

Evocation d'*Alexandries**

«*Alexandries*, roman». C'est ainsi que J. Hassoun a nommé ce livre; ainsi l'a-t-il voulu. Mais quel genre de roman? Il fut un temps, dans «nos milieux», nous parlions bien plus qu'aujourd'hui de roman familial. *Alexandries*: se référerait-il à ce «genre»? On pourrait en accepter l'idée. Mais alors quelle famille? Celle marquée de ce qui se dit *origine* ou qui en tient lieu: famille constituant un tissu où les fils sont parfois invisibles, tirés par les uns ou les autres; tissu qui, malgré les blancs (ou la cécité), constitue une vaste cape (celle que portaient les écoliers que nous avons été, et les agents de police). Ou bien famille des exilés nostalgiques ou menteurs, désespérés ou responsables? L'auteur aurait alors fortement choisi les exilés responsables.

Alexandries, roman des origines réinscrites serait peut-être plus juste, réinscrites définitivement au cœur du sujet pour qu'il puisse ensuite accéder à l'oubli. Plus juste mais, s'en étonnera-t-on, pas encore totalement satisfaisant. *Alexandries* serait alors le roman d'une origine permanente jamais totalement dévoilée mais suffisante pour tordre le cou à la nostalgie d'un moment mythique; pour bâillonner ce mariage blanc d'un mythe et d'une nostalgie, mariage stérile par définition, ne pouvant produire rien d'autre que le bégaiement d'une même fausse note. Roman donc d'une illusion tuée au profit d'un mythe porteur.

Dieu merci, aujourd'hui nous avons — entre autres — ses *Alexandries* qu'il faut relire. Pourquoi ce «il faut» péremptoire et sans échappatoire? Parce que *Alexandries* est «l'exception littéraire» de son auteur: un roman où se lisent les thèmes fondamentaux qui tracent la ligne de la vie et des ouvrages de J. Hassoun: l'histoire/l'Histoire; la mémoire/l'oubli; la langue/les langues; l'exil/l'origine; l'insu/la transmission. Et bien sûr avec *Passion*. *Alexandries* est donc (plutôt) un roman pathétique. Il donne au lecteur de ses autres livres théoriques ce contrepoint

* Editions La Découverte, 1985.

pathétique, cette «livre de chair». Comme s'il fallait qu'il y ait, au milieu des livres d'élaboration, cette autre tentative de communiquer ce sur quoi le genre théorique butte. Ou comme s'il voulait dire: «Méfiez-vous: tout ce que j'ai écrit et ce que j'écrirai, je le tiens pour vrai, c'est-à-dire que je peux le soutenir devant vous. Mais n'en soyez pas plus dupe que moi. La théorie en un point s'arrête et se dessèche, alors que toute élaboration ne devrait pas méconnaître ses sources: il y a toujours un auteur avec son histoire.»

Alexandries est là pour nous le rappeler et en cela il comporte cette dimension pathétique. L'auteur se livre ainsi à notre regard comme pour quêter dans le nôtre ce qui pourrait le surprendre lui-même et lui donner ainsi matière nouvelle à poursuivre. La forme littéraire, la tournure fictionnelle, loin de chercher à nous égarer, ouvrent sur la présence réelle de l'auteur dans ce livre mais aussi dans les autres.

De plus, ce roman, point d'orgue dans une série d'ouvrages, en cohérence avec les travaux «sérieux», rappelle qu'une élaboration théorique n'est jamais achevée, qu'elle est le possible point de départ pour une autre, comme le roman n'est jamais conclusif au moins pour le lecteur. Il ouvre pour lui une série de questions et d'interprétations sur l'auteur.

Alexandries: roman de la fragilité. Fragilité des fils qui tissent une histoire individuelle et subjective et qu'il s'agit à chaque instant d'écrire, de préciser et de parfaire. Le sens et le sentiment de vérité se cherchent parfois dans des témoignages, dans un «tu es celui qui es» [fasciné par une mendicante de New York parce que pour toi elle a nom Marie Sol, par exemple], ou bien encore dans un «Ton oncle, lui, était couleur muraille. Il professait l'idée que toute son œuvre serait réduite à néant s'il faisait montre de son savoir ou de pratiques rituelles.» Pourquoi toi, l'auteur d'*Alexandries*, mettre cette phrase dans la bouche de Léa? Y a-t-il des phrases de soi tellement criantes de vérité subjective qu'on ne peut les attribuer qu'à un(e) autre, un autre-proche? Serait-ce ici le «réduite à néant» tellement horrifique et contraire au désir de transmission?

Son œuvre (ses livres certes mais sa vie aussi) lui paraissaient-elles si fragiles qu'il lui a fallu user (et oser) d'un autre style, comme on explore un nouveau champ?

Dans ce livre, le trajet du témoignage — et de l'adresse — est complexe et ne peut manquer d'évoquer la tentative d'exprimer une vérité dont on sait qu'elle ne peut ni se dire ni s'entendre complètement. Les personnages, porteurs d'un fragment de situation ou de souvenir, parlent parfois à la première personne, parfois rapportent les propos et réflexions d'un autre en s'adressant à l'auteur qui s'adresse à nous et nous fait le témoin de ce tissage. Y aurait-il chez l'auteur la même attente vis-à-vis du lecteur que celle qu'il a des personnages? Je ne suis pas loin de croire — me rappelant certains de ses regards — qu'il attendait que ce lecteur lui apporte à son tour une petite pierre quelconque, pour étayer, colorer, infléchir, éclairer toutes les questions de son histoire. Ou plutôt pour tout à la fois conforter et relancer son histoire comme question.

Est-ce la fragilité qui l'amène à mettre en place de témoin et de preuve cet *Alexandries* en regard des *Contrebandiers de la mémoire* ou des *Passions intraitables*? Est-ce parce qu'il aimait (comme on aime un danger) la fragilité et l'éphémère d'un dire qu'*Alexandries* viendrait aussi comme témoin sensible de *Fragments de langue maternelle*? R. Barthes nous en dit d'ailleurs quelque chose: «Nul objet n'est dans un rapport constant avec le plaisir [Lacan, à propos de Sade]. Cependant, pour l'écrivain, cet objet existe; ce n'est pas le langage, c'est la langue, *la langue maternelle*. L'écrivain est quelqu'un qui joue avec le corps de sa mère [...] pour le glorifier, l'embellir, ou pour le dépecer, le porter à la limite de ce qui, du corps, peut être reconnu: j'irai jusqu'à jouir d'une *défiguration* de la langue...» (1).

Roman de la fragilité des acquis qui se dérobent et se dissimulent dans les impasses de la mémoire et qu'il importe donc de débusquer. Il faut souvent ruser pour y parvenir et user de stratégies et de stratagèmes. Que l'auteur se fasse l'auditeur et le voyeur imaginaire du récit de toutes ces femmes (Giulia, Marie Sol, Léa, Louna, Amina, Sultana) illustre bien cette logique. Tous ces prénoms comme des boules de

billard viennent frapper les bords de l'oubli pour prendre un nouvel élan et relancer la tension de la mémoire: mouvements imprévisibles qui tracent l'incertain d'une histoire en train de se réécrire, qui assurent les fondements d'un récit, à la première personne du singulier en tout état de cause.

Mais pourquoi des prénoms féminins à l'exception de Sedaka Raoul Viterbo et de son *Journal de voyage*? Serait-ce qu'à l'énigme du personnage comme fragment de mémoire s'ajouterait l'énigme du féminin que représente une femme? Serait-ce parce qu'une femme représenterait un réel ou son reste énigmatique et inoubliable? Ainsi les femmes de ce roman (ces fragments) deviendraient-elles la mise en forme littéraire de la part féminine/maternelle d'un homme. Il se doit de l'admettre sans trop savoir ce qu'il admet (sa presque-île pour ainsi dire).

Débusquer la mémoire, c'est la rendre présente, c'est la convoquer pour la renvoyer là où elle a sa place. *Alexandries* est bien ce roman écrit au présent du passé qui suggère le temps de l'inconscient. La forme littéraire était sans aucun doute parfaitement appropriée à rendre le lecteur sensible à cette trans-temporalité que tout un chacun éprouve, ne serait-ce que dans des instants fugaces. Je préfère ici parler de trans-temporalité plutôt que de reprendre à la lettre l'idée de l'inconscient ignorant le temps. Car si l'inconscient l'ignore, l'homme lui ne l'ignore pas et il y est inscrit d'une écriture évolutive. Il le traverse comme il en est traversé. Voilà bien un de ses problèmes et non des moindres. Or *Alexandries*, dans sa tentative de dévoilement de quelques pans de mémoire, et comme roman pathétique, souligne d'une manière sensible l'importance du temps qui passe et traîne derrière lui les bouts épars d'un sujet qui tente de s'en ressaisir dans ce geste d'écriture. Ecrire en effet ne fige pas le temps, il en suggère au contraire l'inéluctable déroulement. Ecrire pour l'auteur — on excusera peut-être cette emphase — c'est vivre. C'est faire en sorte de lier tout ce qui peut l'être et ne pas céder à la jouissance mortifère de la déliaison. Ecrire, c'est lire et donner à lire, autrement dit c'est tenter de tenir une place singulière dans ce procès entre le non sens et les signifiants, c'est encore mettre en acte sa liberté en engageant

la responsabilité de l'autre. Écoutons Giulia au tout début du livre, page 11, en réalité à la troisième page du texte de Giulia:

«Imaginez l'entassement le plus fou, le plus dément qui soit, de manuscrits, d'incunables, de brochures, de volumes vénérables, moisis, crasseux, bouffés aux mites, adorés, usés d'être manipulés, baisés par des lèvres exsangues à force de respect et d'amour, et vous serez encore en deçà de la vérité.

Imprimés à Vienne, à Jérusalem, à Alep, au Caire, à Bagdad, à Bombay, à Vilna, à Roedelsheim, à Carpentras, à Amsterdam, à Londres, à Varsovie, à Francfort, à Venise, à Odessa, à Metz, à Eupatoria, à Haskoÿ, à Rhodes, à Pise, à Barcelone, à Urbino, à Salonique, à Asti ou à Sarajevo...»

N'êtes-vous pas étourdi après avoir lu tous ces noms de ville? Leur lecture achevée n'êtes-vous pas épuisé comme après un très long voyage? Mais était-ce là le projet de l'auteur? On peut en douter. Ce passage pose en fait la place fondamentale du livre imprimé, du livre vivant, du livre qui voyage, qui traverse le temps et les lieux. Cette cave (de la librairie Bergheim à New York) est aussi une métaphore d'un lieu imaginaire où le trésor que renferment les livres serait accessible à ceux qui feraient montre de curiosité et dont l'intérêt fébrile porterait leurs pas en ce lieu. Livres que l'on peut lire ligne à ligne et entre les lignes, page après page et entre les pages: «Ces livres rédigés par des hommes au seul usage des hommes recèlent entre leurs pages plus que vous ne le croyez, des Belles au bois dormant, des succubes exigeants...» Si la cave n'est pas à proprement parler une métaphore du grand Autre, au moins lui fait-elle un clin d'œil complice.

Mais cette ronde des noms de ville participe de quelque chose différent, quelque chose à l'image peut-être de Marie Sol traquant Moïse, «magnifique crève la faim, mystique doux et débonnaire». Tenter de lier les éléments épars vrais ou vraisemblables de la mémoire est sans doute la démarche inévitable pour assurer structurellement l'auteur dans sa tentative singulière. Cette abondance de noms propres n'est-elle pas en effet une manière de traquer la lettre (fondatrice) qui ne se

déroberait pas du fait même de son mystère (cerné sinon éclairci) et de sa résistance?
Léa lui dit:

«Tu me dis à ce propos que tu crois aux effets de la parole et du dire. Aurais-tu hérité cette idée de ton oncle? Peut-être. D'ailleurs, comment n'aurais-tu pas été son héritier quand on songe qu'il est celui qui t'a introduit au mystère des lettres. D'abord dès que tu as atteint l'âge de quatre ans, il t'a enseigné à lire l'hébreu et le français [...].

Te souviens-tu comme tu étais fasciné par ces diagrammes sacrés, ces lettres insensées qui s'interposaient entre chaque mot et parfois entre les lettres mêmes d'un seul mot du rituel? Tu n'y comprenais rien. Mais lui souriait dans sa moustache. Il se disait que si un jour tu voulais comprendre la matérialité de la lettre tu finirais par y arriver. Je t'ai entendu pourtant déclarer une fois que si la lettre jouissait de cette qualité, elle devait aussi représenter une limite indépassable. Est-ce pour cette raison que tu te situes hors de toute croyance, est-ce parce que tu te refuses à l'infini que tu t'es détaché de la voie tracée par ton oncle? Je préfère l'ignorer» (p. 51, 52).

Un peu plus loin, Léa lui conte l'histoire de Kalima, sans éviter encore une fois cette richesse des noms pour nous étrangers, comme dans ce passage: «Karima a eu un fils qui porte le même nom que l'un de tes oncles, Abou Saad. Aux derniers mois de sa grossesse, elle somma son homme de confiance Hillal ben Eli de se présenter chez elle, au dernier étage de la maison du juif Hibat Allah Ibn el Soukkari, où elle habitait, au jour et à l'heure convenus d'avance, accompagné de Abou'Ala fils de Masliah l'Ancien surnommé le Diadème des Chantres, de Abou Saïd Halfon le boucher rituel, de Abou Nasr Ha Cohen, du chantre Ibn al Ramoukhi et d'Abraham, fils du Murrhid de Jérusalem.»

Elle termine ainsi son récit: «Je pourrais arrêter ici cette évocation. Je n'en ferai rien. Je dois à la vérité de te révéler que le Palestinien avec qui cette femme scandaleuse et dévote a eu un fils porte un patronyme qu'on retrouve fréquemment

parmi tes ascendants immédiats. Etes-vous sortis de ce moule? Te connaissant, je parierais que cette hypothèse hasardeuse te conviendrait».

Léa parle de «vérité». Y croit-elle? N'en délivre-t-elle pas plutôt quelques bribes suffisantes pour rendre possible un récit — une écriture — où le rêve aurait sa place? Léa ne croit pas à l'histoire dans son exactitude pointilleuse. Elle dit à sa manière poétique ce que l'auteur a dit ailleurs de manière conceptuelle. Elle dit la perte et l'à peu près suffisant, la part d'invention nécessaire pour un nécessaire franchissement; elle dit, elle, «vieille [femme] donc pessimiste», ce à quoi elle tient: la transmission. La suite peut s'entendre sinon comme une injonction, du moins comme un conseil dont elle mesure elle-même la vanité:

«Abandonne les historiens à leur folie et à leurs contes scientifiques abracadabrants. Laisse-les écrire l'histoire à leur guise et ne prête aucun crédit à leur propos. Ces gens vous feraient croire n'importe quoi et en particulier ce qui pourrait nous faire plaisir. Je ne saurais trop recommander de te tenir à l'écart de leurs livres pernicieux. Contente-toi, si tu veux rêver à ta guise, de lire, comme ton oncle le faisait, les Psaumes de David. Mais je sais que tu n'en feras rien. Tu es comme Sindbad, un rêveur qui n'aura de cesse que le jour où tu dénicheras le livre d'où je viens de tirer cette histoire. Mais ne compte pas sur moi pour te faciliter la tâche...».

Elle poursuit: «Maintenant que les anciens sont sortis de la scène, peut-être pourriez-vous simplement enseigner à vos enfants notre histoire et quelques bribes de notre savoir dans les langues barbares que vous avez adoptées. Efforcez-vous de ne pas croire que vous pouvez tout transmettre intégralement. Qui peut d'ailleurs avoir la prétention de savoir par avance ce qu'il aura transmis? Un sot ou un dictateur. Deux figures répugnantes du pouvoir.

Le temps est venu, pour ma part, de me retirer dans le silence afin que je puisse continuer à faire vivre en moi, inextricablement mêlés, souvenirs et oublis, ce que tu appelles, pour me taquiner sans doute, mon savoir».

Aux propos de Léa font écho ceux de Louna: «Celui qui veut parler l'origine ne peut se heurter qu'à sa propre folie», dit-elle. Et plus loin: «Ici tu entendras la langue du maternel comme des fragments de bas-reliefs recouverts d'une écriture inconnue qui contiendrait un mythe fondateur dont on ne connaîtrait rien.»

Écriture, thème lancinant et insistant, obsédant et contagieux, poussé en son extrême: la lettre qui seule aperçue, cernée, apprivoisée, réduite en quelque sorte, permet la poursuite du voyage sur des eaux suffisamment calmes.

«Désormais, le canope* peut se briser, ou s'en aller voguant telle une bouteille à la mer. Sur cette Mer-Blanche-et-Médiane, nom arabe de l'espace maritime qui le sépare d'Alexandrie.

Le message que contient le canope est désormais celui d'une séparation, d'une interlocution.

Cette séparation te permettra de percevoir ce qui l'a passionné toutes ces années durant: la poursuite d'une lettre dont il ne cessait de dessiner les contours, et d'un alphabet fabuleux et inconnu qui était comme en réserve d'écriture. D'où sa jouissance de se faire toutes ces années durant le troubadour d'Alexandrie au point d'identifier cette cité à une utopie qui s'écrirait au féminin».

Alexandries est paru en 1985. Et en 1988 paraissait dans la revue *Noir sur Blanc* (éditeur?) un article de J. Hassoun intitulé «La Tedescha** , entre Alexandrie et l'Alexanderplatz» que l'on pourrait voir comme un addendum au livre, une sorte de tour supplémentaire qui mêle cette fois la traque de la lettre et l'obsession de l'image pour leur permettre de dialoguer: ni dernier tour ni point final donc. C'est au contraire un texte qui révèle une préoccupation sourde de l'auteur et qui trace les contours d'une autre langue comme lieu, l'allemand. Usant de la forme épistolaire, l'auteur se met en scène d'une manière indirecte (encore) par le truchement (tiens, tiens?) d'un personnage affublé du prénom d'Iconophore. Iconophore est hanté par

* Canope: vase funéraire ayant pour couvercle une tête emblématique; le mot d'origine grecque désignerait aussi une ville et un dieu d'Égypte.

** Tedescha: l'Allemande.

l'image et «le puzzle de l'inconnue». Un temps, il croit comprendre que «C'est *elle* — Alexandrie de ses images englouties — qui recelait le secret d'une évocation et d'un appel muet.» Les cinémas et les films de son enfance, les cartes postales et les photos de famille soutiennent son illusion. Le texte en est d'ailleurs émaillé. Jusqu'au jour où la photo du regard d'Harry Baur porté sur une femme lui révèle que sa quête était celle «du souvenir d'une rencontre qui n'a pas encore eu lieu». Jusqu'au jour encore où le recto d'une photographie d'une femme lui «révèle un nom à moitié effacé». De quel nom s'agissait-il? «Il ne le saura jamais. Mais il pouvait décider qu'Alexandrie n'était plus seule en cause. Alors il eut cette étrange pensée: et s'il s'agissait aujourd'hui de retrouver la ville divisée dont l'inconnue — l'*Alte-Neue* — portait le nom? Et s'il s'agissait aujourd'hui de pousser l'extravagance à son comble et de partir d'abîmes, de toute urgence, sur les ruines de l'Alexanderplatz pour en dessiner les contours?»

*

Ton livre refermé, je te cherche dans mes Alexandries à moi; dans mon trajet sédentaire qui néanmoins part de Essen, passe par Gelsenkirchen et Heidelberg et s'arrête entre la rue du Bourg et la rue Berbisey à Dijon, France. Je ne suis jamais allé à Berlin. Je ne connais l'Alexanderplatz que par le livre qui porte ce nom et par une carte postale. Mon trajet sédentaire n'a mobilisé que deux langues: le français et l'allemand qui pour partie m'a laissé en rade. Mais ça, tu ne voulais pas l'entendre, tant l'allemand/l'Allemagne te fascinaient. Lorsque nous en parlions, j'aurais pu me sentir un autre Léa ou un autre Marie Sol, tant j'avais le sentiment que tu me demandais de te raconter ce manque-là qui t'habitait. J'ai parfois pensé qu'à l'exil qui te fascinait, il manquait l'Allemagne et l'allemand. Ainsi aurait-il été sinon complet, du moins plus riche. L'Allemagne pour sa culture, l'allemand pour ses sonorités gutturales et ses interminables mots composés, propre à égarer le naïf, mais propre aussi à faire jubiler l'amateur. La langue te plaisait parce que tu devinais ou espérais qu'elle t'aurait ouvert un autre champ qui aurait présenté pour toi une dimension

supplémentaire, certes pour traquer la lettre au plus près, mais aussi pour ne pas manquer la fête, celle par exemple dont parle R. Barthes:

«Selon le discours de la science — ou selon un certain discours de la science —, le savoir est un énoncé; dans l'écriture, il est une énonciation. L'énoncé, objet ordinaire de la linguistique, est donné comme le produit d'une absence de l'énonciateur. L'énonciation, elle, en exposant la place et l'énergie du sujet, voire son manque (qui n'est pas son absence), vise le réel même du langage; elle reconnaît que le langage est un immense halo d'implications, d'effets, de retentissements, de tours, de retours, de redans; elle assume de faire entendre un sujet à la fois insistant et irrepérable, inconnu et cependant reconnu selon une inquiétante familiarité: les mots ne sont plus conçus illusoirement comme de simples instruments, ils sont lancés comme des projections, des explosions, des vibrations, des machineries, des saveurs: l'écriture fait du savoir une fête» (2).

Si tu es mort, alors ce n'est pas d'exil, pour avoir su en faire une de tes richesses offertes et partagées.

Claude Spielmann

- (1) Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Point Seuil, p. 60.
- (2) Roland Barthes, *Leçon*, Seuil, p. 20.