

Le Paris souterrain de Vassilis Alexakis dans L'Enfant grec : catabase funeste ou lieu de renaissance ?

Marianne Bessy

Number 116, Summer 2020

Dossier spécial Léon-Gontran Damas

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1071054ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1071054ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Department of French, Dalhousie University

ISSN

0711-8813 (print)

2562-8704 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bessy, M. (2020). Le Paris souterrain de Vassilis Alexakis dans L'Enfant grec : catabase funeste ou lieu de renaissance ? *Dalhousie French Studies*, (116), 113–125. <https://doi.org/10.7202/1071054ar>

Article abstract

This article aims to interpret the presence of the Parisian underground in Vassilis Alexakis' novel *L'Enfant grec* (2012), twenty years after the author represented the same underground space in *Avant*. After a brief summary of the work, some clarifications on the importance of the underground in the collective imagination, and a brief presentation of the Parisian underground in literature, I analyze the metaphorical value that the author attributes to sewers, catacombs, quarries and basements, real or imaginary, which are all characteristic of the geographical framework of *L'Enfant grec* and which occupy increasing textual space as the novel progresses. Does this call of the underground give shape, as in *Avant*, to a spatial rejection of the French capital, or is it here a more traditional evocation of underground spaces associated with death? Is there a link between these recurrent underground spaces and the space of literary creation? Even if, at first glance, everything may suggest that the author has created an ill-fated katabasis, I conclude that Alexakis' underground Paris in *L'Enfant grec* is a cathartic place of rebirth allowing the narrator to alleviate his fear of death and to refocus on the playful space of literary creation.

Le Paris souterrain de Vassilis Alexakis dans *L'Enfant grec* : catabase funeste ou lieu de renaissance ?

Marianne Bessy

En 1992, l'auteur grec Vassilis Alexakis publie le roman *Avant* qui décrit le quotidien d'un groupe de mort-vivants sous un cimetière parisien, condamnés à une existence en huis-clos et essayant désespérément de s'échapper en creusant une galerie vers un tunnel du métro. Dans une étude intitulée « Geographical Dilemma and Literary Creation: Vassilis Alexakis' Paris », ce huis-clos souterrain a été analysé comme une étape importante dans l'évolution alexakienne du traitement de l'espace puisqu'il peut être interprété comme une métaphore de l'exil incarnant un rejet de Paris (Bessy 233). Si les écrits d'Alexakis, aujourd'hui lauréat du prix Médicis et du grand prix du roman de l'Académie française, ont souvent été analysés sous l'angle du bilinguisme littéraire, puisqu'il s'autotraduit et publie, pour chaque roman, une version en grec et une version en français, ils comportent, comme *Avant*, une approche unique au traitement de l'espace. L'œuvre d'Alexakis oscille entre deux pays et entre deux langues et fait ainsi preuve d'une sensibilité géographique aiguë qui suggère une relation complexe entre ses personnages et l'environnement dans lequel ils évoluent. En effet, la plupart de ses romans propulsent un narrateur héros, généralement un explorateur invétéré, dans une quête qui semble avoir pour but d'élucider cette relation. On peut trouver ces personnages dans un car à destination de Delphes, à bord d'un ferry pour Tinos ou Cythère, ou encore en train de flâner à Paris et à Athènes, des villes qu'ils connaissent comme leur poche. Alors que l'œuvre s'était souvent caractérisée par une bipolarité géographique entre lieux grecs et lieux français puis par un rejet de Paris avec *Avant*, on a pu remarquer une graduelle remise en question de cette opposition avec l'apparition d'espaces autres dans des romans comme *Les Mots étrangers*, qui se passe en partie en République Centrafricaine, ou bien encore dans *Le Cœur de Marguerite*, qui comporte un voyage en Australie. Dans cet article, l'objectif sera d'élucider les raisons pour lesquelles Alexakis a effectué un retour vers le souterrain parisien dans *L'Enfant grec*, son treizième roman publié en 2012. Après un bref résumé de l'œuvre, une mise au point sur l'importance du souterrain dans l'imaginaire collectif et une brève présentation du sous-sol parisien en littérature, nous interpréterons la présence de ces lieux à part décrits dans ce roman comme des espaces de « dépaysement total » (113). Le but principal sera d'analyser la valeur métaphorique que l'auteur confère à ces lieux souterrains dans *L'Enfant grec*. Cet appel du sous-sol donne-t-il forme, comme dans *Avant*, à un rejet spatial de la capitale française ou bien s'agit-il ici d'une évocation plus traditionnelle d'espaces souterrains associés à la mort ? Existe-t-il un lien entre ces espaces en sous-sol et l'espace de la création littéraire ?

L'Enfant grec est une réflexion sur l'enfance, le vieillissement et le deuil, un thème qui est, selon Daphné Villard, récurrent de l'œuvre alexakienne (103). Cette réflexion prend la forme d'un jeu de miroir entre le jardin familial du narrateur dans le quartier de Callithéa à Athènes – celui du souvenir – et le jardin du Luxembourg à Paris – celui du présent. Le narrateur, qui se remet d'une opération à la jambe à la suite d'un anévrisme, claudique dans celui de Paris tout en se remémorant celui d'Athènes et les lectures d'enfance qu'il associe à ce lieu. Au cours de ce va-et-vient de la mémoire, le narrateur se prend de passion pour l'espace souterrain de la capitale française. Égouts, catacombes, carrières et sous-sols, réels ou imaginaires viennent compliquer le schéma géographique de ce roman et occupent une place croissante au fil des pages. De tous ses romans, celui-ci fait indéniablement la plus grande place au souterrain même si, en plus des explorations en sous-sol d'*Avant* en 1992, le romancier a aussi fait plusieurs fois référence à l'Achéron –

particulièrement dans son roman *La Langue maternelle* en 1995 – cette rivière qui, selon la mythologie grecque, mènerait à une grotte permettant de rejoindre le royaume souterrain des morts où règne le dieu Hadès (280-81). L'appel du monde souterrain est donc une caractéristique récurrente de l'œuvre alexakienne. Le cas de figure de *L'Enfant grec* est particulièrement intéressant puisque, comme le souligne Céline Knidler dans son ouvrage *Le Paris souterrain dans la littérature*, « [l]a littérature s'est [...] relativement éloignée des souterrains parisiens » depuis le XIX^e siècle, époque où leur attraction « s'expliquait par le romantisme de ses contrées inédites, inexplorées, propres aux fabulations » (79). Il importera donc aussi de déterminer si *L'Enfant grec* comporte des thématiques communes aux romans de cette époque, âge d'or des explorations souterraines parisiennes en littérature.

S'il est établi que l'imaginaire alexakien se caractérise par une affinité particulière pour l'exploration d'espaces souterrains, il faut noter que cette particularité thématique fait écho à nombre de mythes ancestraux, histoires et textes littéraires qui ont contribué à faire de la descente aux Enfers ou du désir d'exploration des profondeurs de la terre une valeur universelle de l'imaginaire humain. Rosalind Williams, dans son ouvrage *Notes on the Underground*, explique que

[b]ien avant que l'Énée de Virgile, guidé par une Sibylle, n'ait emprunté une grotte proche du sombre lac Averno pour se rendre dans les régions infernales, bien avant les histoires de l'enlèvement de Proserpine par Pluton vers son monde souterrain ou de la descente d'Orphée au royaume stygien pour ramener Eurydice, et bien avant l'histoire documentée, quand les premiers humains dessinaient, sur les murs et les plafonds de grottes, les bisons et les ours qu'ils chassaient, ils avaient dû se raconter des histoires au sujet du monde souterrain obscur reposant encore plus profond dans le sol.¹

Que l'on se réfère à la tradition juive avec Lilith qui, ayant quitté Adam et s'étant installée dans une grotte, s'accoupla avec et mis au monde des démons (Schwartz 5), ou encore à la mythologie gréco-romaine, l'espace de la grotte et du souterrain évoque en général les Enfers et la mort. La catabase – la descente du héros aux Enfers – est un motif récurrent des épopées grecques qui participe souvent à l'initiation du héros épique (Bernabé 17), comme celle par exemple d'Ulysse dans *l'Odyssée* (Homère). Bien sûr, au XIV^e siècle, la *Divine Comédie* de Dante, où le narrateur suit Virgile dans le monde de l'au-delà en descendant d'abord à travers les neuf cercles de l'enfer, en gravissant ensuite les sept gradins du purgatoire et en s'élevant enfin à travers les neuf sphères concentriques du paradis, a également participé à l'association de l'espace souterrain avec l'enfer ainsi qu'à la légitimation du voyage initiatique souterrain dans la tradition littéraire. En matière de philosophie, l'allégorie de la caverne expliquée par Platon dans le Livre VII de *La République* associe la caverne, la « demeure souterraine », à l'ignorance et souligne la nécessité de « gravir la montée rude et escarpée [...] jusqu'à la lumière » pour atteindre la connaissance en s'accommodant graduellement à la clarté du « monde visible ». Cette opposition entre le bas et le haut, l'enfer et le paradis ou l'ignorance et la connaissance matérialisait une vision du monde que l'on pourrait qualifier de verticale. Williams souligne qu'à partir de 1500-1700, à cause des grandes explorations et d'une graduelle laïcisation, « [l]'idée d'un cosmos vertical [suggérée par les exemples ci-dessus] commença à s'affaiblir en Europe »². Elle indique qu'à partir de la Renaissance, les récits d'explorations souterraines perdirent leur dimension sacrée et commencèrent plutôt à

1 Ma traduction de : « Long before Virgil's Aeneas was guided by a Sibyl to the infernal regions through a cave on the leaden Lake Avernus, long before stories of Proserpine's abduction to the underworld by Pluto or of Orpheus's descent to the Stygian realm to bring back Eurydice, and long before recorded history, when the earliest humans drew the bison and bears they hunted on the walls and ceilings of caves, they must have told stories about the dark underworld lying even deeper within the earth » (8).

2 Ma traduction de : « [t]he idea of a vertical cosmos began to weaken in Europe » (8).

mettre en scène un « voyageur aventurier, malchanceux ou à moitié fou qui s'élance et découvre un monde souterrain dans lequel il pénètre et duquel il pourrait aussi bien émerger que ne pas refaire surface »³. Soutenue par les avancées technologiques, l'évolution de cette tendance littéraire finit par connaître son apogée au XIX^e siècle avec, par exemple, les « voyages imaginaires » de Jules Verne dont certains transportent les lecteurs sous terre (Abdelouhab 72-73). Dans *Voyage au centre de la terre* (1864), le monde souterrain est plutôt un lieu qu'on découvre par hasard et qu'on ne fait que visiter. Par contre, selon Williams, le monde souterrain présent dans *Les Indes noires* (1877) est bien une invention du XIX^e siècle : un lieu que l'on construit, au sein duquel on implante une société et que l'on habite par choix (25-26). Ce bref et partiel résumé de l'impact du monde souterrain sur l'imaginaire humain et sur les traditions littéraires permet de placer *L'Enfant grec* dans un contexte plus large. Notre but sera en effet de clarifier comment Alexakis utilise ce que Williams décrit comme « l'une des traditions culturelles les plus durables et les plus puissantes de l'humanité, un voyage métaphorique de découverte grâce à une descente sous la surface »⁴ dans *L'Enfant grec*.

Avant de se lancer dans cette analyse, une autre mise au point s'impose. Si nous avons brièvement souligné la place du monde souterrain dans l'imaginaire collectif, il importe maintenant de se pencher plus précisément sur les profondeurs parisiennes. Que sont-elles ? Qu'évoquent-elles ? Quelle place leur a-t-on faite en littérature ? Sous la surface de la ville, il existe aujourd'hui un dense réseau d'anciennes carrières ayant servi à la construction de Paris, de tunnels abritant égouts et lignes de métro, de galeries techniques pour les télécommunications, d'abris de défense passive ou encore de centres-commerciaux souterrains. Selon Gilles Thomas, expert du sous-sol parisien, les anciennes carrières occupent 300 kilomètres, les égouts 2350 kilomètres et le métro 167 kilomètres du sous-sol parisien (15). Cette impressionnante infrastructure, modèle d'efficacité urbaine, est aussi associée au domaine des morts puisque les anciennes carrières avaient été choisies sous Louis XVI pour accueillir les ossements des cimetières parisiens saturés, notamment ceux du cimetière des Innocents (Marshall 91). À partir de 1786, et en quinze mois, ce cimetière est vidé et son contenu transféré dans ce que l'on nomme officiellement l'« Ossuaire général de Paris » mais que l'on rebaptise officieusement et à tort, puisqu'elles n'étaient pas initialement lieu de culte, « les *catacombes*, parce que le nom éveillait des visions romantiques des célèbres tunnels de Rome »⁵. Très vite, le lieu évolue. On peut le visiter et il gagne en popularité. Les os sont mis en scène pour former des décorations et, sous Napoléon, on crée des monuments et on ajoute des panneaux dont celui qui porte la fameuse traduction de l'Énéide par Jacques Delille : « Arrête ! C'est ici l'Empire de la Mort » (Ramette et Thomas 44). Ces éléments aident donc à clarifier pourquoi le souterrain parisien est lié, dans l'imaginaire collectif, à la mort.

Pour ce qui est des égouts de la capitale, c'est sous l'impulsion du Baron Hausmann, à qui Napoléon III avait confié la modernisation de la ville, que prend forme une vaste campagne d'assainissement dans les années 1850. Avec l'ingénieur Eugène Belgrand, celui-ci crée un immense réseau de canaux souterrains entourés de trottoirs – pour les eaux usées – surmontés de galeries en briques auxquelles sont attachées des canalisations – pour les eaux propres (Marshall 98-99). Deux des plus célèbres œuvres littéraires mettant en scène les égouts de Paris sont *Le Fantôme de l'Opéra* de Gaston Leroux, publié en 1911, et, bien sûr, *Les Misérables* de Victor Hugo, publié en 1862, où l'auteur décrit ainsi le Paris souterrain : « [L]e sous-sol de Paris, si l'œil pouvait en pénétrer la surface, présenterait

3 Ma traduction de : « an adventurous, unlucky, or half-mad traveler sets forth and discovers an underworld, which he enters and from which he may or may not emerge » (9).

4 Ma traduction de : « one of the most enduring and powerful cultural traditions of humankind, a metaphorical journey of discovery through descent below the surface » (8).

5 Ma traduction de : « the *catacombs*, since the name conjured romantic visions of the famous tunnels in Rome » (Koudounaris 91).

l'aspect d'un madrépore colossal. Une éponge n'a guère plus de pertuis et de couloirs que la motte de terre de six lieues de tour sur laquelle repose l'antique grande ville » (1284). On peut voir dans le fait que le roman d'Alexakis étudié emprunte son titre à un poème d'Hugo un signe que l'auteur se place sous l'aile d'un autre romancier qui est traditionnellement associé au sous-sol parisien. Comme le suggère le sous-titre de l'*Atlas du Paris souterrain* d'Alain Clément et de Gilles Thomas – *La doublure sombre de la ville lumière* – l'espace qui se situe sous la surface de la capitale évoque le mystère d'un monde parallèle obscur peuplé de figures monstrueuses telles que le « madrépore colossal » d'Hugo qui a fait fantasmer plus d'un auteur, particulièrement au XIX^e siècle. Dans l'ouvrage où elle étudie la représentation du Paris souterrain dans dix œuvres de cette époque, Knidler note en effet : « les habitants des souterrains tels qu'ils sont décrits dans les œuvres flirtent avec le paranormal, voire même la féerie, c'est dans ces lieux fantastiques, grâce à ces monstres et à ces diables que les personnages vont découvrir leurs vérités. Les souterrains eux-mêmes vont servir de révélateur de personnalité » (7). Selon elle, le souterrain parisien littéraire est un espace plein de contradictions. Il est « obscur, enfoui, profond, sale dans l'imaginaire collectif » (5) mais, complètement coupé du monde extérieur, il « offr[e] l'assurance d'une sécurité quasi inviolable, comme dans le ventre de la mère » (35). Il est aussi un lieu de quête et « l'occasion d'une émancipation de soi » (42) qui permet à terme de « découv[r] peu à peu des vérités » (6). Avec sa propre évocation du paysage souterrain parisien en 2012, Alexakis se place donc dans la lignée d'une riche tradition littéraire française. Pour cette raison, il importera de déceler ce qui rapproche et ce qui éloigne le texte d'Alexakis de ces œuvres mythiques du XIX^e siècle ayant ouvert le sous-sol de Paris à l'imaginaire de leurs lecteurs.

Comme tous ses romans les plus récents, *L'Enfant grec* comporte un narrateur qui ressemble à Alexakis en beaucoup de points. Celui-ci est un écrivain grec demeurant à la même adresse que lui à Paris. Il a connu les mêmes problèmes médicaux et a aussi choisi, pour sa convalescence après une opération en urgence à Aix-en-Provence, de séjourner à l'hôtel Perreyve, à deux pas du jardin du Luxembourg, plutôt que dans son appartement du quinzième arrondissement situé au 5^{ème} étage sans ascenseur. Le narrateur profite de ce changement de décor imposé pour découvrir le jardin et son palais – où siège le sénat – grâce à une galerie de personnages hauts en couleur : Jean Meunier, ancien bibliothécaire du Sénat ; Marie-Paule, dame-pipi des toilettes en sous-sol du jardin ; Odile, marionnettiste du Théâtre de Marionnettes ; sa sœur Georgette qui fabrique les marionnettes ; ou encore Ricardo, un sans-abri habitué du jardin qui permet au narrateur de découvrir le monde parallèle des SDF parisiens. Le roman s'ouvre sur la description de l'hospitalisation du narrateur à Aix, de l'angoisse que son opération lui avait causée et des visites de ses deux fils à l'hôpital. Comme le note justement Sandrine Marcillaud-Authier, ces problèmes de santé marquent une coupure nette avec la normalité du quotidien pour le narrateur : « [i]l y a donc un avant et un après. L'arrêt (physique) imposé par les circonstances modifie en profondeur le rapport de l'être au monde » (62). Très vite, l'évocation du jardin du Luxembourg, de son histoire, de celle de son palais et des personnages lui étant associés offre une bouffée d'oxygène au narrateur affaibli et devient prépondérante dans le texte alors qu'il explore son nouvel environnement et fait des rencontres au gré de ses promenades au ralenti.⁶ Un autre aspect caractéristique de la prose alexakienne dans ce roman est son aspect métafictionnel. Le narrateur commente l'écriture du texte en train de s'écrire et l'on peut donc dire que ce roman relate et fait dialoguer à la fois une exploration géographique et une exploration créative, celle de l'écriture.

Avant de répertorier les lieux clés du paysage souterrain de *L'Enfant grec*, il faut souligner les conditions dans lesquelles l'intérêt du narrateur pour cet espace est attisé.

6 Pour une analyse du jardin du Luxembourg comme « hétérotopie romanesque » dans *L'Enfant grec*, voir l'article d'Elisa Hatzidaki (43).

C'est en effet parce que ses capacités de déplacement sont diminuées et qu'il évolue, temporairement, dans un espace géographique limité, que son esprit est progressivement accaparé par le souterrain parisien. Affublé de ses béquilles, celui-ci s'aventure uniquement dans le jardin du Luxembourg et les rues adjacentes. A plusieurs reprises, il s'identifie à un objet statique tel une table ou une figurine : « [j]e suis une table qui fait peu à peu son chemin » (10) ou « [j]e suis une figurine manipulée par deux béquilles » (86). Il tient le lecteur informé de ses difficultés de déplacement, « [j]'ai du mal à monter l'escalier qui conduit au jardin » (239) ou « [j]'étais bien plus mobile à l'hôpital » (39), mais ne renonce cependant pas à ses explorations quotidiennes : « [j]e prends chaque fois un autre chemin pour sortir du jardin, j'emprunte des sentiers détournés qui traversent des buissons touffus » (33). Le jardin incarne l'espace de sa convalescence et c'est en se lançant des défis spatiaux tels que « [j]e vais essayer de traverser le jardin jusqu'au boulevard Saint-Michel » qu'il mesure l'étendue de ses progrès (201). On pourrait estimer que ce ralentissement puisse être susceptible de favoriser une meilleure appréhension du paysage par le narrateur. Toutefois, selon Michel de Certeau, la marche est « un procès d'appropriation du système topographique par le piéton » et « une réalisation spatiale du lieu », et l'on comprend donc que le handicap du narrateur puisse en fait limiter sa capacité à « réaliser » ou à habiter l'environnement dans lequel il évolue (148). Même si le narrateur tente de contrer cette frustration spatiale en étalant ses vastes connaissances sur le Luxembourg grâce à de multiples anecdotes qui concernent, entre autres, l'histoire de son palais, le nombre de visiteurs, les arbres, la production de miel qu'on y fait ou l'emplacement exact de ses bâtiments et de ses statues, le jardin demeure un lieu « mystérieux, impénétrable » (80) et « maussade » (239) dont les grilles lui « donnent [...] la sinistre apparence d'une prison à ciel ouvert » (100). Le narrateur fait même une corrélation directe entre ses difficultés de déplacement et ses difficultés à écrire : « J'écris aussi difficilement que je me déplace. L'idée m'est venue que je ne pourrai rentrer chez moi que lorsque j'aurais fini ce texte » (106). Le temps de la convalescence est donc associé, dans un premier temps, à un espace morose et étriqué ainsi qu'à une production auctoriale en berne.

Si le narrateur est clairement frustré de constater que ses capacités d'exploration géographique sont bridées, il compense en explorant mentalement, tout au long du roman, un espace lié à ses lectures d'enfance : la remise du jardin familial du quartier de Callithéa à Athènes où son frère et lui recréaient mille scénarios tirés des « Classiques illustrés », versions abrégées de romans d'aventures destinées à la jeunesse grecque. Les héros de ces jeux d'enfance – Long John Silver, Robinson Crusoe, Jean Valjean, le Comte de Monte-Cristo, Oliver Twist, Tarzan, les trois mousquetaires, le dernier des Mohicans, les héros de Jules Verne et bien d'autres – habitent les pensées du narrateur et viennent même filtrer sa perception des personnes qu'il rencontre. L'ancien bibliothécaire du Sénat « ressemble à Victor Hugo » (225) et un SDF croisé rue de Fleurus le « fait songer à Robinson Crusoe » (12). Les marionnettes du théâtre du jardin du Luxembourg renvoient également à l'espace de la remise, genre de lieu séminal de la venue à l'écriture du narrateur : « Ils sont tous là, les héros d'antan : ils occupent tout un mur, en rangs serrés [...] Ils sont suspendus par le cou [...] Je reconnais Don Quichotte, d'Artagnan, Cyrano, Robinson, Long John Silver, Tarzan, Michel Strogoff, Robin des Bois, Zorro » (63). Ainsi, une filiation s'établit entre le jardin de Luxembourg à l'horizon créatif bouché et le jardin de l'enfance. Une fois encore, c'est en termes spatiaux que le narrateur exprime ces échappées imaginaires qui lui permettent de s'entourer des héros de son enfance : « La réalité est devenue en même temps un peu lointaine. Pendant que je l'observe, je prends conscience de la distance qui me sépare d'elle [...] L'espace supplémentaire dont je dispose m'apparaît alors comme une aire de jeux. Il me fait songer au jardin de Callithéa » (101). Il existe un autre « espace supplémentaire » évoqué par le narrateur pour palier à son handicap – et c'est celui qui

nous intéresse particulièrement ici – celui du sous-sol parisien qui occupe un espace textuel grandissant au fil des pages.

Quels lieux souterrains sont représentés dans le roman ? Dès les premières pages, le narrateur mentionne l'« album sur Paris que possédaient ses parents » et le fait qu'il « n'ignorai[t] pas que ces somptueux édifices étaient construits sur un labyrinthe de catacombes, de carrières et d'égouts infestés de rats » (13). Sans surprise, ses lectures d'enfance participent aussi à la fascination que l'espace souterrain parisien exerce sur le narrateur : « J'avais lu en version abrégée dans la collection des "Classiques illustrés" bien des romans qui faisaient état de cette fourmilière, comme *Les Misérables* et *Les Mystères de Paris*. Il me reste de cette époque lointaine une certaine curiosité pour le Paris souterrain, que je n'ai jamais eu l'occasion de satisfaire » (13). Le narrateur fait également référence à plusieurs autres œuvres, auteurs ou personnages littéraires associés à des espaces souterrains : *Alice au pays des merveilles* est évoquée à plusieurs reprises, ainsi que le jeune héros de *Sans famille*, Rémi, ou encore les textes de Verne. C'est d'ailleurs l'évocation de cet univers littéraire souterrain des lectures d'enfance qui est à l'origine du désir du narrateur d'explorer sous terre : « La descente de Rémi dans une mine où il est bloqué par une inondation et la promenade de Jean Valjean dans les égouts, chargé du corps inanimé de Marius, rappellent l'exploration du terrier par Alice. Un peu hâtivement sans doute, j'en ai tiré la conclusion que les écrivains aiment envoyer leurs personnages sous terre. J'ai eu l'idée que je devrais moi aussi visiter un souterrain » (127). Le narrateur est effectivement habité par cet appel du souterrain, parisien ou non, réel ou imaginaire : il s'interroge sur la grotte préhistorique de Gargas célèbre pour ses empreintes de main (14) ou sur les anciennes mines d'argent de Laurion (209) ; décrit le terrier du lapin d'*Alice au pays des merveilles* (126), mentionne les souterrains créés par les Allemands pendant l'occupation (32) ; compte et décrit en détail les bouches d'égouts qui séparent son hôtel du jardin (il y en a sept) (100) ; visite divers lieux en sous-sol comme « La Moquette » où l'association des Compagnons de la nuit anime un atelier d'écriture pour SDF (258) ou encore celui où se trouvent les toilettes où travaille Marie-Paule qui comportent, indique-t-elle, une trappe menant au sous-sol parisien (32).

Les lieux évoqués par le narrateur matérialisent un intérêt certain pour ce qui se situe sous la surface. Cette fascination pour le sous-sol affecte le schéma spatial du roman. Par exemple, les déplacements verticaux du narrateur sont étrangement inversés. Alors qu'il prend « un escalier aux marches très peu élevées », il explique qu'il est « si agréable à monter qu'[il] avai[t] plutôt l'impression de descendre » (286). De plus, une volonté de dompter les profondeurs est apparente à plusieurs reprises, notamment lorsque le narrateur remplace brièvement Marie-Paule à son poste de dame-pipi et qu'il note fièrement : « Je suis le roi des sous-sols » (75). Comme l'espace de la remise du jardin familial, l'espace souterrain offre au narrateur une « aire de jeux » où il peut compenser son immobilisation physique grâce à son imagination (101). Même s'il souligne l'interdit qui entoure l'accès au sous-sol parisien, cette impénétrabilité est remise en cause par le fait que l'accès à la trappe située dans les toilettes n'est protégé que par un simple paravent, une barrière potentiellement facile à franchir (75). De même, un personnage cataphile – nom donné, selon le *Lexique de la Direction de la Voirie et des Déplacements* « aux visiteurs clandestins des anciennes carrières » de Paris (cité par Thomas 9) – explique que « [t]héoriquement il est interdit de pénétrer dans les carrières, mais [qu'] elles possèdent mille entrées de sorte que la police n'est pas en mesure d'entraver l'activité des cataphiles » (114). La démarcation entre le dessus et le dessous est donc poreuse. Ainsi, braver l'interdit devient une possibilité et l'idée du voyage souterrain se concrétise.

Toutefois, dans *L'Enfant grec*, le sous-sol parisien demeure, dans un premier temps, un espace mystérieux et dangereux où « [i]l est très facile de s'égarer » (115). Les égouts et les carrières sont décrits comme « deux labyrinthes superposés » (303) et le sous-sol parisien comme « un dédale de galeries qui communiquent toutes entre elles » (113). Si le

narrateur estime que l'espace souterrain est inextricable, pourquoi se lance-t-il dans cette quête des profondeurs ? Pourquoi envisage-t-il, en reprenant les mots du cataphile, de « passer une frontière » en « descend[ant] aussi profondément sous terre » (113) ? Comme nous l'avons noté plus haut, Knidler estime que les explorations souterraines littéraires incarnent une recherche de vérité. Cette opinion est partagée par Williams qui, après un survol des théories structuralistes et poststructuralistes, affirme que « [d]epuis le XIX^{ème} siècle, l'excavation a donc servi de métaphore dominante pour la recherche de la vérité »⁷. De même, Gaston Bachelard, dans un passage de son ouvrage *La Terre et les rêveries de la volonté* où il analyse *Les Mines de Falun*, souligne qu'il « faut donc que le mineur, dans les ténèbres de la mine, soit le plus lucide des voyants » (260). Selon Knidler, le souterrain est « le royaume du vrai » (25). Elle estime que les personnages littéraires propulsés sous la surface ont « un problème à résoudre » et qu'en « parcourant le labyrinthe des sous-sols, » ils explorent « en parallèle les méandres de leur logique » (26). Quel problème le narrateur a-t-il à résoudre ? Quelle vérité cherche-t-il ? Se lance-t-il un autre défi d'exploration spatiale qui viendrait confirmer sa guérison lorsqu'il explique qu'il inspectera les carrières « quand [il] pourr[a] marcher normalement » (127) ? Cherche-t-il ainsi à donner forme à ses préoccupations créatives pour « trouve[r] la frontière entre le monde réel et le monde imaginaire » (246) ?

C'est une rencontre fortuite avec un groupe de jeunes cataphiles qui permet au fantasme souterrain du narrateur de se réaliser. Lors d'une promenade avec un ami, il surprend un groupe d'étudiants de l'école des Mines, « se précipit[ant] en file indienne dans un escalier en colimaçon qui descendait dans les profondeurs » (112), affublés de « lampe[s] de mineur » sur le front (111). L'un d'eux leur explique qu'ils préparent le bizutage des étudiants de première année et partage sa connaissance encyclopédique sur le paysage souterrain parisien. Cette rencontre de son personnage avec le jeune cataphile permet à Alexakis de dédier un long passage aux spécificités de ce paysage. L'étudiant explique par exemple que « [l]es égouts passent juste sous la chaussée », que la majorité de l'espace est effectivement composée d'anciennes carrières « où l'on a extrait la pierre qui a servi à la construction de Paris », que certaines – les fameuses catacombes – ont reçu « des ossements provenant de vieux cimetières engorgés », que leur galeries s'étendent sur 300 kilomètres de long et se trouvent à 20 mètres de profondeur, que les noms des rues correspondantes en surface y sont indiqués bien que nombreux sont ceux qui ne correspondent plus à la toponymie actuelle, que certains y font la fête alors que d'autres « étudient les traces du passé sur les murs des galeries » et indique comment on peut s'y introduire, malgré les interdictions, par une tranchée creusée clandestinement entre les égouts et les carrières rue Guynemer (112-113). Le désir d'exploration souterraine du narrateur est attisé. Pourtant, il ne se réalise qu'à la toute fin du roman qui culmine avec « une expédition dans les égouts et les carrières » permettant au narrateur et à ses amis d'échapper à l'incendie du Sénat – où ils se trouvaient pour la célébration du quatre centième anniversaire du jardin du Luxembourg (299). C'est en empruntant la trappe se trouvant dans le sous-sol de Marie-Paule que le groupe d'amis tente de se mettre à l'abri. Ils explorent les égouts avant d'emprunter la fameuse tranchée qui mène aux carrières et d'y croiser les étudiants cataphiles faisant la fête pour le bizutage, avec des déguisements de personnages des lectures d'enfance du narrateur mentionnées tout au long du roman : Cyrano, Alice, Robin des Bois, Michel Strogoff, Don Quichotte, etc. (314). Cette expédition souterraine tant anticipée se déroule sur quelques pages et clôt le roman. Elle donne aussi l'occasion au narrateur d'expliquer plus en détail l'histoire de la création des carrières, de décrire leur rôle pendant la Révolution, puis sous l'occupation, ou de raconter certaines légendes urbaines qu'on leur associe comme le sort de Philibert Aspairt,

7 Ma traduction de : « Since the nineteenth century, then, excavation has served as a dominant metaphor for truth-seeking » (49).

concierge de l'hôpital de Val-de-Grâce, qui s'y serait perdu en 1793 et dont on a enterré le corps sur place (312-13).

Pour mieux cerner l'espace souterrain alexakien dans ce roman, on peut s'appuyer sur le travail de Michel Foucault, en particulier ce qu'il appelle des « hétérotopies » (1574). Dans sa conférence au Cercle d'études architecturales en mars 1967, publiée sous la forme d'un essai intitulé « Des Espaces autres », il 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 » (1574-75). Foucault donne comme exemple de ces lieux à part les maisons de repos, les cliniques psychiatriques, les prisons, les cimetières ou encore les bateaux. Les hétérotopies sont des sortes de contre-lieux, en marge de l'espace social et politique, où « tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés » (1574). Alexakis nous présente bien ici un « emplacement inversé ». Le fait que les noms de rue en sous-sol et en surface ne se correspondent pas est souligné à plusieurs reprises : « J'ai pu vérifier que les noms de rues gravés dans la pierre n'étaient pas ceux de la ville moderne » (312). La description faite de l'espace souterrain dans le roman correspond à cet état « absolument autre » décrit par Foucault. Le jeune cataphile explique par exemple qu'il « y a une autre ville sous nos pieds [...] une ville sans lumière et sans bruit qui ne ressemble à nulle autre » (113). Il établit un parallèle avec le voyage en associant les mots « dépaysement total » aux carrières (113). L'hétérotopie souterraine alexakienne dans *l'Enfant grec* est donc initialement caractérisée par son altérité radicale. Puisque, selon le cataphile, elle incarne un « dépaysement », elle semble nécessiter un changement d'état et de lieu et demander le passage d'une frontière.

Bien sûr, en suivant les images traditionnellement associées aux souterrains dans l'imaginaire collectif exposées plus haut, on pourrait estimer que l'hétérotopie souterraine dans le roman manifeste le passage d'une frontière entre le monde des vivants et celui des morts. Après tout, le ton est donné dès le début du roman puisque la maladie et le vieillissement s'imposent vite comme des thèmes clés. À cause de ses problèmes de santé, le narrateur vient d'être confronté à sa propre mortalité. De plus, il explique qu'il fait le deuil de son frère mort récemment (48). Il imagine même que le conducteur d'une moto-taxi est la mort personnifiée : « à aucun moment il n'avait enlevé son casque, pas même en prenant congé de moi devant le beffroi. "C'était la mort, ai-je pensé. Elle ne montre jamais son visage" » (25). La mort habite donc les pensées du narrateur. Alors qu'il évoque son métier d'écrivain, il partage des idées de titres possibles pour ses textes. Certains d'entre eux, tels « *La descente aux* » (38) et « *Le Diable Vauvert* » (277), confirment cette préoccupation funeste. Ces considérations sont renforcées par la présence récurrente d'une marionnette blanche que le narrateur découvre d'abord au Théâtre de Marionnettes. Il apprend qu'elle avait été construite par le père d'Odile « quand il a su qu'il était très malade » et « qu'elle représente la Mort » (80).⁸ Cette marionnette introduit un élément fantastique dans le roman puisqu'elle prend vie, grandit et sème la panique pendant les festivités au Palais du Luxembourg. C'est elle qui déclenche ainsi la fuite du narrateur et de ses amis par la trappe des égouts à la toute fin du roman. Bien avant cette expédition souterraine, un ami du narrateur fait un parallèle entre les catacombes et le dieu grec des Enfers : « Les catacombes m'ont fait songer au royaume souterrain d'Hadès où habitent les ombres des morts » (115). La réponse du narrateur établit un parallèle entre le monde d'Hadès et son propre environnement parisien : « Hadès dispose cependant d'un palais, à proximité du fleuve que traversent les morts pour accéder à l'autre monde. Un seul arbre

8 Pour une étude de la symbolique du blanc comme couleur du deuil chez Alexakis, voir l'article de François-Jean Authier (96).

pousse devant cette demeure : un cyprès blanc » (116). On peut dire que le palais d'Hadès fait écho à celui du Luxembourg, le fleuve aux eaux des égouts où s'introduisent les personnages et l'arbre au jardin qui entoure l'entrée du souterrain.

Une fois sous terre, la connotation infernale du lieu demeure mais s'estompe graduellement. Le narrateur « manque d'air » et a « chaud aux pieds comme s'[il] n'étais[t] plus très loin du centre de la Terre que Jules Verne décrit comme un enfer » (309). Le groupe découvre la fameuse inscription « ARRÊTE, C'EST ICI L'EMPIRE DE LA MORT » et des peintures « signées parfois du pseudonyme Hadès » (313). Même si le monde souterrain d'Alexakis semble reproduire les connotations traditionnelles liées au sous-sol, il en diffère pourtant en plusieurs points. La toute première impression du narrateur une fois dans les égouts est qu'il avait imaginé une galerie « plus sinistre » (307). De même, la galerie des catacombes que le groupe d'amis explore ensuite est décrite comme « extrêmement propre » (310). Il y a donc une certaine inadéquation entre l'insalubrité anticipée du sous-sol et la réalité de l'expérience du lieu par le narrateur. Ce dernier souligne le caractère finalement assez banal de leur expédition lorsqu'il explique que lui et ses amis « form[ent] un groupe de touristes très ordinaire » (313) ou lorsqu'il déclare : « Je ne suis pas sûr qu'il y a tant de différence entre ce monde et celui que nous avons quitté » (314). Bien que cette déclaration remette clairement en question l'altérité radicale du souterrain alexakien initialement évoquée et puisse suggérer une inadéquation avec les principes régissant l'hétérotopie foucauldienne, la notion demeure utile à notre analyse. En effet, lorsque Foucault souligne que les hétérotopies sont des lieux « absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent », il établit un pont entre ces contre-lieux et des lieux réels, tout comme le narrateur établit ici un pont entre le monde extérieur et le monde souterrain en soulignant leur surprenante ressemblance (1575). Il est intéressant de remarquer que si le jeune cataphile estime lui que les carrières « assurent un dépaysement total » (113), le narrateur modère cette déclaration une fois sous terre en avançant qu'elles « assurent un certain dépaysement à peu de frais » (313). Ses anticipations imaginaires avant la descente semblent donc lui avoir causé un dépaysement plus important que l'exploration souterraine en elle-même. En effet, la découverte ultime du périple souterrain n'a rien de bouleversant ou de décisif, puisque ce sont simplement « [l]es rires » (309) des étudiants cataphiles, dont les « voix résonnaient clairement » en contraste avec le « silence de mort » qui règne dans les catacombes, qui marquent la fin de l'expédition (312). Ce n'est pas la mort et la solitude que le narrateur trouve à la fin de son initiation souterraine mais une communauté pleine de vie. La catabase qui clôt le roman peut ainsi être interprétée comme un pied-de-nez à la mort après l'épisode de santé cauchemardesque du narrateur qui l'avait forcé à l'immobilité et à l'angoisse. Non seulement ses amis et lui réussissent, dans un passage cocasse, à échapper à la marionnette géante qui représente la mort dans le roman en empruntant le souterrain, mais ils font aussi l'expérience d'un lieu joyeux renforçant un sentiment de communauté. Si, comme nous l'avons indiqué, l'accès au souterrain parisien dans *L'Enfant grec* marque le passage d'une frontière, il signale surtout un retour vers la normalité pour le narrateur après sa maladie. D'ailleurs, alors qu'il s'interroge une fois encore sur la localisation de « la frontière entre le réel et l'imaginaire », un de ses amis lui répond, en parlant du réel, « je pense qu'il est en bas », suggérant donc que le voyage souterrain permet au narrateur d'effectuer un retour cathartique à sa réalité et à la vie après avoir flirté avec la mort (307). Cette interprétation rejoint celle de Marcillaud-Authier puisqu'elle indique que « le livre est une méditation sur la soustraction au néant, sur l'accès à l'être. Libération d'après l'hôpital, liberté de mouvement lentement recouvrée, liberté d'inventer » (65). La catabase alexakienne est donc cathartique.

L'espace souterrain du roman donne aussi corps à une tentative de réappropriation de l'espace ludique et créatif de l'imagination enfantine. Par exemple, le narrateur compare ses impressions du sous-sol à celles ressenties par le personnage de Lewis Carroll. Devant

la tranchée mentionnée plus tôt, il explique : « j'ai plutôt pensé à Alice : je me suis rappelé que la petite fille effectue une partie de son parcours souterrain dans un boyau de cinquante centimètres de hauteur » (308). Il n'est pas non plus anodin que ses impressions et sensations transportent le narrateur vers l'espace créatif de son enfance, celui du jardin de Callithéa. Quand il pénètre dans le sous-sol parisien, l'odeur des égouts lui rappelle celle de la fosse septique de la maison familiale : « J'ai retrouvé l'odeur qui se répandait dans le jardin de Callithéa lors de la vidange de la fosse d'aisances » (307). Au moment où il « réussit [t] à [s]'extirper sain et sauf de la tranchée » il se remémore ses premiers pas dans le jardin familial : « j'ai ressenti la même fierté que la première fois où j'avais traversé le jardin de Callithéa tout seul » (309). Le passage par la tranchée fait évidemment penser à un accouchement. Il suggère une sorte de renaissance ainsi qu'un retour vers l'enfance. Notons que l'hétérotopie a, selon Foucault, « le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel [ici l'espace des souterrains parisiens] plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles [...] en rupture absolue avec leur temps traditionnel », des « hétérochronies » (1578). Dans le roman, l'espace du souterrain permet de matérialiser une « hétérochronie », d'établir une passerelle claire avec une autre époque, celle de l'enfance. Ce retour en enfance fait d'ailleurs écho au titre du roman, « L'Enfant grec », emprunté au poème de Victor Hugo. La régression vers l'enfance devient particulièrement nette quand Jean Meunier se met à porter le narrateur – qui n'avance pas bien vite dans le dédale des égouts à cause de ses béquilles – dans ses bras, comme un enfant. À ce moment du texte, le narrateur fait référence au personnage de Meunier en l'appelant M. Jean, ce qui établit une filiation directe avec le Jean hugolien qui habitait plus tôt les pensées du narrateur (308). Cette scène souterraine où le narrateur est porté par M. Jean est une véritable reconstitution de la scène des *Misérables* décrite auparavant par le narrateur (127), scène où Jean Valjean porte le corps de Marius dans les égouts de Paris. Le narrateur se permet donc de prendre une part active à la reconstitution des lectures de son enfance en faisant l'expérience d'un épisode littéraire souterrain qui l'avait touché.

Que permet donc ce retour à l'enfance par le biais du souterrain parisien ? Il donne au narrateur accès à un espace où il peut refaire l'expérience de l'extase créative des histoires inventées lors des jeux de son enfance, jeux habités par les héros des « Classiques illustrés » : « Nous étions souvent assiégés [...] Les jours de grand vent la remise devenait le poste de pilotage d'un vaisseau [...] Sur quel océan voguions-nous ? Nous ne le savions pas, nos instruments de navigation ayant été mystérieusement dérégés » (103). Le narrateur avoue d'ailleurs qu'il désirait alors pouvoir rassembler tous les héros de ses lectures : « Je faisais en somme la synthèse de tous les "Classiques illustrés" que j'avais lus, je rêvais d'un roman réunissant tous mes amis » (104). C'est chose faite ici puisque l'exploration du sous-sol parisien et le roman se concluent sur la rencontre avec les étudiants cataphiles, versions costumées des héros d'antan avec lesquels le narrateur trinque et qu'il « remerci[e] d'être venus à ce dernier rendez-vous, de [l]'accompagner jusqu'au bout » (314). Ce retour à l'enfance par le biais du souterrain permet donc au narrateur de rendre hommage aux classiques qui avaient façonné son imaginaire enfantin, particulièrement aux romans d'aventures du XIX^{ème} siècle, époque qui, rappelons-le, avait marqué l'apogée des voyages souterrains métaphoriques et initiatiques en littérature (Williams 8). En plus de la catabase présente dans *L'Enfant grec*, il existe de nombreux autres clin d'œil à ces lectures tels que la présence récurrente du lapin blanc d'*Alice au pays des merveilles* (102, 251 ou 254) qui vient occuper les rêveries du narrateur. Ce dernier note même que les pratiques littéraires des auteurs qu'il avait lus jeune influencent sa propre écriture : « J'ai tant lu Jules Verne qu'il me paraît soudain indispensable de citer les coordonnées géographiques du lieu où se passe mes journées » (99). L'intrigue elle-même rappelle souvent les romans d'aventures aux rebondissements inattendus. La présence de la marionnette géante qui vient semer la panique vers la fin du roman est un exemple de clin d'œil, par le biais du fantastique, à la littérature de jeunesse. Enfin, le fait

que Marie-Paule, qui se décrit comme « une enfant trouvée » (240), Odile et Georgette découvrent, au moment de pénétrer dans les égouts, qu'elles ont toutes les trois la même mère (306) est un autre clin d'œil à ces romans d'aventures qui utilisent souvent la révélation surprise d'une filiation pour résoudre l'intrigue. Puisque le narrateur rend hommage – en reconstituant une scène souterraine des *Misérables* ou en s'inspirant des façons de faire de ses maîtres – aux lectures qui ont participé à sa venue à l'écriture, on peut affirmer que le paysage souterrain alexakien est en relation directe à la créativité littéraire.

Dans *L'Enfant grec*, l'évocation des espaces en sous-sol est effectivement associée à l'acte d'écriture. Que ce soit avec les descriptions des inscriptions rupestres de la grotte de Gargas (14) ou des tags des carrières (313), Alexakis souligne un lien entre scripturalité et profondeurs. On remarque d'ailleurs que c'est aussi dans un sous-sol que l'auteur choisit de faire se dérouler un atelier d'écriture pour SDF auquel participe le narrateur. Le vocabulaire associé à la description du lieu – « libre » (262) ; « merveilleux », « beauté » (263) ; ou « paisible » (298) – matérialise l'enthousiasme du narrateur pour ce lieu à part qui partage plusieurs caractéristiques avec le sous-sol parisien. C'est un lieu sombre – « pas très bien éclairé » – qui comporte un grand potentiel créatif puisque la narrateur le décrit comme un espace « où la vie se racontait à elle-même des histoires singulières » (298). Il explique qu'avant sa visite de l'atelier d'écriture en sous-sol, « [j]amais le pouvoir des mots ne [lui avait] paru si merveilleux » car les SDF – dont il apprend par un animateur qu'on les appelle parfois des « sous-gens » (275) – étaient « en train de faire valoir leurs droits à la beauté du monde » par le biais de la création littéraire (263). L'hétérotopie souterraine en appelle une autre puisque l'écriture prend elle aussi une dimension spatiale qui ne va pas sans rappeler ces lieux « absolument autres » décrits par Foucault. Alors que le narrateur anticipe le moment où il finira son manuscrit, il indique : « Ainsi peu à peu j'accéderai à un espace qui n'appartient à aucun lieu, dépourvu d'adresse, qui flotte à la surface du temps comme le jardin de Callithéa » (281). Puisque Foucault estime que les hétérotopies sont également « des sortes d'utopies effectivement réalisées » (1574), on peut estimer que le « dépaysement » qu'offre l'espace souterrain parisien – que ce soit celui des carrières ou celui de l'atelier d'écriture – donne forme à la fébrilité ludique de la création littéraire qui atteint un statut de quasi utopie lorsque la page blanche est décrite comme un espace de liberté totale : « Voilà sans doute pourquoi j'écris : pour combler un vide qui s'élargit sans cesse. La page blanche me répète inlassablement : – Tu es libre, tu es libre, tu es libre. Vais-je l'avouer ? Cela m'émeut aux larmes » (120). Alors que l'acte d'écrire est une fois encore envisagé en termes spatiaux avec l'action de « combler un vide », on comprend mieux la valeur métaphorique de la découverte des espaces vides se trouvant sous la surface de la capitale dans ce roman. L'exploration souterraine permet de matérialiser une exploration créative de l'écriture.

Cette analyse du paysage souterrain dans *L'Enfant grec* visait à élucider les raisons pour lesquelles Alexakis envoie son narrateur explorer le sous-sol parisien vingt ans après avoir dédié une attention toute particulière à cet espace dans *Avant*. Quelle valeur donne-t-il à cette deuxième expédition souterraine parisienne qui culmine à la fin du roman après près de trois cents pages où l'obsession du sous-sol augmente graduellement ? Au fond, il s'agissait de comprendre comment et pourquoi l'auteur utilise la tradition si évocatrice dans notre imaginaire collectif du voyage initiatique souterrain dans sa prose. Si cette catapse moderne lui permet de jouer sur un certain nombre d'images que les profondeurs urbaines évoquent chez nous tous : obscurité, enfers, ossements, saleté, etc., on réalise en fait que le souterrain parisien permet dans un premier temps de compenser l'immobilité imposée du narrateur – et il importe de souligner ici que Foucault estime que la fonction de l'hétérotopie est une fonction de « compensation » (1580) – en lui donnant un espace géographique à explorer mentalement pour revigorer sa créativité en berne. On comprend ensuite que le périple souterrain incarne, en opposition aux images funestes associées aux

catacombes, une renaissance. Il marque à la fois un retour vers la vie après la maladie et une célébration de la communauté humaine après un épisode solitaire. De plus, grâce au lien clair que l'espace souterrain entretient avec les lectures de jeunesse du narrateur, l'exploration des profondeurs donne forme à un hommage aux auteurs qui ont précédé Alexakis dans l'espace littéraire du souterrain. En effet, *L'Enfant grec* mobilise un grand nombre des caractéristiques thématiques du roman souterrain du XIX^e : présence du fantastique, découverte de vérités, espace de contradiction, ou encore parallèle avec le ventre de la mère. Le sous-sol est présenté comme une source d'inspiration créative non seulement grâce à cet hommage littéraire mais aussi grâce à l'atelier d'écriture des Compagnons de la nuit. Contre toute attente, le monde souterrain auquel Alexakis invite son lecteur dans *L'Enfant grec* n'est pas exactement celui d'un « dépaysement total » comme l'avait annoncé le jeune cataphile (113) mais plutôt un lieu de vie, de convalescence, de communauté, de liberté, et de création. Loin de la catabase funeste escomptée ou d'un rejet spatial de la capitale française comme dans *Avant*, le Paris souterrain d'Alexakis dans *L'Enfant grec* est un lieu cathartique de renaissance qui permet au narrateur d'aller de l'avant en surmontant son handicap temporaire, en apaisant sa crainte de la mort et en se reconcentrant sur l'espace ludique de la création littéraire.

Furman University (SC)

OUVRAGES CITÉS

- Abdelouahab, Farid. *Voyages imaginaires : de Jules Vernes à James Cameron*. Arthaud, 2012.
- Alexakis, Vassilis. *Avant*. Seuil, 1992.
- . *La Langue maternelle*. Fayard, 1995.
- . *Le Cœur de Marguerite*. 1999. Livre de Poche, 2002.
- . *L'Enfant grec*. Stock, 2012.
- . *Les Mots étrangers*. 2002. Gallimard, Folio, 2003.
- Authier, François-Jean. « Quelque chose blanc... Le roman en deuil de Vassilis Alexakis. » *Cahiers Vassilis Alexakis 3. Vassilis Alexakis et le romanesque*. Calliopées, 2017, pp. 91-102.
- Bachelard, Gaston. *La Terre et les rêveries de la volonté*. Librairie José Corti, 1947.
- Bernabé, Alberto. « What is a *Katábasis* ? The Descent into the Netherworld in Greece and the Ancient Near East. » *Les Études classiques*, vol. 83, 2015, pp. 15-34.
- Bessy, Marianne. « Geographical Dilemma and Literary Creation: Vassilis Alexakis' Paris. » *Contemporary French and Francophone Studies/SITES*, vol. 17, no. 2, 2013, pp. 227-35.
- Carroll, Lewis. *Alice au pays des merveilles*. 1865. Livre de poche, 2014.
- de Certeau, Michel. *L'Invention du quotidien. I. Arts de faire*. Gallimard, 1990.
- Clément, Alain et Gilles Thomas, dir. *Atlas du Paris souterrain : la doublure sombre de la ville lumière*. Parigramme, 2001.
- Dante. *La Divine comédie*. Flammarion, 2010.
- Foucault, Michel. « Des Espaces autres. » *Dits et écrits 1954-1988. Vol II : 1976-1988*. Gallimard, 2001, pp. 1571-81.
- Hatzidaki, Elisa. « Le Jardin du Luxembourg en tant qu'hétérotopie romanesque chez Alexakis. Pour une herméneutique de son univers symbolique. » *Cahiers Vassilis Alexakis 3. Vassilis Alexakis et le romanesque*. Calliopées, 2017, pp. 43-57.
- Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus. *Le Violon de Crémone ; Les Mines de Falun*. 1819. Flammarion, 2008.
- Homère. *L'Odyssée*. Gallimard, Folio, 2000.
- Hugo, Victor. « L'Enfant. » *Les Orientales. Tome 2*. Marcel Didot, 1954, pp. 29-32.
- . *Les Misérables*. 1862. Gallimard, 1951.

- Knidler, Céline. *Le Paris Souterrain dans la littérature : la représentation et le mythe des souterrains de Paris dans la littérature du XIXème siècle*. Éditions Universitaires Européennes, 2010.
- Koudounaris, Paul. *The Empire of Death: A Cultural History of Ossuaries and Charnel Houses*. Thames and Hudson, 2011.
- Leroux, Gaston. *Le Fantôme de l'Opéra*. 1911. Livre de poche, 1975.
- Malot, Hector. *Sans famille*. 1878. Livre de poche, 2018.
- Marcillaud-Authier, Sandrine. « Le Fil des mots : la métaphore de la marionnette dans *L'Enfant grec*. » *Cahiers Vassilis Alexakis 2. Le Mot dans tous ses états*. Calliopées, 2015, pp. 53-66.
- Platon. *La République : Livre VII*.
www.remacl.org/bloodwolf/philosophes/platon/rep7.htm. Consulté le 26 mars 2019.
- Ramette, Xavier et Gilles Thomas. *Inscriptions des catacombes de Paris : Arrête c'est ici l'empire de la mort !* Cherche-Midi, 2012.
- Schwartz, Howard. *Lilith's Cave: Jewish Tales of the Supernatural*. Oxford University Press, 1988.
- Thomas, Gilles. *Les Catacombes : histoire du Paris souterrain*. Le Passage, 2015.
- Verne, Jules. *Les Indes noires*. 1877. J'ai lu, 2004.
- . *Voyage au centre de la terre*. 1864. Gallimard, Folio, 2014.
- Villard, Daphné. « Vassilis Alexakis : écrivain du deuil. » *Cahiers Vassilis Alexakis 3. Vassilis Alexakis et le roman*. Calliopées, 2017, pp. 103-13.
- Williams, Rosalind. *Notes on the Underground: An Essay on Technology, Society, and the Imagination*. The MIT Press, 1990.