

GEORGES FRÉRIS

LE DOUBLE AUTRE – LE CAS DE VASSILIS ALEXAKIS

Le romancier francophone grec, V. Alexakis¹ dans son récit autobiographique, *Paris-Athènes*, le 6^e par ordre chronologique des douze de ses œuvres littéraires publiées jusqu'à présent, écrit (1989 : 11) « Je me fais l'effet d'un acteur qui se voit à l'écran en version doublée ». Il se décrit donc comme un personnage qui joue un double rôle, comme un auteur qui décrit et expose l'expérience d'un moi, d'un individu (vrai et fictif à la fois), d'une vérité sur la condition humaine, voulant susciter la curiosité du lecteur, sans pour autant être totalement sincère. L'écrivain prétend ainsi qu'il est illusoire de croire à une vérité absolue dans un récit autobiographique² ainsi que dans toute œuvre littéraire. Et le problème qui se pose est que, ce « moi » sans cesse repris, ce « moi » qui figure dans presque toutes les principales œuvres

Prof. GEORGES FRÉRIS – professeur de littérature comparée, Université Aristote de Thessalonique; adresse pour correspondance : Université Aristote de Thessalonique, Laboratoire de Littérature Comparée, B.P. 81, GR 541 24 Thessalonique, Grèce; e-mail : freris@frl.auth.gr

¹ Né à Athènes en 1944, il a publié les Romans et récits : *Le Sandwich*, Paris : Julliard, 1974 ; *Les Girls du City-boum-boum*, Paris : Julliard, 1975 ; *La Tête du chat*, Paris : Le Seuil, 1978 ; *Talgo*, Paris : Le Seuil, 1983 ; *Contrôle d'identité*, Paris : Le Seuil, 1985 ; *Paris-Athènes*, Paris : Le Seuil, 1989 ; *Avant*, Paris : Le Seuil, 1992 (Prix Albert Camus 1993) ; *Le cœur de Marguerite*, Paris : Stock, 1999 ; *La Langue maternelle*, Paris : Fayard, 1995 (Prix Médicis 1995) ; *Les Mots étrangers*, Paris : Stock, 2002 ; *Je t'oublierai tous les jours*, Paris : Stock, 2005 ; les Nouvelles : *Papa : et autres nouvelles*, Paris : Fayard, 1997 (Prix de la Nouvelle de l'Académie française 1997) ; *Le Colin d'Alaska*, illustrations de Maxime Préaux, Paris, 1999 ; les Aphorismes : *Le Fils de King Kong*, 1987 ; *L'Invention du baiser*, illustrations de Thierry Bourquin, 1997 ; les Dessins humoristiques : *Mon amour !*, 1978 et le Guide de voyage : *Les Grecs d'aujourd'hui*, Paris : Balland, 1979.

² Le terme *autobiographie*, paru au début du XIX^e siècle, est formé de trois mots grecs : *graphein* (écriture), *bios* (vie) et *autos* (par soi-même). Philippe Lejeune (2003 : 124) a défini ce terme : « Nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité. » L'écriture autobiographique concerne tous les récits de vie : il peut s'agir de la vie d'une personne réelle (par exemple un écrivain) ou de la vie d'un personnage fictif.

de V. Alexakis, que ce soit dans *La Langue maternelle* ou dans *Je t'oublierai tous les jours*. Qui se cache derrière ce « moi » indéfini, repris aussi dans ses romans par les héros romanesques, puisque dans son long interview accordé à la revue que nous dirigeons, il soutient à propos de ses héros romanesques :

Ce sont des personnages faits de mots. Ils n'ont aucune relation avec les vrais personnages. Ce sont des mots, des phrases. Tant que tu veuilles t'éloigner de l'imagination, de donner une image de la réalité, du moment que tu écris tu t'éloignes d'elle, tu entres dans un autre milieu, où les mots, les noms, les personnages, ont un tout autre sens. Les mots te conduisent loin de la réalité, mais ils ne t'éloignent pas de la vérité, parce que éloigné, à un moment donné tu découvriras une vérité, plus essentielle que celle que tu connais sur les personnages réels (ALEXAKIS 2006 :154),

ce qui est tout à fait normal puisque c'est une évidence d'affirmer qu'un écrivain puise dans son expérience personnelle pour rédiger son œuvre. Ainsi Flaubert pouvait s'écrier : « Madame Bovary, c'est moi », désignant par là qu'au cœur de sa fiction c'était un morceau de sa vie qui était livré au lecteur, que son personnage avait été bâti avec ses propres souvenirs et fictions.

Or, la notion du double autre³ est justement fondée sur l'opposition entre le souvenir, d'aspect émotionnel, et le récit, de caractère plutôt rationnel, exigeant une volonté et une intelligence. Le souvenir est lié à la « vie intérieure », procurant une sensibilité au présent et essayant de fuir le temps, alors que le récit est une construction intellectuelle, une sorte de mise en forme des souvenirs vrais ou imaginés. C'est pourquoi la narration relate des faits que le narrateur a vécus avec un regard rétrospectif puisque tous les événements sont vus à travers lui. Ainsi tout auteur peut n'être pas satisfait de ce qu'il a fait ou vécu, rêver d'une autre vie ou vouloir donner de lui-même une image différente. Il transforme alors le passé, la fiction se mêle à la réalité, l'autobiographie devient roman. Le lecteur ne sait plus très bien où finit la réalité et où commence la fiction.

Mais au moyen du souvenir, l'auteur peut conserver son passé ou le retrouver, il prend conscience de sa personnalité, de son évolution. Le souvenir lui permet de se connaître soi-même et de se justifier : l'individu s'y affirme dans

³ Le « double sens » en français ou le « double entendre » en anglais, est une figure de style semblable au calembour, dans lequel une expression orale peut être comprise de l'une ou l'autre des deux manières, des deux sens. Le premier, est une signification littérale innocente, alors que la deuxième signification est souvent ironique ou osée et exige de l'auditeur d'avoir des connaissances supplémentaires ([http://fr.wikipedia.org/wiki/Double_sens_\(figure_de_style\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Double_sens_(figure_de_style))).

son originalité, il peint sa vie, sa personnalité, ses sentiments dans toute leur vérité, c'est-à-dire qu'il n'occulte les événements ou les aspects qui le montrent sous un jour peu favorable. Son objectif est de dégager le sens de sa vie et de se justifier aux yeux de ses lecteurs. Ainsi il se libère de toute culpabilité qui l'accable.

Mais les souvenirs doivent être organisés pour être intelligibles. Et tout récit suit généralement l'ordre chronologique pour reconstituer le passé, l'itinéraire d'une vie, les expériences, les influences subies et, ce faisant, se construit une image de la personnalité du « moi » narrateur ou du « il » décrit. L'auteur en outre procède à des choix conscients ou inconscients. Le récit peut passer sous silence ou au contraire privilégier certaines périodes de la vie. Nous assistons donc à un travail de reconstruction, à une mise en perspective délibérée, où les termes « se souvenir » et « récit » nous permettent de comprendre la nécessité et les limites du travail de la mémoire dans l'élaboration du récit de sa propre vie. Le matériau ne peut rester à l'état brut. Pour accéder à l'existence littéraire, il doit être repris, interprété. Le souvenir ainsi retravaillé embellit le passé ou du moins le stylise en gardant les traits les plus émouvants. Il lui donne un sens, il lui confère le charme de ce qui a été et ne reviendra plus. Il commande le présent, nous permet de l'apprécier ou de nous en évader :

Que j'écrive en grec ou en français, que l'action (...) se situe à Athènes ou à Paris (...), c'est toujours le même genre d'histoire que je raconte. Ou bien elle présente un intérêt quelconque dans les deux langues, ou bien elle n'en présente dans aucune (ALEXAKIS 1989 : 16).

Il nous donne le sentiment d'exister : c'est le lien qui assure notre moi d'où cette passion de reconstituer un passé qui nous explique. Il peut même devenir le sujet de l'œuvre d'art : c'est la tentative du cycle romanesque en partie autobiographique de Proust *À la recherche du temps perdu* et *Le temps retrouvé*.

Sous sa double identité, du grec et du français, et sa double qualité, du narrateur et de l'écrivain, donc de l'observateur et du héros, Alexakis joue entre le moi connu et l'autre, l'inconnu qu'il cherche. D'emblée le problème entre le moi et l'autre semble posé. En effet, non seulement le « je » de l'auteur est identique à celui du narrateur, mais en plus il désigne ces interlocuteurs lecteurs qu'il veut convaincre. Mais ce qu'il vise avant tout c'est la reconnaissance d'autrui pour ce qu'il est et non pour ce que les autres pensent qu'il est.

Mais jusqu'à quel point, l'auteur est-il sincère avec nous (lecteurs) et avec lui-même ? Autrement dit, suis-je le mieux placé pour savoir ce que je suis ? Depuis Nietzsche, nous savons que le moi doit composer avec le soi. A tel point d'ailleurs qu'il nous faut apprendre à « se méfier de l'observation de soi », laquelle conduirait à une « folle surestimation du conscient ». Certes, j'ai conscience d'être un « je », un être qui pense, mais cette évidence d'une sorte de monde intérieur est trompeuse. Autrement dit, si je ne suis pas ce que j'ai conscience d'être, comment pourrais-je me révéler à autrui tel que je suis réellement et non pas tel que je crois être ? Si je ne suis pas ce que j'ai conscience d'être, force est d'admettre que je ne suis pas le mieux placé pour savoir ce que je suis.

Et pourtant « par le regard d'autrui » se voit figer au milieu du monde. C'est pourquoi autrui se révèle au « moi » sous la forme d'une personne à découvrir, comme quelqu'un qui se décentralise ; autrui, ce n'est pas non plus seulement celui que je regarde c'est avant tout celui qui me regarde, celui qui me rend vulnérable parce qu'il sait que je suis vu. Entre cette conscience, indistincte de ma conscience du monde – et cette position réflexive de moi, s'insère une présence de ce moi, de cette personne que je suis ... En d'autres termes, cette présence de moi m'échappe en se manifestant à la fois désireuse et incapable de saisir son objet. Ainsi s'avère la problématique aux yeux de V. Alexakis, non pas la claire conscience de soi, mais la traduction de la conscience de soi en une reconnaissance venue du dehors. Son souci majeur est : pourquoi est-il si difficile de faire concorder ce qu'on est pour soi et ce qu'on est pour les autres ? Projet commun sans doute à toute autobiographie, que l'auteur-narrateur vise avant tout au pardon que seul autrui peut lui accorder. Sans doute, l'auteur ne cherche pas seulement à se reconnaître lui-même comme être pensant, mais veut avant tout être reconnu en tant que conscience pour une autre conscience. Alexakis s'efforce de scruter son âme pour se justifier aux yeux de ses contemporains et de la postérité.

Si effectivement la pensée glisse de la notion de l'être en tant qu'être – ce par quoi un existant existe – à l'idée de cause de l'existence, le regard de soi sur soi qui se pose est aussi celui de l'autre sur soi. Dans le premier cas, son regard s'objective lui-même ; dans le second cas, c'est autrui qui nous objective par le regard qu'il porte sur nous. Par conséquent conscience et monde ne doivent pas être entendus comme deux réalités juxtaposées ; et cela dans la mesure où le monde n'apparaît que néantisé par une conscience qui refuse d'être lui. Le « je » du narrateur de toute autobiographie semble donc se donner à interpréter moins sur le mode du pacte autobiographique – volonté

de transparence – que sur le mode de la reconnaissance par autrui, non pas de ce qu'il est, mais de ce qu'il veut être aux regard des autres – volonté d'exister pour autrui.

J'ai passé des heures et des jours les yeux fixés sur la page blanche sans réussir à tracer un seul mot : j'étais incapable de choisir entre le grec et le français. Je voulais justement écrire sur la difficulté de ce choix, mais comment écrire sans choisir ? (ALEXAKIS 1989 : 10).

Par conséquent, le « je » de l'auteur identique à celui du narrateur se réalise en tant que tel à travers le projet autobiographique qui le fait exister pour soi et pour autrui. Le projet ainsi que son actualisation permettent d'une part au « je » de s'inscrire par rapport à la collectivité, et d'autre part de transformer le temps en complice de « son » existence dépassant largement les frontières du *hic et nunc* au profit du désir d'éternité. Dévoilant-dévoilé, le « je » de l'auteur-narrateur s'illusionne peut-être autant sur son existence – vaine aux yeux de tout lecteur – que sur sa manière de défier le temps sur le mode de l'absurde :

J'ai tenté l'expérience de me traduire moi-même une fois du grec au français, une fois du français au grec : cela m'a posé moins de problèmes que je ne m'y attendais. Je ne saurais dire quel degré de parenté existe entre les deux langues. Il m'a semblé néanmoins que j'avais trouvé dans l'une comme dans l'autre les mots qui me convenaient, un territoire qui me ressemblait, une espèce de petite patrie bien personnelle. On m'a parlé d'un écrivain étranger qui a fini par épouser sa traductrice française : 'Eh bien, ai-je pensé, moi, je suis ma propre femme !' » pour ajouter : « Si j'avais deux traductrices, l'une en Grèce, l'autre en France, serait-il encore nécessaire que je continue à écrire? Ne pourraient-elles pas s'arranger entre elles? (ALEXAKIS 1989 : 13, 198).

Mais le problème continue à être insoluble. Qui parle ? quel est l'interprète de la réalité, du monde et des individus, ainsi que de leurs rapports ? Qui voit ? Qui sait ? sont les questions que se posent les lecteurs des œuvres d'Alexakis, en terme d'omniprésence, d'omniscience ou de subjectivité. En tout état de cause, le narrateur n'est pas l'auteur, comme le texte n'est pas la réalité. On peut le considérer comme l'instance interprétante déléguée dans le texte par le producteur-énonciateur tandis que le personnage (parfois plusieurs) en serait l'interprète. Dans le cas où il n'est pas un personnage, il est présumé ou fictif :

J'ai 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 (ALEXAKIS 1989 : 18).

Pour mieux saisir le sens, focalisons la notion d'omniscience et d'omniprésence – attachée à l'auteur – car si l'auteur, producteur-énonciateur, est évidemment toujours omniscient et omniprésent, on voit en revanche la différence entre le narrateur omniscient et le narrateur subjectif.

Mais ce jeu entre le « moi » et « l'autre » peut se résumer dans l'affirmation savoureuse de Barthes : « le texte est un tissu de citations », qui selon Antoine Compagnon (1998), ce postulat produit l'avènement du lecteur, ou plutôt de la lecture car, dit-il, si « le lecteur, et non l'auteur, est le lieu où l'unité du texte se produit, ce lecteur n'est pas plus personnel que l'auteur tout juste déboulonné, et il s'identifie lui aussi à une fonction »⁴.

Appliquant ces principes à l'œuvre de V. Alexakis on peut constater que l'écrivain grec qui emprunte du français pour s'exprimer, débute une conversation avec son lecteur par un monologue pour sauver sa mémoire qui décline. Ainsi dans *Paris – Athènes* ce sont les mots, qui occupent le devant de la scène aux allures du roman : les mots appris à Athènes et à Santorin il y a longtemps, les mots découverts bien plus tard à Lille et à Paris qui ont permis à Vassilis Alexakis d'écrire ses premiers romans, les mots grecs encore, oubliés puis retrouvés.

Je m'étais trouvé à travers le français et en même temps je m'étais un peu perdu. Je me reconnaissais dans mes personnages, cependant aucun d'entre eux n'était un immigré. J'avais presque oublié que je l'étais moi-même – après la naissance de mes enfants, la validité de ma carte de séjour passa de trois à dix ans. Le mot immigré ne me plaisait pas trop, étranger me paraissait plus élégant, plus rare, plus digne de moi en somme. Le français m'avait fait oublier une partie de mon histoire, il m'avait entraîné à la frontière de moi-même (ALEXAKIS 1989 : 190).

C'est une vraie odyssee à travers deux langues, évocation bouleversante des drames et des bonheurs qu'engendre un tel voyage, qui devient peu à peu la quête d'un moi qui fuit sans cesse et que seule la littérature permet d'appréhender, de sauver peut-être. Il rêve même qu'il sera à Athènes quand la mort viendra le chercher à Paris ou à Athènes :

⁴ C'est, nouvel rappel de Barthes, « ce quelque'un qui tient rassemblées dans un même champ toutes les traces dont est constitué l'écrit » (ESCOLA 2004).

Je sais qu'elle est capable de faire le voyage, écrit-il, mais avec un peu de chance je serai déjà parti quand elle arrivera. Mes déplacements n'ont peut-être d'autre but que de la semer. J'espère secrètement qu'elle se lassera de frapper à ma porte, qu'elle jugera superflu de s'occuper de quelqu'un qui, de toute façon, n'est jamais là (ALEXAKIS 1989 : 190).

Il en est de même dans *La Langue maternelle*, où l'on n'a pas besoin de connaître la vie de Vassilis Alexakis pour se persuader qu'elle inspire son roman qui l'a rendu « célèbre », *La Langue maternelle* (Prix Médicis 1995). Le propos y est trop sensible, trop sincère, pour douter un seul instant qu'il ne vienne de l'expérience vécue, c'est-à-dire du cœur. Ou bien l'auteur est un fameux imposteur. Mais peu importe, du reste, que l'autobiographie ait pris le déguisement du roman, l'histoire se révèle si belle, et si bellement contée. Pourtant, l'argument du récit ne possède apparemment rien pour enflammer les esprits⁵. C'est un banal voyage au pays natal, un voyage qui lui fait découvrir la mémoire perdue, un voyage qui le persuade de réapprendre sa langue maternelle :

Le texte que j'ai écrit n'est qu'un exercice (...). C'est une conversation avec la langue ... Je poursuis avec elle les discussions que j'avais avec ma mère ... Nous sommes les enfants d'une langue ... (...) J'écris pour convaincre les mots de m'adopter ... » nous avoue-t-il (ALEXAKIS 1995).

⁵ Un dessinateur humoristique grec vivant et exerçant à Paris rentre au pays pour une durée indéterminée et sans raison avérée. Pavlos Nicolaïdis, qui signe ses charges politiques Pol, éprouve seulement un léger spleen pour sa terre natale, voilà pour le mobile du voyage. Compréhensible, certes, mais insuffisant, semble-t-il, pour expliquer ce retour. D'ailleurs Pavlos lui-même, au hasard de ses premiers pas sur la terre natale, ne paraît convaincu de rien. Il redécouvre mollement Athènes, ses rues et ses cafés, retrouve d'anciennes connaissances, en rencontre de nouvelles, rend de temps en temps visite à son père et ne manifeste de véritable intérêt qu'en compagnie des femmes. Jusqu'au jour où la lettre E, l'épsilon, croise soudain son chemin. Dès lors, celle-ci envahit lentement mais implacablement ses pensées en même temps que le livre bascule dans la quête mystique.

L'E impénétrable s'affichait jadis sur le portique d'entrée du temple d'Apollon, à Delphes, qui abritait lui-même le sanctuaire de la pythie. Mais quelle était sa signification ? et pourquoi cet epsilon s'est-il emparé de l'esprit de Pavlos ? Le narrateur visite, enquête, interroge, répertorie dans son cahier, tel un cartomancien, une théorie incantatoire de mots dont il suppose ou espère qu'ils cachent un autre sens derrière leur sens premier : épistrophé (retour), éos (aube), éleuthéria (liberté), enthousiasmons... En vain. L'oracle muet de l'épsilon reste une énigme indéchiffrable. Pavlos, lui, est assez sage pour abandonner là sa recherche. Mais il n'aura pas tout perdu dans l'affaire. Recueilli sur la tombe de sa mère, il inscrit sur la dernière page de son cahier un ultime mot : ellipsi, le manque. Manque donc de la mère décédée.

Par conséquent, ce récit apparaît de nouveau comme une fable moderne sur la quête de son identité, en tant que citoyen d'une Europe multiculturelle et d'un écrivain ouvert au monde, à travers une langue et une culture. Et l'intérêt devient plus important quand on sait que ce livre a été écrit dans une langue qui n'est pas la langue maternelle de l'auteur. Son écriture brève et précise donne chair à un personnage étonnamment humain – terriblement, dirait-on – au point d'en devenir bouleversant dans les dernières pages du récit. D'abord simple témoin de sa propre histoire, il se fait peu à peu le scrutateur central d'une société qui, elle aussi, est à la recherche de ses propres racines, une grandeur passée dont elle invoque désespérément les anciennes valeurs pour pouvoir vivre son présent. En ce sens, la *Langue maternelle* est aussi une réflexion de résonance universelle. Ces mots, quarante au total, s'apparentent à des cartes postales, parce qu'ils illustrent le périple inattendu de Pavlos, le narrateur, à travers la Grèce, les paysages qu'il traverse, ses rencontres et ses souvenirs. Comme le dit l'un des personnages rencontrés, un archéologue aveugle, ces mots composent « un portrait ». Non celui de Pavlos, mais celui d'une absence. L'absence d'une femme, d'une mère surtout, morte quelque temps auparavant, que la mémoire du narrateur fait revivre en plusieurs petites scènes très émouvantes. On le voit : l'enquête sur l'E de Delphes n'est pas anodine. Elle prend même, peu à peu, une dimension existentielle légère, aux phrases reconnaissables, souples et précises, telles que les sentiments exprimés. Alexakis alterne la mélancolie et l'ironie, la gravité et la drôlerie : l'émotion affleure juste avant un sourire. Et *La Langue maternelle* devient un formidable marché aux mots et aux bonheurs d'expression qui nourrit son lecteur d'un plaisir intense et continu, parce que les souvenirs se succèdent, parce que la vie devient une inlassable machine de création de souvenirs, qui se ressemblent, qui donnent sens au présent et au temps, qui aident le « moi » et l'« autrui » de coexister.

« C'est peut-être par là que je dois commencer : les jours continuent de s'écouler, le lundi de succéder au dimanche, le mardi au lundi. Tu te souviens des jours ? », nous dit-il dans, *Je t'oublierai tous les jours* (2005 : 15), un autre roman où encore la figure essentielle du roman est la mère, parce que à travers la mère tout individu prend vie, conçoit l'amour de sa langue, de son pays, de son monde.

Un jour où je déjeunais seul chez Démocrite, tu es apparue à l'entrée de la salle et tu as regardé attentivement autour de toi. J'avais terminé mon repas et je lisais le journal. Ton regard ne s'est pas attardé sur moi, pas plus qu'il ne s'est attardé sur

les autres clients. J'ai essayé de contenir ma déception. J'ai songé que cela faisait douze ans que nous ne nous étions pas vus (ALEXAKIS 2005 : 13).

Ce fantôme surgi à midi dans un restaurant d'Athènes, un jour, n'est autre que sa mère disparue, à qui l'auteur raconte ce qui est advenu depuis sa mort. Avec beaucoup de légèreté et d'humour, il relate la petite histoire, la sienne, ses amours, ses enfants, et la grande, les jeux Olympiques, la victoire de la Grèce à l'Euro 2004, le Rwanda, le 11 septembre. Il évoque aussi, avec retenue et pudeur, son enfance, ses vacances, ses souvenirs du temps où sa mère vivait encore, poursuivant ainsi une conversation, l'ultime, avec celle qui lui donna le goût de la littérature. Ainsi le roman devient une preuve d'amour d'un fils pour sa mère, un roman plein de détails, de noms de personnes, d'événements insignifiants ou très importants, comme la scène où la Présidente du Comité d'organisation des Jeux Olympiques d'Athènes, parle en anglais au lieu de parler en grec :

Soudain, la présidente du Comité d'organisation, une femme au visage impassible comme un masque, a pris la parole. J'ai eu la stupéfaction de l'entendre s'exprimer en anglais ! Elle a balayé d'emblée le grec, l'unique dénominateur commun aux diverses périodes historiques qu'elle nous avait présentées. Elle a privé notre langue, si peu connue, de la chance exceptionnelle qui s'offrait à elle d'effectuer en un instant le tour du monde (ALEXAKIS 2005 : 207).

Par des scènes pareilles on comprend que l'auteur ne s'adresse pas seulement à sa mère, qu'il ne ravive pas ses souvenirs. La perte de mémoire de la mère du narrateur fait écho à la disparition progressive de certaines cultures. Tous les détails nous font partager son amour envers un passé qui s'éteint, envers une culture qui se perd, envers un humanisme qui se transforme. Et des phrases pleines de justesse sur l'importance des racines culturelles d'un individu, comme « Nous avons besoin de deux langues, m'a-t-il dit, une pour parler avec les autres et une pour parler avec nous mêmes » (ALEXAKIS 2005 : 224), soulignent ses observations sur l'actualité mondiale. V. Alexakis n'a pas écrit des romans prétentieux, bien au contraire. Il ne cite que des anecdotes, des faits, et ne se pose en aucun cas en défenseur de telle ou telle cause. Il n'est pas là pour ça. Il veut simplement partager avec son lecteur une part de ce qu'il est. C'est pourquoi à la fin, il joue comme toujours, selon moi, sur le double sens du roman. A une femme qui demande de l'oublier, une connaissance du narrateur a répondu : « *Je t'oublierai tous les jours* ». C'est aussi ce que répond V. Alexakis à sa mère, à son lecteur et à tout ce qu'il a aimé :

Le récital n'a pas duré longtemps. Le jeune homme s'est dirigé vers le bar, au milieu du pont. J'ai persisté pour ma part à scruter l'obscurité. Soudain, j'ai entendu quelques notes s'échapper de l'harmonica. J'ai cru que le jeune homme était revenu et j'ai regardé autour de moi. Il était toujours au bar. D'autres notes ont résonné, jouées de façon incertaine. Je me suis aperçu alors que l'harmonica était resté sur un banc, placé le long de la balustrade. Les notes ne retentissaient qu'à chaque brusque déplacement d'air. Tu te rends compte ? Le vent jouait de l'harmonica (ALEXAKIS 2005 : 284).

Au premier abord, *Je t'oublierai tous les jours* est un roman pareil à « un cours d'histoire, intime et générale, adressé à une femme amnésique, et le cri d'amour d'un fils à sa génitrice » (LIGER 2005)⁶. Mais au-delà des anecdotes et des sentiments, Alexakis médite sur ses trois thèmes de prédilection : les origines, le pluriculturalisme et les mots. Plus que jamais dans son œuvre, la mémoire fait office de ciment pour lier ces sujets – quelle n'est pas la surprise de l'auteur de voir son nom dans un dictionnaire encyclopédique ! Les mots de son père ont mûri : « A mesure que je vieillis [...] mon avenir se réduit et mon passé aussi ». Voilà pourquoi, lutte illusoire contre le temps, on écrit des lettres ou des fictions. « Je ne me rappelle plus si j'ai puisé dans la réalité certaines scènes que je décris. Les événements que je suis persuadé d'avoir inventés ne sont peut-être que l'écho de très vieux souvenirs ». Si Alexakis a quelques trous de mémoire, son vieux pull, troué lui aussi, est là pour l'aider : « Je le garde parce que j'oublie quelquefois la somme d'efforts qu'exige chaque phrase. Mon pull-over, lui, ne l'oublie pas ».

Ce constat le mène à se demander s'il n'a pas épuisé ses allers-venues entre Paris et Athènes. Il se rend compte que le trajet est devenu une banalité affligeante : plusieurs avions relient aujourd'hui les deux capitales et ils sont presque toujours pleins. C'est pourquoi il est à la recherche d'autres mondes, d'autres mots. Avec *Les mots étrangers* Alexakis décide de nous faire découvrir une nouvelle langue : le sango parlé en Centrafrique. Idée absurde au demeurant. Quel besoin aurait-il d'une troisième langue, après plus de trente ans passés à apprivoiser le français et autant de difficultés à retrouver, après son installation à Paris, la maîtrise de sa langue maternelle. Alors il y a peut-être une raison, la raison secrète et cachée de ce roman singulier et universel :

⁶ « Les grands événements du monde côtoient le destin du garçon. Quittant sa Grèce natale pour Lille, il découvre Paris à la fin des années 1960. Le jeune homme joue les pigistes, fait paraître son premier roman (*Le sandwich*) et découvre les joies de la paternité. Le bon fils n'oublie jamais de faire le point, pour lui comme pour les proches, sur les deux obsessions de sa mère : la santé et l'argent » (LIGER 2005).

le désir, l'envie irrépressible de redevenir un petit garçon. La nostalgie de cette période de la vie où on ne sait pas encore parler : « Apprendre une langue étrangère oblige à s'interroger sur la sienne propre » (ALEXAKIS 2002 : 77).

Découvrir le sango, c'est découvrir le monde, revisiter toute son existence, préparer peu à peu le voyage en Afrique, mais pas avant d'être compris et entendu dans cette langue inhabituelle. « Le caractère anodin des mots étrangers dispose au bavardage de la même manière que les monnaies dont on ignore la valeur pousse à la dépense » (ALEXAKIS 2002 : 112). Comme il l'avoue, il a peut-être choisi d'apprendre une langue étrangère parce qu'il n'en connaît probablement aucune. *Les mots étrangers* est le roman d'un pari insensé. Il raconte une histoire, mille histoires, mais le défi que lance l'auteur à ses lecteurs est l'un des plus fous jamais lancés : à la fin du livre, nous aurons appris nous aussi à écrire et à parler le sango. Mais, ce roman, le dernier de V. Alexakis, nous constatons que sa sincérité est un peu mise en cause, peut-être parce que, selon le critique littéraire Michael Edwards, « A une langue qui n'est pas la nôtre, il manque deux choses, l'histoire et la mémoire » (WATERS 2007)⁷. Car que signifie écrire dans une langue qui n'est pas la nôtre si cette deuxième langue ne renferme pas, ne possède pas notre histoire, si elle ne se conforme pas à notre mémoire, à nos souvenirs les plus anciens ? Certes, nous avons pu construire d'autres souvenirs dans notre deuxième langue, nous ne sommes pas condamnés à rester enfermés dans l'accident de notre naissance. Mais comme il nous précise « Il n'est pas indispensable de changer de pays pour se sentir étranger » (ALEXAKIS 2002 : 210-211). Et pourtant, il me semble que parler une autre langue c'est s'obliger de s'adapter à une nouvelle langue, une nouvelle culture, en somme à un nouveau mode de vie.

Pour un écrivain qui écrit dans une langue autre que sa langue maternelle, trouver le mot qui correspond aux sonorités, aux références culturelles, aux connotations intellectuelles, affectives, et littéraires de sa première pensée est un effort qui exige bien de peine. Ce n'est pas toujours clair puisqu'ils sont dans une « autre » réalité linguistique, dans tous les sens de ce mot. « Les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère » affirme Proust dans *Contre Sainte-Beuve*. Dans le cas de V. Alexakis on peut faire abstraction de l'expression atténuante « une sorte de ». Nous avons alors tout simplement « Les beaux livres sont écrits dans une langue étrangère ». Nous

⁷ Dans son roman *L'empreinte de l'ange* Nancy Huston – écrivaine canadienne anglophone qui écrit en français et en anglais, affirme : « Parler une langue étrangère c'est toujours, un peu, faire du théâtre » (WATERS 2007).

pourrions dire la même chose pour bien d'autres écrivains qui ont choisi ou qui ont été contraints d'écrire dans une langue autre que leur langue maternelle⁸. Évidemment pour V. Alexakis il s'agit d'un déchirement personnel⁹, dû à la perte de son pays natal et de sa langue maternelle ; pour nous, lecteurs, nous avons ses œuvres à lire et pour la littérature, ce déchirement, qui permet le « métissage » linguistique et culturel, est quelque chose de définitivement positif. On sait d'ailleurs que les exilés volontaires, politiques ou économiques fournissent un corpus extrêmement riche et varié d'écrivains qui vont s'exprimer dans une autre langue que leur langue maternelle et il est évident que cela se manifeste, à travers l'écriture dans une langue qui n'est pas la langue maternelle, un autre rapport à l'écriture¹⁰.

A présent la conclusion est tirée. La notion d'appartenir quelque part, est une fiction, une imagination. Notre auteur en est persuadé. Il a le sentiment d'être étranger. Étranger par rapport à la société, par rapport aux goûts et

⁸ Nous pouvons aussi parler de tous les écrivains irlandais pour qui l'anglais est également une sorte de langue étrangère ; nous pourrions citer Kafka, juif tchèque qui s'exprime en allemand, ou V. S. Naipaul, trinidadien d'origine indienne vivant à Londres et qui écrit en anglais. Albert Cossery, égyptien vivant à Paris et écrivant en français. Claude Esteban, Hector Bianchotti, Milan Kundera, Andrei Makine, Assia Djebar. Et je ne cite là que les plus connus ; la liste serait interminable. Comme quoi le métissage est bon pour la très bonne littérature. (Voir, FRÉRIS 1999).

⁹ On peut penser par exemple, à Nabokov qui a affronté ce bilinguisme douloureux, tel que nous le décrit le poète espagnol-français Claude Esteban dans son récit autobiographique *Le partage des mots* quand il explique « Je demeurais, pour moi-même, un étranger par cette dualité des idiomes dont je percevais les antagonismes et qui me refusait, en toute contrée ... espagnole ou française, un authentique enracinement » (ORPHANIDOU-FRÉRIS 2000 : 72).

¹⁰ On y trouve, en principe, plus de liberté, de folie, de jeu, de jouissance, de prise de risque ; on y perçoit moins d'école, de normes, de codes ; l'auteur peut se vautrer, s'étaler, s'agiter dans cette langue hybride. « Au temps où je cherchais du travail à Paris, j'imitais assez bien l'accent français, de sorte qu'on ne devinait pas toujours que j'étais étranger. Plus tard, j'ai désapprouvé mon mimétisme et je n'ai plus tenté de dissimuler mes difficultés de prononciation. Je parle avec de plus en plus d'accent : les animateurs de l'émission de France-Culture à laquelle je participe se posent même des questions sur mon compte, ils se demandent si je n'en rajoute pas », nous dit V. Alexakis dans *Paris-Athènes* (1989 : 77). Un cas, plus récent, est celui de personnes qui sont partagées entre deux langues, deux cultures, voire deux religions. Un certain nombre d'entre elles défilent dans un excellent programme d'entretiens télévisés comme celui de Bernard Pivot, intitulé « Double-je », qui ne limite pas ses invités au domaine de l'écriture et surtout choisit des gens plutôt sereins : des artistes, des libraires, des personnalités diverses, alors que dans le domaine littéraire on trouve des cas plus douloureux. (Voir, FRÉRIS 1990, 1995, 1999 & 2004). « Je m'en suis rendu compte brusquement, un jour où je marchais sur le boulevard des Capucins. J'ai pensé que personne dans ce pays ne m'avait connu enfant, que je n'avais aucune place dans la mémoire des autres, qu'ils n'en avaient pas non plus dans la mienne puisque leur enfance m'était totalement étrangère. Les seuls Français que je connaisse depuis toujours sont mes enfants » nous dit Alexakis (1989 : 12).

aux habitudes des autres, par rapport à la vie. Il lui importe peu de faire partie d'un groupe social, préférant être à soi-même. Il en ressort un « être » dont l'identification se lie davantage aux comportements des gens que l'on retrouve dans la vie quotidienne qu'aux caractéristiques particulières d'une « ethnicité ». Son errance lui a permis de se « construire » une « espèce » d'identité reconnue par ses lecteurs. Son identité est celle d'un homme qui a le pouvoir de changer, de faire un incessant va-et-vient non seulement entre deux pays, deux cultures, deux langues mais aussi entre deux moi qui cherchent à se définir, à se compléter et à cohabiter malgré leurs différences. Cette constatation est le résultat d'un long dialogue entre deux langues, deux mentalités, deux publics, deux moi en définitive, c'est la conséquence d'une comparaison de soi avec l'Autre, d'un effort de compréhension de soi avec l'altérité, car comme nous avoue V. Alexakis, après avoir joué plusieurs rôles, du Grec, du Français, de l'immigré, ou de l'étranger, « je suis pour ma part mon propre sosie » (ALEXAKIS 1989 : 212) rejoignant ainsi le « Je est un Autre » de Rimbaud.

BIBLIOGRAPHIE

- ALEXAKIS, Vassilis, *Paris-Athènes*, Paris : Le Seuil 1989.
- ALEXAKIS, Vassilis, *La Langue maternelle*, Paris : Fayard, 1995.
- ALEXAKIS, Vassilis, *Les Mots étrangers*, Paris : Stock, 2002.
- ALEXAKIS, Vassilis, *Je t'oublierai tous les jours*, Paris : Stock, 2005.
- ALEXAKIS, Vassilis, « Voyage au pays des miracles, au pays de l'écriture », interview accordé à O. Antoniadou, *Inter-Textes*, 8 (2006), 139-166.
- COMPAGNON, Antoine, *Le démon de la théorie, Littérature et sens commun*, Paris :Seuil, 1998.
- ESCOLA, Marc, « L'Auteur comme absence : Barthes et Foucault », <http://1libertaire.free.fr/AuteurAbsentBarthesFoucault.html> (2004).
- FRÉRIS, Georges, « Vassilis Alexakis ou le jeu de l'assimilation de deux cultures », *Nouvelles du Sud*, 13 (1990), 143-151.
- FRÉRIS, Georges, « Le Dialogue interculturel de Vassilis Alexakis dans *Paris-Athènes* », *Cahiers Francophones*, 5-6 (1995), 387-398.
- FRÉRIS, Georges, *Introduction à la Francophonie – Panorama des littératures francophones* (en grec), Thessalonique : Paratiritis, 1999².
- FRÉRIS, Georges, « La francophonie grecque : un combat identitaire européen ? ». In « Altérité et identités dans les littératures de langue française », *Le Français dans le monde*. Numéro spécial (2004), 116-126.
- LEJEUNE, Philippe, *L'Autobiographie en France*, Paris : A. Colin, 2003.
- LIGER, Baptiste, « La mémoire dans les mots », *Lire* (2005) (<http://www.lire.fr/critique.asp?idC=48967/idR=218/idG=3>) .

ORPHANIDOU-FRÉRIS, Maria, « La Tragédie de l'autotraduction » (en grec), *Inter-Textes*, 2 (2000), 63-78.

WATERS, Alyson « Les Mots étrangers ont toujours le physique de l'emploi », http://720plan.ovh.net/villagil/article.php3?id_article=155

Wikipedia : [http://fr.wikipedia.org/wiki/Double_sens_\(figure_de_style\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Double_sens_(figure_de_style))

LE DOUBLE AUTRE – LE CAS DE VASSILIS ALEXAKIS

Résumé

Le romancier francophone grec, V. Alexakis se présente dans son œuvre sous une double identité : du grec et du français, du narrateur et de l'écrivain, de l'observateur et du héros. Nous essaierons donc de mettre en évidence son jeu de similitude ou de similarité par le processus de ce « cache-cache » entre l'écriture et la mémoire. Nous discernerons qu'il arrive à unir le niveau personnel (le fait de se rapporter sans cesse à au personnel) à la mémoire collective (il parvient à présenter social tout élément personnel), traits qui s'opposent à la vanité « traditionnelle » du texte autobiographique, lui apportant de la sorte une certaine nouvelle fraîcheur originale.

Résumé par Georges Fréris

Mots clefs : le double, l'autre, identité, exil, langue, récit.

Key words : double, the other, identity, exile, language, account.