peut-on expliquer ce phénomène ? Non seulement Alexakis implante l'action de ces trois romans dans la capitale française, mais il laisse transparaître la volonté de montrer qu'il connaît la ville, qu'il l'a faite sienne. En effet, le lecteur peut être interpellé par le fait qu'un auteur grec, qui s'adresse à un lectorat français, mette en scène un narrateur qui s'approprie Paris et contraste son expérience de la ville à celle des « étrangers ». Alexakis réussit ainsi un retournement de situation : l'auteur grec se fait guide touristique de la capitale française pour le lectorat français. Ce pied de nez à sa position d'exilé, à son propre statut d'étranger, demande à être analysé.

L'auteur a plusieurs fois insisté sur le fait que l'espace géographique grec est absent de ses premiers écrits : « La Grèce était quasiment absente de mes premiers livres » (PA 226) et « La Grèce n'est jamais évoquée dans ce texte [S] » (JTO 96). Cela n'est pourtant pas tout à fait

---

<sup>95</sup> La connaissance du métro revient plus tard dans l'œuvre comme preuve de la maîtrise de la ville. En effet, Beau, dans Contrôle d'identité, se vante de connaître toutes les correspondances nécessaires à n'importe quel itinéraire parisien : « Je connais toutes les correspondances, toutes ! » (65). De même, dans Avant, un personnage grec raconte un cauchemar qu'il fait de manière récurrente où on lui demande « de citer toutes les stations entre Mantes-la-Jolie et Béconles-bruyères » (223).

vrai. On remarque, dans ces trois romans, que des éléments grecs font des apparitions furtives.<sup>96</sup>

Le narrateur du Sandwich a même une vision spatiale soudaine qui contraste avec son environnement parisien et fait fortement penser à la Grèce : « Je vois un âne à l'ombre de la petite église blanche. Il ne doit pas être bien loin de 9 heures. De l'autre côté de l'église il y a un pommier. Le café sent bon. L'eau est fraîche. Le ciel est bleu. La mer est calme. Un petit bateau passe au loin » (93). La prééminence des lieux parisiens est ainsi brièvement interrompue, dans des sortes de flashes, par ces quelques éléments grecs ou par cette vision furtive d'un paysage aux qualités grecques (église blanche, âne, ciel bleu, mer et bateau). La prédominance de l'environnement parisien dans les œuvres de jeunesse n'est pas remise en cause. Il est toutefois important de souligner que des éléments géographiques s'apparentant à la Grèce sont bien présents mais d'une manière refoulée.

Comment peut-on interpréter l'implantation géographique parisienne, la volonté affirmée des narrateurs de s'approprier l'espace parisien et le refoulement de l'espace géographique grec dans les œuvres de jeunesse de l'auteur ? Plusieurs éléments d'explication viennent à l'esprit. On peut estimer, dans un premier temps, qu'Alexakis a fait ces choix spatiaux pour incarner son refus de faire dans l'exotisme. En effet, il semble ainsi vouloir lutter contre le principe qui réduit les écrivains étrangers s'exprimant en français à un statut d'émissaire culturel de leur pays d'origine. G. Fréris souligne très bien ce dilemme littéraire découlant de l'idée reçue définissant « tout écrivain francophone comme le représentant d'une autre culture et non pas comme un créateur original, ne voyant pas en sa personne un auteur à part entière mais attendant de lui une

---

<sup>96</sup> Dans Le Sandwich, on trouve quelques références indirectes faites au pays de l'auteur. Le narrateur mentionne en effet des objets ou des lieux qui font penser à la Grèce : la boisson Xérès, la statue « La Victoire de Samothrace », la vierge Marie, une icône et une île. Dans La Tête du chat, il est fait référence à des chandeliers ramenés de Grèce et à une tradition grecque : « En Grèce, paraît-il, on met parfois trois feuilles de citronnier sous la tête du mort » (TC 108-09). Ces éléments grecs éparpillés dans les romans font apparaître la Grèce en filigrane dans ces textes très parisiens.

dose d'exotisme, convaincu qu'il s'agit d'un ambassadeur occasionnel d'un pays plus ou moins charmant » (« Le Dialogue » 391). La pratique alexakienne de l'espace dans les premiers écrits vise donc à refuser ce rôle d'ambassadeur qui le contraindrait à embrasser une base littéraire folklorique et exotique afin d'assurer le dépaysement de son lectorat français. Les raisons qui poussent l'auteur à implanter ses narrateurs dans Paris peuvent être aussi expliquées par les mêmes facteurs qui ont poussé l'auteur à entamer sa carrière littéraire en langue française.

L'influence de l'environnement physique de l'auteur qui vit et travaille à Paris est en effet un facteur commun au choix de la langue française et à la prééminence des lieux parisiens dans la prose de l'auteur à cette époque. Enfin, on peut, à travers la volonté des personnages de démontrer leur connaissance de Paris et à travers le refoulement ponctuel de lieux grecs, estimer que l'auteur matérialise son désir de se faire accepter par sa terre d'accueil. L'attraction des écrivains étrangers pour la capitale française et l'utilisation de l'espace parisien dans leurs créations littéraires a une longue histoire et n'est pas en soi originale.<sup>97</sup> Ce qui place le cas d'Alexakis à part, c'est cette volonté palpable de s'appropriier l'espace parisien qui transparaît grâce aux pratiques spatiales de ses narrateurs. Les concepts deleuziens de déterritorialisation et de reterritorialisation peuvent nous aider à comprendre ce phénomène littéraire. En effet, Deleuze et Guattari, dans Mille Plateaux, définissent la déterritorialisation comme « le mouvement par lequel on quitte le territoire » (634). Ils soulignent que cette déterritorialisation « peut être recouverte par une reterritorialisation qui la compense » (634). On peut ainsi avancer l'idée que l'assimilation à l'espace français des œuvres de jeunesse d'Alexakis est un processus de reterritorialisation engendré par la déterritorialisation initiale de l'auteur causée par son exil. Alexakis, dans sa prose, se referait donc ainsi un nouveau territoire, se « reterritorialiserait » sur

---

<sup>97</sup> Sur ce sujet, voir par exemple : Paris dans la littérature française après 1945 (Bancquart), « City for Expatriates » (McMahon) ou bien encore Paris en France et ailleurs (Siwka).

l'espace géographique français pour compenser la perte de l'espace géographique grec. Deleuze et Guattari estiment que n'importe quoi peut faire office de reterritorialisation, c'est-à-dire "valoir pour" le territoire perdu, on peut en effet se reterritorialiser sur un être, sur un objet, sur un livre », et pourquoi pas, voudrions-nous ajouter, *par* un livre ou *par* une pratique littéraire spatiale visant à l'assimilation à un territoire géographique donné (634). Il est maintenant clair que les œuvres de jeunesse de l'auteur se concentrent sur l'espace parisien afin de permettre à l'auteur de s'inscrire dans son environnement géographique d'exilé et de se reterritorialiser sur la capitale française. Nous verrons que cette assimilation à l'espace géographique parisien et le refoulement initial de l'espace géographique grec deviendront bien vite problématiques pour l'auteur qui modifiera en conséquence sa pratique littéraire de l'espace.

### **3.3.2 Bipolarité géographique et nostalgie athénienne**

Après avoir refoulé l'espace grec dans ses écrits de jeunesse, Alexakis, dans les années quatre-vingts, décide d'ouvrir la porte à Athènes et de laisser se déployer son espace géographique dans sa prose. L'auteur n'abandonne pas pour autant Paris, qui reste ainsi, à cette époque, un pôle géographique privilégié. Pendant cette période, deux ouvrages, le roman Talgo et le récit autobiographique Paris-Athènes, mettent en scène la construction d'un espace géographique caractérisé par une bipolarité identitairement problématique. En décrivant son propre itinéraire d'exilé (PA) et celui d'un double autofictionnel (T), l'auteur utilise Paris et Athènes comme de véritables protagonistes. Ces deux ouvrages relatent en effet en détail les rapports changeants de l'auteur et de Grigoris face à leur deux pôles identitaires depuis leur enfance jusqu'au moment présent. Dans les deux cas, l'auteur évoque en effet l'enfance athénienne du protagoniste, le départ pour la France à la fin de l'adolescence, les retours ponctuels pour les vacances, le mal du pays, l'intensification des allers-retours entre la France et

la Grèce et l'installation graduelle d'un dilemme géographique : « D'innombrables fois depuis cette époque j'ai fait le voyage entre Athènes et Paris » (PA 180). Ces deux écrits se ressemblent tellement thématiquement, que l'on peut bien dire que Paris-Athènes est une version « autobiographisée » de Talgo. À ce moment de sa carrière, l'auteur ressent le besoin d'avouer que « Paris [lui] fit oublier Athènes » et d'expliquer les conséquences de cette amnésie géographique (PA 224). L'apparition d'Athènes dans les écrits de l'auteur et la remise en cause de l'identification à l'espace parisien crée un déséquilibre qu'Alexakis illustre de manière spatiale dans sa prose.

L'opposition géographique entre Paris et Athènes est incarnée métaphoriquement par l'échec de la relation amoureuse entre Éléni et Grigoris. Chaque personnage est en effet associé à un pôle géographique : Éléni à Athènes et Grigoris à Paris. Leur impossibilité à fonctionner ensemble sereinement et de manière durable symbolise bien l'installation d'une opposition géographique entre les deux pays. De plus, le fait que Grigoris n'envisage pas vraiment de se séparer de sa femme et ne considère Éléni que comme une maîtresse temporaire illustre aussi ce déséquilibre géographique entre Paris (Françoise, la femme de Grigoris) et Athènes (Éléni, la maîtresse).<sup>98</sup> L'auteur décrit aussi l'incapacité des protagonistes à faire cohabiter les deux espaces géographiques. Grigoris est en effet choqué quand on lui demande à Athènes des nouvelles de sa vie parisienne : « Comment va la vie à Paris ? Tu m'as dévisagée comme si tu essayais de deviner pourquoi je te posais cette question ou comme si tu n'en comprenais pas très bien le sens » (T 57). De même, Alexakis souligne qu'il n'aime pas entendre parler français en Grèce (PA 190). Ces deux réactions montrent bien que Paris n'a pas sa place à Athènes et que les deux espaces sont vécus spatialement de manière antagoniste.

---

<sup>98</sup> L'attribution du prénom « Françoise » à la femme de Grigoris et sa ressemblance phonétique avec « France/Française » participe à la métaphore spatiale filée dans ce roman. De même le choix du prénom Grigoris n'est sans doute pas du au hasard puisque ses sonorités rappellent celles du mot « Grèce ».

Dans ces deux ouvrages, on peut aussi décrypter une peur panique de la perte du territoire d'origine puisque la Grèce y est décrite comme un bateau en train de couler : « la Grèce elle-même s'effaça. J'eus l'impression que la mer avait englouti mon pays, que je ne pourrais pas revenir en arrière » (PA 128). Dans Talgo, c'est encore une fois la métaphore de la relation amoureuse qui permet à Alexakis de mettre en forme cette peur de la disparition de la Grèce. Eléni compare en effet la perte de l'être cher à l'anéantissement pur et simple de la Grèce et à la crise identitaire en découlant :

Imagine, Grigoris, ce que tu aurais éprouvé à cette époque si la boîte aux lettres était restée vide pendant des semaines entières. Si tu avais appris qu'un terrible tremblement de terre avait tout anéanti dans ton pays, que la Grèce elle-même, comme un bateau qui fait naufrage, s'était penchée d'un côté et avait brusquement coulé à pic. Un trou immense se serait formé un bref instant à la place du pays, mais les mers environnantes n'auraient pas tardé à le remplir [...] Ainsi je me sens. Comme si tu m'avais privée de mon pays. Comme si tu m'avais retiré ma nationalité, comme si tu m'avais exilée. Les rues me blessent, les toits des immeubles et les cyprès que je vois de ma fenêtre me blessent. Je suis devenue une étrangère dans Athènes, dans ma propre maison. (T 78-79)

On retrouve dans ce passage fort le recours récurrent aux images de naufrage et de tremblement de terre caractéristiques de la prose alexakienne. Eléni exprime ici en termes géographiques la blessure créée par l'abandon de Grigoris. Son état psychologique est en effet comparé à celui d'un exilé en perte de repères identitaires qui ne peut accepter l'absence de son pays d'origine et le sentiment de s'y sentir étranger. Ces images d'une Grèce annulée par un tremblement de terre et des naufrages sont particulièrement puissantes et incarnent donc bien, de manière très visuelle, la peur de la perte du territoire d'origine.

On remarque que l'identification émotionnelle des personnages se fait avec Athènes et la Grèce. Ces lieux sont évoqués de manière plus sensible que les lieux parisiens.<sup>99</sup> Le ton se fait lyrique et la nostalgie domine lorsque les lieux grecs sont évoqués. Le fait que la « Grèce reste

---

<sup>99</sup> Ceci transparait aussi quantitativement puisque Jouanny estime que dans Paris-Athènes, « la Grèce est au premier plan dans 118 » pages et la France dans seulement 72 (« Le Vertige » 58).



constamment présente » à l'esprit de l'auteur transparaît en effet dans les écrits sous la forme d'une sensibilité géographique exacerbée (PA 112). L'environnement athénien crée des réponses physiques chez les personnages qui deviennent attentifs aux moindres détails de la vie de la ville, jusque dans les odeurs : « Le soir, l'air d'Athènes devient plus respirable. Sur les petites places on sent l'odeur épicée des brochettes grillées. Certaines rues sentent le jasmin » (PA 195). Alexakis tente ainsi de restaurer le lien psychologique avec la Grèce. Ce processus l'amène à se rendre compte qu'il voudrait se trouver à Athènes au moment de sa mort (PA 240). Il arrive aussi à la conclusion qu'il a choisi d'intituler son récit « Paris-Athènes » plutôt qu'« Athènes-Paris » pour « indiquer dans quel sens ce voyage [lui] était le plus agréable » (PA 182). On assiste bien à une tentative de réappropriation de l'identité grecque de l'auteur à travers l'identification répétée à Athènes. Après avoir oublié la capitale grecque, l'auteur compte bien ici s'y réimplanter. Dans les deux écrits, Athènes et la Grèce sont en effet liées à l'enfance. Au fil de l'évocation de différents lieux athéniens (école, rues, maison d'enfance, bordel...) Alexakis démontre sa volonté de se (re)construire une géographie personnelle à dominante grecque. Mais cette stratégie spatiale se révèle problématique car elle cantonne la Grèce au passé et rend fausse l'expérience du pays qu'en font Alexakis ou Grigoris au présent. Dans Talgo et Paris-Athènes, on a l'impression qu'en Grèce le temps s'est arrêté au moment du départ puisque les deux protagonistes se sentent comme rajeunis à chaque fois qu'ils rentrent au pays.<sup>100</sup> Mais, même si tout paraît plus intime à Athènes, l'expérience que les protagonistes font de la ville est celle d'un

---

<sup>100</sup> On peut en effet mettre en parallèle : « Athènes me rend l'âge que j'avais quand je l'ai quittée. Comment ne pas être amoureux d'une ville qui vous fait pareille faveur ? [...] À Paris, j'ai mon âge, bien sûr. J'ai même, probablement, quelques années de plus » (PA 188) et « Je me demande, à présent que j'essaie de comprendre le sens de notre histoire, ce que signifiait exactement pour toi la Grèce, quel était au juste l'objet de ta nostalgie [...] tu étais malheureux en France non pas tant à cause du pays mais parce que tu avais commencé à penser sérieusement que tu vieillirais un jour, que le temps, en fin de compte, ne ferait pas d'exception pour toi. C'est peut-être cette crainte de la vieillesse qui t'a incité à revenir en arrière. Tu as eu la nostalgie de ton enfance » (T 104).

« paradis perdu » habité « de souvenirs d'enfance, des personnages rarement rencontrés [et] des habitudes de moins en moins pratiquées » (G. Fréris « Le Dialogue » 395).

L'image d'Athènes dans ces deux ouvrages est celle d'une ville idéalisée. Alexakis refuse par exemple d'admettre que la ville est polluée ou de reconnaître les multiples problèmes liés à la vie athénienne dont lui parlent ses amis. À Athènes, les protagonistes mènent une vie sociale intense qui les mène de taverne en taverne, de rencontre en rencontre, dans un état de manque palpable : « J'ai l'impression que je cherche à vivre en quelques jours ce que je n'ai pas vécu en vingt ans d'absence, à faire tout ce que je n'ai pas fait, à connaître tous les gens que je n'ai pas connus » (PA 187). À cette vie sociale exacerbée, s'oppose l'image d'une France froide et pragmatique qui est symbolisée par le mariage raté de Grigoris et Françoise. L'auteur se sert en effet plusieurs fois de cette comparaison matrimoniale pour exprimer la différence dans ses rapports aux deux villes : « Je suis aussi sévère pour Paris qu'on peut l'être à l'égard d'une épouse. En revanche, j'ai pour Athènes l'indulgence qu'on réserve à une maîtresse » (PA 187). Cette idéalisation du lieu d'origine est souvent soulignée chez les personnes qui ont dû quitter leur pays : « la violence du déracinement contribue à sceller l'idéalisation secrète du lieu intime abandonné. En somme, l'émigrant, lors de son départ, rejoue l'investissement pulsionnel de son attachement au lieu natal » (Harel, « Lieux trahis » 59). Il sera intéressant de déterminer si cette idéalisation est remise en question dans les œuvres plus récentes de l'auteur.

On peut maintenant affirmer, comme l'a d'ailleurs souligné Chatzidimitriou, qu'Alexakis met en place, pendant les années quatre-vingts, une « géographie de sa dépossession » identitaire (« Language(s) of dispossession » 113).<sup>101</sup> Cette géographie personnelle se caractérise par une opposition entre Paris et Athènes, une idéalisation de la capitale grecque et une perception

---

<sup>101</sup> Celle-ci note en effet : « My argument is that in *Paris-Athènes*, Vassilis Alexakis creates a geography of dispossession » (« Language(s) of dispossession » 113).

nostalgique de la ville qui incarne son manque d'attache aux lieux. Géographiquement, les protagonistes rejettent Paris et ne parviennent pas à faire une expérience réelle du pôle géographique dont ils se réclament : « L'idée que je me fais d'Athènes est fausse, pensé-je. L'idée que je me fais de Paris est fausse également. Où ai-je donc passé toutes ces années ? » (PA 190). Athènes devient un lieu tenant plus du mythe que de la réalité, un lieu qui semble exclure la possibilité d'un vrai retour. Avtar Brah, dans son étude sur les identités diasporiques, souligne cette qualité mythique du lieu d'origine et l'impossibilité du retour : « "home" is a mythic place of desire in the diasporic imagination. In this sense it is a place of no return, even if it is possible to visit the geographical territory that is seen as the place of "origin" » (192). Une fois encore, c'est grâce à la métaphore du couple qu'Alexakis fait passer son sentiment de paralysie géographique et l'idée de l'impossibilité d'un vrai retour. En effet, lorsque Grigoris demande à Éléni s'ils peuvent rester amis, il montre son incapacité à embrasser pleinement leur relation (à se recentrer définitivement sur la Grèce, à effectuer un retour) et son désir de maintenir un contact uniquement amical (se rendre dans le pays de manière ponctuelle).<sup>102</sup> Le fait qu'Éléni rejette cette proposition symbolise bien à la fois la difficulté de faire Athènes sienne pour Grigoris mais aussi l'impasse géographique caractéristique des écrits de l'auteur à cette époque. La binarité Athènes-Paris, si elle constitue tout d'abord une matière première littéraire pour l'auteur, s'avère vite paralysante. Au niveau géographique, Talgo et Paris-Athènes ne proposent donc pas de solution mais établissent un constat. L'impasse spatiale que l'auteur a ainsi mise en avant sera suivie par un genre de défolement géographique, c'est-à-dire par l'exacerbation d'une vision négative de Paris.

---

<sup>102</sup> Cette analogie est suggérée dans le texte : « Je ne doute pas que tu veuilles sincèrement qu'on reste amis, comme tu veux sincèrement travailler en Grèce aussi, un ou deux mois par an, pas plus » (T 183).

### 3.3.3 Avant : l'exil et Paris comme lieux de mort

En 1992, soit à peu près au milieu de sa carrière littéraire, Alexakis publie Avant, roman étrange relatant la vie d'un groupe de personnes dans un souterrain se trouvant sous un cimetière parisien. Les habitants de ce lieu, plongés dans l'obscurité perpétuelle, se refusent à admettre qu'ils sont morts et ne s'expliquent pas leur présence dans le souterrain. Ils se raccrochent au souvenir éluif de leur vie antérieure et échafaudent de multiples scénarios expliquant leur présence sous le cimetière. Certains ne s'y trouvent que depuis quelques années, d'autres depuis des décennies voire même depuis le siècle précédent. Ils se sont simplement un jour réveillés dans leur cercueil et ont ensuite pris part aux activités des autres pensionnaires. Leurs principales préoccupations sont la crainte d'être devenu aveugle, leur ignorance de ce qui se passe dans le monde extérieur et leur désir de s'échapper du souterrain. Le lecteur est plongé dans leur quotidien grâce au récit qu'en fait Basile Hennart sur un carnet trouvé dans sa poche.

Alexakis choisit donc ici, une fois de plus, un lieu à part qui se caractérise par l'isolement, l'obscurité, un lieu de mort qui s'oppose au monde extérieur. On peut s'interroger sur les raisons qui ont poussé l'auteur à construire cette hétérotopie. Le lieu dans lequel les personnages évoluent matérialise une coupure entre un avant et un après, mais aussi une annulation des attaches identitaires. Leur portrait psychologique rappelle celui des exilés et des immigrés. Ils sont d'ailleurs comparés à des « voyageurs » (56). On veut démontrer ici que, dans ce roman, l'espace cimetière/souterrain est une métaphore de l'exil qui est ainsi comparé à la mort. En effet, il est significatif que l'espace parisien, et la France par extension, soit limité à celui de ce cimetière. Léon Bordes, l'un des pensionnaire du souterrain, suggère cette analogie entre le souterrain et l'espace français : « La France n'est pas une simple croûte terrestre, elle se prolonge dans la terre... Elle a une dimension verticale ! Elle descend bien au-delà de la racine

de ses arbres, de ses puits les plus profonds, de ses grottes. Je ne sais pas jusqu'où elle va, jusqu'au centre de la terre, peut-être ? » (175). Il faut aussi noter que le roman relate en détail l'arrivée toute récente d'un nouvel occupant, Yannis, qui se trouve être grec (139). Alexakis, en construisant une hétérotopie qui lui permet de lier Paris à la mort et à l'exil et en y faisant évoluer un personnage grec semble en effet vouloir donner forme à son propre exil et explorer, une fois de plus, la blessure psychologique créée par son éloignement de la Grèce. Voyons maintenant pourquoi on peut affirmer que l'espace cimetière/souterrain peut être interprété comme une analogie de l'exil.

Comme les immigrés, les habitants du souterrain ont la nostalgie d'autres lieux. Ils évoquent sans cesse les espaces de leur vie antérieure et ressassent des souvenirs qui s'effacent graduellement de leur mémoire : « J'ai essayé de me souvenir des numéros que portaient les maisons où j'ai habité. La première, qui était la plus grande, portait le numéro 102. J'ai aussi résidé au 131 d'une rue étroite, peu fréquentée » (14). On sent chez eux le désir de lutter contre l'oubli et de se raccrocher au passé, à cet « avant » que le titre du livre évoque. Il y aurait donc bien une analogie entre « avant la mort » et « avant le départ du lieu d'origine » dans ce texte. Un autre élément qui permet de renforcer notre comparaison des habitants du souterrain à des immigrés ou des exilés est leur besoin de rester en contact avec le lieu (pays) d'origine. Le narrateur note à plusieurs reprises que les habitants du souterrain attendent avec impatience l'arrivée de nouveaux pensionnaires pour s'informer des derniers événements : « nous avons hâte de les connaître et d'avoir des nouvelles de l'extérieur » (39) ou encore « Tout ce qui se passe à l'extérieur, en particulier à Paris, nous intéresse » (108). Les nouveaux arrivants peuvent être comparés à une nouvelle vague d'immigrés qui permet à ceux déjà implantés dans le pays d'accueil (le souterrain) de tenter de maintenir le lien avec le lieu d'origine. Le fait que le retour

apparaisse comme élusif permet aussi de renforcer l'analogie entre mort et exil dans le texte. En effet, les habitants du souterrain essaient de percer une galerie pour rejoindre le tunnel du métro et ainsi s'échapper. Le narrateur note : « Le travail avance très lentement : nous ne progressons que d'une vingtaine de centimètres chaque jour », ce qui a pour effet de matérialiser la distance qui les sépare de l'extérieur et de rendre improbable leur retour (18). Même quand le narrateur réussit à imaginer sa sortie, celle-ci semble se solder sur un échec puisque la vision du retour se termine sur une évocation des pierres du souterrain qui le coupent du monde extérieur :

Je me sentirai infiniment fatigué, comme au bout d'un très long voyage. Mes jambes se souviendront soudain de toutes les distances qu'elles ont parcourues, de toutes les marches qu'elles ont gravies, de tous mes pas. Elles fléchiront. Je m'assiérai sur le trottoir, le dos appuyé sur le mur d'un immeuble. Je toucherai, je palperai ce mur : il sera construit en pierres de taille, en pierres de calcaire grossier comme celles qui nous entourent ici. (162)

Cette citation renforce aussi l'analogie avec l'exil puisque la sortie du souterrain, le retour, y est comparée à « un très long voyage ». Tels des immigrants ou des exilés, les pensionnaires font l'expérience d'un sentiment de non-appartenance et se sentent étrangers à leur environnement : « on est des absents [...] c'est le pays de l'absence, ici » (63). Ce sont des êtres en attente comme s'ils étaient en transit et que leur présence dans le lieu n'était que temporaire. Enfin, un dernier élément du texte permet d'apporter un argument supplémentaire à une interprétation du roman reposant sur une vision du souterrain parisien comme métaphore de l'exil. En effet, les personnages sont comparables à une minorité perpétuellement inquiète de son sort : « Nous avons conscience que notre existence constitue une anomalie, une entorse au règlement de ce lieu » (103). Ils se sentent donc comme des individus en marge de la société à la merci de forces puissantes qu'ils ne peuvent contrôler, ce qui ne va pas sans rappeler le sort de certaines populations immigrées dans des lieux qu'ils ne connaissent pas et dont ils ne maîtrisent pas les usages.

Avant permet donc bien à Alexakis de mettre en scène une situation d'exil, même si celle-ci est métaphorique. Le souterrain sous le cimetière parisien est une hétérotopie alexakienne qui s'apparente à un pays étranger. Le narrateur souligne lui-même l'analogie pays étranger/souterrain lorsqu'il imagine comment son père a expliqué son absence à sa mère : « Mon père a dû lui dire que je suis parti à l'étranger, que j'écris un livre sur un pays lointain, complètement coupé du reste du monde » (236). Ce qui est particulièrement révélateur dans cette évocation métaphorique des souffrances de l'exil, c'est que l'auteur plante son hétérotopie dans Paris. Alexakis confère ainsi à la capitale parisienne une valeur négative comme si, en associant ainsi Paris à la mort dans son texte, il voulait donner forme à ses propres frustrations d'exilé. Il en découle qu'à ce stade de sa carrière littéraire, Alexakis décrit Paris comme un lieu stérile, un lieu de mort, qui n'offre aucun horizon d'avenir. Nous allons maintenant tenter de déterminer si cette vision négative de la capitale est caractéristique de l'œuvre ou seulement ponctuelle.

### **3.3.4 Paris à travers le regard de l'Autre : critique d'une société**

Paradoxalement à ce qu'aurait pu suggérer l'implantation parisienne des premiers romans d'Alexakis et la description de pratiques spatiales visant à l'appropriation de l'espace parisien, la ville n'a jamais vraiment fait l'objet d'une tendresse particulière dans les écrits de l'auteur. Il y a bien une ambivalence quant au traitement de la ville puisque l'auteur se réclame de cet espace géographique pour mettre en scène ses personnages tout en présentant une image bien sombre de la capitale. Le statut d'Alexakis, auteur étranger installé à Paris, lui permet d'appréhender la ville d'une manière originale et d'offrir un point de vue décalé sur la société française. G. Fréris souligne cette idée lorsqu'il indique que l'on peut voir dans l'œuvre une « sincère critique de la société "française" [...] par un "étranger". Ses remarques sont celles d'un "émigré" qui voit d'un

autre point de vue son entourage » (« Le jeu » 151). Voyons maintenant comment cette critique sociale s'incarne dans la description physique de Paris.

La ville est décrite comme un lieu morose de peur et d'oppression. Plusieurs personnages font en effet mention de leurs sentiments négatifs par rapport à Paris : « nous avons très peur ma sourisette et moi de cette grande ville où le sort nous a jetés » (S 110), « à Paris, qu'est-ce que tu veux, on ne respire pas » (S 171) ou encore « Paris est une ville terriblement froide » (CI 198). La description de l'architecture parisienne se fait l'écho de l'oppression physique ressentie par les personnages. Paris est en effet un espace urbain compact : « Les constructions deviennent de plus en plus denses, elles masquent presque entièrement la terre et une partie du ciel » (CI 12-13). Les immeubles sont sinistres, le gris et la vétusté dominant : « un vieil immeuble étroit, de cinq étages, jaunâtre, coiffé de taule grise [...] La porte d'entrée s'ouvre sur un couloir long et sombre. La peinture grise des murs est tombée à un endroit » (CI 23). La morosité s'étend même jusque dans l'évocation de la banlieue : « Nous traversons la sinistre banlieue parisienne » (ME 43).

Le rythme de vie effréné de la capitale est aussi critiqué. En effet, dans une lettre que le narrateur du Sandwich écrit à un ami, il note : « La vie à Paris, tu le sais très bien, est infernale. On vit comme des fous » (159). Les problèmes de circulation et la morosité des transports en commun sont aussi souvent évoqués. Le métro apparaît d'ailleurs comme un lieu catalyseur de la tristesse des Parisiens. À plusieurs reprises, l'auteur utilise ce non-lieu pour faire passer des descriptions de Parisiens déprimés et fatigués : « Il y avait un monde dans le métro, un monde ! Impossible de lire le journal, on pouvait à peine respirer. Je regardais les gens. Gueules sinistres, fatiguées. Yeux lourds, bouches amères » (GCB 127). C'est souvent dans le métro que s'incarne



un sentiment de dégoût pour le quotidien parisien. Le métro est ici par exemple comparé à un monstre :

Un air tout chaud, puant, sort de la bouche du métro. Il descend rapidement les marches, avec le sentiment de s'engouffrer dans la gueule d'un monstre [...] Avec un bruit du tonnerre de Dieu la rame entre dans la station. Elle est bondée. En poussant avec le dos, avec le cul, Paul réussit à se faire une place dans le wagon. [...] il n'y a que des types autour de lui. Il les regarde, un à un... Visages usés, sans vie, ils le font penser à des maisons désaffectées [...] C'est l'impression que donne la foule du métro : celle d'une armée vaincue. (TC 54-55)

Il est intéressant de noter au passage qu'Alexakis utilise ici, une fois encore, une métaphore spatiale pour décrire ses personnages qui sont comparés à « des maisons désaffectées ». La ville change physiquement les personnages et les rend laids. Dans La Tête du chat Alexakis souligne par exemple que la femme de Paul Arnaud, l'homme qui souhaite tuer un riche écrivain, est méconnaissable quand elle se trouve à Paris : « En été, été quand elle est bien reposée, elle est vraiment belle. Mais à Paris... Les gens qui l'ont connue en vacances ne la reconnaîtraient pas ici » (135). On voit donc bien que dans les écrits de l'auteur, Paris est dépeinte en termes fortement négatifs. La ville est une entité monolithique qui a une prise puissante sur ses habitants et les plonge dans la morosité et l'étouffement urbains.

Bien qu'Alexakis semble prendre en pitié le sort des Parisiens, il s'autorise à critiquer leur méchanceté et leur nervosité. De nombreux commentaires se glissent en effet sur leur manque d'amabilité et leur froideur. Ainsi, on peut lire dans Contrôle d'identité : « Vous ne trouvez pas que les Parisiens sont terriblement désagréables ? [...] Les Parisiens m'épuisent. Ils me rendent nerveux, je suis pourtant né ici [...] Les Parisiens me font peur » (177-78). De même, dans La Langue maternelle, un Français installé en Grèce dénonce « la mauvaise humeur et l'anxiété » des Parisiens (167). Dans ce même roman, la froideur des rapports amicaux parisiens est aussi critiquée. Le narrateur explique en effet que ses hôtes ne le raccompagnent jamais

jusqu'à l'ascenseur, ce qui lui donne l'impression de se faire mettre à la porte : « Ils me saluent sans passer le seuil de leur appartement [...] Ils n'attendent pas l'arrivée de l'ascenseur. La porte se ferme derrière moi au moment où j'appuie sur le bouton » (20). De plus, dans les écrits de l'auteur, la société parisienne est décrite comme sans fantaisie, crispée et obsédée par la réussite : « Je crois que la société parisienne se fait une certaine idée de l'avenir et qu'elle travaille fiévreusement dans l'espoir de le réaliser » (LM 191).

En conséquence, il n'est pas étonnant que la ville soit un endroit duquel certains personnages désirent s'échapper (S 59, TC 92 et 157). On comprend aussi mieux pourquoi à deux reprises Paris est un lieu où sont mis en présence des hommes qui ont perdu la mémoire (CI 9 et P 33). On note en effet le désir d'effacer la ville et de lui donner une qualité irréelle : « Paris est un spectacle » (CI 199) et « Paris n'est qu'un trompe-l'œil » (A 165). Cette ville est en effet le lieu où ont pris forme les angoisses d'exilé de l'auteur. On ressent comme un besoin de défoulement par la description négative de la ville et une volonté réelle de fuite (départs) ou d'oubli (amnésie). Chez Alexakis, Paris est donc un lieu d'oppression et de frustration identitaires.

La critique de la société parisienne se double d'une critique de la société française dans son ensemble. Alexakis dénonce le racisme latent et la montée de l'extrême droite (A 196, LM 102 et JTO 147-49). Il explique en détail, à travers le sort de ses personnages, les difficultés liées au statut d'immigré en France : « En France non plus je n'ai guère commis de bêtise. J'ai compris assez vite que les écarts des immigrés suscitent des réactions disproportionnées, alarment les voisins, émeuvent la police, inspirent de longs développements à la presse » (ME 141). L'auteur s'inquiète aussi du sort des sans-papiers (JTO 145). Enfin, il dénonce la montée de la précarité en France en mentionnant à de multiples reprises la pauvreté et le problème du

chômage qui « a blessé les Français, les a humiliés » (LM 103). Le regard de l'auteur sur la société française peut donc être qualifié de fataliste. Le ton se fait souvent sec quand la capitale, ses habitants et la société française sont mentionnés. Alexakis appose le regard de l'Autre sur Paris et sape ainsi l'idée d'une France heureuse, solide et intouchable. Son statut d'étranger lui permet aussi d'évoquer des événements fortement traumatiques de l'histoire française sur lesquels les Français restent souvent muets. L'auteur dissèque en effet « le choc du 21 avril » des élections présidentielles de 2002 et dénonce les crimes commis par des militants d'extrême droite (JTO 148-49).

Avec Alexakis, on est donc bien loin d'une vision stéréotypée ou idéalisée de Paris et de la France. La capitale, dont l'image est traditionnellement celle d'une ville charmante et attirante, est, chez l'auteur, un espace oppressant et stérile. Pour lui, la société française porte des œillères et évite de se confronter à ses nombreux démons. Il est clair qu'Alexakis a fait du chemin depuis ses débuts. Son désir initial de s'assimiler littérairement à l'espace parisien a été renversé et remplacé par une opposition géographique entre ses deux pôles identitaires, par une vision négative de Paris et une critique de la société française. Comme nous l'avons montré, la bipolarité géographique entre Athènes et Paris a servi à Alexakis de matière première littéraire, particulièrement dans les œuvres datant des années quatre-vingts. Dans ces écrits, l'auteur dissèque en effet des itinéraires géographiques dont la caractéristique principale est l'opposition et la comparaison des deux villes. Il en ressort que les personnages vivent difficilement leur bipolarité spatiale et rejettent l'espace géographique parisien. Ils se sentent coincés entre Paris, lieu de tristesse et de multiples frustrations identitaires, et Athènes, lieu idéalisé et chargé de nostalgie. Cette paralysie géographique, cette opposition entre les deux villes, ne va pas sans rappeler le dilemme linguistique de l'auteur qui s'est en effet aussi senti, à ce stade de sa

carrière, déchiré entre deux langues. Tous ces facteurs expliquent que pour tenter de mettre fin à la bipolarité géographique et évacuer les frustrations liées à Paris, Alexakis prenne, vers le milieu des années quatre-vingt-dix, la décision de modifier sa pratique littéraire de l'espace en s'éloignant de la France pour diversifier les espaces géographiques et entamer un retour plus franc vers la Grèce. Les commentaires qu'il glisse dans ses écrits par voie de ses personnages, « Il en aura peut-être assez de la France dans quelques années » (CI 191), « J'en ai vraiment marre de Paris, pas toi ? » (TC 136) ou encore « Il ne peut plus ignorer à présent que la France ne prendra jamais la place de son pays » (CI 206), incarnent bien une volonté de changement et de renouveau géographique et suggèrent l'échec de la reterritorialisation sur Paris.

### **3.4 Multiplication et diversification des lieux : s'inscrire dans l'ailleurs**

Alexakis, à travers les propos de son narrateur Nikolaïdès, fait le constat de la bipolarité géographique inhérente à ses écrits. Celui-ci note en effet : « J'ai le sentiment d'avoir épuisé le sujet de mes allées et venues entre Athènes et Paris. Je me rends bien compte par ailleurs qu'il est devenu d'une banalité affligeante : plusieurs avions relient chaque jour les deux capitales » (ME 11). Pour contrecarrer cette bipolarité, Alexakis se replie sur l'évocation d'autres lieux. Bien que cette fascination pour l'ailleurs soit une caractéristique commune à l'œuvre dans son ensemble, on note une augmentation de la présence de lieux ni grecs ni français dans la prose à partir de la fin des années quatre-vingt-dix, particulièrement avec Le Cœur de Marguerite qui évoque l'Australie et Les Mots étrangers qui donne une place centrale à l'Afrique. L'auteur montre son besoin d'implanter sa fiction dans des lieux autres, sans doute pour désamorcer la paralysie géographique induite par la bipolarité mise en avant plus haut. Ces lieux autres qui ont la faveur de l'auteur à cette époque sont les pôles diasporiques grecs et l'Afrique. Nous

proposons maintenant d'étudier la manière dont l'auteur traite ces nouveaux espaces dans ses écrits de manière à mettre en avant une évolution dans la pratique spatiale littéraire d'Alexakis.

### **3.4.1 Canada, États-Unis, Australie, Allemagne... Alexakis raconte l'émigration grecque**

Différents facteurs expliquent la longue tradition d'émigration propre au territoire grec. Que ce soit dû à la présence de la mer qui les invite au départ, aux problèmes économiques et historiques, à la pauvreté du sol ou bien à l'esprit commercial des navigateurs, le peuple grec est habitué à vivre avec le regard tourné vers l'étranger. La figure de l'exil s'inscrit aussi profondément dans la mythologie et l'imaginaire grecs, comme en témoignent par exemple l'expédition des Argonautes, les pérégrinations d'Ulysse ou la thématique des chansons populaires.<sup>103</sup>

Les racines de ces mouvements migratoires remontent au VIII<sup>e</sup> siècle avant Jésus-Christ, alors que des Grecs quittent leur territoire et se mettent à coloniser les côtes de la mer Méditerranée et de la mer Noire. Au XV<sup>e</sup> siècle, la chute de l'Empire Byzantin engendre de forts mouvements de migration des populations grecques. L'intensification du commerce méditerranéen joue aussi un rôle prépondérant dans l'accélération de l'émigration. Au XIX<sup>e</sup> siècle, de nombreux négociants grecs s'exilent vers de nouveaux marchés tels que l'Égypte ou l'Asie Mineure. Paradoxalement, c'est après 1830, c'est-à-dire après la fin de la domination ottomane et la formation du premier état grec indépendant de l'ère moderne, que le pays connaît ses plus forts taux de départs. En effet, la Grèce moderne subit deux vagues d'émigration : une première fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> et une autre après la deuxième guerre mondiale. Ainsi, entre 1900 et 1924, 420 000 Grecs quittent leur pays pour s'installer, en général, aux États-Unis ou en Égypte (Fakiolas 172). Entre 1945 et 1974, 1,4 millions de Grecs prennent le chemin du départ,

---

<sup>103</sup> Voir l'étude de Nancy Sultan sur la figure de l'exil dans les chansons populaires grecques : [Exile and the Poetics of Loss in Greek Tradition](#).

soit près du sixième de la population du pays (Fakiolas 172). Le caractère massif de l'émigration grecque de l'ère moderne tient à de nombreux facteurs économiques (stagnation, manque d'opportunités, crises...) et politiques (guerre civile de 1946-1949 et dictature militaire de 1967-1974). Les émigrés de la deuxième vague s'établissent en Allemagne, aux États-Unis, au Canada, en Australie ou en Afrique du Sud. Que les raisons soient économiques (ouvriers et paysans) ou politiques (communistes et intellectuels), l'émigration est une donnée de la vie grecque qui affecte, de manière directe ou indirecte, la totalité de la population.

Depuis le milieu des années soixante-dix, cette tendance migratoire a été renversée puisqu'on enregistre alors plus de retours au pays que de départs. La restauration de la démocratie, l'adhésion à l'Union Européenne en 1981 ainsi que l'amélioration de la situation économique ont fait que beaucoup d'émigrés ont décidé de prendre le chemin du retour. Toutefois, il faut noter que malgré le renversement du schéma d'émigration, une quantité impressionnante de Grecs vit toujours en dehors des frontières nationales. En effet, si aujourd'hui 11 millions de Grecs vivent sur le sol grec, on estime en moyenne que plus de 4 millions de personnes d'origine grecque vivent à l'étranger.<sup>104</sup> La communauté grecque des États-Unis compte 2,5 millions de membres, celle d'Australie 700 000, celle d'Allemagne 380 000 et celle du Canada 300 000.<sup>105</sup>

Ainsi, l'existence d'une diaspora grecque, soit la dispersion des personnes grecques sur la surface du globe, est donc une réalité qui est établie depuis des siècles et qui continue d'être d'actualité aujourd'hui. En conséquence, on peut affirmer que la littérature grecque regorge de descriptions de l'expérience diasporique et des souffrances de l'exil, que l'on nomme, en grec,

---

<sup>104</sup> Voir les statistiques du Secrétariat Général des Grecs de l'étranger : <<http://www.ggac.gr/gabroad/organosi.en.asp>>.

<sup>105</sup> Voir les statistiques du Ministère des affaires étrangères de Grèce : <<http://www.ypex.gov.gr/www.mfa.gr>>.

*xenitiá*.<sup>106</sup> En effet, de nombreux auteurs grecs ont fait l'expérience de l'exil et ont décrit leur propre *xenitiá* dans leurs écrits. Alexakis, en décrivant plusieurs pôles d'émigration grecque dans sa prose, se réclame de cette tradition littéraire grecque de l'exil. Ainsi, l'auteur dissèque dans son œuvre, non seulement son propre exil, mais aussi celui des communautés diasporiques grecques : « La pauvreté de la terre et les conflits politiques expliquent que bien des Grecs ont dû s'expatrier au cours des siècles. La Grèce a toujours vécu un pied à l'étranger, un peu en dehors d'elle-même. J'étais peut-être en train de découvrir, tout simplement, la difficulté d'être grec » (PA 20-21). Il semble en effet que l'auteur ressente le besoin de s'inscrire dans cette réalité historique et culturelle en effectuant une sorte de pèlerinage vers les multiples lieux de l'émigration grecque.

L'auteur évoque le sort des populations grecques de New York, de Montréal et d'Allemagne dans Paris-Athènes (45-50 et 95), celle d'Australie dans Le Cœur de Marguerite où le narrateur a pour projet de tourner un « film [...] sur la vie des immigrants grecs [...] une commande du secrétariat général aux Hellènes expatriés » (9) et enfin celle des États-Unis dans son dernier roman à travers une évocation de Baltimore (AJC 161). Mis à part ces références directes à l'expérience diasporique grecque, Alexakis parsème ses textes de références indirectes au phénomène. Éléni note par exemple avoir tenté d'intégrer une des troupes qui « font le tour des communautés grecques d'Australie, d'Amérique et d'Allemagne fédérale » (T 23). Nikolaïdès se demande s'il y avait « beaucoup de Grecs en Afrique à l'époque coloniale » et mentionne que sa grand-mère était originaire d'Égypte (ME 17). Beaucoup de personnages secondaires portent aussi la trace d'une expérience diasporique comme un boucher de

---

<sup>106</sup> David Sutton définit ainsi le terme « *xenitiá* » : « The experience of absence from one's home is culturally elaborated in Greece under the concept *xenitia*. *Xenitia*, or exile, has a long history of commentary in Greek oral tradition. In the context of heroic poetry, for example, *xenitia* means absence from the physical comforts of home [...] More generally in the modern Greek context *xenitia* is described as a condition of estrangement, absence, death, of loss of social relatedness, or loss of an ethic of care seen to characterize relations at home ».

Thessalonique originaire d'Istanbul (LM 60) ou Georgia, une bibliothécaire qui a fait ses études à Princeton (AJC 85). La fréquence des références à des bateaux et à des traversées maritimes dans les écrits incarne et souligne aussi un intérêt particulier pour le vécu diasporique grec. Le lecteur sent que ces évocations tiennent à cœur à l'auteur. En effet, les explications du phénomène diasporique frisent parfois le didactisme. On peut noter par exemple les propos qu'Alexakis prête à un fonctionnaire, « Les premières communautés grecques en Afrique ont apparu au XIX<sup>e</sup> siècle. Elles ont profité de l'expansion des puissances coloniales, elles ont aussi partagé leur déclin. Il n'en reste plus qu'une seule de quelque importance, celle d'Afrique du Sud » (ME 173), ou encore l'évocation des mouvements migratoires propres à l'île de Cythère, « ses habitants n'ont jamais cessé de partir. Jusqu'au début du siècle dernier ils s'installaient à Smyrne. Au cours des dernières décennies ils émigrent plutôt en Australie qu'ils surnomment, par dérision, “la grande Cythère” » (JTO 251). Voyons maintenant de plus près comment l'auteur évoque la diaspora grecque et quels sont les effets produits par ces descriptions.

Afin d'illustrer de manière très visuelle l'éparpillement diasporique grec sur le globe, Alexakis évoque dans Les Mots étrangers une collection de timbres que le narrateur faisait dans son enfance. Cette illustration spatiale participe aussi à l'éclatement de l'espace que nous avons déjà défini comme caractéristique de l'œuvre :

Grâce à ma grand-tante, je possédais plusieurs timbres de l'Afrique-Équatoriale française. Mes camarades n'en avaient pas : je suppose que peu de Grecs vivaient dans cette région. Sans doute étaient-ils plus nombreux en Égypte, au Congo belge, dans l'Union sud-africaine et en Éthiopie, car il était relativement facile de se procurer des timbres en provenance de ces pays [...] Ma collection me confirmait l'importance de la présence grecque en Afrique, me renseignait sur l'ampleur du mouvement migratoire vers les États-Unis, le Canada et l'Australie [...] Ceux [timbres] de l'Europe de l'Est étaient presque aussi rares. Pourtant, beaucoup de communistes grecs avaient cherché refuge, après la guerre civile, derrière le rideau de fer. Apparemment, ils ne donnaient pas souvent de leurs nouvelles [...] Je n'avais que trois ou quatre timbres turcs. (21-22)



La collection de timbres permet au narrateur à la fois de localiser les différents pôles d'émigration grecs mais aussi de mettre en évidence les liens serrés entre ces lieux d'exil et la Grèce. Le pays apparaît en effet comme le centre car c'est le point de convergence des courriers dont les timbres forment ensuite la collection qui s'incarne à son tour comme un palimpseste de l'histoire de l'émigration grecque. En effet, cette collection stimule l'imaginaire de l'enfant et lui permet d'intégrer les schémas géographiques propres à son pays. À Athènes, pendant son enfance, il intègre mentalement l'idée qu'il se trouve au centre d'un réseau intense de mouvement diasporiques qu'il tente d'appréhender en accumulant le plus possible de timbres en provenance de ces lieux qui deviennent ainsi presque mythiques.

En plus d'évoquer la place que la diaspora occupe dans l'imaginaire grec, Alexakis rend compte des circonstances historiques ayant motivé le départ. Ainsi, dans Le Cœur de Marguerite, l'auteur décrit la vague d'émigration vers l'Australie :

Ils avaient quitté la Grèce en bateau dans les années cinquante. Ils voyageaient pendant un mois, à bord du *Patrie*, de l'*Hellène*, de l'*Australienne*. L'un d'eux m'a confié qu'il n'avait pu revoir la Grèce qu'après vingt-neuf ans d'absence. Ce sont des gens privés de souvenirs heureux. Leur enfance a été marquée par l'Occupation et la guerre civile. Ils évoquent sans cesse les drames de cette période. La seule chose que la Grèce avait à leur offrir, c'était un passeport. Ils sont partis avec le sentiment qu'ils étaient indésirables dans leur propre pays. (CM 63-64)

On se rend bien compte ici que l'évocation des lieux d'émigration grecs renvoie toujours l'auteur à la Grèce. Son désir d'explication du phénomène l'amène en effet à décrire en détail la situation politique instable de la Grèce au cours du XX<sup>e</sup> siècle. L'ailleurs est donc utilisé ici comme un outil privilégié qui permet à l'auteur d'évoquer l'histoire de son pays de manière détournée.

C'est l'explication des incertitudes identitaires dont les Grecs de la diaspora font l'expérience qui semble constituer la priorité de l'auteur. La description qu'il fait des Grecs de Montréal qui parlent « deux demi-langues » parce qu'ils ont oublié le grec et qu'ils n'ont jamais

vraiment appris le français, est poignante (PA 48). L'auteur utilise une fois encore une métaphore spatiale pour montrer que ces derniers sont coincés entre leur pays d'origine qui s'efface graduellement de leur mémoire et leur pays d'accueil auquel ils se sentent étrangers : « Ils avaient quitté les rives d'une culture sans jamais atteindre celle d'une autre. Ils naviguaient vaillamment sur un radeau » (PA 48-49). La Grèce est devenue pour eux un objet de nostalgie, un lieu élusif dans lequel ils se rendent, au mieux, tous les cinq ans. L'émigration est ici présentée comme une véritable coupure géographique qui met en danger les attaches culturelles d'origine. C'est avec l'évocation des populations grecques des États-Unis qu'Alexakis illustre la volonté affirmée des émigrés grecs de maintenir ou de rétablir artificiellement le lien culturel qui a été coupé. New York permet à l'auteur d'illustrer l'importance de la présence grecque aux États-Unis : « Les Grecs de New York sont suffisamment nombreux pour faire paraître deux quotidiens. Ils ont leurs propres bureaux de pompes funèbres » (PA 223). Mais c'est avec la description des pratiques culturelles de la diaspora de Baltimore dans le dernier roman de l'auteur que l'on mesure l'ampleur du vertige culturel que peuvent ressentir les émigrés grecs. Le narrateur téléphone à son amie Myrto qui vit dans la banlieue de Baltimore :

Je reviens du défilé du 25 mars [...] -Qui a pris part au défilé ? -Mais toutes les organisations grecques, l'Église, les écoles, les associations, le club Pénélope dont je fais partie. Ça a duré trois heures ! Je ne savais pas que tant de Grecs vivaient à Baltimore [...] La plupart avait construit des chars comme pour le carnaval, sur lesquels étaient juchés différents personnages, Constantin le Grand et sainte Hélène, des combattants de la guerre d'Indépendance, et même une copie en plâtre de la Vénus de Milo [...] Sur la plate-forme d'un camion, des jeunes filles en minijupe dansaient au rythme de la chanson d'Hélène Papparizou qui a remporté le concours de l'Eurovision. Les supporters de l'équipe de l'Olympiakos ont paradé sur des motos. (AJC 162-63)

L'auteur suggère ici que, dans leur désir de maintenir le lien culturel avec la Grèce, les Grecs de Baltimore se raccrochent en fait à des symboles stéréotypés de la culture grecque. Leur défilé, plus folklorique et commercial qu'« authentique », est donc mystificateur. La culture grecque

s'est transformée en objet de frénésie culturelle qui ne va pas sans rappeler la manière dont la fête irlandaise de la saint Patrick est célébrée aux États-Unis. On envisage en effet ici que le transfert de pratiques culturelles, et la manière dont ce transfert s'opère, d'un espace géographique à un autre dans le cadre de l'émigration, est porteur de sens. Avec l'exemple de Baltimore, et la description de la façon dont l'anniversaire du début de la guerre de libération grecque y est fêté, Alexakis montre à la fois l'influence de l'environnement américain sur l'événement mais aussi le fait que les immigrants grecs se réclament de leur héritage historique sur le mode de l'excès. Cet exemple, grâce à l'exagération des pratiques culturelles grecques dans la diaspora qu'il permet de mettre en avant, montre bien l'état de panique culturelle propre à l'expérience diasporique.

Alexakis s'attache aussi à dénoncer les injustices dont les émigrés grecs ont été victime.<sup>107</sup> Il critique la législation allemande qui freine l'intégration des enfants des immigrants grecs au système éducatif et qui « se réserve le droit de leur refuser sa nationalité, qu'elle n'accorde de toute façon qu'au prix du rejet de la nationalité parentale » (PA 95). L'auteur paraît particulièrement ému par le sort de ces enfants grecs nés en Allemagne qui n'appartiennent ni à leur lieu de naissance ni à celui de leurs parents. Pour exprimer la difficulté de leur situation, il les décrit d'ailleurs comme « des immigrants privés de pays d'origine » (PA 95). Une fois de plus, Alexakis prouve ici que ces positions d'« entre-deux culturel » et les complications identitaires qu'elles impliquent le fascinent. L'auteur dénonce aussi le racisme auquel les émigrés grecs ont

---

<sup>107</sup> Il faut noter ici que la compassion que l'on peut décrypter dans son traitement des populations diasporiques grecques s'étend aussi à d'autres populations minoritaires. En effet, son évocation de Montréal dans Paris-Athènes lui permet d'aborder le sort des Indiens parqués dans des réserves sordides : « Rien ne dit peut-être mieux le mépris de la société canadienne pour la culture indienne que cette espèce de remise à outils, située à quelques kilomètres des gratte-ciel de Montréal » (49). De même, le voyage en Australie effectué par son narrateur dans Le Cœur de Marguerite incite à une réflexion sur le traitement des Aborigènes : « J'ai appris qu'ils étaient au moins un demi-million au début de la colonisation, et qu'il n'en restait plus, dans les années trente, un siècle et demi plus tard, que cinquante mille » (60). L'évocation de ces populations et des persécutions qu'elles ont connues marque aussi un intérêt aigu pour les injustices sociales et les positions de minorités culturelles.

dû faire face à leur arrivée, particulièrement en Australie : « Ils ont été confrontés à un État qui rejetait les gens de couleur et ne recevait volontiers que les Anglo-Saxons. Ils appartenaient, eux, à une catégorie intermédiaire. Ce n'était pas des Noirs, mais ils étaient bruns. Les premières années, les Australiens les traitaient de *bloody wogs*, sales bêtes » (CM 64).

La *xenitiá* liée à l'expérience diasporique grecque est donc dépeinte par l'auteur comme un état de souffrance, de perte de repère culturels, d'humiliation et de nostalgie. Pour insister sur les sentiments de frustration identitaire liés à l'importance de la distance les séparant de leur pays, le narrateur du Cœur de Marguerite souligne que les émigrés grecs « ont sur le front une ride supplémentaire, qui n'est pas due au temps mais à la distance » (63). Ces derniers semblent en effet avoir été marqués au fer rouge par leur exil car, quand ils font un voyage en Grèce, quand ils pensent rentrer temporairement au bercaïl, on les y appelle « l'Américain » (PA 126) ou « l'Africain » (ME 258), les renvoyant ainsi perpétuellement à leur statut d'émigré. L'impossibilité d'un vrai retour en Grèce est d'ailleurs plusieurs fois suggérée. Alexakis crée par exemple le personnage de Christos, un chauffeur de taxi grec qui a émigré en Australie et qui aimerait rentrer en Grèce mais dont la femme tient à rester en Australie pour assurer une meilleure éducation à leurs enfants (CM 66).

La mise en présence de pôles diasporiques grecs dans l'œuvre se caractérise par la répétition de schémas de dépossession culturelle, identitaire ou linguistique. De Sydney à Baltimore, de Montréal à New York, les membres de la diaspora grecque tels qu'ils sont décrits par l'auteur sont des êtres qui n'appartiennent en effet complètement ni à leur pays d'origine ni à leur pays d'accueil et qui, par conséquent, éprouvent un vertige identitaire que l'auteur veut décrire. Alexakis, parce qu'il en a lui-même fait l'expérience, a un intérêt marqué et un don particulier pour la description de l'évolution identitaire qui accompagne les mouvements

migratoires. On peut estimer qu'il existe plusieurs raisons expliquant la décision de l'auteur de donner une place centrale à l'expérience diasporique grecque dans ses écrits. Peut-être veut-il, à ce stade de son œuvre, mettre en sourdine l'évocation de son propre exil ? En effet, l'analyse d'itinéraires géographiques plus douloureux que le sien et de dépossessions identitaires plus avancées, lui permet de relativiser l'histoire de son propre départ. Dans Les Mots étrangers, Nikolaïdès, en comparant son exil parisien à l'exil centrafricain d'un garagiste grec, confirme cette idée d'une volonté de relativisation : « J'ai pensé que son installation à Bangi avait dû lui poser bien plus de problèmes que je n'en avais eus pour m'acclimater à Paris » (257-58). De même, cette stratégie spatiale donne un cadre historique à l'exil alexakien. Celui-ci peut ainsi se réclamer d'un patrimoine culturel et historique grec dans son expérience de l'ailleurs. C'est à cette conclusion que Nicolaïdis, dans La Langue maternelle, arrive aussi : « On quittait donc la Grèce déjà au temps de la Pythie. Mon départ pour l'étranger n'a été que la répétition d'une très vieille scène » (214). Ainsi, en fournissant un cadre plus grand à son exil, en mettant sa propre histoire en parallèle avec d'autres histoires d'émigrés grecs, l'auteur peut reléguer l'évocation de sa *xenitiá* au second plan ou du moins se rendre compte qu'elle ne constitue pas une originalité dans le cadre historique grec. Enfin, cette pratique spatiale permet d'opérer le début d'un recentrement sur des sujets à dominante grecque qui se confirmera dans les œuvres plus récentes de l'auteur.

### **3.4.2 L'Afrique des Mots étrangers**

L'attirance de l'auteur pour d'autres lieux, pour des lieux qui ne sont ni grecs ni français, se concrétise en 2002 avec un roman qui a pour sujet principal la découverte d'une langue et d'un pays africain. Ce qui se présente au départ comme une aventure purement linguistique, puisque le narrateur n'envisage pas au début de se rendre en Afrique, se transforme bien vite en

découverte géographique. Nous avons déjà analysé l'apprentissage du sango dans le roman. Ce qui nous intéresse plus particulièrement ici c'est d'étudier la manière dont Nikolaïdès conçoit l'Afrique avant et pendant son voyage en Centrafrique. Nous verrons que le narrateur part d'une construction imaginaire stéréotypée du continent et arrive, grâce au voyage, à une connaissance plus réelle de cet espace géographique. Nous montrerons aussi que ce voyage comporte une destination surprise qui se révèle graduellement au fil des pages. L'objectif principal est ici de déterminer ce que l'évocation et l'exploration géographique de la Centrafrique dans la prose permet.

L'une des premières choses que le narrateur exprime dans ce roman est son manque de connaissance du continent africain : « Un matin je me suis réveillé en songeant à l'Afrique [...] Ce fut une nouvelle surprise, car je ne connais guère l'Afrique » (14). Il ajoute qu'il est incapable de localiser exactement les pays africains sur une carte. La référence à la carte montre bien que Nikolaïdès envisage son ignorance en termes géographiques. Sa vision de l'Afrique est en fait une projection de l'univers imaginaire créé par ses lectures d'enfance. Le narrateur fait en effet la liste des ouvrages ayant trait au continent qu'il lisait enfant : Tarzan, Gaour et les écrits de Jules Verne. Il résume ainsi les caractéristiques de l'espace imaginaire qu'il s'était construit : « L'Afrique m'enchantaient pourtant. Elle substituait au monde étriqué que je connaissais un espace libre où tout restait à inventer, où tout était encore possible. Aucun autre continent ne stimulait comme elle mon imagination. C'était une formidable cour de récréation. Je percevais le fameux cri de Tarzan comme un hymne à la liberté. Je rêvais de dormir dans un lit de feuille » (15). Cette construction spatiale d'une Afrique idéalisée représentant une zone de liberté et d'aventures, un terrain vierge permettant au jeune Européen de s'« inventer » et de s'« imaginer » ailleurs, ne repose sur aucune réalité géographique ou culturelle.

Il faut ajouter qu'aucun stéréotype n'échappe à cette construction mentale de l'Afrique. En effet, le narrateur, en faisant référence à la fiancée de Gaour, le Tarzan grec, indique que l'« Afrique [le] fascinait d'autant plus qu'[il] l'imaginai[t] peuplée de femmes à moitié dénudées » (16). Le narrateur fait donc ici l'aveu de son ethnocentrisme enfantin en admettant que sa perception du continent tenait de l'objectification et du fantasme. À cette construction imaginaire initiale s'ajoute plus tard dans le développement du narrateur la perception de l'Afrique dépeinte dans un roman de Mihalis Caragatis<sup>108</sup> et dans Au Cœur des ténèbres de Joseph Conrad. Ici aussi l'Afrique apparaît comme un espace mystérieux que des Européens exploitent pour vivre des aventures, se dépayser, se faire peur ou se perdre : « Je me souviens d'une traversée d'ombres épaisses et d'un cri proféré à deux reprises, comme à la fin de certains opéras : "Horreur ! Horreur !" » (17).

L'auteur n'épargne donc aucun stéréotype ethnocentrique à son narrateur. Cette mise en présence d'une version imaginaire de l'Afrique reproduisant la plupart des clichés associés au continent matérialise le fait que Nikolaïdès est totalement ignorant de la réalité africaine et qu'il a donc besoin d'effectuer une sorte de rééducation géographique. L'auteur attire en effet plusieurs fois l'attention sur le fait que la construction imaginaire de l'Afrique du jeune Nikolaïdès a encore cours dans son esprit. Celui-ci imagine par exemple que son entretien avec un couple de linguistes spécialistes des langues africaines aura « lieu dans une pièce surchargée de masques terrifiants » (29). L'espace africain stimule donc pareillement l'imaginaire de Nikolaïdès adulte. Avant de commencer son initiation géographique à la Centrafrique, le

---

<sup>108</sup> « Vers quinze ans je découvris une autre Afrique, bien moins exaltante que celle de Burroughs ou de Jules Verne, grâce à un roman de Mihalis Caragatsis intitulé *Amri a mugu* et sous-titré *Dans la main de Dieu*. L'auteur y retraçait les pérégrinations de deux marins grecs en rupture de ban à travers le continent noir, partis à la recherche d'un mystérieux personnage, un Allemand je crois, qu'ils ne parviennent jamais à rencontrer. Ils gagnent beaucoup d'argent mais perdent petit à petit la santé et la raison car les dieux locaux voient d'un mauvais œil leur réussite » (16-17).

narrateur envisage toujours l’Afrique comme un espace vierge, un lieu de désir que l’on peut investir de ses propres fantasmes.

Bien avant de décider de se rendre en Centrafrique, en même temps qu’il apprend la langue, le narrateur entame un apprentissage géographique du pays. Cette découverte topographique commence par l’étude de la carte de l’Afrique dans une édition du Larousse de 1948 :

L’Afrique que j’ai eue sous les yeux était toujours dominée par les puissances européennes [...] J’ai dû me servir d’une loupe pour localiser la ville de Bangui. Elle est située sur la rive droite de l’Oubangui, la rive gauche appartenant au Congo belge [...] J’ai observé pendant longtemps le point que représentait Bangui, comme si je m’attendais à voir apparaître petit à petit une ville. (44-45)

La carte permet à Nikolaïdès à la fois de commencer une initiation à l’histoire du continent africain, mais aussi de matérialiser la réalité de la ville de Bangui. En conséquence, le sango se transforme, aux yeux de l’auteur, d’une langue qu’il apprend pour le plaisir en une langue liée à un espace géographique. Pour continuer son initiation, le narrateur achète une carte du pays. C’est après avoir tenté de trouver cette carte dans plusieurs librairies parisiennes que Nikolaïdès réussit finalement à en acheter une dans la boutique de l’Institut géographique national (80). Les difficultés auxquelles le narrateur fait face pour trouver la carte transmettent bien l’idée d’une quête géographique semée d’obstacles. De plus, la présence de cette carte chez Nikolaïdès constitue une affirmation de son intérêt pour le pays : « La carte elle-même est si grande que j’ai dû la déplier sur le tapis. Je l’ai laissée là, depuis lors. Chaque fois que je traverse la pièce, je la regarde un peu comme si je la survolais en avion » (80). On voit bien ici que l’espace géographique centrafricain prend le pas sur l’espace de vie du narrateur en occupant une partie considérable de son salon. La comparaison à un survol du pays en avion souligne aussi le désir de connaissance géographique du narrateur. Enfin, il faut noter que la lecture du dictionnaire



permet au narrateur de se familiariser avec le pays : « Le dictionnaire m'apprend autant sur le pays que sur la langue. J'ai l'illusion de feuilleter un guide touristique » (117). En effet, cette lecture, à travers les exemples du dictionnaire, le renseigne sur le quotidien centrafricain, les pratiques religieuses, les maladies, la pauvreté ou la colonisation. Graduellement, la construction imaginaire de l'espace africain est modifiée puisque Nikolaïdès se rend compte que le dictionnaire reflète une « image bien sombre du pays » (118).

La découverte de la Centrafrique est liée à une quête personnelle. En effet, Alexakis invente pour son personnage une lointaine filiation centrafricaine. Nikolaïdès explique que sa grand-tante Clotilde avait résidé à Bangui et que la seule photo de son grand-père qu'il ait jamais vue avait été prise à Bangui alors que ce dernier rendait visite à sa sœur (18). Le « Studio de Paris » de Bangui, où la photo avait été prise, devient un lieu mythique aux yeux de narrateur, un lieu matérialisant à la fois l'histoire familiale de Nikolaïdès mais aussi un lieu liant la Grèce à la Centrafrique. Il y a bien ici, une fois encore, une référence directe à la réalité diasporique grecque.<sup>109</sup>

Cette insistance sur le lien Grèce-Centrafrique contraste avec le peu d'espace textuel dédié à l'espace géographique grec. En effet, le roman s'organise autour de deux pôles géographiques principaux : Paris (9-166) et Bangui (177-296). Pourtant, Nikolaïdès se rend en Grèce juste avant son départ pour Bangui afin de vider la maison de ses parents. Une dizaine de pages seulement sont dédiées à ce séjour athénien qui, nous l'avons déjà souligné, se caractérise par un rejet de la langue grecque lié à la perte du père et par un sentiment de non-appartenance (166-74). On peut dire que, textuellement, l'espace géographique grec est refoulé au profit de l'évocation de l'espace centrafricain.

---

<sup>109</sup> « Il y avait effectivement beaucoup de Grecs. Un des principaux magasins d'alimentation de la ville appartenait à un certain Dimitris. Le carrefour où se trouvait son établissement avait fini par prendre son nom, il était devenu "le carrefour Dimitris" » (37).

Le voyage en Centrafrique permet bien au narrateur d'atteindre une connaissance plus concrète de la réalité africaine. Nikolaïdès est choqué par la précarité des conditions de vie mais aussi par le chaos économique et politique qui règne. Les fonctionnaires ne touchent pas leurs salaires (179), les enfants mendient dans la rue (192), les constructions en dur sont rares et souvent en ruines (190), les cicatrices de la colonisation sont partout visibles (191) et les règlements de comptes sanglants sont quotidiens (241). Le narrateur arrive à la conclusion que la construction mentale qu'il s'était faite du pays était fautive: « L'image que je m'étais faite de Bangi était en train de pivoter comme un décor d'opéra, me révélant son côté obscur » (242). En décrivant cette prise de conscience des difficultés quotidiennes auxquelles sont confrontés les Centrafricains, Alexakis illustre donc le chemin parcouru par Nikolaïdès depuis l'évocation de Tarzan et d'une Afrique idéalisée. Ainsi, le roman peut être interprété comme une tentative pour se débarrasser d'un point de vue ethnocentrique latent en faisant l'expérience de l'ailleurs. Le narrateur voit lui-même qu'il a changé puisqu'il indique : « Je crois que je suis en train de me séparer de Tarzan » (247).

Toutefois, il faut souligner ici qu'un aspect original de l'appréhension du pays par le narrateur suggère que l'exploration géographique de la Centrafrique produit d'autres résultats que la seule remise en question de l'image mentale du pays que s'était faite Nikolaïdès avant son apprentissage de la langue. En effet, il est important de montrer que, paradoxalement, son expérience spatiale du pays le renvoie à la Grèce. Ce rapprochement graduel vers la Grèce se matérialise par un nombre impressionnant de comparaisons entre l'espace géographique centrafricain et l'espace géographique grec. En effet, les références à la nourriture

centrafricaine,<sup>110</sup> aux croyances,<sup>111</sup> mais aussi à de multiples petits détails de la vie à Bangui<sup>112</sup> ramènent systématiquement le narrateur à l'évocation de la Grèce. La réponse physique que le paysage de Bangui crée en lui est assimilée à l'expérience du paysage grec : « A six heures du matin un petit vent frais souffle sur la colline. Il me donne l'illusion que je suis dans les Cyclades, sur la terrasse de la maison que j'ai fait construire là-bas, devant la mer » (204). De même, l'appartement dans lequel il réside lui rappelle les spécificités de la topographie athénienne puisqu'il se trouve dans le quartier résidentiel, sur une colline : « Les riches athéniens habitent pareillement sur une hauteur, le mont Lycabette » (183). Mais, c'est la comparaison de cet appartement avec sa maison d'enfance athénienne qui suggère les raisons de ces incessantes comparaisons entre la Centrafrique et la Grèce : « J'ai surtout été impressionné par la ressemblance avec la maison de mes parents. J'ai trouvé le même salon et la même cuisine au rez-de-chaussée, les mêmes chambres au premier séparées par la salle de bains. Quant à l'escalier, il est identique à celui d'Athènes » (188). En effet, on peut interpréter le fait que des lieux grecs clés (les Cyclades, Athènes, la maison d'enfance...) font surface à travers l'évocation de Bangui comme une volonté de renouer avec l'espace grec, avec l'espace de l'enfance. Tout comme la mort du père du narrateur avait mis en danger le lien à la langue grec, le lien au territoire d'origine est aussi compromis. On voit bien ici que Nikolaïdès tente de maintenir

---

<sup>110</sup> Les plats qu'il goûte sont systématiquement comparés à la cuisine grecque : « J'ai à peine touché au python, il a pourtant le même goût que les poulpes que l'on mange en Grèce » (249) ou « Vistocrine, sa femme nous apporte des tomates coupées en quatre, avec du sel et du poivre, comme on les sert en Grèce » (282).

<sup>111</sup> Notons que certaines pratiques religieuses centrafricaines sont comparées aux croyances delphiques : « Il existe dans l'est du pays, près de Zemio, une prophétesse aussi célèbre que la pythie, qui répond aux questions des fidèles concernant l'avenir » (281) et « La divination se pratique à l'aide de cauris, qui sont des coquillages. On les jette sur une table, ensuite on examine leur position. Les vieilles femmes de la région de Delphes procèdent de la même façon pour lire l'avenir en utilisant des fèves » (118). De plus, Nikolaïdès souligne qu'aussi bien en Grèce qu'en Centrafrique les hiboux sont des « oiseaux de malheur » (281) et que dans les deux pays on a peur des chats (218).

<sup>112</sup> Le narrateur note par exemple que le restaurant où il a l'habitude de se rendre « est équipé de fauteuils en plastique blanc semblables à ceux qu'on voit dans les tavernes grecques en bordure de mer » (195). Il souligne aussi que les taxis lui rappellent ceux d'Athènes : « Nous avons croisé un taxi. Il avait la même couleur jaune que les taxis athéniens et il était bondé. À Athènes aussi, les taxis acceptent plusieurs passagers à la fois » (180). Enfin, il note que l'on vend « des cigarettes à l'unité, comme on le faisait autrefois en Grèce » (240).

mentalement ses attaches à l'espace géographique grec. Le voyage en Centrafrique apparaît donc aussi comme une sorte de pèlerinage personnel ou tout au moins comme un retour aux sources détourné. L'auteur confirme cette idée en évoquant la fébrilité de son narrateur lorsqu'il finit par trouver les ruines du « Studio de Paris » : « je me suis approché avec le tressaillement d'un pèlerin atteignant sa destination » (224). Mettre un point d'honneur à trouver le lieu exact où son grand-père s'était trouvé brièvement des dizaines d'années auparavant montre bien la volonté de l'auteur d'effectuer une sorte de pèlerinage personnel et familial. De même, les références répétées à l'espace géographique grec dans les descriptions de la Centrafrique suggèrent aussi un désir de retour aux origines par voie de Bangui. Par conséquent, il n'est pas étonnant que Nikolaïdès éprouve, à la fin de son voyage, un sentiment de renouveau : « j'ai l'impression de vivre un commencement plutôt qu'une fin, comme si mon voyage devait durer encore longtemps » (285). Ce dernier a en effet réussi à entamer, grâce au séjour en Centrafrique, un mouvement de retour mental vers la Grèce et à annuler le blocage géographique qu'il ressentait.

Nous avons donc mis en avant une pratique de l'ailleurs dans la prose alexakienne qui concerne les pôles d'émigration grecque et la Centrafrique. Cette mise en présence d'autres lieux incarne l'éparpillement spatial si cher à l'auteur mais aussi une volonté de désamorcer la bipolarité géographique qui caractérisait ses œuvres jusqu'alors. Il est aussi maintenant établi que l'auteur se plaît à évoquer des parcours géographiques qui lui permettent de s'inscrire dans la tradition littéraire grecque de l'exil, de donner un cadre historique à son propre départ de Grèce, de relativiser l'originalité de son parcours, de décrire les changements et les difficultés identitaires liées à l'émigration et de démontrer les atouts de l'exploration géographique pour déstabiliser les stéréotypes. Mais la conclusion principale à laquelle nous mène cette analyse des lieux ni grecs ni français mis en présence dans les écrits de l'auteur est que la pratique

alexakienne de l'ailleurs permet paradoxalement d'effectuer un retour imaginaire vers la Grèce. En effet, la description des pôles diasporiques grecs se fait toujours en gardant à l'esprit le centre autour duquel gravitent ces diasporas : Athènes et la Grèce. De même, la compulsion du narrateur des Mots étrangers de continuellement comparer l'expérience sensible née de son interaction avec l'espace géographique centrafricain à des éléments grecs (géographiques ou culturels) témoigne aussi d'une volonté de recentrement sur le pays d'origine. Ainsi, chez Alexakis, c'est d'abord par l'évocation de lieux autres que se matérialise le désir d'effectuer des retours imaginaires vers la Grèce.

### **3.5 De Paris-Athènes à Athènes sans Paris : une œuvre qui se « grécise »**

Si l'on considère le schéma géographique des cinq derniers romans d'Alexakis, c'est-à-dire les productions littéraires des douze dernières années, on constate une évolution dans la pratique spatiale de l'auteur qui semble désirer effectuer un recentrement sur des lieux grecs et effacer Paris de sa fiction. En effet, l'action de La Langue maternelle se passe entièrement en Grèce. C'est d'ailleurs le premier roman de l'auteur qui ne se déroule pas, au moins en partie, en France. De même, Le Cœur de Marguerite donne à la Grèce une place centrale. L'action se limite aux espaces géographiques grec et australien, repoussant ici encore la France hors de l'espace fictionnel. Nous avons déjà montré que Les Mots étrangers incarne un retour détourné vers la Grèce à travers l'évocation de la Centrafrique. Bien que l'espace parisien soit présent dans ce roman, il sert en premier lieu de cadre à l'apprentissage du sango et à une exploration géographique dont la destination finale est un retour vers la Grèce. Dans Je t'oublierai tous les jours, même si les souvenirs du narrateur le ramènent à la France, le lieu de la narration est situé en Grèce. Ce schéma narratif matérialise l'idée que l'espace géographique français appartient maintenant au passé (souvenirs) alors que l'espace géographique grec appartient au présent (lieu

de l'énonciation). Enfin, l'action du dernier roman de l'auteur, Ap. J.-C., se déroule uniquement en Grèce. L'un des points communs de ces cinq romans est le fait qu'ils présentent tous une exploration géographique dont le but ultime est de parvenir à une connaissance plus exacte de la Grèce. Cette volonté d'exploration et d'appréhension du territoire grec est visible très tôt dans l'œuvre de l'auteur puisqu'il a publié en 1979 un essai sur la civilisation grecque moderne intitulé Les Grecs d'aujourd'hui. Mais, ce n'est que relativement récemment que ce désir d'un retour vers la Grèce et un éloignement de la France se matérialisent concrètement dans la prose.

Cette volonté de reterritorialisation sur la Grèce est palpable. Elle se matérialise dans les propos des personnages : « Cela vous fera du bien de rester un peu en Grèce, ça vous renouvellera » (LM 147) ou bien « Paris me paraît si lointain que je doute d'y avoir jamais vécu » (LM 243). Elle est aussi incarnée dans les pratiques spatiales des personnages. En effet, si l'on suit la théorie de Homi K. Bhabha qui souligne que « Terms of cultural engagement, whether antagonistic or affiliative, are produced performatively », on peut interpréter cette tendance au recentrement sur la Grèce dans les œuvres récentes comme une envie de l'auteur d'effectuer des actes performatifs de sa grécité (3). L'enjeu est ici de créer une image du pays qui annulerait la seule vision nostalgique et évasive de la Grèce qui était caractéristique des écrits jusque-là. À travers une « longue démarche de [...] rééducation du héros romanesque » à la Grèce, Alexakis tente de cartographier métaphoriquement son pays et de se le refaire sien (M. Orphanidou Fréris « L'Identité » 182). Cette interprétation de la stratégie spatiale de l'auteur dans sa fiction s'inspire du travail d'Artemis Leontis qui note : « A homeland must have a history one recalls, a topography one describes, a culture one envisions spreading its roots in the depth of time. In this sense, a homeland emerges not when it has been inhabited but when it has been mapped » (Topographies 3). Par conséquent, dans un premier temps, nous verrons ici de

quelle manière Alexakis dépeint une réappropriation de la topographie et de l'histoire grecque par ses personnages. Dans un deuxième temps, nous analyserons le point de vue critique et décalé des narrateurs sur la société grecque moderne. Enfin, nous concluons en étudiant les conséquences de la réimplantation des œuvres en Grèce à laquelle on assiste aujourd'hui chez Alexakis.

### **3.5.1 Tentative d'appropriation de l'espace géographique grec**

Les derniers romans d'Alexakis mettent en scène des explorations du territoire grec. Que le narrateur tente de résoudre l'énigme de l'épsilon (LM), de fuir ses problèmes sentimentaux (CM), d'écrire une lettre à sa mère défunte en lui donnant des nouvelles de lui-même et de son pays (JTO) ou d'enquêter sur les moines du mont Athos (AJC), ce dernier parcourt l'espace géographique grec de long en large. Le lecteur découvre, grâce à ces pérégrinations alexakiennes, Athènes, Stamata, Jannina, Amphissa, Delphes, Tinos, Santorin, Cythère, Andros, Syros, Thessalonique, le mont Athos et bien d'autres lieux grecs. Il y a un réel désir d'enraciner la narration dans la Grèce et son quotidien. En effet, Jouanny souligne cette dimension de l'écriture au sujet de La Langue maternelle :

Son séjour est une ré-initiation à la Grèce, depuis longtemps perdue de vue : souvenirs nostalgiques d'une amie longtemps aimée, rencontres avec de vieux amis, échos de la vie mondaine, artistique et nocturne, lecture ironique des amours de son frère, vagabondages entre Delphes, Jannina, les tavernes athéniennes et les cafés de la Place Kolonaki, étreintes sans lendemain, souvenirs fragmentés de la mère disparue, images d'un père gentiment délirant, évocations discrètement sensuelles des fleurs, des parfums, des bruits de la Grèce » (« Le Vertige » 61)

On voudrait montrer qu'Alexakis, au fil de ses derniers romans, tente ainsi de créer une carte personnelle de son pays. Ses narrateurs semblent en effet avoir pour mission d'explorer le territoire et de le clamer grâce à de multiples pratiques d'enracinement géographique.

Le premier élément d'implantation est que ces personnages ont tous un lieu de résidence athénien qu'ils décrivent en détail : « C'est un quartier tranquille et passablement sale qui survit en marge des modes et de l'agitation » (LM 39). On sait très précisément dans quelle rue et dans quel quartier d'Athènes se trouve leur appartement (CM 9, JTO 13, AJC 13). En effet, le lecteur a le sentiment qu'il pourrait, à tout moment, localiser le narrateur sur une carte, tant il est situé précisément au sein de l'espace athénien : « Nous avons marché ensemble jusqu'au carrefour des rues Démocrite et Anagnostopoulos. Elle est partie par la rue Anagnostopoulos, qui aboutit à la place de Colonaki » (CM 86). Il y donc bien une volonté de la part de l'auteur d'enraciner ses personnages au sein de la topographie athénienne.

De plus, on remarque que les personnages sont de plus en plus souvent placés en position de vision panoramique de la ville et du pays. Le narrateur du Cœur de Marguerite note en effet que son logement « se trouve au dernier étage de l'immeuble et qu'il comprend un balcon d'où [il] voi[t] Athènes et la mer au loin » (CM 9-10). Celui d'Ap. J.-C. étudie la forme du pays depuis le hublot d'un avion : « Nous nous sommes soudain trouvés dans le ciel et la Grèce a pris l'aspect de la carte de géographie que l'instituteur accrochait au tableau noir. Notre pays m'a encore paru plus fragmenté que je ne le trouvais alors. Les îles ressemblaient à des radeaux chargés de montagnes, de vallons, de maisons, de routes, de voitures, de poteaux d'électricité » (196). Il y a bien une volonté, dans le premier exemple, d'embrasser la ville entière du regard et, dans le deuxième, de créer une carte mentale du paysage grec. On voit que, pour ces personnages, l'espace physique qui les entoure ne va pas de soi et qu'il a besoin d'être envisagé dans son ensemble pour être appréhendé. Cette idée est confirmée par le fait que de nombreux personnages ont besoin de passer par le dessin pour capturer l'espace grec. Ainsi, Nicolaïdis fait un dessin qui « représente la carte de la Grèce dessinée par un fil de barbelé » (LM 150). Plus



tard, à Delphes, il fait « un petit croquis du paysage en marge de [s]on manuscrit » (LM 342). De même, le narrateur du Cœur de Marguerite dessine « Tinos sur une serviette en papier, en indiquant d'une croix la position du port, de Pyrgos et de la baie de Yannaki » (201). Enfin, l'éditeur de Nikolaïdès fait lui aussi un croquis de la Grèce sur la nappe d'un restaurant (ME 153). L'espace géographique grec occupe donc bien l'esprit des personnages. Le détour par le dessin matérialise le fait que le territoire grec ne va pas de soi et que les personnages éprouvent le besoin de mettre en place différentes stratégies d'appréhension spatiale.

Alexakis crée des personnages qui avouent leur manque de connaissance de la géographie grecque. Que ce soit le narrateur du Cœur de Marguerite qui observe, sur le ferry qui l'emmène à Tinos, qu'il n'est « toujours pas en mesure d'identifier [l]es îles » (143), ou bien Nicolaïdis qui, à son retour en Grèce, constate qu'il ne connaît plus Athènes, on a bien affaire à des personnages géographiquement dépossédés. Le narrateur de La Langue maternelle se perd dans la ville, « Je me suis trouvé un jour sur la colline Stréphi en croyant que j'étais sur le Lycabette », il se rend compte que l'image mentale qu'il s'est faite de la ville ne correspond pas à la réalité athénienne (67). Pour matérialiser l'étendue de son ignorance topographique, il indique que le plan de la ville qu'il a en tête « ressemble aux très anciennes cartes où rien n'est à sa place » (67). La carte mentale de la ville se caractérise donc par son instabilité et, par conséquent, par une difficulté d'appréhension spatiale. La toponymie athénienne renvoie aussi Nicolaïdis à sa méconnaissance des lieux. En effet, alors qu'il se promène dans le quartier de Colonaki, il note :

La rue Solon croise successivement les rues Homère, Démocrite, Pindare et Héraclite. Un peu plus loin, après la place, on trouve côte à côte Hérodote, Lucien et Plutarque. Un autre quartier, Pangrati, a un faible pour les anciens Grecs mais, construit après Colonaki, il a dû se contenter des moins illustres d'entre eux, Hellanikos, Pyrrhon, Chrémonide, Astydamas. Vaguélio habite Pangrati, rue Vyraxidos : je m'étais imaginé que c'était le nom d'une hétéra, et bien non, c'est celui d'un sculpteur. Cela m'ennuyait bien, à l'époque où j'allais souvent chez elle, de croiser à chaque carrefour deux anciens Grecs dont les noms ne me disaient pas grand-chose [...] Hélas, je n'étais pas beaucoup mieux

renseigné sur les célébrités réunies à Colonaki. Je ne savais pas quand avait vécu Plutarque, ni qu'il était prêtre au service d'Apollon. Je ne me souviens que de deux ou trois phrases d'Héraclite. Je ne connais que le peu de chose qu'il est vraiment impossible d'ignorer. Colonaki me rappelle l'étendue de mon ignorance, me montre ses véritables dimensions, me tire par l'oreille. (109)

Ce commentaire sur les noms de rues athéniennes matérialise un fort désir d'exploration géographique mais aussi l'état de dépossession toponymique du narrateur. Il regrette son ignorance de l'histoire qui se cache derrière les noms d'illustres Grecs anciens parce que celle-ci incarne à la fois une perte de repères géographiques mais aussi une perte de repères culturels. Le paysage athénien retourne en quelque sorte le couteau dans la plaie car il met le narrateur en face d'une double dépossession : culturelle et géographique.

Ce constat de méconnaissance du territoire physique de la ville, et par extension du pays, pousse les narrateurs à donner forme à un désir d'exploration géographique qui, de manière idéale, leur permettrait de se sentir enfin à l'aise dans leur environnement. Nicolaïdis constate par exemple qu'il n'est « jamais allé à Delphes » et envisage d'« entreprendre la rédaction d'un dictionnaire étymologique des communes » (LM 31 et 48). De même, le narrateur d'Ap. J.-C. explique qu'il avait « envie de regarder plus longuement le paysage, d'apprendre le nom des îles qui s'étendaient à l'horizon, de faire une grande promenade dans la région » (375). Les personnages déambulent et observent leur environnement. Ils étudient des plans, des cartes et des brochures (AJC 222). Cette volonté affirmée d'appréhension de l'espace grec est rendue particulièrement palpable dans Le Cœur de Marguerite. Alors que le narrateur erre dans Athènes, il fait une pause à un carrefour :

J'ai regardé successivement les quatre directions qui s'offraient à moi [...] Ma pensée s'arrêtait au bout des rues qui étaient devant moi. J'ai essayé d'imaginer leur prolongement au-delà des limites de la ville, en espérant trouver un site susceptible de m'attirer. Je savais très bien, car elle est visible de mon balcon, que la partie basse de la rue Démocrite est tournée vers le Pirée. J'ai calculé, en fonction de la position du soleil,

que sa partie haute est orientée vers le nord-est. J'ai songé à la carte de l'Attique. Sur cet axe, je n'ai pas trouvé d'autre localité que Marathon » (87-88)

Le personnage éprouve ici le besoin de tester sa connaissance topographique. On voit bien qu'il désire vérifier, en s'interrogeant sur les lieux où mènent les quatre rues qui s'offrent à lui, si l'image mentale qu'il a de la ville correspond à la réalité. Il semble en quelque sorte vouloir se faire accepter du paysage en prouvant qu'il en maîtrise l'orientation. Athènes s'incarne ainsi en rose des vents de l'identité du narrateur.<sup>113</sup>

L'espace géographique grec se caractérise par l'omniprésence de la mer et des îles. Il n'est donc pas étonnant que l'espace textuel attribué à ces deux entités géographiques occupe une place de plus en plus importante. Dans ses œuvres les plus récentes, l'auteur élabore un discours sur la mer à travers l'expérience que ses personnages en font. Ces derniers, parce qu'ils passent beaucoup de temps sur des îles ou des bateaux, sont souvent montrés en train de contempler la mer (JTO 23). Celle-ci a un pouvoir calmant. La baignade est en effet décrite comme un moyen de se délester de soucis : « Chaque mouvement que je faisais allégeait un peu le poids de mon corps, donnait un peu plus de sens à ma liberté » (CM 218). La mer amuse les narrateurs car « elle reflète les bateaux à l'envers, comme pour se moquer d'eux » (CM 11). Mais, l'aspect le plus important de l'espace maritime dans l'œuvre est le fait qu'il s'incarne comme une présence profondément grecque. Le narrateur du Cœur de Marguerite, à son retour d'Australie, souligne que c'est une fois que la mer Méditerranée a été visible du hublot de l'avion que les passagers grecs se sont exclamés : « Nous sommes arrivés ! » (75). Ici, c'est donc la mer qui définit le pays. On comprend alors pourquoi cette dernière rassure le narrateur qui

---

<sup>113</sup> Il faut ici souligner que le désir de se situer précisément au sein du paysage grec ne se limite pas à l'espace athénien. En effet, les descriptions des îles des Cyclades répondent au même impératif d'enracinement géographique : « Je ne vois pas de ma maison les deux îles les plus proches de Tinos, Andros au nord, et Mykonos au sud, mais j'aperçois Syros, qui se trouve juste en face, et Délos. Certains matins où la transparence de l'air abolit les distances, je distingue vaguement Naxos et Paros » (CM 165-66).

note : « Elle me connaît depuis mon enfance » (162). On peut donc interpréter cette présence maritime en affirmant que, chez l'auteur, faire l'expérience de la mer revient à faire l'expérience du pays et donc à « greciser » l'expérience spatiale en question.<sup>114</sup> On peut aussi déceler dans ces romans récents un discours sur les îles. On pourrait presque dire que les narrateurs philosophent sur les îles.<sup>115</sup> Ces dernières sont aussi utilisées pour établir un lien avec le passé. En effet, la description des escales sur l'île de Syros permet de lier l'expérience spatiale présente à l'enfance : « Jadis nous entrions dans la rade de Syros à la tombée de la nuit. L'escale durait beaucoup plus longtemps qu'aujourd'hui. Nous avions le loisir de nous promener sur le quai. Nous mangions parfois des beignets au miel » (CM 158). Ainsi, les îles s'incarnent en des sortes de madeleines de Proust qui permettent au narrateur de se remémorer son passé en le liant à l'espace géographique grec présent. L'île de prédilection de l'auteur est sans conteste l'île de Tinos qui est utilisée à de nombreuses reprises comme cadre géographique à l'action des romans. Le paysage, les habitants, les pèlerins qui viennent à l'Église de l'Annonciation voir l'icône de la Sainte Vierge, les touristes mais aussi le vent si caractéristique de l'île sont fréquemment décrits (CM 131 et 200, JTO 9, AJC 109). La précision et la récurrence de ces explications matérialisent le désir de mettre en scène une connaissance approfondie de ce lieu grec.

Il est donc clair que les œuvres récentes de l'auteur illustrent des tentatives d'appropriation de l'espace géographique grec. Grâce à différentes stratégies (explorations, observations attentives, création de cartes mentales, dessins, descriptions détaillées et discours

---

<sup>114</sup> Bien que le verbe « greciser » renvoie généralement à la production d'une version grecque d'un mot d'une autre langue, nous souhaitons l'utiliser dans le cadre de notre étude du traitement de l'espace. Nous nous servirons ici du mot « greciser » pour décrire la tendance de l'écriture alexakienne à mettre en présence de plus en plus de lieux et de sujets relevant de la Grèce.

<sup>115</sup> Il y a en effet une accumulation de définitions poétiques de ce que sont les îles, particulièrement dans Le Cœur de Marguerite et Je t'oublierai tous les jours. Notons par exemple : « D'après moi, les îles sont des espaces réduits, des points sur la carte, des espèces de radeaux qui survivent grâce à l'indulgence de la mer. C'est la présence constante de la mer qui définit l'île. C'est une terre qui s'achève continuellement » (CM10), « Les îles se souviennent de tout » (CM 76), et « Santorin est une mémoire qui s'éveille » (JTO 183).

sur la mer et les îles) les narrateurs réussissent finalement à faire une expérience du paysage plus authentique. En effet, on remarque que grâce à la quête géographique et culturelle provoquée par les recherches sur l'épsilon, Nicolaïdis parvient à percer le mystère des noms de rues de

Colonaki :

J'ai une dette envers cette lettre. C'est grâce à elle, notamment, que je me sens désormais plus à l'aise dans les rues de Colonaki. Je sais que Pindare célébrait les vainqueurs des jeux qui se déroulaient à Delphes et qu'il disposait d'un siège au temple d'Apollon. La rue Plutarque me rappelle que nous mourons plusieurs fois au cours d'une vie, et rue Héraclite je crois entendre rouler les dés lancés par un enfant. Je descends toujours la rue Homère avec entrain. (LM 374)

Cette citation s'oppose à la description de l'état de méconnaissance de la toponymie athénienne précédant l'exploration géographique motivée par les recherches sur l'épsilon de Delphes.

Alexakis dépeint donc ici un changement dans la connaissance géographique et culturelle de son narrateur de manière à illustrer le fait qu'il réussit à réapprivoiser son environnement athénien.

L'angoisse toponymique dont il avait fait l'expérience avant le voyage à Delphes est ici remplacée par de l'« entrain », ce qui matérialise bien un soulagement identitaire. En décrivant le parcours de narrateurs qui cartographient mentalement leur environnement grec, l'auteur manifeste donc bien son désir de gréciser son œuvre.

### **3.5.2 Ruines, temples et monastères : de l'espace géographique à l'espace historique**

L'exploration géographique propre aux œuvres les plus récentes de l'auteur se double d'une exploration historique poussée. Les deux romans les plus caractéristiques de cette tendance sont La Langue maternelle qui se concentre sur l'histoire du temple d'Apollon de Delphes et Ap. J.-C. qui se penche sur l'histoire du mont Athos de l'Antiquité à nos jours. Il est intéressant de souligner que les deux narrateurs de ces romans, bien que différents, puisqu'on a d'abord affaire à Nicolaïdis le dessinateur (LM) puis à un jeune étudiant qui reste anonyme (AJC), aient comme guide un archéologue s'appelant Préaud. Sous le nom « Préaud » se sont aussi deux personnages

différents qui se cachent puisque le premier, qui est seulement désigné par son nom de famille, est aveugle (LM 136) alors que le deuxième, qui porte le prénom « Basile », ne l'est pas (AJC 83). On n'est d'ailleurs guère étonné que, dans le dernier ouvrage, cette figure de l'archéologue soit désignée sous le prénom « Basile ». Par cette référence autofictionnelle détournée à son propre prénom, l'auteur se pose en effet indirectement dans une position de savoir.

Tout comme les personnages font le constat de leur manque de connaissance géographique, ils mettent aussi en avant leur manque de maîtrise de l'histoire et des traditions grecques. L'apprentissage s'impose comme une nécessité. Nicolaïdis est décrit comme un personnage historiquement dépossédé. En effet, alors qu'il fête le dimanche de Pâques chez un ami, il explique : « En arrivant à la maison, nous avons tracé une croix noire avec la flamme d'un cierge sous le linteau de la porte d'entrée. J'avais oublié cette coutume. “Je n'ai pas d'histoire” ai-je pensé » (LM 17-18). Cette constatation, douloureuse et dramatique, pousse le personnage à entamer une sorte de rééducation pour tenter de boucher ce vide historique qu'il ressent. Ap. J.-C. s'ouvre sur un constat similaire puisque, dès les premières lignes, le narrateur donne forme à un sentiment d'ignorance : « L'Église orthodoxe célèbre aujourd'hui la mémoire de Laurent de Mégare, d'Éphraïm et d'Eugène. Je ne connais aucun des trois » (9). De plus, lorsqu'il explique que sa logeuse lui a demandé d'enquêter sur les moines du mont, dans l'espoir, on l'apprend plus tard, d'y retrouver son frère disparu, il minimise une fois encore ses connaissances : « Je sais seulement que les premiers monastères ont été bâtis il y a mille ans » (12). Ces deux romans décrivent deux apprentissages historiques forts similaires. Les narrateurs font des rencontres, interrogent des personnages, comme les deux Préaud, qui ont un savoir avancé sur la question, et se renseignent eux-mêmes. En somme, comme le note Michel Déon à propos d'Ap. J.-C., le narrateur « écoute, note [et] apprend ».

Ce désir d'apprentissage se matérialise par le nombre impressionnant de bibliothèques, de musées et de sites archéologiques que les narrateurs visitent. On voit ici encore la prédilection d'Alexakis pour les « non-lieux ». En effet, ces sites ne sont pas non plus habitables et ont une fonction unique puisqu'ils se caractérisent exclusivement par le savoir qu'ils visent à transmettre. On comprend donc pourquoi Alexakis se base sur une multitude de ces non-lieux que l'on pourrait nommer « hétérotopies du savoir historique grec ». Les exemples abondent : la bibliothèque de l'École française d'archéologie (LM 126), l'Achéron, le Nécromantion (LM 296), le musée des Arts et Traditions populaires d'Amphissa (LM 306), le musée archéologique de Delphes (LM 325) le théâtre d'Épidaure (LM 380), le musée du chef-lieu de Cythère (JTO 251), l'ancien site du temple d'Aphrodite (JTO 255), la bibliothèque Gennadios de Colonaki (AJC 81) et le musée de Thessalonique (AJC 229). Ces sites sont tous porteurs d'un savoir historique. Certains, comme le Nécromantion, qui marquait l'entrée d'Hadès, l'Achéron, la rivière qui symbolisait la frontière avec l'au-delà, ou bien Delphes, qui était censé être le nombril du monde, permettent au narrateur d'établir une connexion fortement spatiale avec le passé historique grec. La mise en présence répétée de ruines antiques dans la prose est caractéristique des œuvres récentes. En plus des visites des ruines de Delphes, du Nécromantion, et des colonnes du temple d'Aphrodite, l'auteur décrit l'expédition d'un narrateur pour trouver les ruines antiques cachées et détruites par les moines du mont Athos. Il finit par découvrir des « vestiges d'habitations ainsi que les fondations d'une acropole » (AJC 333). Ces ruines s'incarnent comme un palimpseste de l'histoire grecque. Cette idée se base sur l'affirmation suivante : « Ruins are man-made markers of the passage of time, places consecrated by the great events in the history of mankind that once occurred there and, in turn, consecrating time by reason of their tangible witness of the past. Ruins continue the influence of the past on the present » (Lutwack 55). Par

conséquent, on peut affirmer que la présence récurrente de ruines dans les écrits récents de l'auteur manifeste une volonté d'établir un lien avec le passé et de se réclamer de l'histoire grecque. Le choix de Delphes confirme cette idée puisque ce lieu est perçu comme le *topos* archétype de la topographie hellénique (Leontis Topographies 144).

Ces narrateurs apprenti-historiens sont aussi des lecteurs passionnés. Pour étudier les mystères qui s'offrent à eux, ils consultent de nombreux ouvrages historiques, « Sur le côté gauche de mon bureau se dresse une pile de livres consacrés au mont Athos » (AJC 10), folkloriques (CM 219), encyclopédiques, « J'ai lu dans l'encyclopédie que d'énormes vagues ont anéanti le port antique de l'île » (JTO 103) et même religieux (AJC 166). Le narrateur d'Ap. J.-C. découvre en effet *L'Hymne acathiste* qu'il lit à sa mère alitée et dont il ne « connaissai[t] que le début » (166). Cette lecture lui permet d'identifier les liens profonds qui existent entre religion et nationalisme en Grèce. Enfin, les narrateurs étudient aussi les œuvres d'Hérodote (AJC 54) et se plongent dans la lecture de l'Iliade (LM 111). La mise en scène de lecteurs fébriles qui vont incessamment de livres en livres pour développer leur connaissance des faits historiques grecs incarne bien la volonté de l'auteur d'illustrer un processus d'apprentissage.<sup>116</sup>

L'une des conséquences principales de cette démarche historique propre aux romans récents de l'auteur est qu'une forte dose de didactisme s'insère dans la prose. On a en effet parfois l'impression qu'Alexakis utilise ses narrateurs comme des portes parole de sa propre connaissance historique et certains commentaires s'apparentent par conséquent au cours

---

<sup>116</sup> En plus des visites d'hétérotopies du savoir historique grec et des lectures faites par les narrateurs, on remarque d'autres stratégies d'apprentissage historique. En effet, Nicolaidis étudie de vieilles gravures qui lui donnent des informations sur l'histoire d'Athènes : « D'après les gravures du siècle dernier, Athènes n'était qu'un village en 1821, construit au pied de l'Acropole » (LM 113). De même, le narrateur du Cœur de Marguerite explore l'Antiquité grecque dans un de ses documentaires : « Un autre film m'a conduit sur les sites liés aux personnages mythiques de l'Antiquité. Je demandais aux habitants de ces lieux ce qu'ils savaient où ce qu'ils pensaient des héros d'autrefois. J'ai interrogé les gens de Némée à propos d'Héraclès, et ceux qui habitaient près de l'ancienne Gortyne, en Crète, au sujet du Minotaure » (CM 49-50). Cet exemple montre aussi le désir d'étudier les ramifications que le passé historique peut avoir sur le présent. On remarque bien là une volonté de concilier passé antique et présent grec.



d'histoire. Les exemples suivant illustrent bien cette qualité didactique de l'écriture : « L'épsilon était en bois, suspendu probablement au-dessus de la porte d'entrée. C'était également une offrande. Des piliers carrés, comme ceux qui indiquaient les distances sur les routes, portaient les maximes des Sept Sages. Ils étaient surmontés d'une tête d'Hermès » (LM 125) ou bien « La guerre sainte déclarée par Byzance contre le polythéisme au IV<sup>e</sup> siècle, et qui s'intensifie après 392 lorsque l'empereur Théodose ordonne l'exécution des païens, n'a pas seulement pour but la suppression d'une religion, mais aussi celle d'une civilisation » (AJC 282-83). On peut même dire que le dernier roman de l'auteur est en fait construit à partir de l'historique des lieux. En effet, l'évocation du mont Athos ou de Thessalonique semble presque constituer un prétexte à l'explication de l'historique du lieu : « L'histoire de Thessalonique est un roman d'aventure. Elle a été conquise par les Sarrasins, les Normands, vendue aux Vénitiens » (224). On voit donc ainsi que l'auteur veut matérialiser le changement que l'apprentissage historique opère chez le narrateur puisque ce dernier passe de l'ignorance à l'érudition. Mais, on estime aussi qu'Alexakis illustre son propre désir de démontrer une connaissance personnelle approfondie de l'histoire grecque. Ainsi, il parvient à se défaire des évocations nostalgiques de son pays au profit d'un point de vue historique et à graduellement se réappropriier son identité grecque.

Tout comme les personnages alexakiens effectuent des actes performatifs pour explorer la géographie grecque, ils démontrent aussi une volonté de faire une expérience performative de l'histoire du pays. Il y a en effet un lien entre l'accumulation de lieux et le désir affirmé de faire un « rattrapage » historique. Ici aussi, les pensées de Lutwack peuvent nous éclairer sur les pratiques spatiales et historiques dans la prose. Ce dernier note en effet : « People who have the greatest need for place are those who have failed, for one reason or the other, to keep pace with history or with the movement of society around them » (237). Le besoin de s'appropriier des

lieux, d'y apposer sa propre marque, pourrait ainsi être une conséquence d'une perte de repères historiques ou d'une coupure avec la société d'origine. Il semblerait donc y avoir un lien direct entre le nomadisme des narrateurs, leur pratique spatiale et leur besoin de renouer avec l'histoire grecque. La volonté d'éprouver physiquement le passé s'incarne par exemple dans une identification de Nicolaïdis à la pythie du temple d'Apollon. Le narrateur s'imagine emprunter le même chemin que cette dernière lorsqu'il quitte le site archéologique : « J'ai pensé que la Pythie rentrait peut-être chez elle par le chemin que je suivais » (LM 335). Plus tard, il mange une feuille de laurier comme le faisait la pythie avant de rendre son oracle (LM 376). Lorsqu'il visite le site archéologique lui-même, et plus particulièrement l'adyton, la fosse où se trouvait la pythie, il fait une expérience oraculaire puisqu'il se rend compte subitement qu'il doit « prendre congé de Delphes » (LM 347). L'emphase sur la mise en scène d'une expérience oraculaire performative se concrétise aussi quand Nicolaïdis se rend chez l'ancienne femme de ménage du musée de Delphes qui lui lit son avenir dans le marc de café. Le narrateur souligne que la pythie avait elle aussi des « origines humbles », ce qui renforce une fois encore l'identification à une pratique du passé antique (338). Il y a donc bien un réel désir d'éprouver dans le moment présent le passé historique grec. La visite de Thessalonique par le narrateur d'Ap. J.-C. permet de mettre directement en parallèle la complémentarité des démarches d'exploration géographique et historique dans la prose :

La poste grecque a pour emblème un dessin stylisé représentant Hermès coiffé de son casque ailé. C'est dire que les dieux ne m'ont pas quitté après mon départ du musée. J'ai songé à Arès devant un panneau de signalisation indiquant la direction du quartier général du III<sup>e</sup> corps d'armée, à Déméter en passant devant une boulangerie, à Apollon en apercevant un magasin d'instruments de musique. [...] Une boutique de prêt-à-porter m'a rappelé l'affection d'Athéna pour les tisserands et un garage les prouesses techniques accomplies par Héphaïstos. Poséidon, je le rencontrais à chaque carrefour car toutes les rues perpendiculaires donnaient sur la mer. Je crois que j'aurais oublié Zeus si mon chemin ne m'avait amené à traverser la place du tribunal. (232-33)

Ici, l'alliance de la déambulation urbaine et des considérations du narrateur sur les dieux grecs, matérialise à la fois le lien entre exploration géographique et historique, mais aussi, une fois encore, la volonté de laisser se manifester le passé dans le présent. Cette actualisation du passé historique grec permet bien d'en faire une expérience performative.<sup>117</sup> L'accumulation de ses diverses mises en scène de l'histoire grecque suggère un désir évident de greciser l'œuvre. En effet, la création de personnages qui se réclament fréquemment de leur héritage historique grec et qui atteignent un haut niveau d'érudition sur la question, suggère une volonté chez l'auteur d'explorer et d'affirmer sa propre identité grecque.

Alexakis a lui-même expliqué récemment le caractère personnel des explorations historiques et identitaires propres à La Langue maternelle et à Ap. J.-C.. Il a affirmé que l'écriture de son dernier roman avait été motivée par le constat que le travail amorcé avec La Langue maternelle devait être poussé plus loin : « Je me suis rendu compte au fond que cela ne suffisait pas pour connaître la Grèce et que tout un pan de son histoire me restait inconnu [...] Je ne connaissais pas vraiment mon pays » (Six). L'écriture est donc bien basée sur un projet de réaffirmation identitaire par l'exploration historique.<sup>118</sup> Cette démarche peut être qualifiée de profondément grecque. En effet, Léontis souligne : « the contemporary Greek world [...] has been struggling to control interpretations of its past » (Topographies 224). C'est exactement ce que fait Alexakis dans ses romans les plus récents. Il est donc possible d'affirmer qu'il se

---

<sup>117</sup> Un autre événement de La Langue maternelle met l'accent sur la volonté de faire une expérience performative du fait historique grec. En effet, quand la caissière du musée de Delphes informe Nicolaïdis que « conformément à une circulaire de Stathopoulou [ministre de la culture dont le portrait rappelle celui de Mélina Mercouri], l'entrée est gratuite pour les Grecs », ce dernier exige de payer un droit d'entrée (325). La volonté de payer, malgré la gratuité de l'entrée, manifeste une reconnaissance de l'importance historique du musée. Nicolaïdis estime en effet qu'il a bien un droit de passage à payer sur le chemin qui le mène vers la redécouverte du passé historique de son pays.

<sup>118</sup> Le travail de recherche précédant la rédaction du dernier roman de l'auteur témoigne de cette volonté. Alexakis explique en effet : « Pour Ap. J.-C. qui évoque le Mont Athos, j'ai mené une enquête auprès de soixante personnes environ : des historiens, des gens d'église, un avocat, un spécialiste de la peinture byzantine, des profs d'histoire antique... Et j'ai lu beaucoup aussi, bien sûr. J'aime bien apprendre en faisant un livre. » (Guichard « La Grèce en héritage » 23).

réclame ainsi d'une démarche d'exploration identitaire que l'on peut qualifier de profondément grecque.

### **3.5.3 Vœux pour la Grèce d'aujourd'hui : considérations alexakiennes sur la société grecque**

Alexakis a fait du chemin depuis la description nostalgique et idéalisée de la Grèce caractéristique de ses œuvres des années quatre-vingts. Les personnages font preuve de points de vue de plus en plus critiques sur la société grecque contemporaine. On peut estimer que la capacité à critiquer le pays d'origine constitue l'ultime étape de cette réappropriation du territoire grec par l'auteur. Cette dose critique permet en effet d'éviter les dangers de fétichisation de la Grèce qui aurait pu être une conséquence de la démarche d'exploration historique analysée plus haut. En attribuant aux personnages un rôle de censeur de la société grecque, l'auteur matérialise son attachement au pays, revendique un point de vue à la fois autochtone et autre et démontre aussi qu'il veut s'inscrire dans le présent grec.

De nombreux commentaires visant à décrire la société grecque contemporaine sont glissés dans la prose : « Je dois te dire que les enfants continuent de brailler, les mères de s'égosiller, les pères de gueuler pour obtenir le silence, les automobilistes de vociférer, les contribuables de gémir, les hommes politiques de rugir » (JTO 88). On remarque aussi des tentatives de définition du pays. Par exemple, dans Ap. J.-C., le narrateur, après avoir réfléchi à l'influence du nationalisme et de la religion sur la société grecque, affirme : « “La Grèce est deux pays”, ai-je conclu » (95). Cette démarche descriptive révèle une volonté auctoriale d'appréhension du pays. De plus, la récurrence du pronom « nous » dans les phrases visant à critiquer la Grèce contemporaine marque et souligne un point de vue interne à la société : « *Nous* sommes un vieux pays qui parle avec une voix d'enfant » (LM 118), « *Nous* exécrons les Américains comme *nous* l'avons toujours fait, mais *nous* les imitons plus que jamais » (JTO

241), « J'ignorais que *nous* recevions de telles sommes de l'Union européenne. Comment peut-elle faire confiance à des bons à rien tels que *nous* » (AJC 144).<sup>119</sup> Ce pronom établit bien un sentiment communautaire affirmé en liant narrateurs et peuple grec.

La critique alexakienne porte sur plusieurs aspects du quotidien grec. Loin de l'idéalisation d'Athènes propre à Paris-Athènes, où, rappelons-le, le narrateur refusait d'admettre que la ville était polluée, les œuvres récentes montrent une inquiétude pour l'environnement grec. Les narrateurs soulignent par exemple que la capitale est une ville polluée, « bâtie à outrance », où l'on « construit partout le même immeuble disgracieux aux balcons étroits » (LM 68 et 10). Ils sont souvent préoccupés par les transformations que le pays a subies à cause du développement du tourisme. Santorin est décrite comme « noire de monde en été », comme un lieu qui « ne peut pas contenir d'avantage de monde » et où « il ne fait plus jamais nuit » (JTO 184). Les mêmes regrets sont émis au sujet de Tinos qui s'est développée « de façon anarchique, aux dépens de sa beauté naturelle » (JTO 176). On remarque ici de nouveau le lien émotionnel fort qu'Alexakis crée entre ses personnages et les lieux, ce qui suggère un attachement profond à l'espace grec.

Le volet politique n'échappe pas à la critique. Les romans récents de l'auteur illustrent et dénoncent une sorte de paranoïa identitaire propre à la société grecque contemporaine. L'ancienne domination ottomane, la position géographique du pays, sa petite taille, son manque de poids au niveau international et l'intensification du phénomène d'immigration font que la Grèce contemporaine est décrite par l'auteur comme un pays inquiet et complexé. L'illustration de cette paranoïa est particulièrement présente dans La Langue maternelle où un personnage indique : « Nous sommes menacés de tous les côtés... J'ai entendu à la télé que le gouvernement de Skopje compte revendiquer notre Macédoine... Nous étions un grand pays, autrefois... La

---

<sup>119</sup> Mon emphase.

Grèce s'étendait jusqu'au bout du monde... notre pays se rétrécit sans cesse, vous n'êtes pas de cet avis ? (LM 338-39). Alexakis critique non seulement cette attitude fataliste face à la grandeur perdue du pays mais aussi les comportements ultranationalistes suggérant que « l'expansionnisme de la Turquie et le réveil des nationalismes dans les Balkans représentent une menace pour le pays » (LM 87). Il tourne cette peur et ce rejet de la Turquie en dérision lorsqu'il souligne ironiquement que, dans le nord de la Grèce, on modifie la toponymie pour effacer toute trace d'une quelconque influence turque sur le paysage grec : « le village Kavakia -du turc *kavak*, le saule- a été rebaptisé Les Rosiers » (LM 283).

On voit donc bien que les derniers romans d'Alexakis mettent en place une critique acerbe du pouvoir du clergé orthodoxe dans le pays. La religion semble en effet participer à cette paranoïa identitaire, au sentiment d'infériorité et à l'isolationnisme grecs : « Ça déplaît à ces messieurs de l'Europe que nous soyons orthodoxes ! » (LM 222). Comme le souligne Louise Chevalier à propos d'Ap. J.-C., l'auteur se montre sans pitié dans sa critique du poids de la religion orthodoxe en Grèce : « Alexakis ne se prive ni de portraits acérés ni de réflexions peu amènes sur une religion orthodoxe, qui, au fil des âges, n'a eu qu'un lien très lâche avec les idées de tolérance et de liberté ». En effet, il met en avant la collaboration du clergé avec les colonels au moment de la dictature et explique que les moines du mont Athos avaient demandé, avec succès, à « être placés sous [l]a protection et [l]a tutelle » d'Hitler pendant la guerre (AJC 347 et 101).

Le dernier roman d'Alexakis, par la critique des privilèges financiers et de l'influence politique dont jouissent les moines du mont Athos aujourd'hui, dénonce le fait qu'« il est difficile de gouverner la Grèce sans le consentement ou tout au moins l'accord tacite du clergé et

des moines » (128).<sup>120</sup> Enfin, les points de vue des personnages montrent que l'auteur s'oppose aussi à l'idée d'une identité grecque définie par la religion. En effet, la violence et l'intolérance des propos du père d'un ami du narrateur, qui s'insurge contre une directive de l'Union européenne obligeant la Grèce depuis 2001 à ne plus faire mention de la religion sur les cartes d'identité, démontre bien la volonté de remettre en cause le principe religieux comme critère identitaire grec :

Les monastères, de même que notre Église, ont besoin d'argent pour répondre à la propagande des Occidentaux qui, depuis mille ans, conspirent contre l'orthodoxie. Tu as vu de quelle manière ils ont humilié nos frères serbes ? L'Union européenne nous a d'ores et déjà imposé d'effacer de nos cartes d'identité le trait qui nous définit le mieux. Que nous restera-t-il, je te le demande, si nous abjurons notre foi orthodoxe ? (239)

Les écrits de l'auteur suggèrent que ces nationalismes et fanatismes religieux constituent un danger pour le futur de la Grèce. Alexakis fait donc, à travers ses écrits, un réquisitoire contre l'intolérance religieuse et culturelle et fait le vœu d'une Grèce plus ouverte.

Il ne manque pas non plus de souligner à de multiples reprises les difficultés auxquelles font face les immigrés en Grèce : « La vie n'est pas du tout facile pour les immigrés d'Albanie, de Pologne et de Russie qui se sont réfugiés chez nous ces dernières années. Ils se font exploiter par les entreprises du bâtiment, qui les paient mal ou pas du tout. Ils n'ont aucun recours, la majorité d'entre eux sont entrés clandestinement en Grèce. Ils seraient cinq cent mille et représenteraient cinq pour cent de la population » (LM 232-33). L'auteur décrit ainsi un nouvel aspect de la société grecque qui contraste avec le passé d'émigration propre au pays. Depuis la fin des années quatre-vingts et la chute du communisme en Europe de l'Est, le pays s'est vu transformé en terre d'immigration. Pour illustrer cette nouvelle tendance migratoire, l'auteur

---

<sup>120</sup> Les moines qu'Alexakis dépeint sont en effet très impliqués dans la vie politique et économique du pays. L'auteur explique que leur claustration est toute relative. Il les décrit plus comme des hommes d'affaires soucieux de faire poids sur les décisions politiques du pays que comme des hommes de religion. Enfin, il dénonce aussi leur enrichissement personnel : « Ils possèdent d'innombrables immeubles à Athènes et à Thessalonique, ils possèdent des îles, ils possèdent même des lacs » (238).

parsème ses écrits de références aux conditions de vie difficiles des immigrés<sup>121</sup> et met en scène une multitude de personnages secondaires issus de l'immigration.<sup>122</sup> L'auteur regrette que les Grecs aient oublié les difficultés qu'ils ont eux-mêmes connues en tant qu'immigrés à l'étranger : « Les mères de familles en attente à l'arrêt de bus prennent un air dégoûté lorsqu'elles entendent parler albanais à côté d'elles [...] Les Grecs qui ont vécu à l'étranger, en Australie, en Amérique du Nord ou en Europe, connaissent bien cette moue pour l'avoir subie. À présent nous la faisons aussi » (JTO 198).

On peut donc affirmer que l'auteur se place bien en censeur de la société grecque contemporaine. Si son statut d'exilé et le manque du pays en découlant l'avaient d'abord poussé à poser la Grèce sur un piédestal en l'idéalisant dans sa fiction, on remarque aujourd'hui une attitude plus contrastée et une mise en avant des démons de la société grecque. Il semble que sa position d'exilé, grâce au recul qu'elle offre, lui permette en fait finalement de poser un regard plus objectif sur son pays. Edward Said souligne lui aussi l'originalité de regard que crée l'exil : « While it perhaps seems peculiar to speak of the pleasures of exile, there are some positive things to be said for a few of its conditions. Seeing "the entire world as a foreign land" makes possible originality of vision » (148). Bhabha souligne lui aussi le potentiel du statut d'entre-deux et de ce qu'il appelle une position interstitielle, en indiquant qu'ils permettent une prise de conscience politique et culturelle : « political empowerment, and the enlargement of the multiculturalist cause, come from posing questions of solidarity and community from interstitial

---

<sup>121</sup> On peut noter par exemple : « Nous avons traversé [...] une autre place où étaient rassemblés des centaines d'immigrés russes, désabusée et mal habillés » (LM 59), « Il est albanais, dit le forgeron en riant. Il n'a pas de papiers. Il a peur des flics » (LM 269), « le gouvernement est décidé à reconduire à la frontière tous les Albanais clandestins [...] Il [Albanais] menace de s'électrocuter si on ne lui donne pas un permis de séjour » (LM 272), « Elle fait partie du flot de réfugiés qui sont venus des pays de l'Est après l'ouverture de leurs frontières. Les hommes travaillent dans le bâtiment et les femmes s'occupent des vieux » (CM 167) et « Malgré le fait que nous avons grand besoin de ces immigrés, bon nombre de nos compatriotes se montrent hostiles à leur égard » (JTO 197).

<sup>122</sup> De nombreux personnages ont une dame de compagnie originaire d'Europe de l'Est. C'est par exemple le cas de tante Persi (CM 166), du père du narrateur (ME 22) ou de Tante Polyta (JTO 197). De même, c'est une Albanaise qui garde les enfants de Marguerite quand elle est absente (CM 32).



perspective » (4). C'est bien ce que l'auteur fait dans ses œuvres les plus récentes. Alexakis confère d'ailleurs à un de ses personnages cette capacité, propre à l'exilé, à critiquer l'ordre établi, à s'opposer à la majorité et à proposer un regard autre sur la société d'origine. En effet, Nicolaïdis, qui, ne l'oublions pas, rentre d'un exil parisien prolongé, critique l'attitude de ses concitoyens face à la revendication du nom « Macédoine » par le gouvernement de Skopje :

Nous nous sommes disputés une fois au sujet de la Macédoine. Elle [Vaguélio] comptait se rendre à une manifestation organisée par le gouvernement contre les macédoniens slaves, appelés "gens de Skopje". Athènes entendait faire obstacle à la reconnaissance de leur État sous le nom de Macédoine. Vaguélio prétendait que seule la Grèce avait le droit de l'utiliser, étant donné que la principale région au nord du pays le porte déjà. "La Macédoine n'est que grecque" : tel était le slogan gouvernemental que les médias répétaient inlassablement plusieurs jours avant la manifestation. -Tu ne peux pas comprendre parce que toi tu ne vis pas ici, m'a-t-elle dit. (LM 57)

L'évocation de ce débat qui a marqué la société grecque au début des années quatre-vingt-dix à travers le regard d'un exilé permet à l'auteur de critiquer une vision binaire de l'identité grecque, de dénoncer la frénésie nationaliste dont fait alors preuve la majorité de ses concitoyens et d'offrir un autre point de vue : « Je soutenais que nous devrions reconnaître Skopje sous le nom de Macédoine du Nord ou de Nouvelle-Macédoine » (58). Cette attention particulière à la vie politique grecque montre bien une volonté auctoriale de s'inscrire dans le présent du pays natal et de décrypter ses contradictions. L'œuvre littéraire semble donc avoir permis une réappropriation du pays d'origine conciliant à la fois affection et critique, toutes deux sans bornes. Selon de Pizzol, Alexakis aurait en effet réussi « le tour de force de faire de l'exil le moyen unique d'un retour aux sources pouvant faire coexister nostalgie et critique dans le regard qu'il porte sur sa terre natale » (293).

#### **3.5.4 Des retours imaginaires pour un retour symbolique**

Paris et la France semblent aujourd'hui bien loin des considérations d'Alexakis. L'espace textuel dédié aux sujets français est, dans le dernier roman de l'auteur, pratiquement nul. Ce

roman met en scène un nouveau type de narrateur alexakien. En effet, celui d'Ap. J.-C. ne s'est jamais exilé, n'est pas déchiré entre deux pays, et il n'a d'ailleurs même jamais pris l'avion. Son portrait contraste donc grandement avec le type de narrateur auquel on s'était habitué : le personnage grec exilé à Paris qui vit à cheval sur les deux pays. Récemment, l'œuvre incarne donc une volonté d'illustrer un retour imaginaire vers le pays natal à travers l'écriture. Si l'auteur continue de vivre entre les deux pays, on remarque que ses narrateurs effectuent eux un retour franc vers la Grèce. En effet, Nicolaïdis note par exemple : « C'est la première fois que je me trouve ici sans avoir de billet de retour » puis « Je ne sais pas si je retournerai en France. Il se peut que ma vie là-bas se soit achevée » (LM 65 et 163-64). À travers ses personnages, leurs pratiques d'enracinement géographiques dans le paysage grec, les explorations historiques qu'ils font, et les critiques qu'ils émettent au sujet de la Grèce contemporaine, l'auteur a (re)cartographié la géographie et a (re)appréhendé l'histoire de son pays. Tel Ulysse après un périple qui a duré trois décennies, il semble avoir retrouvé son Ithaque et ainsi atteint une paix et une maturité qui annoncent un renouvellement de l'écriture.

Ainsi, les œuvres récentes apparaissent donc bien comme un acte performatif de la grécité de l'auteur. On a montré qu'aujourd'hui Alexakis donne libre cours à une volonté d'exploration de la partie grecque de son identité. Le dernier roman de l'auteur, par son sujet (histoire grecque) et mais aussi par la stratégie d'écriture (rédaction initiale en grec mais première publication en France et en français), incarne bien l'acceptation et l'exploitation artistique des différentes strates identitaires de l'auteur. En effet, en effectuant, dans un premier temps, ce retour thématique vers la Grèce sur la scène littéraire française, l'auteur démontre bien le désir d'embrasser et de célébrer la dualité identitaire, française et grecque, constitutive de sa personne.

### **3.6 Le traitement de l'espace chez Alexakis : une stratégie littéraire pour une quête identitaire**

Le statut d'exilé de l'auteur implique un questionnement identitaire qui se retrouve reflété à travers le traitement de l'espace tel qu'il est produit dans l'œuvre. On peut estimer que la coupure géographique induite par l'exil est l'un des facteurs qui expliquent à la fois l'hypersensibilité spatiale des personnages mais aussi l'extrême mobilité géographique propre à l'œuvre. La pratique alexakienne de l'espace suggère que l'auteur est ce que Kenneth White appelle un « nomade intellectuel » qui perçoit la « littérature comme cartographie, comme sismographie, comme cheminement intuitif, sensitif... » (17 et 54). Il y a bien un rapport original et exacerbé à l'espace dans les écrits d'Alexakis. Les pérégrinations de ses personnages constituent autant de tentatives de résolution d'un malaise identitaire remontant à l'exil originel. La prédilection de l'auteur pour la mise en scène d'itinéraires spatiaux montre un désir de filer, au fur et à mesure des publications, une géographie personnelle visant à désamorcer ce malaise. En effet, on peut affirmer que la multiplication des schémas spatiaux de perte de repères, d'instabilité, de déplacement, d'isolement, de bipolarité, d'exploration ou de tentative d'appropriation mise en évidence plus haut illustre bien une sorte de panique spatiale demandant à être évacuée.

Il est d'ailleurs intéressant de souligner ici les parallèles existant entre les pratiques spatiales et linguistiques de l'auteur. Tout comme il avait choisi le français au début de sa carrière, il a implanté ses premiers romans en France. Il a ensuite pareillement fait l'expérience d'une traumatisante bipolarité linguistique et spatiale. Puis, pour désamorcer cet antagonisme, il a été attiré par d'autres pratiques linguistiques et par l'ailleurs. Enfin, tout comme il choisit actuellement d'écrire la première version de ses romans en grec, l'espace géographique grec a

aussi sa préférence. On peut donc dire que les stratégies littéraires spatiales et linguistiques sont similaires et participent toutes deux à la même exploration identitaire.

La conclusion principale à laquelle nous mène ce chapitre est qu'Alexakis effectue en ce moment, par son écriture, une reterritorialisation sur la Grèce. En effet, après avoir désamorcé la bipolarité géographique par une diversification des lieux et par la description de pratiques spatiales visant à affirmer une réimplantation en Grèce, l'auteur a réussi à mettre son exil entre parenthèses et à se réclamer de l'espace grec dans sa fiction. L'instabilité spatiale et le nomadisme des personnages a paradoxalement permis un recentrement des œuvres en Grèce. Il semblerait que l'auteur mette en scène ces multiples déplacements de manière à finalement mieux se réimplanter au sein de la culture d'origine. Cette idée rejoint les pensées de Glissant qui souligne : « L'errance, c'est cela même qui nous permet de nous fixer » (63). Ainsi, les schémas d'errance et de déplacements inhérents à la prose alexakienne sont donc des outils d'exploration identitaires qui ont facilité un processus de réappréhension de l'espace d'origine par le travail d'écriture. Même si ce retour au bercail se joue dans l'espace imaginaire de la création littéraire, il suggère que le malaise identitaire est bien enrayé.

Pour répondre aux questions que l'on posait en début de chapitre, on ne peut plus dire aujourd'hui que l'auteur est « déchiré » entre deux pays et qu'il dissèque incessamment son exil dans sa prose. On ne peut pas non plus affirmer qu'Alexakis est apatride puisqu'il se réclame très clairement de son identité grecque par le traitement de l'espace dans ses œuvres récentes. Par contre, ce que l'on peut maintenant mettre en avant, c'est que l'auteur n'a plus peur de faire dans le folklorique ou l'exotique en évoquant son pays. C'est d'ailleurs ce que soulignent les commentateurs au sujet du dernier roman de l'auteur : « La Grèce est là, volubile et magnifique, bavarde et gourmande » (Déon) et « il y a la Grèce, son intangible beauté, son peuple bavard,

infernale et délicieuse, qui au-delà des convulsions du temps porte dans ses gènes le goût de tous les voyages et qui nous l'a transmis. C'est elle aussi que raconte Vassilis Alexakis. Divinement bien » (Chevalier). Le projet littéraire alexakien incarne donc aujourd'hui un désir affirmé de raconter la Grèce, mais de la faire sur un mode qui incarne le parcours identitaire de l'auteur grâce à une publication à la fois en France et en Grèce, à quelques mois d'intervalle, qui lui donne ainsi accès à son double lectorat grec et francophone.

## CONCLUSION

Au terme de notre étude, quel bilan pouvons-nous tirer ? Nous avons bien mis en évidence une esthétique du déplacement dans l'œuvre d'Alexakis. Il est maintenant clair que l'auteur met en place de multiples figures qui se caractérisent par l'instabilité et le déplacement et qui nourrissent l'inspiration. L'illustration de cette tendance littéraire a permis de dégager les procédés originaux de l'écriture de soi mis en place par l'auteur à travers l'aspect autofictionnel de ses œuvres. En déplaçant le vécu vers le fictif et en jouant au niveau fictionnel les événements douloureux de sa vie, Alexakis évacue graduellement le traumatisme psychologique lié à son exil. Nous avons aussi montré que la pratique linguistique de l'auteur, à travers l'alternance des langues, l'autotraduction et la récurrence de thèmes où les langues sont décrites comme déplacées ou absentes, participe à cette esthétique du déplacement. Enfin, l'étude de l'aspect géographique et spatial des œuvres a démontré que l'espace physique et les personnages alexakiens se caractérisent par le mouvement et un déplacement constants. Nous avons analysé cette dimension de l'œuvre comme symbolisant une difficulté à s'implanter et un penchant pour la non-appartenance. Ce à quoi l'analyse du traitement de l'espace a aussi abouti, c'est à la description d'un changement thématique récent chez l'auteur. On a en effet suggéré qu'Alexakis est actuellement en train de se dégager de la thématique de l'exil et d'effectuer un recentrement littéraire sur la Grèce.

Cette évolution chez Alexakis, ce recentrement imaginaire sur la Grèce à travers la fiction, démontre bien que l'auteur a réussi, à travers sa pratique littéraire, à exorciser son exil. Le dernier roman de l'auteur est à ce titre tout à fait représentatif. Il y crée un personnage qui n'est pas tourmenté par son exil ou par un bilinguisme difficilement vécu. C'est aussi, de tous ses écrits, celui qui comporte le moins de références autofictionnelles. En effet, bien que l'on puisse

en déceler quelques-unes et que l'auteur ait déclaré en 2007 : « je ne pense pas qu'on puisse écrire un roman sans placer le point de vue de l'écrivain », on ne sent plus poindre dans le texte les angoisses propres à la situation d'Alexakis (Guichard « La Grèce en héritage » 19). Ainsi, après avoir décortiqué dans sa prose son déplacement géographique pendant une trentaine d'années, l'auteur indique indirectement qu'il souhaite se détourner de cette problématique et effectuer un renouveau thématique. On peut justement pousser plus loin le questionnement sur les raisons de la thématique de l'exil dans l'œuvre pendant de si longues années. Outre l'aspect cathartique déjà démontré, on peut dire que ce sujet s'est trouvé être une source d'inspiration privilégiée. Dans cette optique, les propos de Huston sur sa propre pratique littéraire peuvent être mis en parallèle avec ce à quoi on assiste chez Alexakis. En effet, Huston indique que « l'“exil” n'est que le *fantasme qui nous permet de fonctionner*, et notamment d'écrire » (Lettres 109). C'est donc l'exil qui s'est trouvé être pendant des années la source principale de créativité chez l'auteur. En utilisant le mot « fantasme » Huston insiste sur le lien avec l'imaginaire et suggère que l'exil est presque désincarné en devenant principalement un moteur pour la créativité plutôt qu'une réalité. Aujourd'hui, on peut dire qu'Alexakis ne souhaite plus être perçu uniquement à travers ce prisme de l'exil. Même si ce sont ses propres textes qui ont induit ce type de perception, le tour que prend son écriture aujourd'hui indique bien un désir de la part de l'auteur de ne plus s'autodéfinir en termes de sa situation d'exilé. La page de l'exil, écrite, réécrite, remaniée, revisitée, est donc tournée.

Si l'on regarde l'œuvre dans son ensemble et si l'on s'interroge sur les évolutions de l'écriture alexakienne, on peut aussi dire que la légèreté du ton a fait place à une maturité et à une certaine gravité. Thierry Guichard explique en effet que « la tendre ironie qui fut longtemps sa marque de fabrique, sans s'effacer tout à fait, s'est transformée en gravité tendre » (« Athènes

sur Seine » 15). Une des caractéristiques de cette voix auctoriale plus assurée et plus sérieuse est l'insistance sur des thèmes historiques et politiques dans la prose. Par exemple, aujourd'hui, Alexakis n'insiste plus autant sur des sujets légers tels que les déboires amoureux de ses personnages. Bien que le ton reste profondément personnel, le projet d'écriture semble motivé par l'exploration historique et géographique de la Grèce et l'accession à un certain savoir sur la question. L'auteur se pose aussi en défenseur de la tolérance et d'une vision dynamique des identités. Le tout récent article publié par Alexakis dans Le Monde où il prend position contre l'établissement d'un Ministère de l'immigration, de l'intégration et de l'identité nationale en France montre bien l'importance qu'Alexakis confère aux questions politiques qui touchent aux identités et aux cultures (« Qu'est-elle donc, cette identité menacée ? »). Au niveau de la question des langues, Alexakis fait aussi preuve d'une nouvelle maturité. En effet, récemment interrogé sur ses pratiques littéraires linguistiques, celui-ci a simplement déclaré : « J'ai décidé de me reconnaître dans les deux langues, et cela veut dire qu'au fond, il n'y a jamais qu'une seule langue, celle de la littérature » (Guichard « La Grèce en héritage » 19). Par cette déclaration, Alexakis affiche une sérénité linguistique affirmée et repousse tout débat sur la question de la langue et de l'identité littéraire. À ses yeux, il importe maintenant peu que deux langues soient utilisées à la genèse de l'acte créatif et que son bilinguisme littéraire le place en marge des catégories littéraires, ce qui compte, c'est l'écrit, l'acte créatif lui-même. Cette prise de conscience de l'existence d'une langue « celle de la littérature », plutôt que de deux rappelle d'ailleurs les écrits de Moï :

Elles [les langues] sont presque secondaires et certains auteurs, comme Samuel Beckett ou Nancy Huston, écrivent dans les deux langues. Ils sont écrivains avant d'être francophone ou anglophone. Aucune langue n'est parfaite ; l'essentiel est de créer, dans celle choisie, les pliures les plus adaptées aux silences et aux non-dits. Il reste ensuite à façonner celle qui se prête le mieux, selon des critères personnels et subjectifs, à l'invention d'un idiolecte. (15-16)



L'idiolecte qu'Alexakis s'est donc inventé et qu'il a mis au point au fil des ans est d'utiliser deux langues et de s'autotraduire, d'écrire tout d'abord en grec quand le sujet est grec et en français quand le sujet est français, de manière à ce que les personnages s'expriment, dans un premier temps, dans leur langue propre.

Contrairement à ce que la disparition thématique de l'exil aurait pu suggérer, le déplacement inhérent à la prose alexakienne est encore bien présent. Il s'incarne en effet toujours dans la pratique linguistique de l'auteur, dans l'instabilité spatiale, mais aussi au niveau de la temporalité. La dimension historique des écrits injecte en effet dans la prose un mouvement de va-et-vient entre le passé et le présent. Dans Ap. J.-C., Alexakis fait voyager son lecteur de l'époque des présocratiques à aujourd'hui en passant par l'empire byzantin. Dans La Langue maternelle aussi, on passe sans cesse de l'Antiquité au moment présent. Le renouveau thématique de l'œuvre participe donc aussi à l'esthétique du déplacement mise en place par l'auteur. Il sera intéressant de déterminer, dans les années à venir, si cette tendance se confirme, si Alexakis continue de graduellement effacer les traces de son exil dans ses écrits, de s'éloigner de la thématique parisienne, d'explorer le passé historique de son pays et de se recentrer sur la Grèce tout en préservant le caractère instable de son écriture. Il ne fait pas de toute que l'évolution actuelle de l'écriture chez l'auteur suggère que les questions liées à la temporalité se développeront et qu'elles gagneront à être étudiées en détail.

En guise de conclusion, et pour suggérer un autre axe de recherche future, on voudrait s'interroger sur la possibilité de rapprocher la démarche littéraire alexakienne de celle d'autres écrivains translinguaux. Chatzidimitriou considère en effet qu'il existe des thèmes et des pratiques communes aux auteurs qui ont adopté une langue d'écriture autre que leur langue maternelle. Elle explique : « translingual writers have already experienced and often literarily

translated aspects of geographical, cultural, or linguistic deterritorialization [...] Translingual authors' works are largely autobiographical and, at times, appear intensely personal » (« Situating Silence » 509-11). On reconnaît là des caractéristiques propres à l'œuvre de notre auteur. La singularité linguistique liée au statut d'écrivain translingual semble en effet souvent marquer les écrits de ces auteurs. Ainsi, ce qu'ils ont tout d'abord en commun, c'est une réflexion poussée sur la langue autre et les conséquences du choix de cette langue comme langue d'expression littéraire. Dans la production aussi bien romanesque qu'autobiographique ou autofictionnelle de ces auteurs, on remarque un travail sur la langue et les phénomènes de bilinguisme. Les interrogations liées à la pratique linguistique prennent une place importante dans leur production littéraire. L'Espagnol Jorge Semprun décrit en détail le « travail d'appropriation d'une langue » (133), un travail de longue haleine, semé d'embûches et de frustration. De même, il est tout à fait frappant de remarquer qu'Alexakis et Kristof expriment la peur de la perte de la langue maternelle de manière tout à fait similaire. Cette dernière indique que « cette langue [le français] est en train de tuer ma langue maternelle », ce qui ne va pas sans nous rappeler les propos d'Alexakis (24).

Au travail sur la langue française s'ajoute une réflexion poussée sur le concept d'identité et l'influence des situations d'exil sur toute notion d'appartenance. Les personnages décrits par ces auteurs sont scindés, ambivalents, et expriment une dualité identitaire qui est au cœur des préoccupations de ces auteurs. Ainsi, Huston, dans L'Empreinte de l'ange, indique que Saffie, le personnage principal du roman, « aime sa vie comme elle est : scindée en deux » (220). Makine, dans Le Testament français, parle d'un « dédoublement dans [les] vies » de ses personnages (32). Ya Ding, dans Le Cercle du Petit Ciel, décrit un « esprit sectionné » (115). Bianciotti, dans Sans la miséricorde du Christ, exprime « le sentiment de mener une double vie » (292). Ying Chen,

dans Les Lettres chinoises, relate « un amour suspendu entre deux terres » (126). On voit donc bien que la dualité est un concept clé de ces écrits, tout comme dans ceux d'Alexakis. Le projet littéraire semble parfois ressembler à une recherche pour faire coïncider les différents mois des personnages. Ainsi, Makine décrit la quête de son héros pour avoir « le sentiment d'être enfin [lui]-même » (263). Le personnage principal de Bianciotti, réfléchit au besoin qu'on a de « coïncider avec la conscience qu'on a de soi » (59). Les thèmes abordés par ces auteurs reflètent donc leur statut d'entre-deux et la difficulté de concilier différentes identités. À travers des personnages fictifs ou leurs propres expériences, les auteurs revendiquent le droit à une condition hybride entre la culture d'origine et la culture d'accueil. On peut donc dire que les thèmes abordés reflètent une inquiétude identitaire caractéristique des auteurs s'exprimant dans une langue autre qui est bien comparable à celle que nous avons mise en évidence dans les écrits d'Alexakis.

Soulignons ici un dernier point fort intéressant. Ces auteurs se placent en observateur de la société française. Tout comme nous l'avons démontré avec Alexakis, leur statut d'étranger leur confère une position privilégiée qui leur permet de poser un regard original sur la France. La ville de Paris est au centre de beaucoup de leurs romans. Loin des images de la ville lumière rayonnant à travers le monde auxquelles on peut être habitué, Paris est généralement décrite comme une ville grise, triste, à l'horizon bouché. Par exemple, Semprun, dans Adieu vive clarté, décrit le « ciel gris de Paris, de l'exil, de la déréliction » (85). De même, Huston, dans L'Empreinte de l'ange, fait dire à un de ses personnages : « Il est sombre et triste Paris. Et sale. Très dégueulasse. Non ? » (178). Enfin, Ya Ding, dans Le Cercle du Petit Ciel, indique que « Paris vivait dans une torpeur sombre où les journées n'étaient que des lumières troubles, et les nuits des ténèbres sans profondeur » (9). Les descriptions de Paris sont donc fortement négatives

et la stabilité apparente liée par exemple à l'idée de la France, ou même par extension de la langue française, semblent, à travers cette remise en question du statut de Paris, ébranlée. Dans ces descriptions en gris et noir de la ville lumière, on peut lire la revanche d'auteurs tantôt encensés par la critique, tantôt relégués au statut d'« étranger », sur un élitisme littéraire parisien paralysant. Cette ébauche de comparaison entre les thématiques d'auteurs espagnol, russe, canadien, argentin, chinois et grec met bien en évidence des considérations linguistiques et identitaires communes aux écrivains translinguaux. Il apparaît maintenant clairement qu'une étude visant à mettre en évidence ce type de ressemblances et à déterminer si ces auteurs évoluent de la même manière qu'Alexakis en s'éloignant finalement des thèmes liés à l'exil gagnerait à être effectuée.

## BIBLIOGRAPHIE

### ŒUVRES DE VASSILIS ALEXAKIS

#### *Romans:*

Le Sandwich. Paris : Julliard, 1974.

Les Girls du City-Boum-Boum. 1975. Éd. Paris : Seuil, 1992.

La Tête du chat. Paris : Seuil, 1978.

Talgo. Trad. du grec par l'auteur. Paris : Seuil, 1983.

Talgo. 1997. Éd. revue par l'auteur. Paris : Stock, 2003.

Contrôle d'identité. Paris : Seuil, 1985.

Contrôle d'identité. Éd. revue par l'auteur. Paris : Stock, 2000.

Avant. Paris : Seuil, 1992. (Prix Alexandre Vialatte 1992 et Prix Albert Camus 1993)

La Langue maternelle. Trad. du grec par l'auteur. Paris : Fayard, 1995. (Prix Médicis 1995 *ex aequo*)

Le Cœur de Marguerite. Trad. du grec par l'auteur. 1999. Éd. Paris : Livre de Poche, 2002.

Les Mots étrangers. 2002. Éd. Paris : Folio, 2003.

Je t'oublierai tous les jours. Trad. du grec par l'auteur. Paris : Stock, 2005.

Ap. J.-C. Trad. du grec par l'auteur. Paris : Stock, 2007. (Grand prix du roman de l'Académie française 2007)

#### *Recueils de nouvelles :*

Papa. Paris : Fayard, 1997. (Prix de la nouvelle de l'Académie française 1997)

Le Colin d'Alaska. Ill. de Maxime Préaud. Tirage limité. Paris, 1999. [indisponible]

#### *Récit autobiographique :*

Paris-Athènes. Paris : Seuil, 1989.

Paris-Athènes. Éd. revue par l'auteur. Paris : Fayard, 1997.

***Autres :***

Mon amour !. *Dessins*. Italie : Città Armoniosa, 1978. [indisponible]

Les Grecs d'aujourd'hui. *Essai*. Paris : Balland « Pour voyager au présent », 1979.

Déshabille-toi. [*Γδύσου*] *Dessins*. Athènes : Exantas, 1982.

Je suis fatigué. *Court-métrage*. 1982. (Prix Henri Langlois du Festival du Film de Tours 1984)  
[indisponible]

L'Ombre de Léonidas. [*Η σκιά του Λεωνίδα*] *Histoires dessinées*. Athènes : Exantas, 1984.

Nestor Carmidès passe à l'attaque. *Téléfilm*. 1984. [indisponible]

Joyeux anniversaire. *Pièce radiophonique*. 1986. [indisponible]

Le Fils de King Kong. *Aphorismes*. Tirage limité. Suisse : Les Yeux ouverts, 1987.  
[indisponible]

L'Autre. *Pièce radiophonique*. 1988. [indisponible]

« Paris – Athènes. » Communication à la quatorzième rencontre québécoise internationale des écrivains tenue à Québec du 19 au 22 avril 1986. La Tentation autobiographique. Dir. Pierre Morency. Montréal : L'Hexagone, 1988. 45-49.

« Préface : La Grèce probablement. » Arrêts sur image. Nouvelles grecques. Paris : Hatier, 1989. 9-11.

La Table. *Téléfilm*. 1989. [indisponible]

Les Athéniens. *Long-métrage*. 1991. (Grand Prix du Jury du Festival du Film d'humour de Chamrousse 1991) [indisponible]

L'Invention du baiser. *Aphorismes*. Ill. de Thierry Bourquin. Tirage limité. Suisse : Nomades, 1997. [indisponible]

Pourquoi tu pleures ?. *Album jeunesse*. Ill. de Jean-Marie Antenen. Genève : QuiQuandQuoi, 2001.

« Le Grand Robert. » Babel heureuse. Paris : L'Esprit des Péninsules, 2002. 17-22.

« Le Silence des mots. » Histoires de dictionnaire. Paris : Dictionnaires le Robert, 2004. 5-7.

« Paris – Athènes. » Communication au colloque sur la francophonie, organisé par la Maison des cultures du monde en 1983, revue par l'auteur. Cette langue qu'on appelle le français. L'apport des écrivains francophones à la langue française. Arles : Actes Sud/Babel, 2006. 137-42.

L'Aveugle et le philosophe. *Dessins.* Genève : Quiquandquoi, 2006.

« Qu'est-elle donc, cette identité menacée ? » Le Monde 7 décembre 2007.

« Préface. » Âtënë tî Bêafrîka. Paroles du cœur de l'Afrique. *Nouvelles en français et en sango présentées par Vassilis Alexakis.* Ouvrage collectif. Clichy : Éditions du Jasmin, 2007.

### ÉTUDES SUR VASSILIS ALEXAKIS

Chatzidimitriou, Ioanna. « Language(s) of Dispossession : Silent Geographies in Vassilis Alexakis's *Paris-Athènes*. » Dalhousie French Studies 76 (2006) : 113-19.

---. « "I have no history" : Negotiating Language in Vassilis Alexakis's *The Mother Tongue*. » The Comparatist 30 (2006) : 101-12.

---. « Je t'oublierai tous les jours. » French Review 80 (2006) : 482-83.

---. « Situating Silence : Makine's *Le Testament français* and Alexakis's *La Langue maternelle*. » Contemporary French and Francophone Studies 11 (2007) : 509-17.

Côté, Paul Raymond. « La Langue maternelle. » French Review 70 (1996) : 137-38.

Fréris, Georges. « Vassilis Alexakis ou le jeu du refus et de l'assimilation de deux cultures. » Nouvelles du Sud 13 (1989) : 143-51.

---. « Le Dialogue interculturel de Vassilis Alexakis dans Paris-Athènes. » Cahiers francophones d'Europe Centre-Orientale 2 (1995) : 387-98.

Guichard, Thierry. « Athènes sur Seine. » Le Matricule des anges 85 (2007) : 14-17.

---. « La Grèce en héritage. » Le Matricule des anges 85 (2007) : 18-23.

Jouanny, Robert. « Le Vertige d'un romancier entre deux langues : le cas d'Alexakis. » Bayreuther Frankophonie Studien 2 (1998) : 55-66.

Kopp, Richard. « Paris-Athènes. » French Review 64 (1991) : 1067.

Mazauric, Catherine. « Fatigue d'être soi et mots étrangers : les Afriques de Vassilis Alexakis. » Ethiopiennes 74 (2005). <[http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id\\_article=270](http://www.refer.sn/ethiopiennes/article.php3?id_article=270)>

- . « Traversées transculturelles : Vassilis Alexakis, Anna Moï. » Écritures babéliennes. Dir. Violaine Houdart-Merot. Bern : Peter Lang, 2006. 69-79.
- Mermier, Guy R. « Le Cœur de Marguerite. » World Literature Today 74 (2000) : 837.
- Merry, Bruce. « Vassilis Alexakis. » Multilingual Writers since 1945 : An A-to-Z Guide. Dir. Alba Amoia et Bettina L. Knapp. Wesport : Greenwood Press, 2004. 34-38.
- Oktapoda-Lu, Efstratia. « Vassilis Alexakis ou la quête d'identité. » Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture. Dir. Jean-Pierre Castellani, Maria-Rosa Chiapparo et Daniel Leuwers. Actes du colloque international de Tours (9-11 décembre 1999). Littérature et nation 24 (2001) : 281-295.
- . « Changement de langue et polyphonie romanesque : le cas de Vassilis Alexakis. » Écrivains multilingues et écritures métisses : l'hospitalité des langues. Dir. Axel Gasquet et Modesta Suárez. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand (2-4 décembre 2004). Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007. 323-38.
- Orphanidou Fréris, Maria. « Vassilis Alexakis : Écrire et se traduire. » Frankofoni 10 (1998) : 117-27.
- . « L'Identité apatride de Vassilis Alexakis. » Francofonía 9 (2000) : 171-85.
- . « Vassilis Alexakis et l'écriture "apatride". » Multiculturalisme et identité en littérature et en art. Dir. Jean Bessière et Sylvie André. Paris : L'Harmattan, 2002. 213-22.
- de Pizzol, Vanessa. « L'Identité déchirée de Vassilis Alexakis : *La Langue maternelle* et *Les Mots étrangers*. » Écrivains multilingues et écritures métisses : l'hospitalité des langues. Dir. Axel Gasquet et Modesta Suárez. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand (2-4 décembre 2004). Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007. 293-301.
- Stuart, Susan. « Linguistic Profit, Loss and Betrayal in *Paris-Athènes*. » Francophone Post-Colonial Cultures. Critical Essays. Dir. Kamel Salhi. Lanham : Lexington Books, 2003. 284-95.
- Vassilis Alexakis, d'une langue à l'autre. Documentaire réalisé par Variety Moszynski, Francine Raymond et Jean-Michel Mariou. Films à Lou, 2001.

## ARTICLES SUR VASSILIS ALEXAKIS PARUS DANS LA PRESSE

- Agence France Presse. « Andreï Makine et Vassilis Alexakis, deux étrangers pour le Médicis. » Dépêche. 6 novembre 1995.
- « Alexakis prend congé de sa mère. » Le Temps 3 septembre 2005.



Boillon, Colette. « Portrait. Tirailé entre le grec et le français. » La Croix 25 juillet 1996.

---. « Vassilis Alexakis, un voyageur entre deux langues. » La Croix 16 novembre 2001.

Braniste, Lili. « Eh oui, l'amour fait souffrir. » Lire 1 juillet 2003.

Brehal, Nicolas. « Vassilis Alexakis : le mariage du tragique et du burlesque. » Le Figaro 26 juin 1997.

Casteran, Claude. « Vassilis Alexakis : d'Athènes à Bangui, via Paris. » Agence France Presse 30 octobre 2002.

Chevalier, Louise. « Alexakis sur la montagne magique. » Le Point 18 octobre 2007.

Delcroix, Olivier. « L'Adieu à Mamma Athena. » Le Figaro 3 novembre 2005.

---. « Vassilis Alexakis inaugure la saison des prix. » Le Figaro 26 octobre 2007.

Déon, Michel. « La Montagne sacrée. » Le Figaro 11 octobre 2007.

Douin, Jean-Luc. « Jeux d'amour et de mots. » Le Monde 10 septembre 1999.

---. « Vassilis Alexakis, d'une langue à l'autre. » Le Monde 12 novembre 2001.

d'Estienne d'Orves, Nicolas. « Vassilis Alexakis ; un jongleur de langue. » Le Figaro 24 octobre 2002.

Harang, Jean-Baptiste. « Le Dernier sango à Paris. » Libération 12 septembre 2002.

---. « Le Temps des amants. » Libération 6 juin 2003.

---. « La Langue maternelle ; littérature française. » Libération 22 septembre 2005.

« "Il fait un temps de poème" : le charme de Vassilis Alexakis. » Le Télégramme 22 avril 2004.

« L'Académie française décerne le Grand Prix du roman à Vassilis Alexakis pour son livre "Ap. J.-C. ". » Le Monde 25 octobre 2007.

« La Langue partagée. » Sud Ouest 7 novembre 1995.

---. « La Magie Alexakis. » Le Point 1 septembre 2005.

Leauthier, Alain. « Ambidextre du texte. » Libération 3 août 2004.

« Le Charme Alexakis. » Le Point 1 octobre 1999.

- Leclère, Marie-Françoise. « Au pays des mots dormants. » Le Point 27 septembre 2002.
- « Le Grand Prix du roman de l'Académie française à Vassilis Alexakis. » Le Monde 27 octobre 2007.
- « L'Énigme de l'épsilon. » Le Point 2 septembre 1995.
- « Les Mystères du sango. » Le Temps 5 octobre 2002.
- Meunier, Jacques. « Alexakis profession étranger. » Le Monde 10 janvier 2000.
- « Parlez-vous sango ? » Les Échos 4 novembre 2002.
- Payot, Marianne. « Ton fils, Vassilis. » L'Express 20 octobre 2005.
- . « L'Habit ne fait pas le moine. » L'Express 30 août 2007.
- Pradal, François et Françoise Ploquin. « Entretien avec Vassilis Alexakis : L'Imagination joue un rôle fondamental dans l'apprentissage des langues. » Le Français dans le monde janvier-février 2008. <<http://www.fdlm.org/fle/article/355/alexakis.php>>
- « Récompense littéraire pour Vassilis Alexakis. » Le Temps 26 octobre 2007.
- de Royer, Solenn. « Le "livre de ma mère" de Vassilis Alexakis. » La Croix 1 septembre 2005.
- Savigneau, Josyane. « Tendrement loufoque : questions absurdes, rencontres inattendues, et neuf histoires improbables signées Vassilis Alexakis. » Le Monde 27 juin 1997.
- . « L'Enfance africaine de Vassilis Alexakis. » Le Monde 20 septembre 2002.
- . « Alexakis la tendresse. » Le Monde 2 septembre 2005.
- . « Vassilis Alexakis et les mystères du mont Athos. » Le Monde 21 septembre 2007.
- Six, Nathalie. « Entretien avec Vassilis Alexakis. » FNAC 20 août 2007.  
<<http://fnacblog.typepad.fr/rentreelitteraire/2007/08/vassilis-alexak.html>>
- « Vassilis Alexakis reçoit le Grand prix du roman de l'Académie. » Le Nouvel Observateur 26 octobre 2007.
- « Vassilis Alexakis : Si tu veux faire mon bonheur... » Le Temps 25 septembre 1999.
- Yadan, Thomas. « Après V.A. : interview de Vassilis Alexakis. » Evene novembre 2007.  
<<http://www.evene.fr/livres/actualite/interview-vassilis-alexakis-ap-jc-1074.php>>

## AUTRES OUVRAGES

- Abodehman, Ahmed, et al. Babel heureuse. Paris : L'Esprit des Péninsules (livre édité à l'occasion de la troisième édition du festival « Littératures métisses » organisé par l'association Musique métisses (Angoulême) et l'Office du Livre en Poitou-Charentes), 2002.
- Aissaoui, Mohammed et Marine de Tilly. « Albert Cossery : "J'interdirais l'anglais !"; Portraits: Ces écrivains qui ont adopté le français. » Le Figaro 18 mars 2004.
- Albert, Christiane, dir. Francophonie et identité culturelle. Paris : Karthala, 1999.
- Alphant, Marianne et Olivier Corpet, dir. L'Espace de la langue : Beyrouth-Paris. Actes des colloques de Beyrouth « L'Amour de la langue » et de Paris « Le Français à l'épreuve du cosmopolitisme » (mars 1999). Paris : Éditions du Centre Pompidou / Éditions de l'Imec, 2000.
- Amati Mehler, Jacqueline, Simona Argentieri et Jorge Canestri. La Babel de l'inconscient : langue maternelle, langues étrangères et psychanalyse. Paris : PUF, 1994.
- Amoia, Alba et Bettina L. Knapp, dir. Multilingual Writers since 1945 : An A-to-Z Guide. Wesport : Greenwood Press, 2004.
- Augé, Marc. Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris : Seuil, 1992.
- Bachelard, Gaston. La Poétique de l'espace. 1957. Éd. Paris : Quadrige/PUF, 2004.
- Bacholle- Bošković, Michèle. Linda Lê, l'écriture du manque. Lewiston : Edwin Mellen Press, 2006.
- Balta, Venetia. Problèmes d'identité dans la prose grecque contemporaine de la migration. Paris : L'Harmattan, 1998.
- Bammer, Angelica, dir. Displacement : Cultural Identities in Question. Bloomington : Indiana UP, 1994.
- Bancquart, Marie-Claire. Paris dans la littérature française après 1945. Paris : La Différence, 2006.
- Barbery, Muriel, Tahar Ben Jelloun, Alain Borer et al. « Pour une "littérature-monde" en français. » <<http://poezibao.typepad.com/poezibao/files/Manifeste.pdf>>
- Barnes, Trevor J. et James S. Duncan. « Introduction : Writing Worlds. » Writing Worlds : Discourse, Text, and Metaphor in the Representation of Landscape. Dir. Trevor J. Barnes et James S. Duncan. Londres : Routledge, 1992. 1-17.

- Bassnett, Susan. Translation Studies. Londres: Routledge, 1991.
- Beaton, Roderick. An Introduction to Modern Greek Literature. Oxford : Clarendon, 1994.
- Beaujour, Michel. Miroir d'encre : rhétorique de l'auto-portrait. Paris : Seuil, 1980.
- Beckett, Samuel. Molloy. 1951. Éd. Paris : Éditions de Minuit, 1981.
- . En Attendant Godot. 1952. Éd. Paris : Éditions de Minuit, 1990.
- Beniamino, Michel. La Francophonie littéraire. Essai pour un théorie. Paris : L'Harmattan, 1999.
- . et Lise Gauvin, dir. Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2005.
- Bennani, Jalil, et al. Du bilinguisme. Colloque Université de Rabat 1981. Paris : Denoël, 1985.
- Berque, Augustin. « Problématique. » La Maîtrise de la ville. Urbanité française, urbanité nipponne. Dir. Augustin Berque. Paris : École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1994. 13-17.
- . Écoumène : Introduction à l'étude des milieux humains. Paris : Belin, 2000.
- Besmeres, Mary. Translating One's Self : Language and Selfhood in Cross-Cultural Autobiography. Oxford : Peter Lang, 2002.
- Bhabha, Homi K. The Location of Culture. Londres : Routledge, 1994.
- Bianciotti, Hector. Sans la miséricorde du Christ. Paris : Gallimard, 1985.
- Blanckeman, Bruno. « À propos de Pascal Quignard. » Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain. Dir. Jan Baetens et Dominique Viart. Paris-Caen : Minard, 1999. 83-97.
- Blanton, Casey. Travel Writing : The Self and the World. 1995. Éd. New York : Routledge, 2002.
- Blodgett, Edward Dickinson et Jacques Brault. Transfigurations. Saint Lambert/Toronto : Éditions du Noroît/Buschek Books, 1998.
- Boyn, Svetlana. « Estrangement as a lifestyle: Shklovsky and Brodsky. » Exile and Creativity: Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances. Dir. Susan Rubin Suleiman. Durham : Duke UP, 1998. 241-62.
- Brady, Mary Pat. Extinct Lands, Temporal Geographies : Chicana Literature and the Urgency of Space. Durham : Duke UP, 2002.

- Brah, Avtar. Cartographies of Diaspora: Contesting Identities. Londres : Routledge, 1997.
- Brincourt, André. Langue française terre d'accueil. Paris : Éditions du Rocher, 1997.
- Browning, Robert. « Greek Diglossia Yesterday and Today. » International Journal of the Sociology of Language 35 (1982) : 49-68.
- Calvino, Italo. Si par une nuit d'hiver un voyageur. Paris : Seuil, 1995.
- Castellani, Jean-Pierre, Maria-Rosa Chiapparo et Daniel Leuwens, dir. Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture. Actes du colloque international de Tours (9-11 décembre 1999). Littérature et nation 24 (2001).
- Centre de Recherches Inter-Langues d'Angers. Métatextualités et métafiction. Théorie et analyses. Rennes : Presses Universitaires de Rennes, 2002.
- de Certeau, Michel. L'Invention du quotidien. I. Arts de faire. Paris : Gallimard, 1990.
- Chamberlain, Lori. « "The Same Old Stories" : Beckett's Poetics of Translation. » Beckett Translating / Translating Beckett. Dir. Alan Warren Friedman, Charles Rossman et Dina Sherzer. University Park : Pennsylvania State UP, 1987. 17-24.
- Cioran. Aveux et anathèmes. Paris : Gallimard, 1987.
- Clément, Bruno. « Serviteur de deux maîtres. » Littérature 121 (2001) : 3-13.
- Collot, Michel. « L'Ouverture au(x) monde(s). » Paysages et poésies francophones. Dir. Michel Collot et Antonio Rodriguez. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2005. 43-61.
- . « Pour une poétique du paysage. » Lieux propices. L'énonciation des lieux/Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels. Dir. Adelaïde Russo et Simon Harel. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 2005. 269- 80.
- . Paysage et poésie du romantisme à nos jours. Paris : Corti, 2005.
- Colonna, Vincent. Autofictions & autres mythomanies littéraires. Auch : Tristram, 2004.
- Combe, Dominique. Poétiques francophones. Paris : Hachette, 1995.
- . « Paysages et identités francophones. » Paysages et poésies francophones. Dir. Michel Collot et Antonio Rodriguez. Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 2005. 13-27.
- Conrad, Joseph. Heart of Darkness. 1902. Éd. Boston : Bedford Books, 1989.
- de Courtivron, Isabelle, dir. Lives in Translation : Bilingual Writers on Identity and Creativity. New York : Macmillan, 2003.

- Darrieussecq, Marie. « L'Autofiction, un genre pas sérieux. » Poétique 107 (1996) : 369-79.
- Darwiche Jabbour, Zahida. « L'Écriture de soi dans la langue de l'autre. » Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture. Dir. Jean-Pierre Castellani, Maria-Rosa Chiapparo et Daniel Leuwers. Actes du colloque international de Tours (9-11 décembre 1999). Littérature et nation 24 (2001) : 101-21.
- Delbart, Anne-Rosine. « Être bilingue et écrivain français ; les motivations du choix d'une langue d'écriture. » Bulletin suisse de linguistique appliquée 76 (2002) : 161-78.
- . Les Exilés du langage : Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000). Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2005.
- Deleuze, Gilles et Félix Guattari. Kafka. Pour une littérature mineure. Paris : Éditions de Minuit, 1975.
- . Mille Plateaux. Paris : Éditions de Minuit, 1980.
- . Qu'est-ce que la philosophie ?. Paris : Éditions de Minuit, 1991.
- Derrida, Jacques. The Ear of the Other : Octobiography, Transference, Translation. New York : Schocken Books, 1985.
- . Le Monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine. Paris : Galilée, 1996.
- . et Maurizio Ferraris. A Taste for the Secret. Cambridge : Polity, 2001.
- Desbiens, Patrice. L'Homme invisible/The Invisible Man. Sudbury : Prise de Parole, 1981.
- Désy, Caroline, Sylvie Boyer et Simon Harel, dir. La Mémoire inventée. Montréal : Cahiers du CELAT – UQAM, 2003.
- Didier, Béatrice. Le Journal intime. Paris : PUF, 1976.
- Dion, Robert, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz, dir. Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone. Québec : Nota Bene, 2002.
- Djebar, Assia. Ces voix qui m'assiègent... en marge de ma francophonie. Paris : Albin Michel, 1999.
- Dorfman, Ariel. « The Wandering Bigamists of Language. » Lives in Translation : Bilingual Writers on Identity and Creativity. Dir. Isabelle de Courtivron. New York : Macmillan, 2003. 29-37.
- Dobrovsky, Serge. Fils. Paris : Galilée, 1977.

- . « Autobiographie/vérité/psychanalyse. » Autobiographiques de Corneille à Sartre. Paris : PUF, 1998. 61-79.
- Dupuis, Gilles. « Littérature migrante. » Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base. Dir. Michel Beniamino et Lise Gauvin. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2005. 117-19.
- Duras, Marguerite. L'Amant. Paris : Éditions de Minuit, 1984.
- Esteban, Claude. Le Partage des mots. Paris : Gallimard, 1990.
- Fakiolas, Rossetos et King Russell. « Emigration, Return, Immigration : A Review and Evaluation of Greece's Postwar Experience of International Migration. » International Journal of Population Geography 2 (1996) : 171-90.
- Federman, Raymond. The Voice in the Closet/La voix dans le cabinet de débarras. Madison : Coda Press, 1979.
- . « A Voice Within a Voice : Federman Translating / Translating Federman. » The Multilingual Mind : Issues Discussed By, For, and About People Living with Many Languages. Dir. Tracey Tokuhama-Espinosa. Westport : Praeger, 2003. 235-41.
- Fitch, Brian T. Beckett and Babel : An Investigation into the Status of the Bilingual Work. Toronto : University of Toronto Press, 1988.
- Foucault, Michel. « Des Espaces autres. » Dits et écrits. Vol IV. Paris : Gallimard, 1994. 752-62.
- Friedman, Alan Warren, Charles Rossman et Dina Sherzer, dir. Beckett Translating / Translating Beckett. University Park : Pennsylvania State UP, 1987.
- Garane, Jeanne. « Discursive Geographies : An Overview. » Discursive Geographies : Writing Space and Place in French/Géographies discursives : l'écriture de l'espace et du lieu en français. Dir. Jeanne Garane. Amsterdam : Rodopi, 2005. 9-24.
- Garcia, Laure et Claire Julliard. « La littérature-monde en français : un bien commun en danger. » Libération 14 juillet 2007.
- Gasparini, Philippe. Est-il je? Roman autobiographique et autofiction. Paris : Seuil, 2004.
- Gasquet, Axel et Modesta Suárez, dir. Écrivains multilingues et écritures métisses : l'hospitalité des langues. Actes du colloque international de Clermont-Ferrand (2-4 décembre 2004). Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, 2007.
- Gauvin, Lise. L'Écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens. Paris : Karthala, 1997.

---. « Écriture, surconscience et plurilinguisme : une poétique de l'errance. » Francophonie et identités culturelles. Dir. Christiane Albert. Paris : Karthala, 1999. 13-29.

Genette, Gérard. Figures III. Paris : Seuil, 1972.

Gide, André. Les Faux-monnayeurs. 1925. Éd. Paris : Gallimard, 1997.

Glissant, Édouard. Traité du tout-monde. Paris : Gallimard, 1997.

Grimal, Pierre. The Dictionary of Classical Mythology. Oxford : Blackwell, 1986.

Grutman, Rainier. « Bilinguisme. » Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base. Dir. Michel Beniamino et Lise Gauvin. Limoges : Presses Universitaires de Limoges, 2005. 29.

Gusdorf, Georges. « Conditions et limites de l'autobiographie. » Formen der Selbstdarstellung : Analekten zu einer Geschichte des literarischen Selbstportraits. Dir. Günter Reichenkron et Erich Haase. Berlin : Duncker & Humblot, 1956. 105-23.

---. Les Écritures du Moi. Paris : Odile Jacob, 1990.

Harel, Simon. « Lieux trahis, déplacements entravés dans l'œuvre d'Antonio D'Alfonso. » Lieux propices. L'énonciation des lieux/Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels. Dir. Adelaide Russo et Simon Harel. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 2005. 48-61.

---. « L'Humain jetable. Architectures précaires du quotidien. » Quel autre ? L'Altérité en question. Dir. Pierre Ouellet et Simon Harel. Montréal : VLB éditeur, 2007. 351-78.

---. Alexandre Jacques et Stéphanie St-Amand, dir. Le Cabinet d'autofictions. Montréal : Cahiers du CELAT – UQÀM, 2003.

Hubier, Sébastien. Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction. Paris : Armand Colin, 2003.

Huston, Nancy. « Romain Gary : A Foreign Body in French Literature. » Exile and Creativity : Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances. Dir. Susan Rubin Suleiman. Durham : Duke UP, 1998. 281-304.

---. L'Empreinte de l'ange. Paris : Acte Sud, 1998.

---. Nord Perdu, suivi de Douze France. Arles : Actes Sud, 1999.

---. et Leïla Sebbar. Lettres parisiennes. Autopsie de l'exil. 1986. Éd. Paris: J'ai lu, 2000.

Israel, Nico. Outlandish : Writing Between Exile and Diaspora. Stanford UP, 2000.



- Jacques, Alexandre. « S'écrire aux éclats : le jaillissement d'une zone délaissée de la connaissance de l'être. » Le Cabinet d'autofiction. Dir. Simon Harel, Alexandre Jacques et Stéphanie St-Amand. Montréal : Cahiers du CELAT – UQÀM, 2003. 175-204.
- Jouanny, Robert. « Écrire dans la langue de l'autre. » L'Identité culturelle dans les littératures de langue française. Dir. Árpád Vigh. Actes du colloque de Pécs (24-28 avril 1989). Pécs : Presses de l'Université de Pécs/ACCT, 1989. 291-98.
- . Singularités francophones ou choisir d'écrire en français. Paris : PUF, 2000.
- Joubert, Jean-Louis. Les Voleurs de langue. Traversée de la francophonie littéraire. Paris : Philippe Rey, 2006.
- Kamuf, Peggy, dir. A Derrida Reader: Between the Blinds. New York: Columbia UP, 1991.
- Kaplan, Caren. Questions of Travel : Postmodern Discourses of Displacement. Durham : Duke UP, 1996.
- Kellman, Steven G. The Translingual Imagination. Lincoln : U. of Nebraska Press, 2000.
- , dir. Switching Languages : Translingual Writers Reflect on Their Craft. Lincoln : U. of Nebraska Press, 2003.
- Khatibi, Abdelkebir. Amour bilingue. Montpellier: Fata Morgana, 1983.
- King, Russell, John Connell et Paul White, dir. Writing Across Worlds : Literature and Migration. Londres : Routledge, 1995.
- Kirch, Joëlle. « Vivre entre deux langues. » Écrire, entre deux langues. Schreiben, zwischen zwei sprachen. Dir. Monique Viannay. Acte du Colloque de l'Institut Français de Munich (octobre 1989). Sirene 8 (1991) : 140-45.
- Klein-Lataud, Christine. « Les Voix parallèles de Nancy Huston. » TTR : Traduction, terminologie, rédaction 9 (1996) : 211-31.
- Klosty Beaujour, Elizabeth. « Prolegomena to a Study of Russian Bilingual Writers. » Slavic and East European Journal 28 (1984) : 58-75.
- . Alien Tongues : Bilingual Russian Writers of the « First » Immigration. Ithaca : Cornell UP, 1989.
- Kort, Wesley A. Place and Space in Modern Fiction. Gainesville : UP of Florida, 2004.
- Kristeva, Julia. Étrangers à nous-mêmes. 1988. Éd. Paris : Folio, 1991.
- . « L'Autre langue ou traduire le sensible. » French Studies 52 (1998) : 385-96.

- Kristof, Agota. l'Analphabète. Récit autobiographique. Genève : Editions Zoé, 2004.
- Kroh, Aleksandra. L'Aventure du bilinguisme. Paris : L'Harmattan, 2000.
- Krupnick, Marc, dir. Displacement : Derrida and After. Bloomington : Indiana UP, 1983.
- Lacan, Jacques. « Le Séminaire sur la lettre volée. » Écrits. Paris : Seuil, 1966. 11-64.
- Laronde, Michel, dir. L'Écriture décentrée. La langue de l'Autre dans le roman contemporain. Paris : L'Harmattan, 1996.
- La Tête du chat. Téléfilm réalisé par Dimitris Stavrakas, [année inconnue].
- Lecarme, Jacques et Éliane Lecarme-Tabone. L'Autobiographie. 1997. Éd. Paris : Armand Colin, 1999.
- Lefebvre, Henri. La Production de l'espace. 1974. Éd. Paris : Anthropos, 2000.
- Lejeune, Philippe. Le Pacte autobiographique. Paris : Seuil, 1975.
- . Moi Aussi. Paris : Seuil, 1986.
- Leontis, Artemis. Topographies of Hellenism : Mapping the Homeland. Ithaca : Cornell UP, 1995.
- . « Beyond Hellenicity : Can We Find Another Topos ? » Journal of Modern Greek Studies 15 (1997) : 217-31.
- Lionnet, Françoise. Autobiographical Voices : Race, Gender, Self-Portraiture. Ithaca : Cornell UP, 1989.
- Lutwack, Leonard. The Role of Place in Literature. New York : Syracuse UP, 2000.
- Makine, Andreï. Le Testament français. 1995. Éd. Paris : Folio, 1997.
- de Man, Paul. « Autobiography as De-facement. » Modern Language Notes 94 (1979) : 919-30.
- Marin La Meslée, Valérie, dir. « 2006 : année des francophonies. Défense et illustration des langues françaises. » Le Magazine littéraire 451 (2006) : 28-61.
- Martin, Patrice et Christophe Drevet. La Langue française vue d'ailleurs. Casablanca : Tarik Éditions, 2001.
- Mathieu, Martine, dir. Littératures autobiographiques de la francophonie. Paris : CELFA/L'Harmattan, 1996.

- May, Georges. L'Autobiographie. Paris: PUF, 1979.
- McMahon, Joseph H. « City for Expatriates. » Yale French Studies. Paris in Literature. 32 (1964) : 144-58.
- Mehlman, Jeffrey. A Structural Study of Autobiography : Proust, Leiris, Sartre, Lévis-Strauss. Ithaca : Cornell UP, 1974.
- Merry, Bruce. Encyclopedia of Modern Greek Literature. Wesport : Greenwood Press, 2004.
- Millois, Jean-Christophe. « Péchés d'écriture. Claude Louis-Combet : *Blesse, Ronce noire*. » Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit. Dir. Dominique Viart. Paris-Caen : Minard, 1998. 101-16.
- Ministère des affaires étrangères (Grèce). <<http://www.ypex.gov.gr/www.mfa.gr>>
- Mitropoulos, Dimitri. « On the Outside Looking In : Greek Literature in the English-Speaking World. » Journal of Modern Greek Studies 15 (1997) : 187-96.
- Moi, Anna. Espéranto, désespéranto. La francophonie sans les Français. Paris : Gallimard, 2006.
- Morency, Pierre, dir. La Tentation autobiographique. Communications de la quatorzième rencontre québécoise internationale des écrivains tenue à Québec du 19 au 22 avril 1986. Montréal : L'Héxagone, 1988.
- Mouralis, Bernard. « La Condition de l'écrivain francophone. » Le Magazine littéraire 451 (2006) : 38-40.
- Nancy, Jean-Luc. « L'approche. » Lieux propices. L'énonciation des lieux/Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels. Dir. Adelaïde Russo et Simon Harel. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 2005. 121-30.
- Nazarova, Nina. Andreï Makine : deux facettes de son œuvre. Paris : L'Harmattan, 2005.
- Oktapoda-Lu, Efstratia. « Identité, altérité : frontières et mythes ou les écrivains grecs d'expression française. » Dalhousie French Studies 74-75 (2006) : 389-412.
- . et Vassiliki Lalagianni. « Le véritable exil est toujours intérieur : imaginaire et métissage chez les écrivains francophones grecs. » French Forum 30 (2005) : 111-39.
- Olney, James, dir. Autobiography : Essays Theoretical and Critical. Princeton UP, 1980.
- Ostrovsky, Erika. « Le Silence de Babel » L'Herne. Samuel Beckett. Dir. Tom Bishop et Raymond Ferderman. Paris: Éditions de l'Herne, 1997. 206-11.

- Ouellet, Pierre et al, dir. Identités narratives. Mémoire et perception. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 2002.
- . dir. Le Soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels. Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 2003.
- . « Le Principe d'altérité. » Quel autre ? L'Altérité en question. Dir. Pierre Ouellet et Simon Harel. Montréal : VLB éditeur, 2007. 7-43.
- Ouellette-Michalska, Madeleine. Autofiction et dévoilement de soi. Montréal : XYZ éditeur, 2007.
- Oustinoff, Michaël. Bilinguisme d'écriture et auto-traduction : Julien Green, Samuel Beckett, Vladimir Nabokov. Paris : L'Harmattan, 2001.
- Perec, Georges. Espèces d'espaces. 1974. Éd. Paris : Galilée, 2000.
- Pfitzner, Ina Alice. Translating Exile in Panaït Istrati's *Mes departs*, Samuel Beckett's *Fin de partie* and selected poems by Paul Celan. Thèse de doctorat. Louisiana State University, 2001.
- Porra, Véronique. « Langue française, langue d'adoption ». Discours et positionnements des romanciers d'expression française originaires d'espaces non francophones dans le champ littéraire français, 1945-2000. Thèse de doctorat. Universität Bayreuth, 2000.
- . « Les "convertis" de la francophonie. » Langue de l'autre ou la double identité de l'écriture. Dir. Jean-Pierre Castellani, Maria-Rosa Chiapparo et Daniel Leuwers. Actes du colloque international de Tours (9-11 décembre 1999). Littérature et nation 24 (2001) : 297-311.
- Poulin, Sylvie. « Langue maternelle, langue d'adoption : Traduction et écriture (Vassilis Alexakis, Assia Djebar, Andreï Makine) » Mémoire de Maîtrise. Université de Montréal, 2000.
- « Prix Édouard Glissant. 10 juin 2003. » Programme. Université Paris 8 Vincennes St-Denis. <[http://recherche.univ-paris8.fr/glis\\_pres.php?GLIAN=2003&1](http://recherche.univ-paris8.fr/glis_pres.php?GLIAN=2003&1)>
- Proust, Marcel. À la recherche du temps perdu. Paris : Gallimard, 1988.
- Rapaport, Herman. Later Derrida : Reading the Recent Work. New York : Routledge, 2003.
- Ricoeur, Paul. Temps et récit III. Paris : Seuil, 1985.
- . Soi-même comme un autre. Paris : Seuil, 1990.
- Riding, Alan. « Neocolonialists Seize French Language : An Invading Legion of Foreign Writers is Snapping up the Medals. » New York Times 8 octobre 1997.

- . « Is French Literature Burning ? » New York Times 18 novembre 2006.
- . « In Paris, Language Opens a New Front in a Culture War » New York Times 31 mars 2007.
- Robbe-Grillet, Alain. La Jalousie. Paris : Éditions de Minuit, 1957.
- Robin, Régine. « L'Impossible place identitaire de Joseph Roth. » Écriture de soi et psychanalyse. Dir. Jean-François Chiantaretto. Paris : L'Harmattan, 1996. 23-49.
- . Le Deuil de l'origine. Une langue en trop. La langue en moins. Paris : Kimé, 2003.
- Rubin, Paul C., dir. Autobiographical Memory. Cambridge UP, 1988.
- Russo, Adelaide. « De la géo-scopie en quête de définition. » Lieux propices. L'énonciation des lieux/Le lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels. Dir. Adelaide Russo et Simon Harel. Sainte-Foy : Les Presses de l'Université Laval, 2005. 25-45.
- Said, Edward. « Reflexions on Exile. » Altogether Elsewhere : Writers on Exile. Dir. Marc Robinson. Boston: Faber and Faber, 1994. 137-49.
- Sasso, Robert et Arnaud Villani, dir. Le Vocabulaire de Gilles Deleuze. Paris: Vrin, 2003.
- Secrétariat Général des Grecs de l'étranger. <<http://www.ggac.gr/gabroad/organosi.en.asp>>
- Semprun, Jorge. Adieu vive clarté... 1998. Éd. Paris : Folio, 2003.
- Sheringham, Michael. French Autobiography Devices and Desires : Rousseau to Perec. Oxford : Clarendon Press, 1993.
- Sherzer, Dina. « Words about Words : Beckett and Language. » Beckett Translating / Translating Beckett. Dir. Alan Warren Friedman, Charles Rossman et Dina Sherzer. University Park : Pennsylvania State UP, 1987. 49-54.
- Simon, Sherry. Le Trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise. Montréal : Boréal, 1994.
- . « La Traduction qui tourne mal : le texte hybride. » Écrire en langue étrangère. Interférences de langues et de cultures dans le monde francophone. Dir. Robert Dion, Hans-Jürgen Lüsebrink et János Riesz. Québec : Nota Bene, 2002. 305-15.
- . « L'Hybridité et après. Figures du traduire. » Quel autre ? L'Altérité en question. Dir. Pierre Ouellet et Simon Harel. Montréal : VLB éditeur, 2007. 315-49.
- Simonet-Tenant, Françoise, dir. Le Propre de l'écriture de soi. Paris : Tétraèdre, 2007.

- Siwka, Ryszarda. Paris en France et ailleurs. Kraków : Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 1999.
- Smith, Sidonie. A Poetics of Women's Autobiography ; Marginality and the Fictions of Self-representation. Bloomington : Indiana UP, 1978.
- Steiner, George. Extra-territorial : Papers on Literature and the Language Revolution. New York : Atheneum, 1971.
- . Après Babel. Une poétique du dire et de la traduction. 1975. Éd. Paris : Albin Michel, 1998.
- Suleiman, Susan Rubin, dir. Exile and Creativity : Signposts, Travelers, Outsiders, Backward Glances. Durham : Duke UP, 1998.
- Sultan, Nancy. Exile and the Poetics of Loss in Greek Tradition. Lanham : Rowan & Littlefield, 1999.
- Sutton, David. « Listen to that Scent ! Travelling Tastes and Smells Among Greek Emigrants » Detours 1 (2003).  
<[http://www.prairie.org/index.cfm/fuseaction/dir\\_resources.detours\\_page/page\\_id/8eae10a8-1774-43ac-a15b-fd555fd338d6/object\\_id/b20af54e-7c32-43fe-bf4a-df4dac542399/ListentothatScent.cfm](http://www.prairie.org/index.cfm/fuseaction/dir_resources.detours_page/page_id/8eae10a8-1774-43ac-a15b-fd555fd338d6/object_id/b20af54e-7c32-43fe-bf4a-df4dac542399/ListentothatScent.cfm)>
- Tindall, Gillian. Countries of the Mind : The Meaning of Place to Writers. Londres : Hogarth Press, 1991.
- Todorov, Tzvetan. « Bilinguisme, dialogisme et schizophrénie. » Du bilinguisme. Jalil Bennani et al. Paris : Denoël, 1985. 11-38.
- Triolet, Elsa. La Mise en mots. Genève : Albert Skira, 1969.
- Tuan, Yi-Fu. Topophilia : a Study of Environmental Perception, Attitude, and Values. Englewood Cliffs : Prentice-Hall, 1974.
- Valantin, Christian, dir. La Francophonie dans le monde. 2006-2007. Paris : Nathan, 2007.
- Van Acker, Isa. « L'Écrivain en nomade. Dynamiques spatiales et expériences du monde chez J. M. G. Le Clézio. » GEO/GRAPHIES : Mapping the Imagination in French and Francophone Literature and Film. Dir. Henry G. Freeman. Amsterdam : Rodopi, 2003. 111-20.
- Viannay, Monique et Chantal Estran. « Écrire, entre deux langues. » Écrire, entre deux langues. Schreiben, zwischen zwei Sprachen. Dir. Monique Viannay. Acte du Colloque de l'Institut Français de Munich (octobre 1989). Sirene 8 (1991) : 10-31.

- Viart, Dominique. « Mémoire du récit. Questions à la modernité. » Écritures contemporaines 1. Mémoires du récit. Dir. Dominique Viart. Paris-Caen : Minard, 1998. 3-27.
- . « Filiations littéraires. » Écritures contemporaines 2. États du roman contemporain. Dir. Jan Baetens et Dominique Viart. Paris-Caen : Minard, 1999. 115-39.
- Waugh, Patricia. Metafiction : The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Methuen : Londres, 1984.
- White, Kenneth. L'Esprit nomade. Paris : Grasset, 1987.
- White, Paul. « Geography, Literature and Migration. » Writing Across Worlds : Literature and Migration. Dir. Russell King, John Connell et Paul White. Londres : Routledge, 1995. 1-19.
- Wolton, Dominique. Demain la francophonie. Paris : Flammarion, 2006.
- Xafnikos erotas. Film réalisé par Yorgos Tseberopoulos [d'après Talgo], 1984.
- Ya Ding. Le Cercle du Petit Ciel. 1992. Éd. Paris : Folio, 2003.
- Ying Chen. Les Lettres chinoises. Montréal : Leméac, 1993.

## VITA

Marianne Halloran was born in Rennes, France. After obtaining a Maîtrise d'anglais from the Université de Rennes 2 – Haute Bretagne in 2000, she moved to Ireland where she obtained a master's in French from the University of Limerick in 2002. There, she specialized in literary translation, more specifically in the translation of culture-specific items from English to French. In 2002-2003, Marianne was a part-time lecturer at the University of Limerick, teaching a variety of classes for the Department of Languages and Cultural Studies. She entered the doctoral program in the Department of French Studies at Louisiana State University in the Fall of 2004 and won the Adam Shelby Holmes Trappey Scholarship for the Most Outstanding Incoming Graduate Student. She has presented conference papers and published articles dealing with questions of cultural identity, exile, and language choice in contemporary Francophone literatures. Marianne also loves to teach and has won the Teaching Assistant Award for Exceptional Performance in Teaching and Service to the Lower Level Language Program in both 2005 and 2006. In May 2008, she will graduate from Louisiana State University with a doctorate in French. She looks forward to beginning work as a visiting assistant professor in the department of Modern Languages and Literatures at Furman University in August 2008.