

Temps de l'exil et exil du temps dans *Le jeune homme de sable* de Williams Sassine

Philip Amangoua Atcha
Université de Cocody

Écrivain de la marginalité (Chevrier, 1995), Williams Sassine est un auteur guinéen qui a lui-même connu l'exil. En effet, c'est au lendemain de la grève de 1961 qu'il quitte la Guinée, car Sékou Touré règne en maître et les contestataires sont indésirables. Il est resté toute sa vie un paria, un exclu. Cette marginalité a implacablement déteint sur sa vocation littéraire. Jacques Chevrier note à ce propos que c'est « *sa propre expérience de métis et d'exilé, une double situation à la fois biologique, sociologique et politique qui a laissé en lui des traces indélébiles* » (Chevrier, 1995 : 13).

Ces traces transparaissent dans sa troisième œuvre : *Le jeune homme de sable*, publié en 1979. Oumarou, le jeune homme révolté entreprend une superbe lutte contre le système du Guide. Mais, il sera banni et tué par empoisonnement par Ahmédou dans le désert. L'exil est vécu dans l'œuvre comme un drame intérieur. En dehors d'Oumarou qui est victime du bannissement, la plupart des personnages vivent un exil intérieur.

Une telle conception de l'exil amène Justin Bisanswa à écrire que « *la notion d'exil est intériorisé et devient le sujet même de l'écriture* » (Bisanswa, 2003 : 30), une écriture qui se prête bien à une réflexion sur les temporalités de l'exil. Cela est d'autant plus vrai que « *dans la Guinée de Sékou Touré, l'institutionnalisation du silence, la déification du dirigeant politique, la confiscation de la liberté ont conduit à une écriture de l'introversion et de la*

mémoire dans laquelle les écrivains disent d'abord le profond malaise à l'intérieur duquel ils sont engagés comme acteurs » (Gbanou, 2003 : 59).

Exil du temps et temps de l'exil sont des notions abordées par Sassine dans sa réflexion sur le temps tel qu'il est perçu et vécu par l'exilé. Il s'agit de montrer comment, dans un des romans de cet auteur, l'exilé qui n'est de nulle part et n'a nulle part où aller vit le temps. Mieux, il s'agit d'explorer comment le temps y est vécu et de nuancer le traitement particulier que ce temps de l'exilé impose à la construction esthétique du roman.

La présente étude s'attachant à l'aspect temporel de l'exil analyse :1) le temps de l'exilé, ce temps arrêté qui est marqué par le passé et le futur et 2) l'exil du temps, qui est sous-tendu par une poétique de l'éclatement donneront à lire des récits détemporalisés et fragmentés.

I. Temps de l'exilé: entre passé et future

Les personnages de Sassine connaissent différentes formes d'exil : bannissement, exclusion, marginalisation ou inadaptation sociale. En effet, selon Tim Unwin, « *l'exil exprime avant tout le drame de l'exclusion, la douleur de ne plus appartenir à un lieu donné* » (2001 : 1). Or, justement dans *Le jeune homme de sable*, la plupart des personnages sont en marge de la société parce qu'ils en sont rejetés ou parce qu'ils en refusent les normes ou n'y sont pas adaptés; ils vivent en dehors sans y être acceptés. Ainsi donc, l'exilé ne sera pas seulement celui qui est banni et qui prend le chemin du départ, mais il sera celui qui en est exclu, marginalisé ou qui choisit d'être un exilé de l'intérieur sans qu'il y ait déplacement, car « *la notion d'exil débouche sur un univers large et varié de relation vis-à-vis des autres et de soi-même qui va de ceux et celles qui ont été bannis ou expulsés manu militari de leur pays à ceux et celles qui s'imposent l'épreuve d'un exil volontaire avec, entre ces deux extrémités, les victimes d'innombrables formes de dislocation culturelles ou spirituelles* » (2001 : 1).

Ces exilés, chez Sassine, sont dans la plupart des cas des personnages en rupture de banc avec la société. La raison en est que « *l'exil n'est plus un problème de soi à la terre ou à la culture étrangère, mais de soi à soi* » (Bisanswa, 2003 : 30). Ne pouvant communiquer avec qui que ce soit, les reclus ou exclus vont finalement se replier sur eux-mêmes et connaître la douleur de l'exil intérieur. Le manque de communication, révèle Claude Drevet, est en soi une forme d'exil : « *Vivre loin des êtres qui nous sont chers est un exil. L'exil désigne donc la distance d'un lieu ou l'éloignement de certaines personnes particulièrement liées avec nous, que ce lien soit privé ou d'ordre public. L'exil n'est pas un fait brut, mais la plupart du temps, le résultat d'une action* » (Drevet, 1996 : 213).

Par exemple, Bandia, dans *Le jeune homme de sable*, vit sa solitude comme un repli sur soi parce que l'on ne parvient pas à comprendre tous les malheurs qu'il a vécus et qu'il continue de vivre. Incompris et essuyant les quolibets de son entourage, il se replie sur lui-même. Le seul personnage à connaître un exil véritable en quittant son pays est Oumarou. Témoin des intrigues du nouveau chef de la sûreté, il reçoit comme sanction l'exil. Banni, il quitte la cité, raccompagné par Ahmédou. Le voyage est une odyssée à l'envers, sans espoir de retour. L'exilé étant « *hostile au présent* » (Aprile, 2002 : 25), il vit constamment dans le passé et le futur.

1. Le retour au passé

Le temps de l'exilé est marqué par le passé. Incapable de vivre dans le présent, il se réfugie dans ses souvenirs. Pour l'exilé, le temps s'est arrêté; le présent n'existe pas, car il en est exclu. Cette situation est âprement vécue par Papa Ibrahim et Oumarou. Infirmes, Papa Ibrahim a été abandonné par sa femme et son fils unique, enlevé et tué par les hommes du Guide. Cloîtré dans sa chambre, il est coupé du reste du monde. N'ayant personne pour l'aider à vivre, il ne vit que dans ses souvenirs : « *Chaque coudée sonore le tirait douloureusement un peu plus en arrière, dans cette zone de souvenirs qu'il fréquentait de*

plus en plus souvent » (p.126). Cet exil intérieur est la résultante d'un double malaise : celui d'avoir à supporter sa condition d'infirme et celui du rejet ou de l'indifférence de la société.

Quant à Oumarou, il mène son existence dans une société où tout est disjoint. Il apparaît à ses parents et à toute la cité comme un étranger, un vaurien, un fils maudit qui n'aime personne. Tout ce qu'il y a autour de lui, c'est « un grand cercle d'ombre » ; ce qui l'amène à s'enfermer dans sa tour d'ivoire. Un relevé des marqueurs d'intériorité révèle qu'il est constamment plongé dans ses souvenirs : « *Des morceaux de son cauchemar lui revinrent à la mémoire; il se rappela soudain* » (pages 26 et 28). Ces expressions et leurs variantes reviennent constamment dans le texte. Parfois, le narrateur qui a accès à l'intériorité d'Oumarou et des autres exilés de l'intérieur raconte certaines de leurs réminiscences. Par exemple, le narrateur parlant d'Oumarou qui revisite un pan de son cauchemar raconte : « *Il le revit quelques instants couvert de sang d'abord, puis ressuscité ; la bouche pleine de révolte et de revanche. Ensuite, il se vit le fuyant* » (p. 28).

Le retour au passé est marqué par la présence des analepses et des monologues intérieurs. Dans le chapitre 1 de la deuxième partie intitulé « Le Mouton » (pages 75-89), le narrateur exploite les ressources de la bande magnétique. Devant un magnétophone, Oumarou, dans un style de journal intime, revit son amitié avec Tahirou, le proviseur contestataire, qui est sur le point d'être libéré. Il offre un résumé des événements, sa version des activités qu'on lui reproche, et sa vision de la cité annexée par le Guide. L'avantage de cette technique du magnétophone, c'est qu'elle fait de ce long enregistrement une véritable rétrospection et se pose comme une réduplication du roman. Également, face à son père qui lui fait des remontrances, Oumarou livre ses souvenirs. À chaque reproche, il convoque son passé. Ces pensées sont mises entre parenthèses dans le texte (p. 92). Le repli sur le passé, la haine du présent obligent l'exilé à « *fuir sur les sommets où l'air est plus pur* » (Amette, 1991 :39).

2. La fuite dans un monde de rêve

Le futur est le temps de prédilection de l'exilé. Le présent lui étant interdit, l'exil est pour lui le départ vers un ailleurs (tant de façon littérale que symbolique), un monde meilleur. Pour Sylvie Aprile, « *le rapport au temps est une façon de lutter contre l'oubli, de meubler l'attente, de s'inscrire entre le passé et l'avenir sans céder à la dilution du présent* » (Aprile, 2002 : 25). Effectivement, dans *Le jeune homme de sable*, l'exil est une occasion de fuir par l'imaginaire le monde faux et cruel construit par le Guide. C'est pourquoi lorsque Oumarou reçoit l'ordre de quitter la ville, il ne peut que se réjouir : « *S'il pouvait comprendre combien je suis pressé de quitter ce monde faux et cruel* » (p. 166). Le présent est synonyme pour lui de souffrance et d'oppression. La cité sur laquelle règne le Guide est une cité infernale. Elle est assiégée par les forces de la nature et offre un cadre inhospitalier. Lieu d'exil, espace carcéral bien inquiétant, la cité apparaît comme un monde avide et cruel avec les crimes sauvages, les actes de violence, les arrestations arbitraires. Elle est marquée par la répression, l'indifférence aux souffrances d'autrui, à la pauvreté et à la faim, à la sécheresse de cœur et au manque de solidarité. Au vu d'une telle situation, l'exilé aspire à quelque chose de différent, de meilleur. Il rêve à une vie, un monde où règneraient harmonie, justice, prospérité et amour.

Par l'imagination, l'exilé rompt les amarres avec le présent en se frayant la voie vers un autre monde. Cela est dû au fait que c'est par « *l'expression de la nostalgie et de la déploration que s'exprime ce rejet du présent* » (Aprile, 2002 : 25). Pour Bandia, la mélancolie, la tristesse causée par l'éloignement le plonge constamment dans le même rêve : « *Il lui arrivait encore de l'entendre parfois, toujours dans son rêve, assis au milieu de son père, de sa mère, de ses oncles et des mille visages de son enfance. Ce rêve ne variait jamais : tout le village baigné dans un beau clair de lune, avec au fond, là où se dressait la forge familiale, une douce et rassurante musique d'enclume et de marteau, et près d'un bûcher embrasé qui semblait témoigner de la chaude présence de tous les disparus, le vieux Kouyaté qui faisait pleurer ou rire sa cora* » (p. 63). Oumarou est en proie à un fort désir de reconstruire le monde. Son imaginaire l'amène dans une « *nouvelle vie qu'il avait imaginée*

pleine d'hommes nouveaux et forts » (pages 178-179). Cette fuite vers un monde de rêve lui fera prendre l'habitude de parler au futur. Attitude que lui reproche la petite voix : « *Oumarou, pourquoi as-tu pris l'habitude de parler au futur?* » (p. 174). Et d'ajouter quelques pages plus loin : « *Un étranger, c'est quelqu'un qui dit toujours : demain je ferai ceci, demain je ferai cela, pendant que ses frères désespèrent* » (p. 176). Ce déplacement dans le temps, s'il permet de résister aux méfaits du présent fera de l'exilé un homme sans attache et sans patrie. C'est comme le note Christian Jacob : « *Un mort sans cadavre, sans sépulture, privé de ce dernier lien à la terre-patrie* » (Jacob, 1991 : 18).

Pour tout dire, le temps de l'exilé est un jeu sur le temps. Il oscille entre le passé et le futur, ce qui fait que pour lui c'est un temps arrêté, un temps qui suspend son vol. Cet incessant va-et-vient entre le passé et le futur va donner aussi des récits fragmentés et détemporalisés, car « *l'écriture de l'exil est une poésie de l'éclatement* ». (Bisanswa, 2003 : 38)

II. Récit de tétemporalisé, récit fragmenté

La temporalité de l'exil dans l'œuvre de Sassine est sous-tendue par un traitement particulier qui impose une certaine orientation à la construction esthétique du roman. L'exil du temps est marqué par le brouillage temporel et l'esthétique du saut.

1. Le brouillage temporel ou le temps fantaisiste

Le temps dans *Le Jeune homme de sable* est purement fantaisiste et indéterminé. Il est parfois déformé de telle sorte que le passé semble présent. Dans le rêve, il apparaît comme suspendu et marqué du sceau de la brièveté. Les différentes actions se passent très rapidement et le temps n'a plus d'importance. Le temps onirique permet la réalisation d'événements impossibles dans la réalité. Dans le roman, précisément dans le rêve d'Oumarou, les déplacements se font par sauts et au pas de course. « *Un saut jusqu'à la maison de mon père ;*

un autre saut jusqu'à la maison suivante. Bientôt la route noire et gluante de son goudron fondu » (p. 12). Les distances sont parcourues en quelques fractions de secondes au point où Oumarou n'arrive même plus à suivre le rythme de leur mouvement. Tout allant trop vite autour de lui, les êtres et les choses apparaissent comme par enchantement : « *Mon sauveur disparaît, avalé par une ombre, et je reste perdu au milieu d'hommes et de femmes nus ou misérablement vêtus, révèle Oumarou.* » (p. 14). Ce qui arrive à Oumarou est hallucinant : la maison du parti où il se retrouve en rêve est envahie par une fumée noire qui descend du plafond en tourbillonnant ; du sang qui gicle devient un torrent qui monte jusqu'aux genoux. Les photos du Guide accrochées au mur s'animent tout d'un coup et ordonnent : « *N'écoutez jamais ceux qui cherchent à nous diviser. Agissez comme cet homme...* » (p. 21). Il est aussi l'objet d'une chasse à l'homme : « *Une femme se relève parmi les cadavres ; elle me court après et colle en passant la tête de Tahirou à son tronc. Il se lève et tous deux me pourchassent, l'homme-aux-amulettes, avec sa tête de chien et le fils de Papa Ibrahim ; et tous les autres se joignent à eux.* » (p. 22). C'est dire que dans le rêve l'impossible devient possible, car le vrai temps est en exil.

De plus, les indices temporels ne sont pas très précis et ne permettent pas de situer le récit dans un cadre temporel fiable. Dans le roman, seulement trois dates sont indiquées avec précision : « *23 nov 65* » (p. 92), « *8 dec 69* » (p. 94) et « *8 mars 71* » (p. 95). En dehors de ces dates, le temps demeure incertain, abstrait et confus. C'est un temps indéterminé, chaotique car les personnages évoluent dans un univers onirique, atemporel, un monde incontrôlable. L'absence d'ancrage temporel et la fantaisie des dates sont déroutantes dans le roman. Ce temps onirique qui défie « *le temps des horloges et des calendriers* » (Dabla, 1986 : 221) fait perdre la notion du temps à Oumarou : « *Tout a commencé, il y a trois ou quatre jours. Je ne me souviens pas exactement de la date* » (p. 146). La temporalité se trouve ici subvertie et par cette pratique, l'on a l'impression que Sassine veut « *détemporaliser le temps* ». (Falardeau, 1974 : 79) A vrai dire, le procédé du rêve et du temps arrêté de l'exil imposent une certaine orientation à la construction esthétique du roman.

2. L'esthétique du saut

Pour le lecteur non averti, habitué au roman traditionnel, lire l'œuvre de Sassine, c'est s'échiner à « *mettre en place les morceaux d'une modernité écartelée* » (Bangoura, 1994). En effet, par le fait que le temps de l'exilé se situe entre le passé et le futur, la structure narrative du roman rompt avec le principe de l'intrigue unique et simple. L'écriture sassinienne ne se fige pas « *autour d'une histoire centrale développant une action principale dont les divers moments se suivent avec peu d'anachronies narratives* » (Dabla, 1986 : 133). Contrairement au roman traditionnel qui se caractérise par un parfait agencement de l'intrigue, le roman de Sassine est une « *confusion organisée* » (Dabla, 1986 : 162). Confusion dans la mesure où l'intrigue de l'œuvre est fragmentée, morcelée.

Avec *Le jeune homme de sable*, Sassine multiplie les intrigues, les histoires au sein du même récit. Le récit principal (l'histoire d'Oumarou) est envahi par d'autres histoires secondaires. Dans cette œuvre de 185 pages, on compte pas moins de six histoires. On a d'abord l'histoire centrale d'Oumarou (le jeune homme de sable) dont l'évolution psychologique constitue le plus clair de l'ouvrage. On a ensuite l'histoire de Bandia (domestique du député Abdou) qui débute au chapitre 5 de la première partie et retrace l'enfance rurale de Bandia, son arrivée en ville et sa misère actuelle. Ce récit pourrait faire l'objet d'un roman à part. L'histoire de Bandia se déroule sur plusieurs séquences narratives : elle occupe les chapitres 5 et 8 de la première partie (« Le Lion ») ; les chapitres 5 et 8 de la seconde partie (« Le Mouton ») et les pages 97 et 121. On a aussi l'histoire du Guide (chapitres 3 et 9 de la première partie). Le narrateur relate son éducation, sa lutte pour le pouvoir, ses idéaux passés et sa cruauté actuelle. Il y a aussi les aventures du proviseur contestataire Tahirou, celles des comploteurs ainsi que celle du foyer du député Abdou. L'intrigue du *Jeune homme de sable* est complexe : plusieurs histoires sont racontées au lieu d'une seule et même histoire linéaire du début à la fin. De plus, outre des séquences oniriques qui brisent la linéarité du récit, l'auteur multiplie les digressions et intègre à son récit maints éléments (poèmes, conférence de presse, enregistrement au magnétophone...) qui viennent interrompre la narration. Toutes ces histoires sont dans une « *concordance discordante* »

(N'Gal, 1994 : 91) à l'instar de l'exilé qui a perdu tout repère temporel. En effet, le récit a la forme d'histoires entrecoupées, faites en partie de souvenirs, avec de fréquents déplacements de scène. C'est sur ce modèle que sont construites les différentes histoires du roman ; ce qui fait que l'acte d'énonciation devient pluriel. Effectivement, dans *Le Jeune homme de sable*, il se caractérise par la pluralité de voix narratives. On a plusieurs narrateurs : le narrateur, le professeur Wilfrang, Oumarou, le Guide et Hadiza. Tout comme le temps de l'exilé, il n'y a plus d'ordre, d'hierarchie et de norme ; c'est le règne du désordre où l'anormal devient normal. Dans ce roman, les différents narrateurs s'expriment quand ils en ont l'occasion.

Le premier chapitre du livre est un tissu de rêves et de cauchemars. Le narrateur est ici un « je » (Oumarou). Tout se passe dans sa tête. C'est un narrateur autodiégétique. Ce « je » qui ouvre le récit sera remplacé dès le chapitre 2 par un « il ». Si le narrateur extradiégétique (il) demeure le même jusqu'à la fin du roman, ce n'est pas le cas de la première personne (je). Le « je » sera en fonction des histoires : Oumarou, le professeur Wilfrang ou le Guide, etc. Dans le chapitre 3, par exemple (pages 31-36), le « je » est le professeur Wilfrang qui donne une conférence de presse à l'aéroport quelques minutes avant son embarquement pour la cité du Guide. Le texte restitue directement les questions et les réponses des interlocuteurs. L'on assiste à un jeu sur le « je » (Wilfrang et les journalistes). Les interventions du narrateur (il) tiennent lieu de didascalies :

Ne pensez-vous pas, professeur, que c'est une imprudence ?

Il regarda sévèrement le journaliste qui venait de l'interrompre, avant de sourire à la photo de Nicole comme pour la prendre à témoin de la bêtise de la question.

– Si je le pensais, je resterais ici. J'ai autant de respect pour la vie d'un noir que pour celle de n'importe qui d'entre vous. (p. 32).

Le narrateur (il) ne se pose pas en instance stable et autoritaire. Il cède sa place de racontant à d'autres qui parlent à la première personne (Oumarou) ou qui s'adressent à leurs voisins, leurs concitoyens. L'exemple type se trouve aux pages 90 à 98. À l'incipit, le narrateur (il) informe de la convocation d'Oumarou par son père, puis il relate leur rencontre

(lieux et circonstances). Ensuite, le narrateur (il) cède la narration au député Abdou. Il prend la parole pour tancer son fils en récapitulant ses frasques. Les remontrances et les pensées d'Oumarou sont révélées par lui-même. Pour faire la différence entre ces deux « je » (Oumarou et son père), les interventions d'Oumarou sont mises entre parenthèses :

...C'est grâce à moi que tu n'as pas été exclu définitivement...

(...C'est vrai que depuis ton intervention publique dans l'affaire Tahirou, tu étais devenu président de l'association des parents d'élèves, député, et tu ne cachais pas que le Guide t'écoutait parfois...) (p. 95).

Dans le seul chapitre 2 de la deuxième partie, on distingue une narration avec un narrateur extradiégétique, des paroles relevant du monologue simple et un flot d'analyses et de monologues intérieurs donnés par Oumarou à la première personne. Cette fragmentation narrative est sous-tendue par la forme concentrique de la structure romanesque qui impose une lecture par sauts, à l'image de l'exilé qui se déplace par bonds dans le temps. Le roman est construit à l'instar d'une boîte chinoise dans laquelle les plus petites sont enchâssées dans les plus grandes. Dans *Le jeune homme de sable*, on a la forme du roman et de la pièce de théâtre : même si la structure n'est pas celle d'une pièce de théâtre, le lecteur y rencontre un mode narratif inhabituel dans un roman. En effet, la distribution de répliques rappelle une mise en scène théâtrale. La conversation entre le député Abdou et son fils Oumarou, au cours de laquelle les réflexions de ce dernier sont superposées aux propos du père, en est un exemple. Lors de ce dialogue entre père et fils (pages 92-95), les interventions du père sont entre guillemets et celles du fils entre parenthèses.

En outre, on note l'alternance du discours de Mariama avec la rêverie de Papa Ibrahim. Tous les deux se croisent chaque fois que le vieux paralytique extériorise, par le sourire ou les larmes, les souvenirs de son fils disparu. En voici quelques exemples : « – *Vous souriez, Papa Ibrahim ? Pourtant, c'est la vérité... / Non, ce jour-là il n'avait pas souri. Il était retourné tristement dans sa case.* » (p.126) Et quelques pages plus loin : « – *Mais tu pleures, Papa Ibrahim. Moi aussi, j'ai pleuré lorsqu'elle m'a raconté ce qu'elle a enduré ce jour-là ;*

elle ne vous a pas tout dit... » (p.128) Enfin, les trois dernières pages du roman se présentent comme un dialogue entre une « voix » et Oumarou apparemment agonisant dans un désert :

Ne pleure pas, Oumarou, dit la voix.

C'est ta faute. Pourquoi m'avais-tu abandonné ?

Je rôdais en ville... J'ai trouvé un corps.

De quoi parles-tu, petite voix ?... Mon Dieu, que ça me fait mal. » (p. 182)

De plus, dans *Le jeune homme de sable*, l'architecture du récit est plus complexe qu'habituellement, apparemment désordonnée et chaotique. Cette structure concentrique se lit par sauts à l'instar de l'exilé qui choisit de vivre dans le passé et de se bâtir un avenir meilleur par l'imaginaire. Le roman a une structure qui impose une lecture par sauts de pages comme le temps de l'exilé. Le lecteur, comme quelqu'un qui vient de se réveiller après un rêve, est obligé, à cause du brouillage temporel, de se livrer à un travail de recomposition pour suivre l'agencement des épisodes dans le récit. Le roman est constitué de trois parties portant chacune le nom d'un animal. La première partie « Le lion » compte neuf chapitres (pages 11-72). La deuxième « Le Mouton » en a huit (pages 75 - 136). La dernière « La lionne » contient quatre chapitres (pages 139-185). Mais le mode d'emploi du *Jeune homme de sable* contraint le lecteur à reconstruire l'œuvre. En effet, pour suivre les différentes histoires, il doit lire en sautant des pages. Par exemple, pour comprendre l'histoire d'Hadiza, le lecteur doit sauter de la première partie à la deuxième, puis à la troisième partie du roman. Il lit le chapitre 2 de la première partie (pages 24 à 31), puis passe à la lecture du chapitre 6 (pages 121 à 123) de la deuxième partie du roman intitulée le « Mouton ». Enfin, il achève sa lecture au chapitre 3 dans la troisième partie (p. 159). Toutes les histoires sont organisées sur ce modèle. Tout cela empêche une lecture linéaire et commode de la trame. À l'instar du cauchemar fait par Oumarou où les personnages se déplacent par sauts, le mode d'emploi du *Jeune homme de sable* oblige le lecteur à sauter, dans la première partie du roman, du chapitre deux aux chapitres quatre et six, puis au premier et deuxième chapitres de la deuxième partie. Toujours dans la première partie (« Le Lion »), il effectue un autre bond du

chapitre 5 au chapitre 8 ; ensuite, un nouveau bond du cinquième au huitième chapitre dans la deuxième partie. Dans la même logique, nous passons du chapitre 4 (partie II) au chapitre 7 (partie II). Tout cela crée un brouillage narratif. Si les romans de Sassine peuvent paraître difficiles, le style et la recherche formelle qui les caractérisent continuent à séduire et à fasciner. Cette technique du récit par sauts confère au roman de Sassine une intensité et une densité qui ne s'accordent mal à la lecture de loisir. Cette incohérence diégétique est un élément des récits postmodernes. En effet, l'écriture postmoderne, s'opposant aux notions d'ordre, de règles et d'autorité, instaure un nouvel ordre du discours : le désordre de l'hétérogène.

Par le mode narratif à la forme de pièce de théâtre et la technique du récit par sauts, Sassine se démarque de la tradition du récit romanesque. Avec Sassine, le roman fait sa mue. Chez lui, il devient le réceptacle de toutes les formes. C'est donc dire que, par ses formes, le roman de Sassine est aux antipodes des "us et coutumes" qui président à la composition d'une œuvre romanesque normale. Avec lui, le roman retrouve son élasticité et sa malléabilité. Il « *dévore (...) toutes les formes* » (Yourcenar, 1982 : 535). On peut donc dire que le roman de Sassine n'a pas une forme, mais des formes. Par la structure compositionnelle de son roman, il innove. Pour tout dire, le procédé du temps arrêté de l'exil impose une certaine orientation à la construction esthétique du roman. En effet, l'incessant va-et-vient entre le réel et l'irréel, entre la réalité et l'onirique confirme l'ambivalence et l'ambiguïté de l'écriture sassinienne. La vraisemblance et le fantasmagorique donnent à son roman une autre dimension et l'installent dans l'imaginaire. On retiendra que l'écriture de l'exil chez Sassine permet d'avoir des récits fragmentés, désarticulés et une polyfocalisation. Avec cet « *art du tourniquet* » (Aïre, 2001 : 237), le narrateur qui est « *un personnage de fiction en qui l'auteur s'est métamorphosé* » (Kayser, 1977 : 72) se trouve lui-même métamorphosé. L'instance narrative s'est éclatée. Chez lui le narrateur omniscient, « *objectif et olympien* » (Kayser, 1977 : 64), a disparu pour faire place à une instance narrative plurielle dans des intrigues éclatées. Cette quête l'a conduit vers une nouvelle esthétique, celle du fragment.

Conclusion

L'analyse de la temporalité de l'exil dans le roman de Sassine révèle que le temps de l'exilé est aux antipodes de celui des calendriers et des horloges. C'est un temps arrêté, car le présent est synonyme pour l'exilé de souffrance. Qu'il soit intérieur ou qu'il implique un déplacement, l'exil situe les victimes dans l'atemporalité. L'exilé, pour supporter son quotidien, se réfugie dans le passé ou se projette dans l'avenir.

Pour mieux rendre compte de cette situation, Sassine détemporalise son récit afin de traduire toute la souffrance, la douleur qu'occasionne l'exil. À ce temps en exil, il allie des récits fragmentés qui demandent un effort de construction. Cette esthétique du saut, qui a des accointances avec l'écriture postmoderne, est celle-là même qui convient pour exprimer tout le drame intérieur de l'exilé. D'ailleurs, le témoignage que livre Sassine à son ami journaliste, Diallo Bios, associe la condition d'exilé qu'il a lui-même vécu à la souffrance et à l'aliénation identitaire : « *L'exil est une douleur. Je ne souhaite à personne de connaître ce trajet. Le dilemme est là : à la maison, sous la férule du dictateur, la mort certaine nous attend. Ailleurs on te rappelle à chaque coin de rue ton identité ; on te crache dessus, tu n'as droit à aucun respect. Sale étranger, bâtard, arriviste, tous ces mots sont là pour te coller à la peau* » (Bios, 1997 : 17).

À n'en pas douter, une telle écriture apparaît comme une des meilleures stratégies pour appréhender et affronter les réalités des sociétés contemporaines de cette *Afrique en morceaux*¹.

¹ Titre d'un recueil de nouvelles de Sassine, paru en 1994.

Références bibliographiques

- AMETTE, Jacques Pierre (1991), « Hölderlin, poète du châtimeur », *Magazine littéraire*, 290.
- AÏRE, Victor (2001), « Pour une esthétique authentiquement africaine : l'hétérogénéité romanesque chez Williams Sassine » in *Nouvelles Ecritures Francophones - Vers un nouveau baroque ?*, Presses de l'Université de Montréal, Québec, Canada.
- APRILE, Sylvie (2002), « Réflexions sur le temps en politique : l'exemple de l'exil », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 2002-25, *le temps et les historiens*, [En ligne] URL : <http://rh19.revues.org/document428.html> . Consulté le 27 octobre 2006.
- BARDOLPH, Jacqueline et al. (1986), *Le temps et l'histoire chez l'écrivain : Afrique du nord, Afrique noire, Antilles*, Paris, L'Harmattan.
- BISANSWA, Justin (2003), « Dire et lire l'exil dans la littérature africaine », *Tangence*, n° 71.
- BIOS, Diallo (1997), « Hommage : Mots ultimes pour Williams Sassine », *Revue Sépia*, n° 25.
- CAQUET, Emmanuel (1996), *Leçon littéraire sur le temps*, Paris, PUF.
- CHEVRIER, Jacques (1995), *Williams Sassine, écrivain de la marginalité*, Toronto, Ed.duGref.
- DABLA, Sewanou (1986), *Les Nouvelles Ecritures Africaines. Romanciers de la seconde génération*, Paris, L'harmattan.
- DREVET, Claude (1996), « L'exil intérieur », dans Alain Niderst (textes réunis par), *L'exil*, Paris, Klincksieck.
- FALARDEAU, Jean Charles (1974), *Imaginaire social et littéraire*, Montréal, Ed.Hurtubise.
- GBANOU, Selom Komlan (2003), «Tierno Monénembo :La lettre et l'exil », *Tangence*, n° 71.
- JACOB, Christian (1991), « Ovide : Le rivage des Gêtes », *Magazine littéraire*, 290.
- KAYSER, Wolfgang (1977), « Qui raconte le roman ? », *Poétique du récit*, Paris, Seuil.
- KIRIDI, Bangoura (1994), « Propos du 8 septembre 1994 », *L'Afrique en morceaux*, recueil de nouvelles de Williams Sassine, quatrième page de couverture.
- LAVERGNE, Gérard (1991), « Temps et récit romanesque », *Cahiers de narratologie*, n° 3.
- N'GAL, Georges (1994), *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'harmattan.

UNWIN, Tim (2001), « Ecrire l'exil: rupture et continuité », *Mots Pluriel*, n° 17, avril 2001 [En ligne] URL : <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1701edito.html>. Consulté le 27 octobre 2006.

YOURCENAR, Marguerite (1982), « Mémoire d'Hadrien », *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard.