

L'absence d'un frère dans *Le Dicôlon* de Yannis Kiourtsakis

Illud absens absentem videtque auditque
(Virgile, *Énéide*)¹

Commençons par la terminologie : en grec, le sens intime, existentiel que revêt en français le mot *exil*, lorsqu'il désigne l'éloignement, la séparation, voire la vie terrestre pour le chrétien aspirant à la vie céleste, n'est pas entièrement rendu par le mot correspondant *ἐξορία*, qui signifie surtout l'exil politique en tant qu'expulsion hors des frontières, bannissement, déportation (Kiourtsakis, 2010).

Par ces mots, Yannis Kiourtsakis inaugurerait une conférence sur les penseurs émigrés grecs à l'Institut français de Stockholm le 3 novembre 2010. Certes, l'exil et l'absence ne sont pas directement synonymes. L'exil caractérise plutôt l'état d'une personne qui est contrainte de s'éloigner de sa patrie. Sa patrie lui manque d'où l'épreuve d'un manque (*algos*), le sentiment de nostalgie. L'absence est également affectée par la perte d'un être cher et elle rejoint de ce point de vue le registre de la nostalgie et de l'exil. Le retour d'exil ne guérit pas ce sentiment de perte, on ne retrouve jamais ce que l'on a perdu. Dans le *Dicôlon*, nous assistons à une présentation de l'histoire de la Grèce (la Crète, la Grèce) et l'*odyssée* d'Haris, le frère du narrateur-auteur Yannis, en Europe, la Grèce ne faisant pas partie à l'époque de l'Union européenne. Le *Dicôlon* est l'histoire d'un exil qui tourne mal puisque le frère du narrateur-auteur, Yannis, s'est suicidé (Premat, 2012a). Toute l'écriture du roman est orientée vers la recherche de ce frère perdu et plus généralement de cette fratrie à retrouver. Comment le livre met-il en scène cette perte ? Que traduit-elle ? La littérature est-elle alors une entreprise de consolation marquée d'avance du sceau de l'échec ?

Le Dicôlon est une tragédie moderne avec, au-delà de la perte d'un individu, la recherche d'un sens collectif. Nous analyserons dans un premier temps la manière dont l'écriture de la perte se conjugue à la recherche d'un Orient, d'une orientation fondamentale. Puis nous caractériserons l'épreuve de la solitude et la perte d'un monde au sein de cette quête fondamentale du frère irrémédiablement perdu. C'est cette

1. Notre traduction : « absente, elle entend et voit l'absent ».

épreuve qui meut l'écriture et lui assigne une fonction fondamentale, celle de faire émerger l'état de la condition humaine. Au fil de ces confessions intimes, l'absence du frère révèle en profondeur l'angoisse de la mort.

1. L'écriture de la perte et la recherche d'un Orient

Le lecteur tente de s'orienter dans ce livre, c'est-à-dire qu'il tente de suivre le cheminement de Yannis à partir de plusieurs grilles de lecture (évolution de la Grèce, portrait du père). La Grèce ne fait pas encore partie de l'Union européenne, il y a ainsi une relation particulière de ce pays au reste de l'Europe. La Grèce est le berceau de la démocratie et de la mythologie européenne, mais elle se cherche une destinée. Le destin individuel d'Haris est le reflet d'une recherche multiséculaire.

Ainsi des mots très anciens comme "Grèce" "Europe" "civilisation" "barbarie" "homme" "humanité" et "inhumain" entrent dans de nouvelles combinaisons pour dire l'épreuve personnelle d'un jeune homme, ce déracinement qu'il éprouve jusque dans son corps (Kiourtsakis, 2011 : 182).

L'orientation est liée à la perte de sens, au déracinement. L'ambivalence du livre est marquée par cet attrait de l'étranger et cette répulsion en même temps. Cette dialectique travaille l'écriture du livre. La Grèce est l'Orient de l'Europe, là où le soleil se lève, là où sont nés les concepts importants régissant les sphères de notre existence sociale. Elle est attirée vers l'Europe, mais elle s'en détache. Tout se passe comme si le véritable narrateur de ce livre devenait le fragment d'une aventure collective. Il y a une recherche fondamentale d'Orient. Dans le même temps, le passé de la Grèce n'existe plus et le projet de la démocratie antique n'a plus rien à voir avec le projet européen. Le philosophe Heidegger nous offre de ce point de vue des catégories opérantes grâce à la notion d'éloignement dont il traite dans un séminaire de 1925. Il effectue une distinction entre l'éloignement (*Ent-fernung*) et la distance (*Abstand*) qu'il conçoit comme une catégorie spatiale (Heidegger, *Gesamtausgabe* : 307). Dans l'éloignement, nous avons une dimension spatiale, mais surtout un niveau ontologique, l'*Orientheit*, la recherche d'un Orient, d'une situation, c'est-à-dire en fin de compte d'un nouveau monde. L'écriture du livre est tournée vers cette quête d'une orientation, cette tentative de retrouver le frère perdu, c'est-à-dire une partie de soi. Comme l'écrit Kiourtsakis à propos de l'exil,

notre esprit va aussitôt à l'*Odyssée*, ce long poème épique fondateur de la civilisation grecque. Quelle épreuve ardue, quasi impossible à surmonter, que cette errance interminable d'Ulysse qui durera dix ans, après dix autres années d'une guerre impitoyable à laquelle il a participé bon gré mal gré ! (2010)

L'Odyssee est la répétition de cette tragédie première, celle de la tentative infructueuse d'oublier le passé pour vivre pleinement l'exil. Les Lotophages font goûter aux compagnons d'Ulysse les fruits du lotus dont le goût active l'oubli du *nostos*. L'oubli est également mis à l'épreuve avec le chant ensorcelant et néfaste des Sirènes. Les compagnons d'Ulysse se bouchent alors les oreilles et ce dernier est attaché au mât de son vaisseau. Le retour du sentiment de perte est inéluctable, on ne peut pas oublier sa patrie d'origine. Tout le roman de Kiourtsakis est une fresque à la fois individuelle et collective et c'est pour cela que cette recherche du frère perdu devient éminemment intéressante. La première partie du *Dicôlon* est construite autour d'impératifs où l'auteur provoque le narrateur qui est son image ou plutôt la trace de l'enfant qu'il était.

Peut-être y a-t-il toujours dans l'amour un élément incestueux : ton désir de t'engloutir à nouveau dans la matrice où tu as été formé et d'où tu n'as sorti que pour connaître, dit-on, le premier traumatisme de ta vie (2011 : 71).

La réflexion est construite de manière binaire puisqu'on part de l'interprétation extérieure de l'état du narrateur (d'où l'usage du « dit-on ») avant d'expliquer cet état fusionnel qu'il ne retrouvera jamais plus. Cela nous fait penser à la manière dont Cornélius Castoriadis définit le phantasme de toute-puissance de la psyché qui est flux incessant de représentations plaisantes et source de créativité. « Cette émergence de figures se fait d'abord (et, en un sens, toujours) sous la dominance de la figure figurante de "tout = soi", dans l'indistinction de "l'intérieur" et de "l'extérieur" » (Castoriadis, 1975 : 439). L'auteur tente de donner un espace au narrateur pour que ce dernier définisse une identité. Le livre est écrit avec des longs passages puis des interventions directes de l'auteur commentant sa tentative vouée à l'échec. Cet effet de focalisation zéro a un impact sur la narration puisque le narrateur représente l'auteur plus jeune et en même temps l'auteur ne semble pas satisfait de cette narration comme si elle butait sur les mêmes nœuds, les mêmes difficultés. Ce qui surprend dans l'écriture de ce roman autobiographique, c'est cette transparence trop facile d'un adulte essayant de déchiffrer les angoisses et les réflexions du petit garçon Yannis. Il y a comme un jeu où la narration se prête à une lecture psychanalytique.

Car l'enfant que tu as été vit toujours en toi, si bien que tu ne cesseras de chercher des subterfuges – peu importe comment tu les nommeras chaque fois – dont tu attendras une forme d'immortalité (oui, bien que tu aies du mal à l'avouer, tu entretiens toujours en toi l'illusion que toi, tu ne mourras pas !) (2011 : 73).

Ce qui est intéressant ici, c'est la manière dont l'intervention de l'auteur est caractérisée d'un point de vue typographique. L'effet narcissique est renforcé par le récit introspectif de l'auteur et l'usage du futur. L'enfant, c'est-à-dire l'être irresponsable, est immortel contrairement à l'adulte qui est ramené à ce principe de réalité. L'auteur s'accuse si bien que les deux types de narrations s'opposent (la narration chronolo-

gique est interrompue par ces interventions et ces accusations). La parenthèse insiste davantage sur la pensée de l'auteur avec une réflexion sur l'immortalité : l'enfant que l'auteur a été est encore présent à travers ce phantasme de toute-puissance. L'écriture oriente non pas le lecteur mais le narrateur pour tenter d'aller au-delà de ces illusions. Yannis Kiourtsakis est revenu lors d'une conférence sur le sens de son œuvre.

Il y a une vingtaine d'années, j'ai entamé une œuvre littéraire dont j'ignorais ce qu'elle allait être. Je savais seulement que je voulais raconter l'histoire de mon frère aîné qui, trente ans plus tôt, s'était suicidé en Belgique, après de brillantes études dans ce pays, suivies de déceptions amoureuses et professionnelles ; il venait d'avoir vingt-six ans. Certes, j'entrevois le lien que cette histoire pouvait avoir avec "le destin de la Grèce moderne" ; mais la dernière chose qui me serait venue à l'esprit était que mon récit aurait pu renouer avec la poésie orale grecque, encore moins avec les mythes anciens (2010).

On retrouve ce désir d'incorporer le souvenir et l'illusoire nécessité de fondre avec l'histoire d'une patrie. L'auteur a retrouvé dans cette narration une histoire ancestrale et les mythes de la Grèce ancienne. Il ne pensait pas que cette expérience singulière allait retracer à sa manière une destinée collective.

Pour moi, les autres, c'était avant tout ceux qui m'avaient donné la vie par leur corps et dont mon propre corps gardera l'empreinte tant qu'il vivra (Kiourtsakis, 2011 : 77).

Nous avons ici la confession d'un narcissisme primaire, d'un rêve du narrateur de présenter une histoire de la patrie au-delà de l'histoire du jeune Yannis et de sa famille.

2. L'épreuve de la solitude

Yannis Kiourtsakis écrit sur des personnes absentes qu'il voit comme parties de lui-même. Le livre ressemble à une série de photographies commentées, tant l'écriture plante le décor.

Aujourd'hui, au moment où j'écris à leur sujet alors qu'ils ont tous trois disparu, je pense à eux comme à l'autre part de moi-même – d'ailleurs ne les désignais-je pas, dès mon plus jeune âge, par l'expression "les miens" ? (2011 : 77)

L'auteur se rend compte qu'il cohabite avec des fragments du passé et des êtres morts. L'orientation, l'expatriation et l'absence du frère pèsent au point que le narrateur se sente seul. Cette solitude nous rappelle la manière dont François Truffaut filme cette cohabitation avec les morts et les photographies du passé dans *La Chambre verte* en 1978². *La chambre verte* est une confrontation avec la mort, le personnage

2. François Truffaut, *La Chambre Verte*, MK2 Diffusion, 1978, 94 minutes.

Davenne n'accepte pas le deuil et s'enferme dans une réalité imaginaire. Le personnage Davenne est coupé du monde qui a suivi l'après-guerre. Il demeure obsédé par ce qui s'est passé au moment de la guerre et il commence à conserver toutes les traces de cette époque. Cette obsession reflète dans le même temps la solitude du personnage qui vit avec les morts et se nourrit de leurs souvenirs. L'absence pèse au point que l'être lutte pour maintenir une certaine forme de rapport au monde, de relation fondamentale au monde environnant (Heidegger, 1964 : 80). Cette absence traverse l'ouvrage, puisque c'est d'abord l'absence du père qui plombe la solitude de Yannis au moment où le frère lui-même est absent puisqu'il a émigré en Belgique.

Une fois encore, je constatais que plus l'absence de l'être aimé était sensible, plus sa présence se faisait forte en moi, et que cette autre présence rendait à son tour son absence extérieure encore plus insupportable. Sauf que maintenant mon père n'était pas seulement absent, comme les premières filles que j'avais aimées lorsque je cessais de les voir, il n'était pas simplement absent de la maison pour quelques mois ou quelques années comme Haris, il était absent pour toujours, partout, et je ne devais plus le revoir, jamais et nulle part (Kiourtsakis, 2011 : 325).

Ce qui ressort de ce passage où l'auteur intervient directement pour qualifier son état intérieur au moment du décès de son père, c'est l'usage d'adverbes de lieu et de temps (jamais, nulle part, partout). Le narrateur ne se situe pas, parce qu'il n'accepte pas l'absence. Il se sent seul avec des interrogations renvoyant à la toute-puissance de l'enfant qui pense que la réalité extérieure est dépendante des désirs. L'absence est ainsi traitée sous l'angle de la retrouvaille possible.

Si je connaissais un jour le bonheur de retrouver mon père d'une manière ou d'une autre, ce ne pourrait être dans l'espace où nous, les vivants, nous nous mouvions et respirions, mais dans un autre espace, invisible, immatériel, où, comme on me l'avait appris depuis longtemps, nous retrouverions nos défunts quand viendrait notre tour de mourir – dans l'espace des âmes invisibles, immortelles (2011 : 326).

Nous retrouvons ici l'espace de la chambre verte de Truffaut, où le narrateur collectionne et entretient un cortège d'absents. L'écriture offre la possibilité au narrateur de travailler plusieurs deuils en même temps pour accepter la perte d'une partie de lui-même. Ce qui pose en même temps le statut du « je » puisque le narrateur est en train de se raconter en train de devenir, il inscrit cette mutation au cœur de l'écriture.

Mais toi, *qui* es-tu ? Qui est celui qui dit “je” dans ce livre et raconte avec ta voix cette histoire de ta vie, puis qui y réfléchit et qui dit “tu”, s'adressant à lui-même comme s'il s'agissait d'un autre ? (2011 : 167)

L'anaphore est remarquable ici, car l'intervention de l'auteur au sein de la narration ne fait qu'augmenter cette solitude qui tourne en narcissisme. L'auteur évoque ce

stade du miroir comme s'il y avait une hérédité, un déterminisme qui situerait d'emblée le lieu et le temps du récit. Yannis Kiourtsakis est appelé à accomplir une destinée ancienne. Le jeu de la narration avec l'interrogation du « je » et la dénonciation du « tu » illustre ce solipsisme. Il y a comme une réduction du statut du narrateur à un stade purement solipsiste comme si on pouvait avoir une certitude sur l'identité du narrateur. Les longues phrases montrent que le narrateur se dérobe à sa mission qui est de retracer la vie de Yannis Kiourtsakis. Cette transparence assumée fait finalement obstacle (Starobinski, 1957) car il n'y a pas de singularité autobiographique. En d'autres termes, le narcissisme est nié par cette universalisation. Le « je » se confond avec un fragment de l'histoire grecque au point de s'y fondre.

Toi : rien d'autre que l'humble et éphémère figure que prend pour quelques décennies l'espèce humaine, rien d'autre que l'une des milliards de milliards de formes que prend par ton visage le flux perpétuel du monde – personne ou chacun. Mais aussi *toi* : le visage unique, irréductible, qui continue à dire “je” avec ta voix ; Et pour que tu voies plus clairement ce que tu es, il faut que tu te reflètes dans ton frère (Kiourtsakis, 2011 : 167).

La forme elliptique permet de condenser, de dramatiser l'interrogation et de proposer une équivalence. Le « toi » n'arrive pas à se détacher du flux perpétuel, du *chaos* et pourtant il est intégré à un *cosmos*. Comme l'écrit Cornelius Castoriadis,

Chaos est le fond de l'être, c'est même le sans-fond de l'être, c'est l'abîme qui est derrière tout existant, et précisément cette détermination qu'est la création de formes fait que le chaos se présente toujours aussi comme cosmos, c'est-à-dire comme monde organisé au sens le plus large du terme (Castoriadis, 1999 : 282).

Nous sommes sans cesse renvoyés à ce chaos initial dans l'œuvre de Yannis Kiourtsakis. Le regard du narrateur adulte n'arrive pas à dépasser le point de vue de l'enfant. « Au début, on s'en souvient, il y eut Chaos. Ensuite Terre-Gaïa, la mère universelle, est de fait le contraire du Chaos mais, en même temps, elle tient au Chaos » (Vernant, 1999 : 46). La mythologie nous donne un récit imagé (parce qu'il nous faut quand même nous représenter cette origine, même si elle n'est rien) du paradoxe qui fonde l'humain, à savoir l'idée d'un Chaos organisateur. La solitude n'est pas totale, car le narrateur se trouve accroché à une histoire collective. La narration s'est chargée d'un sens mythologique de lutte pour l'inscription dans un monde, un *cosmos*. La quête de sens devient également une tentative d'ancrage dans le passé.

3. L'angoisse de la mort

Car celui qui croit qu'il est le seul à pouvoir juger, ou bien celui qui croit avoir une âme ou un discours que personne d'autre n'a – ceux-là, si on les ouvre, on voit qu'ils sont vides (*Sophocle, Antigone, vers 707-709*).

L'absence illustre fondamentalement une peur de la mort. La solitude de l'auteur-narrateur après la mort de son frère et celle des siens renvoient à l'épreuve de la mort. L'absence des êtres chers et d'une certaine manière d'un lien originel à la patrie se traduit par une angoisse et une attente de la mort. Vladimir Jankélévitch avait justement évoqué le « scandale de la mort » (Jankélévitch, 1977) du proche que l'on peut imaginer, mais difficilement accepter. Éprouver la mort signifie alors survivre à la mort des autres. *Le Dicôlon* est le reflet de cette tragédie puisque Yannis Kiourtsakis revit la mort des siens en écrivant (Premat, 2012b). L'écriture réactualise la problématique de la mort. L'enfant qui survit est un déni de mortalité et un désir d'immortalité ; la lecture psychanalytique serait presque trop évidente, le narrateur jouant avec cette prétendue transparence de ses désirs et de ses pensées. Le style de la confession intime devient comme un jeu avec le lecteur qui peu à peu devient le véritable narrateur-spectateur de cette tragédie.

Le suicide d'Haris renvoie rétrospectivement à l'échec de l'auteur et l'impossibilité d'une destinée. Nous sommes condamnés à la répétition d'un échec. L'œuvre est elle-même une tragédie au sens où l'échec d'Haris est collectif. C'est la société grecque tout entière qui est traversée par l'expérience de cette impossibilité. Haris cherche l'émancipation, la liberté et l'autonomie, il bute sur le déterminisme de sa condition sociale. Lorsque l'auteur-narrateur évoque le corps de la patrie et la difficulté de l'exil, il marque d'emblée l'impossibilité d'une ouverture totale vers l'autre. Dans le même temps, cette lutte contre ce destin implacable devient l'élément moteur de la création culturelle. La tragédie propose une vision agonistique de la société comme le souligne le philosophe Cornelius Castoriadis. « Cela veut dire que même l'élément agonistique est canalisé à l'intérieur de la Cité vers des formes qui ne sont plus destructrices de la collectivité, mais au contraire créatrices d'œuvres positives pour cette collectivité » (Castoriadis, 1994 : 182). Ici, nous avons exactement les mêmes caractéristiques avec une lutte d'Haris contre la mort, lutte redoublée et dramatisée par la narration de son frère. Dans le même temps, la lutte d'Haris présente un caractère mythologique avec une certaine forme d'*hybris*, c'est-à-dire d'excès provoquant une instabilité passionnelle. Nous n'avons pas la trace de dieux dans le livre, mais l'histoire d'Haris revêt un sens bien plus profond que sa simple destinée individuelle. Comme l'écrit l'historien Fernand Braudel,

L'histoire est [...] cette poussière d'actes, de vies individuelles attachées les unes aux autres, parfois un instant libérées comme si les grandes chaînes se rompaient. L'histoire est l'image de la vie sous toutes ses formes. Elle n'est pas choix (Braudel, 1949 : 721).

Les différents types de narration (tableau de l'évolution de la Grèce et de la Crète depuis le début du XIX^e siècle) donnent à Haris et Yannis un nouveau statut, celui de représentants inconscients d'une génération. Le livre est une véritable agonie puisque le lecteur sait comment il s'achèvera, il est l'épreuve de la mort. Le philosophe Paul Ricoeur revient sur la mort qui approche. « Le mourir comme événement : passer,

finir, terminer. Pour une part, mon mourir de demain est du même côté que mon être-déjà-mort de demain. Du côté du futur antérieur » (Ricœur, 2007 : 41). Les figures absentes renvoient toutes à un même dénominateur, la mort qui devient par la même occasion non pas oubli, mais le destin collectif. De ce point de vue, Yannis Kiourtsakis est assez proche d'un Jorge Semprun sur l'expérience de la mort même si Jorge Semprun a fait l'expérience d'une mort beaucoup radicale, celle qui a eu lieu dans les camps de déportation et d'extermination.

Je ne possède rien d'autre que ma mort, mon expérience de la mort, pour dire ma vie, l'exprimer, la porter en avant. Il faut que je fabrique de la vie avec toute cette mort. Et la meilleure façon d'y parvenir, c'est l'écriture (Semprun, 1994 : 215).

Il y a cependant un fait particulier dans la mort d'Haris. Haris n'est pas mort en héros d'une cause collective, il a mis fin à ses jours. Cette violence traumatique a des implications sur les siens et en particulier sa famille et sa patrie.

Se suicider, c'est se tuer soi-même – il y a donc deux sujets, ou deux parties du sujet : un je tue un moi, un moi tue un soi, je me tue. Bien sûr, l'acte accompli, c'est la totalité du sujet qui est emportée dans la mort, le suicide est cet acte étrange par lequel l'assassin meurt exactement au moment où il tue sa victime (Godin, 2010 : 992).

La relation entre le « je » et le « tu » dans le récit, l'interrogation qui est liée nous ramènent vers cette violence originaire. Le suicide est le désir d'annulation d'un sujet, le choix de ne plus exister. Dans le même temps, le narrateur mène une enquête méthodique pour remonter au contexte de cet événement insupportable. Le narrateur lui-même se prête à une introspection sans concession au cours du récit. Le statut du narrateur n'est pas figé une fois pour toutes, mais le suicide laisse planer le doute selon lequel la rencontre de l'altérité n'a pas eu lieu. Haris a échoué son odyssee européenne, c'est-à-dire qu'il s'est éloigné de sa patrie d'origine pour devenir quelqu'un. Cet éloignement lui a été fatal. Haris a été l'objet d'un investissement familial et patriotique, mais cela ne lui a pas réussi. Le suicide d'Haris renvoie fondamentalement à l'angoisse de la mort.

Le plus pénible pour les condamnés à mort, paraît-il, n'est pas tant la certitude de leur fatale issue que l'incertitude de son moment. L'homme est un condamné qui ne sait pas à quelle date la sentence sera exécutée. C'est la raison sans doute pour laquelle contradictoirement le suicide peut être à la fois l'expression de l'angoisse de la mort et la réponse à cette angoisse (Godin, 2010 : 62).

L'angoisse de la perte peut être le mobile du suicide. Les absences successives ne font qu'amplifier cette angoisse qui émerge tout au long du récit. Tout se passe comme si la narration situait le lecteur dans l'incertitude du moment de la mort d'Haris.

Nous savons que le dénouement est tragique, mais nous ne savons pas exactement quand la sentence interviendra.

Le *Dicôlon* est une construction architecturale minutieusement élaborée avec la représentation d'êtres absents parce que morts. Le décès du père a une place particulière dans le livre car il annonce les difficultés de transmission d'un patrimoine social et culturel. Le frère aîné échoue dans son odyssee et le narrateur se demande réellement comment cet échec a été possible. Dans le même temps, l'auteur reprend un statut de narrateur-enfant car il veut écrire cette histoire avec la perception d'une personne du passé (Yannis grandissant). Les interventions dans le récit de l'auteur et le refus de la place assignée au « Je » plaident pour la mort d'un certain pacte autobiographique (Lejeune, 1975).

Ce n'est jamais que cela, le Dicôlon : ton mort que tu portes toujours en toi, que tu le veuilles ou non, au point qu'il ne forme plus qu'un seul corps avec toi ; le mort qui reçoit une nouvelle vie du vivant, mais qui donne aussi au vivant quelque chose de sa vie perdue (Kiourtsakis, 2011 : 313).

La fratrie prend alors un nouveau sens car finalement, l'histoire s'écrit à deux voix, une voix vivante et l'autre morte. Les interrogations de ce narrateur, les accusations reflètent un intense combat intérieur. Le mort fait corps avec le vivant et le provoque d'une certaine manière. « Ce sens nouveau n'est-il pas ce vers quoi tend cette histoire où mort et vivant éclairent chacun l'âme de l'autre – n'est-il pas ce à quoi vise ce roman que vous écrivez désormais ensemble, le mort et le vivant ? » (Kiourtsakis, 2011 : 313).

BIBLIOGRAPHIE :

- Braudel F. 1949. *La Méditerranée et le Monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*. Paris. Colin.
- Castoriadis C. 1975. *L'institution imaginaire de la société*. Paris. Éd. du Seuil.
- Castoriadis C. 1994. *Les Carrefours du Labyrinthe IV, La montée de l'insignifiance*. Paris. Éd. du Seuil.
- Castoriadis C. 1999. Faux et vrai Chaos. In *Les Carrefours du Labyrinthe VI*. Paris. Éd. du Seuil.
- Di Folco Ph. (dir.). 2010. *Dictionnaire de la mort*. Paris. Larousse.
- Heidegger M. 1964. *Sein und Zeit, Être et Temps*, trad. de l'allemand par Rudolf Boehm et Alphonse De Waehlens. Paris. Gallimard.
- Heidegger M. *Gesamtausgabe*. 1988. Frankfurt am Main. Vittorio Klostermann. Vol. XX.
- Jankélévitch V. 1977. *La mort*. Paris. Flammarion.
- Kiourtsakis Y. 3 novembre 2010. « Patrie, exil, nostos », Conférence présentée à l'Institut français de Stockholm.
- Kiourtsakis Y. 2011. *Le Dicôlon*. Paris. Verdier. Trad. du grec par René Bouchet.
- Lejeune Ph. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris. Éd. du Seuil.

- Premat Ch. 2012a. À la recherche du frère perdu. *Sens Public*. http://www.sens-public.org/article.php?id_article=921.
- Premat Ch. 2012b. Yannis Kiourtsakis. *Le Dicôlon*, traduit du grec par René Bouchet, Lagrasse, éditions Verdier, 2011. *Phoenix, Cahiers Littéraires Internationaux* n°7, 171-172.
- Ricœur P. 2007. *Vivant jusqu'à la mort*. Paris. Éd. du Seuil.
- Semprun J. 1994. *L'écriture ou la vie*. Paris. Gallimard.
- Starobinski J. 1957. *La transparence et l'obstacle*. Paris. Plon.
- Vernant J.-P. 1999. *L'univers, les Dieux, les hommes*. Paris. Éd. du Seuil.

The absence of a brother in *Le Dicôlon* of Yannis Kiourtsakis

ABSTRACT : Yannis Kiourtsakis wrote *Le Dicôlon*, an autobiographical novel which describes all the important events for the Kiourtsakis family throughout the twentieth century. The novel is written under the spell of the author's brother's absences as he committed suicide. The experience of an irremediable loss echoes the collective destiny of Greece. The article focuses on the conditions of the staging of this loss with an analysis of different types of narration. In which way is the autobiographical genre affected by the writing of the death?

Keywords: loneliness, *Odyssey*, absence, exile, death, Kiourtsakis.