

Écrire les « béates béances entre les mots » :
Limbes/Limbo de Nancy Huston et *La langue
maternelle* de Vassilis Alexakis



Alice Kathleen Pick Duhan
Université de Stockholm, Suède
Alice.Pick@fraitia.su.se

Reçu le 04-09-2012/Accepté le 10-05-2013

Résumé : Cet article propose une lecture de deux ouvrages des auteurs bilingues Nancy Huston et Vassilis Alexakis. *Limbes/Limbo* de Nancy Huston (sous-titré « un hommage à Samuel Beckett ») est un récit bilingue composé de deux textes anglais et français parallèles mais non identiques. Le roman *La langue maternelle* de Vassilis Alexakis a d'abord été écrit en grec et ensuite traduit en français par l'auteur. Dans la version française qui sera étudiée dans cet article, des mots grecs sont fréquemment cités et maintiennent une fonction importante dans le roman. Mon analyse s'intéresse à la façon dont Alexakis et Huston emploient, dans ces deux ouvrages, la crise d'un narrateur bilingue ayant perdu l'équilibre entre ses deux langues comme point de départ pour entamer une interrogation plus générale sur la construction du sens et sur les mécanismes de la langue en tant que système signifiant. L'article soutient que les deux ouvrages explorent les « béates béances entre les mots » comme un espace contradictoire qui représente à la fois les insuffisances de la langue et les possibilités illimitées qu'elle offre.

Mots-clés : Nancy Huston, Vassilis Alexakis, bilinguisme littéraire, *Limbes/Limbo*, *La langue maternelle*

Writing the “gaping gaps between the words”: *Limbes/Limbo* by Nancy Huston and *La langue maternelle* by Vassilis Alexakis

Abstract: This article proposes a reading of two works by the bilingual writers Nancy Huston and Vassilis Alexakis. *Limbes/Limbo* by Nancy Huston (subtitled “un hommage à Samuel Beckett”) is a bilingual narrative composed of two parallel, but non-identical, texts in French and English. The novel *La langue maternelle* by Vassilis Alexakis was first written in Greek before being translated into French by the author. In the French version of the novel, which will be studied in this article, Greek words are frequently cited and play an important role in the novel. My analysis aims to show how these two works use the crises of their bilingual narrators as the starting point for a more general examination of the construction of meaning and of the mechanisms of language as a signifying system. The article argues that the two works explore the “gaping gaps between the words” as a contradictory space that represents both the inadequacies of language and its infinite possibilities.

Keywords: Nancy Huston, Vassilis Alexakis, literary bilingualism, *Limbes/Limbo*, *La langue maternelle*

Aujourd'hui, on célèbre la francophonie mondiale qui fait de la langue française l'outil créatif d'écrivains aux quatre coins du monde. Cette littérature a reçu de plus en plus de reconnaissance au cours des dernières décennies, ce qu'on peut noter par le

nombre croissant de salons du livre, de journées d'études et de cours universitaires qui y sont consacrés. L'application à la littérature d'un terme renvoyant à une réalité socio-linguistique et géographique (sans oublier les connotations politiques et idéologiques du terme¹) risque pourtant d'obscurcir un volet mineur mais néanmoins important de cette longue tradition d'écriture en français. Je parle des nombreux auteurs qui, sans être ressortissants de l'espace traditionnellement considéré comme francophone, ont « adopté » le français pour leur production littéraire. Depuis longtemps, une véritable « francographie » fait du français un outil de création littéraire non seulement des ressortissants des pays francophones mais aussi - et on l'oublie trop souvent - de tout individu en mesure d'écrire en français. De Marco Polo à Beckett, en passant par Beckford, Strindberg et Rilke, l'histoire connaît de nombreux exemples d'auteurs qui ont « adopté » cette langue pour au moins une partie de leur production.

On peut remarquer une série d'études récentes (Jouanny, 2000 ; Delbart, 2005 ; Miletic, 2008 ; Porra, 2011) qui s'intéressent spécifiquement à des auteurs contemporains non issus de l'espace francophone ayant choisi le français comme langue d'expression littéraire. Un point de consensus qui émerge dans ces études est le rôle important joué par une réflexion sur la langue dans l'œuvre de ces auteurs. Jouanny (2000 : 9) constate chez les auteurs qui écrivent en français comme une langue d'adoption au XXe siècle une prise de conscience de « la signification sociologique, psychologique et poétique de leur choix linguistique et [...] des problèmes posés par l'écriture » qu'on ne retrouve pas forcément chez leurs prédécesseurs. Delbart (2005) identifie parmi les traits récurrents de leurs œuvres une tendance à des jeux langagiers et une mise en récit du langage au niveau de l'intrigue. Dans un contexte plus large, les travaux de Lise Gauvin ont beaucoup contribué à notre compréhension du rapport particulier que l'écrivain francophone « à la croisée des langues » entretient avec sa langue d'écriture (voir, par exemple, Gauvin, 1997 & 2000). Elle remarque chez de nombreux auteurs francophones une *surconscience linguistique* qui fait de la langue un lieu de réflexion et de fantasme, un « espace de fiction voire de friction » (Gauvin, 2003 : 100).

Dans cet article, je voudrais m'intéresser plus particulièrement au traitement de la langue et à la thématisation de la langue dans l'œuvre de deux écrivains qui se trouvent littéralement « à la croisée des langues » dans leur écriture, non seulement en tant qu'auteurs francophones d'adoption, mais de surcroît en tant qu'écrivains bilingues. La Canadienne d'origine anglophone Nancy Huston et le Grec Vassilis Alexakis ont préféré écrire leurs premiers textes en français plutôt que dans leur langue maternelle respective, ainsi démarrant leurs carrières en tant qu'écrivains francophones, ou plutôt écrivains *francographes*². Ils écrivent aujourd'hui des textes dans leurs deux langues.

Cet article propose des lectures de *Limbes/Limbo* de Huston et de *La langue maternelle* d'Alexakis, ouvrages rédigés au moment où ces auteurs avaient déjà commencé à

écrire dans leurs deux langues et où les questions d'équivalences et de frictions entre langues ont acquis une importance particulière dans leur œuvre. Ces ouvrages, pourtant assez différents dans leur forme et style, font tous les deux de la langue un lieu de réflexion et de fantasme. *Limbes/Limbo* de Nancy Huston est un livre bilingue au sens le plus concret. Sous-titré « un hommage à Samuel Beckett », le livre contient deux textes anglais et français parallèles mais non identiques dans lesquels une narratrice entame un long monologue tout à fait digne de la logorrhée qu'on retrouve chez les personnages beckettien. *La langue maternelle*³ est un roman qu'Alexakis affirme avoir écrit en grec avant de le traduire en français (Oktapoda, 2007 : 329). Cet article s'intéresse à la version française du roman, qui est un texte monolingue, exception faite des mots grecs cités tout au long du livre. Comme nous le verrons, ces mots forment leur propre sous-récit en grec accompagnant le texte français. Par des instances de bilinguisme textuel et par la place centrale accordée au thème du bilinguisme dans leurs livres, Huston et Alexakis prennent le bilinguisme comme point de départ pour entamer une interrogation plus générale sur la construction du sens et sur les mécanismes de la langue en tant que système signifiant.

Nancy Huston a débuté sa carrière de romancière en 1981 avec le roman *Variations Goldberg*, qu'elle a écrit en français. Après avoir publié deux autres romans en français⁴, elle revient à l'anglais en 1989 pour écrire *Plainsong* (qu'elle traduit en français elle-même sous le titre *Cantique des Plaines*)⁵. Depuis, elle écrit dans les deux langues et décrit son processus d'écriture comme un va-et-vient constant entre l'anglais et le français. Elle publie *Limbes/Limbo* en 1998, au cours d'une période où la question des langues est particulièrement saillante dans les thématiques qu'elle développe. Le roman *L'Empreinte de l'ange*, publié la même année, est presque exclusivement peuplé de personnages étrangers maîtrisant le français à divers degrés. L'année suivante, Huston publie un essai, *Nord perdu*, dans lequel elle parle en détail de sa propre expérience de bilingue.

Les débuts littéraires d'Alexakis datent de 1974, avec la publication du roman *Le Sandwich*. Deux romans français suivront, jusqu'à ce qu'Alexakis ait le vertige un jour en se promenant sur le boulevard des Capucines, lorsqu'il se rend compte que son pays était totalement absent de ses livres. Il écrit donc son roman suivant en grec. *Talgo* sort en Grèce avant d'être traduit par l'auteur pour la publication française en 1983⁶. L'activité de création romanesque d'Alexakis ne sera désormais plus jamais tout à fait monolingue, et il explique qu'il écrit chaque roman deux fois, le sujet du livre déterminant la langue de la première version⁷. Si nous trouvons déjà les premières traces d'une préoccupation pour la question des langues dans *Talgo* et *Contrôle d'identité* (1985), *La langue maternelle* (1995) marque une transition dans son œuvre. Il change de maison d'édition⁸ et à partir de ce roman la thématique linguistique devient plus

saillante, surtout dans ses romans *Les mots étrangers* (2002) et *Le premier mot* (2010), qui décrivent l'un l'apprentissage d'une langue africaine, et l'autre, les aventures d'une femme à la recherche du premier mot humain.

Enfants de la tendance structuraliste des milieux intellectuels pendant les années 1960 et 1970, quand ils sont arrivés à Paris⁹ (surtout peut-être Huston, qui était étudiante de Barthes), Alexakis et Huston pourraient dire avec Eva Hoffman - encore un auteur qui écrit dans une langue d'adoption, cette fois l'anglais - : « I am becoming a living avatar of structuralist wisdom; I cannot help knowing that words are just themselves » (Hoffman, 1989 : 107, cité par Miletic, 2008 : 20). L'analyse qui suit s'intéressera à la façon dont Alexakis et Huston thématisent cette conscience de l'arbitraire de la langue dans leurs écrits littéraires en la mettant en rapport avec la condition bilingue.

Huston décrit souvent sa double appartenance linguistique comme un handicap plutôt qu'un atout, et, au début de sa carrière, elle a dit qu'au lieu de se considérer parfaitement bilingue, elle se perçoit comme « doublement mi-langue, ce qui n'est pas très loin d'analphabète » (2006 [1986] : 77). Dans son récit autobiographique *Paris-Athènes*, Alexakis constate : « Alors que j'avais cru trouver un équilibre entre deux pays et deux langues, j'ai eu la sensation que je marchais dans le vide. Comme dans un cauchemar, je me suis vu en train de traverser un gouffre sur un pont qui, en réalité, n'existait pas. » (2007 [1989] : 23). Ces deux visions pessimistes de la condition bilingue sont facilement reconnaissables dans les textes étudiés ici. Quelle meilleure illustration du « mi-linguisme » que le bilinguisme chaotique dans *Limbes/Limbo* ? Et *La langue maternelle* met en scène l'écroulement de ce pont entre deux cultures et langues, accéléré dans ce cas par la mort d'un proche. Nous nous efforçons pourtant de montrer ici comment, par un funambulisme spectaculaire sur la corde raide entre la non-communication et la communication, la non-signification et la signification, Alexakis et Huston explorent dans ces deux textes les possibilités de transformer les « béances entre les mots » (*LL*¹⁰ : 27) en un espace de créativité.

Limbes/Limbo

Les premières pages de *Limbes/Limbo* décrivent une situation d'angoisse linguistique. La narratrice souhaite faire taire les gens « pour que la machine verbale cesse de fabriquer ses significations débiles, débilitantes » (*LL* : 11¹¹) (« make the wordmachine cease grinding out its senseless sense », *LL* : 10). Son angoisse aboutit à une crise de mots en tant que médium d'expression créatrice : « les mots sont las de tourner en rond pour ne rien dire, construire des personnages, nouer des intrigues » / « the words are fed up with running around in circles, building characters, weaving plots » (*LL* : 11/10). Il est clair dès le début que la narratrice s'identifie à l'aspiration beckettienne à trouver

un moyen d'arrêter le flot de paroles et à se taire dans un auto-anéantissement idéalisé, cet état de négation existentielle résumé si bien par Huston dans son livre par le néologisme « n'être » (« Ah ! ne plus être dans aucune langue. Ne plus languir. N'être », *LL* : 29). Par un jeu sur la négation du verbe « être » et son homophone « naître »¹², Huston fait un clin d'œil à cette imagerie beckettienne selon laquelle les femmes « accouchent à cheval sur une tombe » et l'existence se résume à un long « râle vagi » - deux images qui résument pour elle « tout le génie de Beckett » (Huston, 2004 : 89).

La crise du langage affirmée par la narratrice dans *Limbes/Limbo* est surtout liée à la condition bilingue, qui donne conscience de la coexistence de plusieurs langues et donc de l'arbitraire de l'existence : « S'il y a deux langues, il y a une infinité de langues, et, bien pire, mal pire, les béates béances entre les mots. Aucune raison de dire ceci plutôt que cela, sans parler de *faire* ceci plutôt que cela. / If there are two languages, there are any number of languages and - worse - the gaping gaps between the words. No reason to say this rather than that, much less *do* this rather than that. » (*LL* : 25 & 27/24 & 26).

C'est justement l'effet de ces « béates béances » entre les mots qui caractérise l'expérience du bilingue que Huston cherche à recréer dans son texte. Elle explore ces « limbes » entre les langues et les mots en faisant passer le récit par le kaléidoscope des va-et-vient de la traduction. Par un procédé de traduction qui fait rebondir les langues l'une sur l'autre, elle recrée l'univers chaotique du bilingue, où les mots déstabilisés sont constamment au bord de l'abîme du non-sens.

Grâce au manuscrit que Huston a mis à la disposition des chercheurs, nous savons que la version publiée de *Limbes/Limbo* avait à son origine un texte bilingue qui alterne continuellement entre l'anglais et le français¹³. Huston a ensuite « traduit » en français les parties en anglais, et en anglais les parties en français, pour créer deux textes parallèles mais non identiques. Dans la version publiée, nous lisons le texte anglais sur les pages paires et le texte français sur les pages impaires.

Huston a précisé que dans ses romans autotraduits son intention est que rien dans le produit final ne doit signaler l'existence de la version dans l'autre langue¹⁴. Si l'étude comparative des deux versions de ses romans autotraduits confirme en général cette équivalence (voir, par exemple, Klein-Lataud, 1996), il semblerait que dans *Limbes/Limbo* Huston laisse de façon délibérée l'empreinte d'une langue perceptible dans l'autre. Ce livre ne s'approcherait-il pas du fantasme de l'écrivain bilingue, partagé par Robert Federman (également auteur bilingue) qui rêve d'écrire un livre où ses deux langues se mêleraient l'une à l'autre et dont la couverture porterait la mention « traduit par l'auteur » sans pourtant spécifier de quelle langue¹⁵ ? Il faudrait au moins convenir que la vision de la traduction qui nous est présentée dans ce livre n'est pas

conventionnelle.

Il serait en tout cas trop simpliste de considérer les deux versions anglaise et française dans *Limbes/Limbo* comme deux traductions d'un original absent, c'est-à-dire du manuscrit bilingue qui précède le livre publié. Ces deux versions française et anglaise du livre publié n'étaient-elles pas déjà impliquées dans l'écriture bilingue du manuscrit, processus où les deux langues de l'auteur sont à l'œuvre ? Ceci devient évident dans des endroits du manuscrit original où le texte s'écrit parfois dans les deux langues à la fois, comme dans le passage suivant : « Où se trouve la rate, d'ailleurs ? I smell a *rate* [sic] » (cité dans Danby, 2004 : 89, je souligne). Cet exemple rappelle l'extrait de *Finnegans Wake* « And he war » évoqué par Derrida à titre d'exemple d'une phrase « intraduisible en sa performance même, au moins dans ce fait qu'il s'énonce en plus d'une langue à la fois, au moins l'anglais et l'allemand » (Derrida, 1985 : 214). Derrida pose par la suite trois questions hautement pertinentes pour ce texte de Huston : « Comment traduire un texte écrit en plusieurs langues à la fois ? Comment « rendre » l'effet de pluralité ? Et si l'on traduit par plusieurs langues à la fois, appellera-t-on cela traduire ? » (*ibid.* : 215). *Limbes/Limbo* refuse effectivement une conception de la traduction comme un processus linéaire qui cherche à créer une copie dans la langue X d'un texte en langue Y. Les « traductions » dans *Limbes/Limbo* s'appuient plutôt sur ce que j'appellerai un procédé de *fous dictionnaires* qui sert à démontrer la fragilité sémantique des mots.

Au début de *Nord perdu*, un essai publié une année après *Limbes/Limbo*, Huston évoque l'expérience déstabilisatrice de la traduction d'une expression française à l'aide d'un dictionnaire bilingue (Huston, 1999 : 12). Après cette première traduction, elle retraduit en français la traduction anglaise, ce qui conduit à une expression assez éloignée de l'expression de départ. Ainsi, l'expression française *perdre le nord* devient *to be all abroad* dans sa traduction anglaise, ce qui, retraduit en français employant le même dictionnaire donne *aux quatre vents*, mais aussi *se tromper tout à fait et dérailler complètement*. Elle observe : « Les dictionnaires nous induisent en confusion, nous jettent dans l'effrayant magma de l'entre-deux-langues, là où les mots *ne veulent pas* dire, là où ils refusent de dire, là où ils commencent à dire une chose et finissent par en dire une tout autre » (*ibid.* : 12-13). Huston évoque ce processus de traduction déconcertant, mais fructueux d'un point de vue littéraire, dans *Limbes/Limbo* en faisant allusion à ces « sales immigrés, fouillant dans leurs dictionnaires » (LL : 27) tels Ionesco ou Sarraute.

Dans *Limbes/Limbo*, les versions française et anglaise du texte semblent être issues d'un procédé de traduction similaire à celle évoquée dans *Nord perdu*. Ce procédé d'allers-retours entre les langues est pourtant radicalisé dans *Limbes/Limbo*. Le dictionnaire-livre est remplacé par le « fou dictionnaire » mental du bilingue qui donne libre cours aux associations interlinguistiques. Pour reprendre l'exemple cité ci-dessus,

Huston conserve l'effet de pluralité du mot « rate » en créant un rapport d'interdépendance entre les deux versions anglaise et française du texte : « [...] c'est la rate que l'on arrachera. Où elle est d'ailleurs, la rate ? Il y a un os. / [...] we'll rip out your spleen. Where exactly is the spleen anyhow ? I smell a rat. » (LL : 25/24). La version anglaise passe du mot « spleen » au mot « rat » apparemment sans logique, tandis que la version française passe du mot « rate » à « os ». Le lecteur doit faire des allers-retours entre les deux langues afin de restituer la progression logique du texte. Danby (2004 : 89) a montré qu'une lecture bilingue des deux versions permet de dégager la chaîne des associations à l'origine de ce passage : l'anglais « spleen » évoque l'équivalent français « rate », qui par sa prononciation évoque à son tour l'anglais « rat », ce qui donne lieu aux expressions idiomatiques « I smell a rat » et « Il y a un os ». Passé par le prisme du « fou dictionnaire » bilingue, « rate » s'associe à l'anglais « rat » dans une séquence de « traduction » où la rate se transforme finalement dans une autre partie du corps : *rate* › *rat* ; *I smell a rat* › *il y a un os*. Cet exemple est illustratif de la façon dont la ressemblance sonore a souvent la priorité sur l'équivalence exacte de sens dans *Limbes/Limbo*, ce qui permet à Huston de créer un effet d'« écho » où les langues se font entendre l'une dans l'autre. Ainsi, l'anglais « nonsense » est associé au français « non-sens » (LL : 10/11) et l'anglais « garbage » à « grabuge » (LL : 12/13). « Blank » dans le texte anglais donne « blanc » dans le texte français (LL : 18/19).

Dans *Limbes/Limbo*, nous rencontrons une vision du langage comme extrêmement fragile voire instable. Les mots sont perpétuellement sur le point de se métamorphoser. La fragilité sémantique d'un mot permet une sorte de « glissement » latéral par lequel un mot cède à son synonyme dans le « fou dictionnaire » bilingue (ou multilingue, comme dans l'exemple suivant). Le nom propre « Stein », par exemple, passe par son nom commun allemand équivalent pour se transmuter en « stone » dans la version anglaise (« Stein the stone », LL : 26), d'une façon qui rappelle la parodie sous la plume de Hemingway de la phrase célèbre de Gertrude Stein (« a rose is a rose is a rose is a rose ») qui résulte dans une chaîne chaotique de synonymes prétendus : « A rose is a rose is an onion [...] a stone is a stein is a rock is a boulder is a pebble » (Hemingway, 1943 : 287)¹⁶.

Dans d'autres cas encore, le mot fusionne avec d'autres mots pour former un mot hybride, comme dans ce passage où le mot inventé « lanquish » semble puiser dans les deux versions française et anglaise du texte à la fois :

« Ah ! ne plus être dans aucune langue. Ne plus *lanquish*. N'être. / Oh ! To be released from the obligation to live in any tongue! To relinquish language, once and for all ! To vanquish *lanquish*. » (LL : 29/28, je souligne)

Les mots anglais « language » et « vanquish » semblent être soudés pour créer le

mot inventé « languish ». Ce néologisme semble néanmoins contenir la trace du mot « languir » du texte français par son équivalent anglais « languish » qui se fait entendre dans « languish ». Le néologisme « languish » semble être le produit des deux langues à la fois.

Ailleurs dans le texte, la narratrice se demande « Hamm, Cham, what's in a name a rose » (LL : 10), faisant écho à Juliette qui observe dans le second acte de *Romeo and Juliet* : « What's in a name ? that which we call a rose by another name would smell as sweet. » L'action de nommer devient dans *Limbes/Limbo* le produit d'un arbitraire scandaleux, comme exemplifié dans cet extrait de la version anglaise :

« Twas brillig and the slithy toves did gyre and gymbol in the wabe. Gymbol? Did you say gymbol? Gymbolism and interprétation? Use this to mean that and that to mean this? A fine fix in need is a fine fix indeed. Look - just where did you get your gumption from? Do you think gumption grows on trees? » (LL : 32)

Une citation des vers amphigouriques de Lewis Carroll introduit ce passage où Huston échange ensuite arbitrairement un mot dans une série de citations et d'expressions fixes. Notamment, le titre du livre de Todorov *Symbolisme et interprétation* devient « Gymbolism and interprétation » (LL : 32), ainsi associant le langage comme système signifiant à l'arbitraire ludique du *Jabberwocky*.

Le langage dans *Limbes/Limbo* n'est pas un système organisé tel qu'il est présenté par la linguistique saussurienne. Les signes ont leur propre vie indépendamment de leur référent et ils ne font que frôler les êtres et les choses : « take a word, you turn it into another word, the meaning moves, you stay the same » (LL : 8, dans la version française : « prenez ma parole et la transformez en une autre, le sens se déplace mais vous restez le même », LL : 9). L'arbitraire de la langue est poussé à son extrême pour donner une vision de la langue comme une « entropie grouillante » (LL : 13).

La vision du langage que nous retrouvons dans *Limbes/Limbo* demeure pourtant ambiguë. Ce procédé de *fous dictionnaires* et ces cas de métamorphose des mots servent à souligner l'absurdité du langage¹⁷, c'est-à-dire qu'il n'y a « aucune raison de dire ceci plutôt que cela » (LL : 27). Quoique la narratrice nous rappelle la gravité du message caché derrière ses jeux de mots (« Jeux de mots disent-ils : mais *c'est que c'est grave* [...], on vous entretient du *vide* », LL : 27), on ne peut que lire dans les multiples jeux de mots si riches et souvent humoristiques une volonté de fêter les possibilités offertes par la maîtrise de deux langues. Le ludisme de l'échange entre les deux textes semble démentir toute vision de la condition bilingue comme exclusivement négative. Cet espace de fragilité sémantique où les mots sont au bord du non-sens s'avère être, non le vide silencieux auquel aspire la narratrice, mais un espace fécond de créativité. Les « béates béances » (ou « gaping gaps ») entre les langues deviennent

le lieu de la création. Ces jeux interlinguistiques qui résultent de la traduction à l'aide du *fou dictionnaire* sont l'argument le plus fort contre le désespoir du bilingue exprimé dans les deux textes monolingues.

Le lecteur doit être partie prenante dans ce processus créatif. *Limbes/Limbo* présuppose un lecteur non seulement bilingue mais également capable de naviguer entre les références culturelles et littéraires appartenant aux deux univers linguistiques. Dans un acte de lecture qui fait des va-et-vient entre les versions anglaise et française, le lecteur devient le point de convergence des deux. Dans cette lecture bilingue, les deux versions se complètent en s'agrandissant tels les deux bouts du symbolon, pour reprendre une métaphore que Derrida applique à la traduction (1985 : 232). Dans ce processus qui « ajointe en ajoutant » (*ibid.*) l'univers du bilingue est recréé, ce lieu qui n'est pas simplement la somme des deux univers linguistiques, mais un lieu chaotique où le sens se construit dans les collisions et convergences entre les deux.

La langue maternelle

Le roman *La langue maternelle*, qu'Alexakis a écrit en grec avant de le traduire en français, est moins expérimental du point de vue de la forme que *Limbes/Limbo*. Le présent article s'intéresse à la version française du texte. Quoique ce texte ne soit pas bilingue à proprement parler, la coprésence des langues est implicite dans le texte. Le lecteur ne peut pas oublier qu'il a à faire à un univers peuplé de personnages essentiellement grécophones. Alexakis doit inclure des explications pour ses personnages grecs qui seraient superflues pour son lectorat français (par exemple, au sujet du nom « Pol », dont le narrateur signe les dessins, un des personnages doit expliquer aux autres « Pavlos se dit Paul en français », *LM*¹⁸ : 22). Inversement, de très fréquentes traductions de mots grecs sont nécessaires pour rendre le texte compréhensible au lectorat français (le symbolisme de certains lieux dans le roman, notamment Stamata, « arrête-toi », serait perdu sans l'explication de leurs sens en grec). Les phrases composées entièrement de mots qui commencent par epsilon et qui sont citées avec leur traduction française dans le texte (*LM* : 47) montrent que le point focal du livre, l'obsession du narrateur pour l'epsilon, ne peut être présent dans le roman que par le moyen de la traduction. Enfin, les mots et expressions grecs que le narrateur note sur les quarante pages de son cahier au cours du roman constituent un sous-texte grec qui donne un compte-rendu du voyage intérieur du narrateur.

Tout comme *Limbes/Limbo*, *La langue maternelle* s'ouvre sur un malaise linguistique vécu par un individu bilingue. Le narrateur bilingue vient de perdre sa mère, un événement qui fait basculer l'équilibre qu'il croyait avoir établi entre ses deux univers français et grec. De retour en Grèce après de nombreuses années passées en France, il

entame un « exercice sur [s]a langue maternelle » (LM : 269), rassemblant ainsi dans un cahier des mots commençant par epsilon pour marquer les différentes étapes de son voyage à travers la Grèce. Cette tentative pour renouer avec sa langue maternelle se confond de plus en plus au cours du roman avec le travail de deuil. Si dans *Limbes/Limbo* les mots refusent de se taire, un mot engendrant un autre dans une cacophonie chaotique, le problème du langage que nous rencontrons dans *La langue maternelle* est tout autre. Incapable d'accepter la perte de communication avec la mère morte, le narrateur projette cette incapacité communicative sur sa langue maternelle. Selon une phrase qu'il entend chuchoter par une touriste lors d'une visite au Nécromantion quand le téléphone portable de celle-ci sonne, il se trouve dans « un endroit où l'on ne peut pas parler » (LM : 217). Son univers devient un lieu caractérisé par un dysfonctionnement du rapport entre signe et référent.

Dès les premières pages, le narrateur est à l'écoute des signes qu'il croit voir un peu partout dans son entourage. Tout semble cacher un mystère qu'il tient au bout de ses doigts sans pour autant pouvoir le saisir. Il écoute « avec une grande attention le bruit que faisaient les œufs en s'entrechoquant » comme s'il s'attendait « à ce que cette note unique [lui] rappelle une musique oubliée » (LM : 19). Les cheveux de la fille assise à côté de lui à table sont séparés d'une façon qui lui rappelle la forme de la lettre delta (LM : 20). Finalement, il trouve qu'une cannelure dans une pierre du jardin ressemble à un « I » majuscule, ce qui évoque à son tour une autre lettre gravée dans la pierre : l'épsilon qui était gravé jadis à l'entrée du temple d'Apollon à Delphes et dont personne n'a pu dévoiler le sens. C'est ce dernier signe mystérieux qui va devenir le noyau autour duquel gravite l'intrigue.

Le mystérieux epsilon de Delphes devient l'expression par excellence de tous ces signes qui semblent signifier sans dévoiler leur sens¹⁹. Il est décrit comme un « puits sans fond » (LM : 92) qui renvoie à un « mot muet » (LM : 119). L'épigraphe aveugle Préaud (qui n'est pas sans rappeler Tirésias) compare l'épsilon aux oracles de la Pythie qui « ne cachent ni ne dévoilent rien, mais [...] signifient » (LM : 250). Signe qui ne cache ni ne dévoile mais signifie, l'épsilon devient le lieu d'une rêverie contemplative : « Je me contente en fait de le regarder. Mon esprit s'arrête au seuil de son mystère. » (p. 37).

Profitant du fait que l'Epsilon de Delphes a acquis la réputation d'une énigme sans réponse dans l'imaginaire collectif, le narrateur se l'approprie comme un signifiant vide qui deviendra le lieu d'un processus sémiotique. La fonction de l'épsilon dans le roman ressemble à plusieurs égards à celle de la figure selon la définition de Bertrand Gervais²⁰. Objet de pensée doté, pour un sujet, de signification et de valeur, la figure est au cœur d'une construction imaginaire : « Elle ne reste pas statique, mais génère des interprétations, par lesquelles justement le sujet à la fois s'approprie la figure et se perd dans sa contemplation » (Gervais, 2007 : 17). L'épsilon fonctionne comme une page blanche

sur laquelle le narrateur (qui est dessinateur de métier) peut à la fois se dessiner et s'effacer, comme un miroir dans lequel il peut à la fois se contempler et se perdre. Ce processus est résumé par le narrateur dans le roman quand il compare son projet à un dessin de Saul Steinberg qui représente « un homme en train de s'effacer lui-même avec une gomme » (*LM* : 36).

En parallèle à son engouement pour l'épsilon, le narrateur ressent un désir d'écrire « intense mais sans contenu » (*LM* : 32). Il se met donc à rédiger un texte qui aboutit, on peut supposer, au récit que nous lisons dans le roman. Dessinateur de métier, le narrateur s'intéresse en premier lieu à l'aspect matériel des signes linguistiques sans vouloir pénétrer leur surface²¹. Devant sa machine à écrire, il a l'impression qu'il ne l'a sortie « que pour voir les lettres de l'alphabet » (*LM* : 32). Nous avons l'impression que son projet d'écriture est d'abord caractérisé par une volonté de « remplir » le vide du silence avec des mots sans sens pour empêcher la réalité de se faire entendre : « Quant au contenu de mon texte, j'ai dit qu'il ne me paraissait pas important. J'ai le sentiment qu'il existe des silences entre les phrases, de longs silences, comme si j'écrivais pour taire une chose plutôt que pour l'exprimer. » (*LM* : 46-47). Les mots dans leur matérialité forment un mur de protection tout comme les volumes de l'encyclopédie entre lesquels il a caché ce dessin insupportable de la mère sur son lit de mort (*LM* : 32).

Comme la narratrice de *Limbes/Limbo*, le narrateur de *La langue maternelle* se montre particulièrement sensible aux limites du langage et aime explorer ce territoire entre sens et non-sens. Il raconte, par exemple, comment il aimait détourner, avec sa maîtresse, le sens de certains mots usuels, voire créer « des mots qui n'avaient aucun sens pour pouvoir bavarder dans le vide » (*LM* : 41). Dans ce cas, il s'agit d'une pratique ludique qui sert à rapprocher des individus (« les amours débutantes ont besoin de mots nouveaux », *LM* : 40). Après la mort de sa mère, l'écriture dans la langue maternelle sera également une façon de « parler dans le vide », une pratique qui, cette fois, représente un point de contact avec sa mère (par l'intermédiaire de la langue grecque qu'il associe à sa mère) tout en permettant la distanciation vis-à-vis de l'événement ineffable de sa mort.

Le voyage du narrateur se termine à Delphes, où il trouve enfin l'omphalos, le « nombril du monde », qui, il espère, révélera la réponse au mystère de l'épsilon, puisque, dans une photo, il avait cru voir un « E » gravé sur la pierre. Quand l'omphalos s'avère être faux, il va comprendre que le vrai sens de son voyage se trouve ailleurs. À mesure qu'il lit à Préaud les mots commençant par epsilon qu'il a notés dans son cahier, il a une révélation : « Quand je suis arrivé au milieu de ma liste, j'ai pris conscience que ma présence en Grèce avait cessé de me tourmenter depuis un moment, de me surprendre, que je ne cherchais plus à la justifier parce qu'elle me paraissait désormais naturelle. « Je suis rentré, ai-je pensé. » (*LM* : 256). Après avoir écouté le narrateur lire

les mots, Préaud lui fait comprendre que les mots constituent un texte. Le dessinateur est devenu écrivain. Du silence « signifiant » de l'épsilon a jailli ce texte, la trace écrite de son voyage intérieur. Le signifiant vide de l'épsilon s'avère être générateur de sens, son vide sémantique s'étant investi d'un nombre de significations au cours du roman. Le « texte » composé des mots notés dans le cahier marque le parcours du narrateur dans son « exercice sur [s]a langue maternelle » et dans son travail de deuil.

Les fréquentes allusions à des cartes dans le roman suggèrent que le récit formé par les mots dans le cahier est à considérer comme une nouvelle cartographie identitaire que le narrateur a pu se dessiner au long de son parcours dans le roman²². Symbole de cette nouvelle cartographie identitaire, le plan de la ville d'Athènes, à la fin du roman, se trouve tout à fait reconfiguré aux yeux du narrateur, grâce aux connaissances qu'il a acquises lors de sa quête de l'épsilon :

« 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 dans le 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 la rue Homère avec entrain. » (LM : 272)

Puisque les mots dans le cahier ne sont jamais énumérés de façon complète à un seul moment du roman, le lecteur doit reconstituer artificiellement ce texte grec qui se cache derrière le texte français, un texte grec que - grâce aux traductions fournies de façon pédagogique - même le lecteur monolingue peut comprendre. Employant la même stratégie qui dans le roman *Les Mots étrangers* prépare le lecteur à lire le court récit en sango (langue de la République centrafricaine) à la fin du livre²³, Alexakis donne au lecteur français un aperçu de sa langue maternelle. À mesure que le narrateur renoue avec sa langue maternelle, le lecteur français reçoit une première initiation à la langue grecque. Une sélection des mots notés dans le cahier montrent comment ce « sous-récit » composé de mots grecs éparpillés à travers le roman résume les plus importants thèmes du roman : *ainigma*²⁴ (l'énigme), le dieu Hermès (protecteur des voyageurs), *ethnikismos* (le nationalisme), « é, é » (qui représente pour le narrateur des cris de détresse), *ekpatrisménos* (l'expatrié), épistropi (le retour). Alexakis intègre donc dans son roman un récit grec qui sert de « noyau » au texte autrement français du livre, emblème des racines grecques que son protagoniste arrive à réintégrer à son identité à la fin du roman.

Bien que *Limbes/Limbo* de Huston et *La langue maternelle* d'Alexakis soient des livres assez différents dans leur forme et contenu, ils sont tous les deux caractérisés par une conscience affichée des limites du langage. Ces deux récits qui prennent leur

point de départ dans la crise d'un narrateur bilingue ayant perdu l'équilibre entre ses deux langues finissent cependant par nous laisser découvrir, dans les mots du narrateur de *La langue maternelle*, « la capacité des mots à habiller le vide » (*LM* : 36). Au niveau thématique, les deux livres s'articulent autour de la tension créée entre le silence que souhaitent les narrateurs et l'abondance de mots que leur aspiration au silence semble produire. Le narrateur de *La langue maternelle* écrit « pour taire une chose plutôt que pour l'exprimer », avec toutes les contradictions qu'un tel projet implique. La narratrice de *Limbes/Limbo* ne peut saboter « la machine verbale » qu'en multipliant ses jeux de langue. Un bilinguisme textuel complexe dans *Limbes/Limbo* recrée l'univers chaotique du bilingue où le sens se construit dans les collisions et convergences entre les deux langues. Dans *La langue maternelle*, un bilinguisme implicite sous-tend le récit français qui trouve son reflet concentré dans le « texte » grec composé des mots du cahier, trace du processus interne de redistribution de sens identitaire.

Ces auteurs bilingues mettent l'espace entre la non-communication et la communication, la non-signification et la signification, au centre des deux livres - Huston par ce que j'ai appelé un procédé de *fous dictionnaires* qui sert à démontrer la fragilité sémantique des mots, Alexakis par la figure de l'épsilon, ce signifiant contradictoire qui génère du sens justement grâce à l'absence du signifié. Les « béates béances entre les mots » sont explorées comme un espace contradictoire qui représente à la fois les insuffisances de la langue et les possibilités illimitées qu'elle offre. En contradiction apparente avec la vision pessimiste de la condition bilingue que nous avons vue au début de l'article, Huston et Alexakis démontrent dans leurs textes la puissance créatrice de cet espace qui s'ouvre aux frontières du sens.

Bibliographie

- Alexakis, V. 1974. *Le Sandwich*. Paris : Julliard.
- Alexakis, V. 1983. *Talgo*. Paris : Seuil.
- Alexakis, V. 1985. *Contrôle d'identité*. Paris : Seuil.
- Alexakis, V. 1995. *La langue maternelle*. Paris : Fayard.
- Alexakis, V. 1999. *Le cœur de Marguerite*. Paris : Stock.
- Alexakis, V. 2002. *Les mots étrangers*. Paris : Stock.
- Alexakis, V. 2006. « Une langue pour rire et une langue pour pleurer ». *Libération* 17/03/2006.
- Alexakis, V. 2007 [Seuil 1989]. *Paris-Athènes*. Paris : Stock.
- Alexakis, V. 2010. *Le Premier mot*. Paris : Stock.
- Chatzidimitriou, I. 2007. « Situating Silence: Makine's *Le Testament français* and Alexakis's *La langue maternelle* ». *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 11, n° 4, pp. 509-517.
- Chatzidimitriou, I. 2009. « Self-translation as Minorization Process: Nancy Huston's *Limbes/Limbo* ». *SubStance*, vol. 38, n° 2, pp. 22-42.
- Combe, D. 1995. *Poétiques francophones*. Paris : Hachette.
- Dagen, P. et al. 2009. *Saul Steinberg: l'écriture visuelle*. Strasbourg: Éditions des Musées de

Strasbourg.

Danby, N. 2004. « The Space between: Self-translator Nancy Huston's *Limbes/Limbo* ». *La linguistique*, vol. 40, n° 1, pp. 83-96.

Delbart, A. 2005. *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*. Limoges : Presses universitaires de Limoges.

Derrida, J. 1985. « Des Tours de Babel ». In: Joseph, G. *Difference in Translation*, Ithaca: Cornell University Press, pp. 209-248.

Gauvin, L. 1997. *L'écrivain francophone à la croisée des langues : entretiens*. Paris : Editions Karthala.

Gauvin, L. 2000. *L'engagement : l'écrivain et la langue au Québec*. Montréal : Boréal.

Gauvin, L. 2003. « La Notion de surconscience linguistique et ses prolongements ». In : D'Hulst, L., Moura, J.-M. *Les Études littéraires francophones : état des lieux*, Lille : Éditions du conseil Scientifique de l'Université Charles-de-Gaulle - Lille 3, pp. 99-112.

Gervais, B. 2007. *Figures, Lectures. Logiques de l'imaginaire - tome 1*. Montréal : Le Quartanier.

Hemingway, E. 1943 [1940]. *For Whom the Bell Tolls*. Stockholm: The Continental Book Company.

Hoffman, E. 1989. *Lost in Translation: A Life in a New Language*. London : Heinemann.

Huston, N. 1981. *Les Variations Goldberg*. Paris : Seuil.

Huston, N. 1985. *Histoire d'Omayya*. Paris : Seuil.

Huston, N. 1989. *Trois fois septembre*. Paris : Seuil.

Huston, N. 1993a. *Cantique des plaines*. Arles : Actes Sud.

Huston, N. 1993b. *Plainsong*. Toronto : HarperCollins.

Huston, N. 1994. *La Virevolte*. Arles : Actes Sud.

Huston, N. 1995. *Désirs et réalités*. Arles : Actes Sud.

Huston, N. 1998. *Limbes/Limbo*. Arles : Actes Sud.

Huston, N. 1998. *L'Empreinte de l'ange*. Arles : Actes Sud.

Huston, N. 1999. *Nord perdu*. Arles : Actes Sud.

Huston, N. 2004. *Professeurs de désespoir*. Arles : Actes Sud.

Huston, N. 2006 [Bernard Barrault 1986]. *Lettres parisiennes. Histoires d'exil*. Paris : J'ai lu.

Jouanny, R. 2000. *Singularités francophones ou choisir d'écrire en français*. Paris : Presses Universitaires de France.

Kippur, S. 2009. *The Translingual Self: Life-Writing across Languages in the Works of Héctor Bianciotti, Jorge Semprún, and Raymond Federman*. Thèse de doctorat (non publiée) soutenue à Harvard University.

Klein-Lataud, C. 1996. « Les voix parallèles de Nancy Huston ». *TTR : traduction, terminologie, rédaction*, vol. 9, n° 1, pp.211-231.

Little, R. 2001. « World Literature in French; or Is Francophonie frankly phoney? ». *European Review*, vol. 9, n° 4, pp. 421-436.

Miletic, T. 2008. *European Literary Immigration into the French Language: readings of Gary, Kristof, Kundera and Semprun*. Amsterdam : Rodopi.

Oktapoda, E. 2007. « Changement de langue et polyphonie romanesque : le cas de Vassilis Alexakis ». In : Gasquet, A. & Suárez, M. (éds.) *Écrivains multilingues et écritures métisses*. Clermont-Ferrand : Presses Universitaires Blaise Pascal, pp. 323-338.

Porra, V. 2011. *Langue française, langue d'adoption. Une littérature « invitée » entre création, stratégies et contraintes (1946-2000)*. Hildesheim/Zürich/NY: Georg Olms Verlag.

Razumova, L. 2010. *Literary Bilingualism as Cosmopolitan Practice: Vladimir Nabokov, Samuel Beckett, and Nancy Huston*. Thèse de doctorat présentée à Stony Brook University en mai 2010. Disponible sur *ProQuest Dissertations and Theses* <http://search.proquest.com>.

Todorov, T. 1978. *Symbolisme et interprétation*. Paris : Seuil.

Yi, M.-K. 2001. « Épreuves de l'étranger: entretien avec Nancy Huston réalisé par Mi-Kyung Yi ». *Horizons philosophiques*, vol. 12, n° 1, pp. 1-16.

Notes

1 Little dénonce le terme *francophonie littéraire* comme une absurdité étymologique qui risque de confondre les débats littéraires avec des discours politico-idéologiques. Il propose que nous réservions le terme *francophonie* aux deux définitions proposées par le géographe Reclus (c'est à dire « l'ensemble des populations parlant français » et « l'ensemble des pays où l'on parle français ») et que nous trouvions un autre terme pour décrire les auteurs qui écrivent en français. Il suggère le néologisme « francographie » (Little, 2001, p. 432).

2 Puisque ces auteurs ne sont pas issus de l'espace traditionnellement considéré comme francophone, le terme *francographe* proposé par Little (Little, 2001 : 432) pour désigner tout auteur qui écrit en français semble être plus approprié que le terme écrivain francophone.

3 Paru en grec sous le titre Η Μητρική γλώσσα en 1995, la même année que la version française.

4 *Histoire d'Omayya* (1985) et *Trois fois septembre* (1989).

5 Ce livre ne sera publié que quatre ans plus tard, et paraîtra simultanément en version anglaise et française (traduit par Huston elle-même). Nancy Huston décrit en détail la genèse de ce premier roman anglais dans l'essai « Les prairies à Paris » dans *Désirs et réalités* (1995).

6 Alexakis remanie cette traduction et en publie une nouvelle version en 1997.

7 « J'écris chacun de mes romans deux fois, d'abord en français si l'histoire se passe dans un cimetière parisien, d'abord en grec lorsque je m'interroge sur le mystérieux epsilon du temple d'Apollon à Delphes » (Alexakis, 2006).

8 Auparavant Alexakis publiait aux Éditions du Seuil. *La langue maternelle* est publié aux Éditions Fayard. À partir du roman *Le cœur de Marguerite*, il publiera aux Éditions Stock.

9 Huston arrive à Paris à l'âge de 20 ans au début des années 70. Alexakis s'installe à Paris en 1968.

10 Dans cet article, je référerai au livre *Limbes/Limbo* par le sigle LL.

11 Lorsque je cite les deux versions anglaise et française du texte, je cite le texte français avant le texte anglais pour faciliter la lecture. Dans la version publiée du livre, le texte anglais (sur la page gauche) précède le texte français (sur la page droite).

12 Chatzidimitriou considère que cette expression « suggests its own annihilation at the very moment of its enunciation » (Chatzidimitriou, 2009 : 33).

13 Danby, qui a étudié le manuscrit original dans son mémoire de masters, a pu y constater un total de trente-neuf changements de langue au cours du texte. Elle a publié un résumé de son étude dans la revue *La linguistique* (Danby, 2004).

14 Si Huston explique qu'elle laisse une version du texte agir sur l'autre pendant la genèse du texte – par exemple, elle décrit la genèse de son roman *La Virevolte* comme étant caractérisée par « des aller-retour assez chaotiques entre les deux langues » (Yi, 2001 : 11) –, les deux versions finales doivent incarner le même livre (« ... quand j'en suis à la deuxième version, je constate que c'est le même livre, j'éprouve une immense satisfaction », *ibid.* : 11).

15 « I want the two languages in me to corrupt one another I have often considered writing a book in which the two languages would merge into one another. On the cover of this book (if such a book were ever to be published), it would say TRANSLATED BY THE AUTHOR, but without specifying from which language. » (cité par Kippur, 2009 : 188).

16 Le réseau complexe de références littéraires et culturelles qui constitue une large partie du texte suit un principe semblable de mutations chaotiques où une référence en appelle une autre.

17 La narratrice de *Limbes/Limbo* observe, d'ailleurs, que « l'absurde a été inventé par des étrangers » (LL : 27), clin d'œil à *L'Étranger* de Camus peut-on imaginer, mais aussi une allusion aux écrivains d'origine étrangère domiciliés à Paris (Huston évoque dans son texte Stein, Beckett et Ionesco) qui étaient particulièrement sensibles au caractère absurde de la langue.

18 Dans cet article, je référerai au livre *La langue maternelle* par le sigle LM.

19 Chatzidimitriou (2007) identifie le rôle central joué par l'épsilon en tant que « signifier within an indeterminate sign » dans sa lecture deleuzienne du roman. Elle écrit : « [...] Alexakis' "anybody" opts for a quest that without providing answers allows for a deterritorialization of meanings and a coextensive presence of codes and enunciations able to reduce the intensity of loudly pronounced mythological origins to a silent personal story pregnant with the possibility of a new language that will never be [...] » (p. 512).

20 « Une figure désigne tout objet de pensée doté, pour un sujet, de signification et de valeur. C'est une entité complexe, intégrée dans un processus sémiotique qu'elle dynamise et dont elle oriente le cours. [...] la figure est une construction, celle d'un sujet synthétisant en un seul objet, présent à la conscience - même si toujours sur le point d'y échapper -, un large faisceau de significations » (Gervais, 2007 : 87).

21 Cet intérêt pour l'aspect matériel des signes linguistiques marque également les rêveries du narrateur sur l'épsilon. Il regarde longtemps l'épsilon qu'il a affiché au mur près de son bureau « comme ces dessins qui représentent un paysage où se cache un personnage » (LM : 114) et le dessine penché dans de différents sens sur la page ou caché derrière certaines formations tel un temple à trois colonnes ou un homme agenouillé qui prie. La référence au dessinateur Saul Steinberg que nous avons citée ci-dessus est intéressante à ce propos. Si Steinberg aimait se décrire comme « un écrivain qui dessine » (voir la présentation de l'éditeur dans Dagen, 2009, le narrateur de *La langue maternelle* est avant tout un dessinateur qui écrit, qui contemple des mots et des lettres comme des traces sur une page blanche.

22 La première allusion à une carte dans le roman est le plan de Paris que la mère du narrateur utilise pour suivre les déménagements de son fils. Elle affiche le plan dans sa chambre et chaque fois qu'il change de quartier, elle marque l'endroit d'une croix. Elle ne sait plus quoi faire quand son fils s'installe en banlieue. Pour la rassurer, le narrateur a dû faire un point sur le mur dix centimètres au-dessus du plan (LM : 34). Ce plan de Paris est jumelé par le plan mental d'Athènes que le narrateur doit continuellement modifier. Lors de la plupart de ses séjours à Athènes il a trop pensé à Paris pour s'intéresser à Athènes. Cette fois, il étudie de près la ville et se rend compte que « ce plan ressemble aux très anciennes cartes où rien n'est à sa place » (LM : 49). Il admet que les noms de rue qui font allusion à des personnages ou événements historiques lui demeurent souvent obscurs.

23 Après avoir suivi le narrateur dans son apprentissage du sango dans *Les Mots étrangers*, le lecteur a le vocabulaire nécessaire pour déchiffrer le court texte en sango qui termine le roman : « Babi ti mbi a kui. Mama na baba ti mbi a gue yekeyeke na wuruwuru pepe. Mbi yeke gi mbi oko. Mbi sara mbeti na faranzi, ngbangati so mbi yinga sango pepe. Buku ti mbi awe. » (2002 : 295). Les mots étrangers ne sont plus étrangers au lecteur.

24 Le narrateur justifie l'inclusion de ce mot dans le cahier ainsi : « Cela ne m'a pas empêché d'imaginer que le E de Delphes était une monumentale faute d'orthographe, comme celles que je faisais à l'école, et qu'il désignait en réalité un mot commençant par *ai* » (p. 87).