

LE LIVRE DU MOIS



**Nourredine Saadi, *Dieu-le-Fît*.
Paris : Albin Michel, 1996, 98F.**

Dieu-le-fît est structuré comme une histoire de quête qui s'achève sans aboutir. Il y a les *départs*, la première halte, la seconde, une *bifurcation*, puis les arrivées. Il y a aussi un prologue et un épilogue, non pour le cas où l'on se perdrait en chemin, mais parce que tout voyage se raconte comme une fable et que, dans la tradition, une fable se pose avec son narrateur et sa morale.

Les jalons émaillent le chemin comme autant de repères sur le temps : le temps, seul, dévoile cette quête, ses origines et son inaboutissement. Une première halte, puis une seconde et voici la *bifurcation...*

Peu importe où nous sommes. Le lieu géographique est défini par la perception que nous pouvons avoir de ce temps que le Motard, nous guidant, croit devoir apprivoiser au moyen de la technologie occidentale. Nous ne sommes pas en Wallachye, c'est-à-dire en Algérie, mais l'inverse est plus probable : c'est d'Algérie que nous allons vers la Wallachye, cher lecteur. Ou plus exactement d'un bidonville pouvant

se trouver n'importe où, vers une immense question qui résume le désarroi d'un peuple, quand elle aurait dû simplement murir le cerveau d'un enfant : Pourquoi? *Wallach?*

Le roman s'offre comme un manuel d'histoire pour les enfants d'aujourd'hui et à venir. Une réponse, sous forme de bilan, à cette question lancinante du pourquoi. Il faut aborder chaque leçon avec l'innocence de l'élève et la circonspection du professeur (Nourredine Saadi est enseignant).

Face au temps, il n'y a d'autre choix que de progresser en reculant : deux pas en avant à chaque pas en arrière! Pour avancer, il faut sans cesse se rappeler. User de la mémoire. Percer le secret du passé.

Notre voyage est voulu, planifié, organisé par d'autres que nous et à notre insu. C'est comme ça. Car nous sommes en pays de prédestination. Nul parmi nous ne sait vraiment où il va, sinon ces enfants qui poursuivent notre convoi par des "harangues rythmées, poings levés" : Hé les Z'Indiens, Tabag, Tabag!

Tout est "écrit", d'où la prédestination (Tabag, Tabag!). Ecrit où? Ecrit par qui? Sur les murs de Dieu-le-fît. Par nos Maîtres. C'est écrit partout. Mustaphail qui mine de rien a potassé le dictionnaire de Paul Robert et voyagé de "l'autre côté", lui le sait. C'est pour cette raison qu'il devient dangereux. Il a ouvert son journal et vu que c'était écrit, là.

Ce n'est pas compliqué. Puis il a collé la feuille du journal sur le mur de son bidonville pour que les gens voient aussi. Et les gens n'ont pas vu. Et les Maîtres, eux-mêmes, rasant les murs, n'ont pas vu. Il a fallu que l'écrivain, Bayda, vienne y fourrer son nez pour que l'état d'alerte général soit déclenché. Les Maîtres paniquent : il faut absolument arrê-ter Mustaphail!

C'est cela la *bifurcation*. La quête est une idée du pouvoir qui n'a consulté personne. Elle est partie de lui et, déjà, à la seconde halte, revient à lui avec, en prime, le danger d'une révolution (comment appeler autrement une révolte qui va se laisser pousser la barbe?).

S'agit-il donc dans *Dieu-le-fît* d'une quête ordinaire d'un pouvoir quelconque? Une simple dénonciation de fantasmes qui peuplent l'esprit de ces dirigeants bien-intentionnés tout-dévoués-à-la-cause-de-notre-bonheur? Si ce n'était que ça, la fable aurait sa morale connue d'avance. Mais non, car il y a aussi la quête des petites gens elles-mêmes. Leur passivité apparente n'est en aucun cas le signe de leur renoncement. Un "paradis perdu" habite leur mémoire. Il arrive encore qu'ils en retrouvent la saveur dans un peu de vin dissimulé à l'intérieur d'une gargoulette. Un paradis où les pires ennemis (tiens, les juifs et les arabes, par exemple!) peuvent être des frères. Ici, la morale est plus compliquée car si les colons font des dictionnaires où l'on va puiser les

mots comme on puise l'ivresse de leur vigne, ce n'est pas qu'on aime les colons. C'est juste que la nostalgie n'est plus ce qu'elle était et qu'après tout, le sang qui irrigue notre terre n'est pas forcément différent de celui qui irrigue nos veines. Comme la langue colle à la peau.

Mais il y a pire! Il y a l'écrivain face à sa page blanche. Sa responsabilité qui le désespère (parce que, lui aussi, a sa propre histoire et sa propre quête à mener). Sa mémoire s'éveille au moment où s'estompe celle des autres : quand la *bifurcation* a eu lieu, et que la tragédie s'instaurant tout devient inutile à dire, lui se met en devoir d'aller réveiller les morts. L'obsession des cimetières le prend. Il en meurt. On peut être homme et écrire, puis mourir. Mais il n'y a que pour la femme que mourir rime avec écrire...

Qui est donc cet écrivain nommé Bayda? La clef de la quête insensée qui bifurque au troisième chapitre pour laisser "les arrivées" succéder aux "départs", bien sûr.

Nourredine Sâadi ne s'improvise pas romancier à cinquante ans. Il lui a fallu tout ce temps pour nous tendre le miroir où nous pouvons nous regarder à travers Bayda, c'est à dire à travers lui-même. Il lâchera, dans un soupir (voir interview) : "Ce roman est également autobiographique."

Et comment peut-il ne pas l'être quand un homme nous interpelle de cette façon? Pas un écrivain, un

homme, qui pour ne pas pleurer entreprend de se dissimuler derrière l'écrivain. Il tue ce qu'il y a de *Bayda* en lui, et préfère se livrer à la perplexité : "Qui peut dire à qui appartient cette terre?"

Ainsi se termine une quête qui a bel et bien eu lieu, mais dont il n'est peut-être pas encore opportun de livrer les secrets. La morale, ici, n'est pas sauve, car elle n'existe pas.

A.K.

ENTRETIEN

AVEC

NOUREDDINE SAADI



Algérie Littérature/Action — D'où vient le titre de ton roman, "Dieu-le-fît"?

Noureddine Saadi — C'est la traduction littérale du Mektoub. Il me paraissait signifiant d'associer le nom de Dieu à un bidonville et à la situation des gens qui y vivent. Le bidonville est lui-même métaphorique, car c'est un lieu sans fondation. La misère que l'on y vit n'est pas seulement matérielle, mais symbolique car liée à la transplantation, à la coupure du lieu des origines. Le nom a donc été choisi par dérision. On a toujours été critique vis à vis de ce que ne devrait pas être la religion, y compris chez ceux qui aujourd'hui combattent le plus fermement l'intégrisme et qui ajoutent toujours que les intégristes seraient de faux musulmans. Or, pour moi, les intégristes ont un imaginaire qui prend sa source dans l'Islam. On ne peut pas avancer si on ne fait pas une critique du religieux en tant que tel dans son vécu.

Ensuite, il y a là une référence à un village de la Drôme qui s'appelle Dieulefit, fondé pendant les guerres de religions en France par les protestants qui fuyaient les catholiques. C'est une façon de dire que les choses qui se passent au nom de l'Islam peuvent se passer ailleurs de la même manière : quand l'intolérance sévit elle prépare le meurtre.

L/A — Le narrateur nous apprend, après l'avoir d'emblée suggéré dans le prologue, que le récit appartient à Bayda. En fait, c'est elle, la narratrice. Mais peu à peu, le récit échappe à Bayda. Il l'envahit, la submerge, la rend folle pour finalement la tuer. Pourtant, le récit lui survit, et c'est ce "il", ce "lui", qui le continue et l'achève. Ce "il" qui est le seul personnage à n'avoir jamais été nommé, mais dont on sait qu'il est le mari de Bayda, est-il aussi le narrateur réel, c'est-à-dire en même temps l'auteur?

N.S. — Le procédé de construction romanesque est clairement affirmé pour un lecteur attentif, puisque j'ai commencé le livre par une référence à Italo Calvino. La citation que j'y ai reproduite fonctionne dans ce roman à la fois pour ceux qui le lisent, comme référence à cette idée que le rapport à la fable est un rapport de nécessité face à un rapport d'oppression, et comme un clin d'oeil littéraire pour montrer dans quoi je m'inscris. Donc, il s'agit là d'une sorte de roman gigogne, un roman qui en appelle

un autre et le découvre. C'est ce qui explique la structure narrative dont tu parles et sa complexité apparente.

L/A — Mais alors qui est le narrateur en définitive?

N.S. — *De te fabula narratur*, c'est de toi qu'il s'agit dans la fable! Le fait est que le texte est travaillé en sorte que le passage du "je" au "il" s'effectue, parfois, pour chacun des personnages dans le cours de son propre récit. Il y a par exemple ce motard, El Mawtar, qui va donner sa parole intérieure, et l'écrivain, celui qui va écrire.

L/A — El Mawtar est chargé d'une mission : conduire le convoi des habitants de Dieu-le-fit vers leurs douars d'origine. Quand il s'aperçoit qu'on l'a trompé sa montre s'arrête de tourner. Que signifie la problématique du temps dont il veut être le maître? Et d'où nous vient le sentiment qu'il est le grand dupe de cette affaire? Enfin, qu'est-ce qui l'empêche de se révolter et pourquoi ne bascule-t-il pas du côté des déportés dont on sait qu'il est proche?

N.S. — Le motard, c'est-à-dire El Mawtar, là aussi acte de dérision dans la nomination, est un messenger, un messenger qui, dès le départ, est porteur du temps. Il porte une montre avec laquelle il entretient un rapport de modernité. Rappelle-toi ces années quatre-vingt cinq, quatre-vingt six, quand l'ex-

président Chadli nous importait du Japon tous ces gadgets censés introduire la modernité dans notre pays. Cette "modernité" habite totalement l'imaginaire d'El Mawtar mais elle est noyée dans l'imaginaire de la prédestination et du Mektoub. Chaque fois qu'il avance dans quelque chose qui serait de l'ordre de la modernité, c'est-à-dire dans cette description précise du temps, des minutes, des secondes, etc., il va se rattraper aussitôt par des formules incantatoires du genre *Bismi Allahi rahmani rahim*, au nom de Dieu le miséricordieux... C'est ce rapport, je dirais ambigu, que nous entretenons en général entre la modernité et la prédestination. Cette montre japonaise que je suis allé jusqu'à dessiner, est l'objet mécanique le plus parfait, sur le plan technique, mais aussi, et je le dis par une exclamation clin d'oeil, un astrolabe, un temps moyenâgeux. El Mawtar est un messenger. Tu peux même le traduire en arabe par El marsoul "l'envoyé", en l'occurrence il est celui qui porte le message par rapport à Dieu-le-fît. Le messenger, dans la gnose mystique je dirais, c'est celui qui ne connaît pas le message, il le porte seulement. Il ne peut donc être un agent de la répression, comme on aurait tenté de se le figurer, il n'est rattaché au système totalitaire de répression que par un téléphone sans fil. Il entend des voix, voilà. Et lui, là-dedans, il est pleinement dans le monde où il a toujours vécu.

C'est un gosse du quartier, il va dans cette espèce de rue de la Casbah que je décris, la rue des Lotophages, et il est content d'entendre son nom. Mais il est tout aussi bien obéissant à l'égard des autorités qui lui ont désigné sa tâche. Son drame à lui, quand sa mission bascule, c'est la disparition de son temps. Il va naturellement vouloir le rattraper. Ici l'allusion a trait à la prophétie, non pas entendue au premier degré de la critique car c'est là une question qui ne m'intéresse pas, mais comme message qui échappe à son détenteur. D'où ce que peut être le messenger qui voit son message lui échapper. Une parabole sur l'Etat en Algérie. Un Etat qui devient fou!

L/A — Les déportés sont hantés par la mémoire. Du passé, il ne reste que les proverbes de la vieille et le vin. Le vin est dans le roman un élément fondamental de la trame qui tisse la nostalgie du passé. Pourquoi le vin et pourquoi Paul Robert à la fois colon et dictionnaire?

N.S. — Dans l'expression biblique le vin est le sang de la terre. Dans la poésie antéislamique, le vin est ce qui érige le rapport entre l'ivresse et le mot. Il eut peut-être fallu l'inventer, mais peu de gens savent que Paul Robert qui est mort à Mougins en 1980, a été un grand colon viticulteur en Algérie. Pour les gens de ma génération, "Paul Robert" était un vin de qualité à l'indé-

pendance. Pour moi, c'est le premier vin que j'ai bu. En même temps, c'était le dictionnaire, le lieu où on allait puiser les mots. Donc, il y a ici la terre, le sang de la terre qui est le vin, dans cette contrée que j'ai appelé Wallachye, ou l'Algérie si l'on préfère, et les mots. Le rapport entre eux n'est pas naturel, il est biaisé. Je dirais même que ce rapport n'est pas possible dans ce que l'on peut nommer la genèse des origines. Le vin est venu en Algérie, lors de cette crise qui a été appelée celle du phylloxéra, en même temps que la langue française de Paul Robert. C'est une façon de dire comment j'habitais cette ambiguïté dans cette langue que je crois superflu de dire que j'aime. Une certaine ivresse de la langue, dans les deux sens du mot ivresse!

L/A — Dans Dieu-le-fit, les personnages consomment aussi bien le vin que la langue avec le sentiment de transgresser un interdit.

N.S. — Le personnage de Mustaphail explique que pour lui le vin c'est *el ghorba* "l'exil". Quand il est passé de l'autre côté, non pas seulement de la mer, mais métaphoriquement des choses, il a rompu totalement avec ce qu'a été Dieu-le-fit et les traditions qui le fondent. Il a épousé d'ailleurs une juive. En passant de l'autre côté, il y a eu, naturellement, le vin. Quand à Lazreg, le chauffeur sympathique, le vin relève pour lui de l'ordre du

convivial, du bistrot et des copains. Beaucoup de choses nous échappent, et je ne peux expliquer le processus que de la façon dont, mentalement, je l'ai vécu en écrivant. Le vin a une fonction multiple dans le livre. Il est comme l'encre.

L/A — Venons-en au pouvoir maintenant. Le pouvoir wallache vit dans l'appréhension obsessionnelle d'une révolte générale. Mais nous avons le sentiment que ses craintes ne sont pas fondées et que sa panique manifestée par l'arrestation de Mustaphail n'est pas justifiée. D'ailleurs ni les déportés ni les fonctionnaires ne songent à se révolter.

N.S. — Non, non. Ce qui se passe c'est que les jeunes, cela est dit dans le roman, ont tenté de se révolter. Ces jeunes qui, lors d'une arrivée, dans cette scène un peu fantômale, sont en train de faire la prière. Si personne ne se révolte vraiment, tout le monde porte néanmoins en lui les potentialités de la révolte par la prière ou par le vin.

L/A — Malgré tout, comment expliquer cette impuissance à se révolter, impuissance qui conduit Bayda au suicide?

N.S. : Le suicide de Bayda n'a pas été perçu par moi comme le signe d'une impuissance à se révolter. Je dirais sur l'impuissance générale à se révolter qu'un certain système a

façonné les gens comme ils sont. J'attribue, par allusions successives, au pouvoir la responsabilité de cet état de choses. J'ajoute que j'ai pris soin de gommer le réel, par exemple en décrivant avec dérision les travaux des sociologues sur les bidonvilles, pour le restituer dans une autre beauté plus tragique. Le suicide renvoie à une autre parabole...

L/A — Pourquoi Bayda se suicide-t-elle?

N.S. — Parmi les conflits qu'évoque ce roman, il y a aussi le conflit du couple. Ici, Bayda incarne une rupture généalogique : elle a refusé d'enfanter. Il y a très longtemps, elle a vécu une histoire d'amour avec un étranger. Le plus grand interdit pour une femme de chez nous, c'est d'épouser un non musulman, un étranger à la communauté. Il s'agit de l'ordre du désir contre l'ordre de la loi. Bayda a donc épousé son cousin paternel, par contrainte; il est sug-géré dans le roman que c'est un arrangement de famille. J'ai tenté de préparer son suicide en ayant le souci d'une grande beauté de geste : elle se promène dans son enfance, j'ai voulu que l'ambiance soit belle, autour de l'idée d'une ville qui mêle plusieurs lieux : Constantine, Tlemcen, Rabat, Tunis... Son suicide est l'acte le plus libre qui soit, puisque c'est le seul acte dont peut disposer un individu par rapport au système d'enfermement de la Loi. Voilà

pourquoi elle se suicide. Elle n'a pas droit à une sépulture parce qu'elle a transgressé les règles de la communauté. Dans le texte intérieur, l'écrivain dit : c'est un pays où dire "je" est déjà un blasphème. Elle n'a pu dire "je" que par la mort. Sa mort est un acte de courage et de liberté, elle est quelque part Antigone, pour moi. Bayda c'est également cette Algérie qui finira le roman dans la mort et dans l'exil.

L/A — Autour du pouvoir, surgissent des intellectuels. Il y a des écrivains, des informaticiens, des psychiatres, des matheux... Quel est leur rôle en définitive? On a le sentiment, en lisant le roman, que si le pouvoir relâche Mustaphail, c'est surtout parce que les intel-lectuels qui sont à son service n'ont pas pu trancher la question de sa culpabilité.

N.S. — Oui. Parce que, à côté des services occultes du pouvoir, ces forces de sécurité, ces invisibles dont il est question dans le livre, il y a les autres forces de l'État qui sont les visibles, comme toujours : la force et l'idéologie. C'est un pouvoir qui est en proie à la fascination et la domestication des intellectuels. Il les réunit et leur distribue des médailles. Je n'invente rien. Ils sont légion à avoir accompagné le Président outre atlantique, par exemple et là non plus, je n'invente rien. Mon propos n'étant pas de critiquer des personnes, revenons au

livre. Lorsque ces intel-lectuels sont réunis, pour peu que l'on soit attentif aux dialogues qui les traversent, on les voit tous se révéler d'une compétence indéniable. Chacun d'eux est compétent dans son domaine... Réunis pour conseiller le pouvoir, ils deviennent ridicules col-lectivement

L/A — Mais pourquoi hésitent-ils à trancher la question du pouvoir?

N.S. — Si chacun est compétent dans son domaine, tous ensemble sont tenus par la potiche qui représente l'autorité mais qui est un quasi analphabète. C'est lui le Maître. Leur discours sur le pouvoir devient inefficace, sans impact. Je voulais montrer un peu ce que nous avons tous été dans cette génération. Je ne jette la pierre à personne, mais je voulais plutôt dire la manière dont a été constituée dans cette Wallachye l'élite intellectuelle fonctionnarisée. Je voulais dire que la façon dont on nomme un système oppressif ou totalitaire évacue la dimension freudienne entre l'opresseur et l'opprimé. Je crois que, comme les autres, de nombreux intellectuels ont été fascinés par le pouvoir, non pas seulement pour des avantages matériels, et qu'à leur fascination s'ajoute un sentiment critique assez vif, de sorte que les deux choses se mêlent et se confondent. C'est le drame de la situation des intellectuels dans un système totalisant.

L/A — Tandis que la télévision pleure sans cesse la chute de Grenade, le narrateur, Bayda en l'occurrence, pleure Raymon. "L'aède de la ville — je te cite—, Raymon, qui a éternisé le courage obsidional de la ville assiégée durant sept ans avant sa chute entre les mains des généraux occupants." Parle-nous de Raymon?

N.S. — La pâte nourricière de ce roman est faite de dépôts autobiographiques. Il a été construit, bâti, écrit et articulé dans ce sens, sans pour autant que j'y décrive ma vie. Raymon est un chanteur juif de Constantine, très connu, qui porte un des plus beaux chants sur la résistance de la ville, *Qalou Lâarab*, *qalou* "Les gens ont dit, ont dit..." par référence à la résistance mythique de Salah Bey qui a duré pendant sept ans contre l'entreprise de colonisation française menée par le général Danrémont. Pour la petite histoire, Raymon est aussi le beau-père du chanteur Enrico Macias. C'était un juif arabe, chanteur aussi connu que El Anka à Alger, animant les fêtes de mariage ou de circoncision et un maître de la musique andalouse. Raymon a été assassiné lors d'un attentat commis à Constantine vers la fin de la guerre de Libération, et j'ai voulu situer ce meurtre dans sa symbolique : une présence juive datant de quelque deux mille ans dans ce pays venait d'être tuée à travers Raymon. Certes, il y a eu le décret Crémieux et tous les

événements qui lui sont rattachés, mais mon intention n'était pas de faire une thèse politique.

Je devais avoir douze ans lorsque j'ai assisté à une scène où, pour se venger, les juifs ont pris des armes rudimentaires, des pieux etc., et entrepris une sorte de pogrom "en retour". Pogrom qui, en fait, en visait un autre qui avait eu lieu en 1934. Cela pour dire que, au-delà des questions relatives à ce qu'est une terre, une patrie, une nation, toute volonté de purification d'un lieu ou d'un sol, ne peut conduire qu'à ce genre de tragédie. C'est l'exigence de la pluralité culturelle de l'Algérie que je défends

L/A — A quoi correspond cette obsession des cimetières que l'on trouve dans le roman?

N.S. — J'ai perdu ma mère à quatre ans, et j'ai oublié son visage. Le seul souvenir qui m'en reste est une tombe. Bien sûr, on oublie et la vie passe. Mais depuis 1987, je ne cesse pas d'aller dans les cimetières : il y a eu mon père puis la mort de Kateb Yacine, celle de Issiakhem, de Bachir Hadj Ali, Khadda et puis tous les morts des années quatre-vingt dix. Le cimetière est devenu obsédant : Liabès, Djaout, Boucebci, Belkhan-chir, Mekbel et j'en passe... Des amis..

L/A — Dans ton roman, les noms ne doivent rien au hasard. A côté des sobriquets, il y a surtout des noms de couleurs : Lazreg (bleu),

Khadra (verte) et Lakhdar (vert), Bayda (blanche) ...

N.S. — Il y a une chose que j'ai envie de dire, mais qui n'a d'intérêt qu'anecdotique par rapport au texte. Vers l'âge de cinq ans, je me suis aperçu que je suis "né" d'un trouble du nom. Dans mon état-civil, je m'appelle Saadi Rabah et non Nourredine. Alors que mon père, à ma naissance, se précipitait pour m'inscrire sous le nom de Rabah, ma mère préférait m'appeler Nourredine. Cette dénomination maternelle l'a emporté dans l'usage alors que mon prénom officiel, le seul que j'ai, est celui de l'écrit. J'ai donc le nom de la parole vive et le nom de l'écrit. Il se trouve ensuite qu'on a préféré m'appeler par le diminutif de "Nono". Alors, quand on a cinquante ans, et que l'on est dans un colloque, s'entendre appeler "professeur Nono"... On a immanquablement à parler du nom! Mais, plus sérieusement, il y a cette phrase de Jean Amrouche, qu'il reprend, me semble-t-il à une vieille tradition grecque, qui dit : "Nous voulons habiter notre nom". Ce à quoi, je fais référence, en suivant Jean Amrouche, c'est ce passage du Cratyle de Platon : "Mon nom est personne" dont je parle dans le roman. Aucune dénomination n'est arbitraire, il n'existe pas de signe arbitraire. Donc les noms vont avoir une prédestination.

Bayda, c'est la couleur blanche, la page blanche sur laquelle elle va écrire, et c'est aussi le blanc de

l'innocence, la couleur qui ne ment jamais. Avec, au-delà, le clin d'oeil à la blanche Algérie etc. Les autres aussi, leur nom est emblématique dans le récit.

L/A — *Est-ce que la Wallachye procède de la même démarche, du nom prédestiné?*

N.S. — On ne peut pas tout dire dans un livre. Une des zones du monde qui se trouve actuellement dans un conflit des plus violents, conflit relatif précisément à l'épuration et à l'identité, est la Walakie des 12^{ème} et 13^{ème} siècles, qui recouvre à peu près à ce qu'est aujourd'hui la Bosnie. Mais là, c'est ce que j'appellerais un background culturel. La Wallachye du roman est construite sur le mot arabe *wallach* qui signifie "pourquoi?". La première question que pose l'enfant. J'ai beaucoup voyagé, je suis venu à plusieurs reprises en France où je compte de nombreux amis, mais je n'ai jamais songé à quitter l'Algérie. Et lorsque, enfin, cette idée de quitter mon pays m'a été imposée, c'est à la suite d'un violent coup de peur consécutif à des menaces. Je n'avais plus d'autre choix. Arrivé en France, j'ai pris le temps de revivre dans ma tête ce que devait être l'exil, les gens qui ont quitté leur patrie, les exodés. Je me suis demandé alors : *wallach?* Et j'ai nommé ainsi mon pays. Un moment où le réel devient into-lérable.

L/A — *Et qu'en est-il des islamistes? Nous avons le sentiment qu'ils n'existent pas en tant que tels dans ton roman...*

N.S. — Le roman est daté, à travers la montre d'El Mawtar, il s'agit de 1986. J'ai choisi cette date pour deux raisons : la première est que le fait relaté est authentique et a eu lieu à cette époque-là. J'ai assisté personnellement à cette "déportation" menée dans le cadre de ce qu'on appelait la campagne d'assainissement, avec ces scènes poignantes que l'on peut imaginer quand on voit des enfants effrayés, pleurer... Je voulais donc, en écrivant ce roman dix ans plus tard, restituer à cette histoire son point de départ historique. Ma deuxième raison, c'est aller au-delà, et suggérer sa parabole. C'est dans ce sens qu'il faut à mon avis comprendre ce qui allait provoquer la révolte sanglante d'octobre 1988. A partir de là, les islamistes, ou plus exactement ces plébéiens qui vont s'élever contre le pouvoir au nom de l'Islam, que je distingue des idéologues et des terroristes de l'islamisme, apparaissent peu à peu dans le roman. Prenons Lahmar L'Harangueur, ce syndicaliste "conscientisé" qui, pour mobiliser autour de lui, va se mettre à la prière. Vers l'une des fins de ce roman qui en contient plusieurs, Lahmar opérera ce passage du militantisme syndicaliste au militantisme islamiste, et cette évolution traduit l'incapacité de la gauche et des démocrates à

diriger la révolte des plébéiens. Un autre personnage, ce camionneur, qui va tout simplement se laisser pousser la barbe pour imiter les combattants de l'Islam à l'instar de la série diffusée par la télévision sur la chute de Grenade. Ainsi de suite. Les isla-mistes sont donc là comme une présence fantômale dans la sous-bois de l'Algérie.

L/A — Dieu-le-fit se présente aussi comme une fable. Où est la morale de la fable?

N.S. — La morale de la fable est que tout système qui ne fonctionnerait que par l'occupation du pouvoir, en tant que lieu de domination des gens reposant sur le principe de la prédestination, ne peut aboutir qu'à constituer un paysage mais non un pays parce que pour qu'il y ait un pays, il faut qu'il soit juste, j'entends par là qu'il soit au moins démocratique, ce qu'exprime la citation de Pélégri dans le livre.

L/A — Peux-tu nous parler de ton écriture? On sent que chaque phrase est dense et esthétiquement très aboutie.

N.S. — J'ai toujours écrit. La biographie d'un individu se déroule parfois à son insu. J'aurai dû à vingt ans décider de prendre ma plume et être écrivain. Mais il se trouve que j'ai été militant : le marxisme comme horizon d'attente, le système des copains... A partir de là, j'ai

vécu dans une sorte de polyphonie, à la limite de la schizophrénie. Par exemple, j'ai été un bon rédacteur de tracts, politiques, syndicaux... Je produisais aussi une écriture de type universitaire, des articles, etc. Mais il y avait en même temps une voix intérieure qui n'était que parole. Elle s'est mise à vivre dans le roman, habitée par toutes les langues qui me traversaient la tête. Je suis né à Constantine et j'ai vécu dans un milieu complètement arabophone. Au seuil de notre porte, on ne parlait jamais français. Un certain arabe de Constantine fleurit perpétuellement dans ma tête, fait de proverbes entre autres. L'écriture vient toujours de l'enfance mais il n'y a pas d'écrivain qui ne soit aussi un lecteur. Ce sont, comme le dit Bayda dans le roman, les "encriers dans lesquels on a bu". Ensuite, il y a la musique de la langue. On écrit le français en essayant de donner à cette langue, de lui ajouter, une musique qu'elle n'avait pas. Quand j'écris le français, je n'ai pas l'oubli de la langue de ma mère. Elle colle à ma phrase. Il y a aussi les registres de l'écriture. Par exemple, dans les passages de dérision sur les sociologues, je reprends tout à fait le style que j'aurais utilisé, moi, si j'écrivais un papier sur les bidonvilles. Par ailleurs, il y a les expressions de conversations anodines, les propos de bistrots... Rendus en français, ils peuvent donner une certaine poésie à la langue.

ALGERIE LITTERATURE / ACTION

Et puis sait-on jamais pourquoi on écrit? Une exigence intime... un dialogue avec soi.