

Université Paris X - Nanterre

TROPISMES

N° 11

QUE FAIT LA FICTION ?



2003

CENTRE DE RECHERCHES ANGLO-AMERICAINES

Se défaire des fictions...?

***Sweet and Sour Milk* et le travail du fictif**

*"Fiction must stick to facts, and the truer the facts the better the fiction
— so we are told."
Virginia Woolf¹*

La fiction n'est-elle pas liée à l'interdit, comme l'est la transgression ? Plus de transgression plus d'érotisme — plus d'interdit plus de fiction. A quoi bon écrire des romans, si la vérité peut aller toute nue, et si nous sommes assez forts pour marcher avec elle dans la rue, bras dessus bras dessous?

Renaud Camus²

Fables de la dictature

*Sweet and Sour Milk*³ est un roman qui met au premier plan, dans le "Prologue", un jeune homme alité et malade nommé Soyaan. Dès la fin du "Prologue", ce même Soyaan meurt. L'enquête policière (si

¹ In *A Room of One's Own* (1929). Londres : Hogarth Press, 1991, p. 15.

² In *P.A. (Petite Annonce)*. Paris : P.O.L., 1997, § 821, p. 312.

³ Nuruddin Farah. *Sweet and Sour Milk* (1979). St Paul : Graywolf Press, 1992. Toutes les références de pagination entre parenthèses font référence à cette édition.

Se défaire des fictions... ? Sweet and Sour Milk et le travail du fictif

tant est que cette terminologie convienne⁴) est surtout la quête d'un homme, le frère jumeau du défunt, Loyaan, pour établir la vérité. De fait, Loyaan découvre tout autant quel combat secret son frère menait contre la dictature que les raisons de son décès. Dès la fin du "Prologue", la narration relègue Soyaan au second plan, comme s'il y avait eu un faux départ, et lui substitue son frère jumeau dans le rôle du protagoniste principal. La geste de Soyaan est avant tout le combat d'un homme contre les mensonges, les faussetés d'un régime arbitraire, celui du dictateur Siyad Barre, qui fut Président de la République Démocratique de Somalie de 1969 à 1991. Le parcours du personnage va donc dépendre étroitement du rejet non seulement d'un système politique mais aussi d'un modèle idéologique mensonger.

Au fur et à mesure de l'enquête, Loyaan lutte de plus en plus violemment contre l'image que le pouvoir voudrait donner de son frère. Lors de l'enterrement de Soyaan, le porte-parole du Président (son titre est, dans le texte anglais, "the Minister to the Presidency") suggère à Loyaan de corroborer une version inexacte :

"What were his last words?"

This caught Loyaan unprepared. he mumbled something to himself, he looked away and in the distance saw Ladan and his mother huddled together. He wouldn't let them down. He would face up to the Minister or whatever. Soyaan: a loved brother.

"What were his last words, do you remember?"

Loyaan was honest: "He called my name three times. He hiccupped and hiccupped and hiccupped. Then he started calling my name repeatedly, agitatedly. Those were his last words."

The Minister grinned. Then: "We were given a different version. We prefer that."

"A different version?"

[...] "Before he called your name [...] did Soyaan – God bless his soul – not stumble upon the words 'LABOUR IS HONOUR', just before he breathed his last? Did he not?"

⁴ Voir à ce propos Ian Adam. "The Murder of Soyaan Keynaan", in *World Literature Written in English*, Vol. 26, 1986, pp. 203-211.

Guillaume Cingal

*[...] Loyaan would concede him a point. "He may have said that."
(pp. 42-43)*

La première réponse de Loyaan est conforme à ce que sait le lecteur, dans la mesure où, à la fin du "Prologue", Soyaan est pris d'une crise de hoquets et répète plusieurs fois le nom de son frère avant de mourir : "He repeated and repeated and repeated Loyaan's name in between these spasms of breathlessness. [...] And Soyaan hiccupped his last." (p. 16)

Comment interpréter, dans ces conditions, la concession faite par Loyaan à la "deuxième version" ? La "concession" entérine un mensonge et marque le locuteur du sceau de la duplicité : on sait que le modal "may" a une valeur d'équiprobabilité, ce qui équivaut à reconnaître la coïncidence possible de deux vérités contradictoires.

La position de Loyaan évolue rapidement. Il apprend que Soyaan faisait partie d'une organisation clandestine dont le dessein était de renverser le régime, et décide alors de réhabiliter la vérité. Lors d'une discussion houleuse avec son père, Keynaan, figure emblématique du patriarcat autoritaire, Loyaan se pose en garant d'authenticité face aux mensonges du pouvoir (et du père...) :

"Soyaan never said that. Nor did he die serving the General's idea of revolution. I was there with him when he hiccupped his last. And I have proof that he opposed this régime's dictatorship until the last second of his life."

"'Labour is Honour': these were Soyaan's last words."

"But you were not there, Father."

"Does it matter?"

"Yes, it does."

"I was there when he said it. I will say I was there when he said it."

"He said my name three times. You were not there. I was. He said my name three times just before the warmth went out of his hands." (p. 88)

Au pouvoir du dictateur et du père, qui repose sur une rhétorique arbitraire et pernicieuse ("I will say I was there": je le dis, donc c'est vrai), Loyaan oppose une vérité inscrite au sein de la diégèse. La fiction (romanesque) se construit ainsi par le rejet d'une autre

Se défaire des fictions... ? Sweet and Sour Milk et le travail du fictif

fiction, qui est, quant à elle, clairement dénoncée comme telle. Lorsque Loyaan découvre l'interview de son père dans le journal national, son verdict est sans ambiguïtés : "A fabrication of lies." (p. 99)

La redondance qui associe f(abr)ic(a)tion et mensonge(s) vise la fausseté rhétorique du père :

"I was there by his bedside when he said them, those words of wisdom, I was there. 'LABOUR IS HONOUR AND THERE IS NO GENERAL BUT OUR GENERAL.'" Loyaan balled his fingers into a fist. "He repeated my name three times!" he shouted now. (p. 99)

La fiction romanesque procède à la déconstruction d'une idéologie extra-fictionnelle, celle qui sous-tend le régime dictatorial du Général Siyad Barre. Dans une analyse brillante, qui cherche à montrer que, dans l'esthétique moderne, la "vérité" se voit assigner un fonctionnement fictif, et que l'art doit se constituer, par contraste, comme une "anti-fiction", Odo Marquard souligne ce paradoxe propre à tout texte dans lequel la "fiction" est dénoncée dans sa fausseté ("Fiktur") : le modèle fictionnel à rejeter implique (ou appelle) l'anti-fictionnalité de l'art :

Lorsque l'art cesse [...], en raison de la fictionnalisation croissante de la vérité, d'être ce qu'on ne peut remplacer, et que, à cet égard, il s'avère tout bonnement révolu, il doit accorder une plus grande valeur à son propre statut fictionnel pour demeurer irremplaçable. Il transfère alors les caractéristiques du fictif sur la réalité et doit aussitôt se redéfinir. Ce qui a les conséquences suivantes, d'un point de vue formel : dans la mesure où, à l'ère moderne, la vérité se constitue come fiction, l'art ne demeure infini, c'est-à-dire irremplaçable, qu'en se définissant "contre" la fiction – et donc comme antifiction...⁵

⁵ "[W]enn – wo die Wirklichkeit modern zur Fiktur wird – die Kunst durch ihre Fiktionaldefinition, die sie verwechselbar macht und auswechselbar mit der modernen Wirklichkeit, aufhört, das Unersetzliche zu sein, und in diesem Sinne zuende ist, muß die Kunst diese Fiktionaldefinition preisgeben, um das Unersetzliche zu bleiben. Sie tritt dann sozusagen das Attribut, das Fiktive zu sein, an die Realität ab und geht zugleich auf die Suche nach einer neuen Definition. Die Konsequenz ist also – formal angezeigt – diese: *die Kunst bleibt*

Guillaume Cingal

Des deux affirmations attribuées à Soyaan, l'une passe encore ("Labour is Honour" peut toujours être interprété, même dans le cadre d'une dictature d'obédience socialiste, comme un hommage au prolétariat, sans plus) mais l'autre ("There is no General but our General") a tout pour provoquer une réaction violente. Il s'agit, en effet, d'un blasphème, d'une reprise textuelle d'une des affirmations essentielles de la foi musulmane ("Nul Dieu autre qu'Allah", *lā ilāhā illā llah*⁶) à des fins politiques tendancieuses. Pour Loyaan, lire l'interview donnée par son père revient à constater que la "vérité" objective s'est, pour reprendre l'analyse d'Odo Marquard, totalement fictionnalisée, c'est-à-dire que la version officielle, qui est tenue pour vérité, est d'une duplicité totale. Le parcours de Loyaan suivra donc les voies de l'anti-fiction. *Sweet and Sour Milk* met en scène une fiction politique, qui sert de repoussoir, de contre-modèle, au personnage principal.

La fiction interne

Le paradoxe, c'est que le personnage n'a d'autre recours, d'autre secours, que de s'opposer à la fiction du patriarche et du dictateur en lui substituant un autre réseau fictionnel. Au désir de cohérence qui s'exprime dans l'image du poing fermé correspond une nouvelle conviction, qui guide Loyaan dans son enquête : Soyaan est présent en lui ; il lui parle de l'intérieur et devient son aiguillon ("the *suggestore*"⁷).

Cette conviction s'affirme et s'affermit dès que Loyaan conçoit dans toute son étendue le mensonge de son père :

– *unter Bedingungen des modernen Wegs der Wirklichkeit ins Fiktive – unbeendet d. h. unersetzlich nur dann, wenn sie sich 'gegen' das Fiktive definiert: als Antifiktio...*" (Odo Marquard. "Kunst als Antifiktio – Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive", in Dieter Henrich & Wolfgang Iser. *Funktionen des Fiktiven*. Munich : Wilhelm Fink Verlag, 1983, p. 53.) La traduction qui est donnée est de moi.

⁶ Cf Fakhr ad-Din ar-RĀZĪ. *Traité sur les noms divins*, traduit de l'arabe par par Maurice Gloton. Paris : Dervy-Livres, 1986, tome 1, p. 152.

⁷ "The voice of the *suggestore*" (p. 105). Au sujet des locutions et expressions en italien dans les romans de Nuruddin Farah, cf Claudio Gorlier, "Nuruddin Farah's Italian Domain", in *Focus on Nuruddin Farah*, numéro spécial de *World Literature Today*. Automne 1998, Vol. 72, n° 4, pp. 781-785.

Se défaire des fictions... ? Sweet and Sour Milk et le travail du fictif

He would nerve himself for the worst. He would hold his head high. He would not break — no, not so easily at any rate. A voice inside him told him: You must help encounter and finally fuse the wires of antagonism and the mass of unutilised human electricity; you must help encounter and then fuse the talents of Soyaan and Loyaan; in you must encounter the forces of life (Loyaan) and death (Soyaan); in you must gather and encounter the beginningless end of an afterbirth: lick it while it is still moist, warm, alive. (p. 100)

Le ton mystique des propos que son *daimon* intérieur adresse à Loyaan, que renforcent l'anaphore ("in you...") et l'abstraction ("antagonism", "forces"), constitue la proposition fictionnelle sur laquelle Loyaan va bâtir son combat : avec son jumeau mort pour guide et soutien, il doit mener la lutte contre le pouvoir et ses mensonges. Cette idée que son frère vit en lui est pourtant tout aussi fictionnelle et fantasmatique que les propos tenus par le père, lors d'une conversation avec Loyaan, pour justifier ses mensonges :

*"I breathe life into his name. I make him honourable. I give him life again. A school will be named after him, perhaps a street. He will live longer than you or I. You hold me responsible for his death. I believe I am responsible for the spiritual revival of his name. We disagree."
"You are mad. You are out of your head." (p. 93)*

Loyaan et Keynaan se différencient donc dans l'interprétation qu'ils donnent de Soyaan, du sens de son combat ou de son existence, mais tous deux s'accordent, finalement, sur le caractère symbolique de leur tâche : tous deux immortalisent Soyaan, ou, tout au moins, lui accordent une seconde vie. Le combat de Loyaan pour réhabiliter son frère se fait donc à un niveau symbolique, voire fantasmatique, et non sur un terrain politique réel. Toute *réalité* est désormais contaminée par la *fiction*.

Le sens du combat mené par Loyaan consiste en la substitution d'un projet fictionnel cohérent au projet fictionnel mensonger de la dictature. Ce qui ne signifie pas que les deux projets se valent. Ils sont tous deux fictionnels, mais n'ont pas la même légitimité. La dictature est dénoncée sous toutes ses formes, et le combat de Loyaan est bel et

Guillaume Cingal

bien un combat pour la démocratie. Le roman ne renvoie pas dos à dos Loyaan et le Général. Pourtant, pour ce qui est des méthodes, Loyaan se transforme (ou croit se transformer) en tortionnaire lorsqu'il se retrouve dans le bureau du ministre :

Perversely, Loyaan was enjoying himself now, he was laughing inside, and the pride he felt brightened his eyes. He believed he would see, before he left the office, the Minister just fade away – like a burning candle standing upright against the darkness, shedding fatty tears of light – fade away, just like that. He saw himself as the torturer, as the powerful pervert who puts the needle between the flesh of the thumb and the nail, screws it in harder, deeper, further and further, until it draws blood, not innocent blood, but just blood, red blood. Drill it in, harder, deeper, make it more painful, more dolorous, turn the ailing soul's cry into the scream of the tortured. (p. 182)

Ce pouvoir de tortionnaire, Loyaan ne le possède qu'à titre symbolique. Il s'agit d'une projection fantasmée. Son pouvoir, qui repose sur la parole et fait de lui une figure emblématique de la lutte non violente (journaliste, orateur, romancier), est purement abstrait. La prise de parole est l'arme principale dont dispose Loyaan dans son combat contre les mensonges et les dissimulations du régime : “Focus. Pincers. Knives here. See his mask drop. Watch him breathe unhealthily, watch him inhale and exhale with greater frequency, faster and in a disordered way.” (pp. 182-83). Redisons-le une fois encore, la méthode est analogue à celle du régime (Loyaan est, au moins verbalement, une figure de tortionnaire) mais l'objectif est différent. Là où le régime cherche à mentir, à dissimuler, Loyaan veut faire tomber les masques, rendre à la vérité son aura et sa logique :

Your word is your power. Your inner thoughts your company. They need you to join them. They need your approval of their absurdities, their illogicalities. They have Keynaan's. They didn't and couldn't have Soyaan's. Neither should they have yours. “Over my dead body,” said he. (p. 177)

Se défaire des fictions... ? Sweet and Sour Milk et le travail du fictif

Si le projet fictionnel (cohérent) de Loyaan s'inscrit en faux contre un autre projet (insensé, *illogique*), le pouvoir réel de vie et de mort n'appartient qu'au dictateur et à ses sbires. La dernière phrase le montre, le pouvoir de Loyaan consiste à ne pas cautionner un projet illogique. La victoire de la logique, de la vérité, est synonyme de mort corporelle : le symbolique s'efface, et le corps fait face à son anéantissement.

Le projet fictionnel de Loyaan n'a de sens qu'en se livrant à la destruction. A se heurter de trop près au feu de la fable, l'anti-fiction se brûle les ailes. Lorsque, au chapitre 12, deux hommes viennent l'arrêter, Loyaan y voit l'accomplissement de son combat et fait même état de son soulagement :

He was lonely. The voice which until recently had helped him with suggestions wouldn't come any more. He was alone. He had not the will-power to look and see whether his mother was still there behind him, checking on him, moving in on him from behind. Don't lose your composure. None of that. He was lonely suddenly. The voice was gone. His stomach was cold inside. Cold and lonely.

"Is your name Loyaan?"

He saw it was the taller and stronger of the three. The man indicated that he had a revolver ensconced in his clothing and that he would use it if necessary.

"You've come at last," said Loyaan.

Ladan and Qumman both simultaneously straightened their backs. Their extra senses told them that the time had come, that the Security had finally arrived. But neither was ready to do anything stupid.

"Will you come quietly with us, jaalle?"

"At last, you've come."

"Formalities, nothing serious. Just formalities."

"You've taken ages coming."

"Come with us." (pp. 196-97)

Privé de ses béquilles fictionnelles (il se retrouve seul, sans voix intérieure), Loyaan est soulagé de voir son combat prendre fin. L'arrestation couronne le projet fictionnel en lui conférant son sens et

Guillaume Cingal

sa légitimité : sans arrestation, l'opposition au régime reste sans preuve. Le décalage entre les affirmations sans cesse plus lyriques de Loyaan et les euphémismes conventionnels des deux hommes témoigne une fois encore de la différence qui sépare un système logique d'un système arbitraire.

*

Le “piège” de la fiction

Il est également possible de considérer que Loyaan assume pleinement ce projet fictionnel au prix d'un malentendu. Il ne résout son statut paradoxal de personnage, de figure fictive, qu'en s'assumant comme tel. À ce titre, l'identification au frère jumeau fonctionne structurellement comme un dédoublement du personnage plutôt que comme un exemple de *double personnalité* au sens clinique. Le projet fictionnel de Loyaan n'est pas autonome, puisqu'il dépend d'un “*suggestore*”, d'une voix en son for, mais aussi d'un intermédiaire passablement ambigu, le docteur Ahmed-Wellie, son principal informateur, ancien ami de Soyaan. Par cette absence d'autonomie, le projet devient tout aussi illusoire que celui qu'il prétend combattre. Au moment où Loyaan découvre qu'Ahmed-Wellie n'était qu'un traître (et que son combat était faussé, miné d'avance), le monde cesse d'avoir un sens cohérent. Il se fissure, se désintègre, selon des modalités qu'explorait déjà un des premiers grands romans africains modernes, le classique *Things Fall Apart*, du Nigérian Chinua Achebe⁸ :

The sun wove itself a fabric of schemata on the boundary between morning and noon; the clouds a tent, gauze-thin and white, pitched on the outlying districts. Then, right before Loyaan's and the world's eyes, all suddenly began to disintegrate like a worn-out piece of cloth a thick set of fingers has pulled asunder. (216)

⁸ Londres: Heinemann, 1958.

Se défaire des fictions... ? Sweet and Sour Milk et le travail du fictif

Les deux images (la tente et le tissu usé) appartiennent au vivier de la poésie pastoraliste somalie⁹, mais elles s'inscrivent ici dans le contexte d'une fin de partie où plus rien n'a de sens. Loyaan vient de comprendre que sa fiction n'était rien d'autre, justement, qu'une fiction. La duplicité d'Ahmed-Wellie est apparue au grand jour :

"I'm sorry but I can't help being curious about many of the secrets you find out. I want to know how you do it. There are sufficient mysteries to which we have no clues. You appear to have an easy way of uncovering them."

"What does that mean?"

"How was Ibrahim? Where is he being held?"

"You, too, have begun suspecting me?"

"Have others before me suspected you?"

"Somebody has deliberately misled you. Just as they misled Soyaan." (pp. 214-15)

La fin du dialogue, qui s'achève par la fuite d'Ahmed-Wellie et son refus de répondre aux questions embarrassantes de Loyaan, le montre : en cherchant à rejeter la faute sur les autres, en taxant les autres de duplicité ("suspecting", "misled"), le traître se dévoile. Loyaan finit par s'en assurer : "There, at last, he could class Ahmed-Wellie and feel no unease. *Ahmed-Wellie: an informant!* " (p. 229). De fait, Loyaan avait déjà été mis en garde contre Ahmed-Wellie, notamment par sa mère (p. 79). Mieux encore, la désagrégation du projet de Loyaan était déjà annoncée dans le texte placé en tête du chapitre 5 :

Like a toy vehicle which has been a child's central concern for many days, the child's object of love. One day, however, while studying the outlines and the structure of what makes the machine tick, his eyes chance upon a nail sticking out. The child tugs at the nail and pulls it out. The vehicle falls apart. The child, hours later, is seated in front of the disjointed

⁹ Cf Bojumil Andrzejewski. *An Anthology of Somali Poetry*. Bloomington : Indiana University Press, 1993. Et aussi l'article très éclairant de Lidwien Kapteijns, "Gender Relations and the Transformation of the Northern Somali Pastoral Tradition", in *International Journal of African Historical Studies*, vol. 28, 1995, pp. 241-259.

Guillaume Cingal

piece of his original love. It transpires, when his mother comes, that he has misplaced the nail. (p. 71)

Ainsi, le monde se fissure... Le monde ? Disons, pour échapper à l'illusion référentielle, qu'il s'agit là du *monde du roman* : la fiction se désigne comme telle. Et ce qui se désagrège, c'est le sens d'une telle fiction. Comme l'a bien vu Derek Wright, dans son étude consacrée, en 1994, aux romans de Nuruddin Farah :

What looks like an unfolding of meaning turns out to be an unravelling of the entire fabric in which meaning should reside: the novel's ontological barriers are themselves breached and the proliferation of "versions" in the place of verities precludes the literary representation of reality as a series of discoverable indivisible truths.¹⁰

Ainsi, de façon éminemment significative, le projet du personnage (de Loyaan-en-tant-que-personnage) reposait sur l'idéal de fusion des jumeaux, ou, pour mieux dire, sur l'identification de Loyaan au combat de son frère mort. Cet idéal n'était qu'un fantasme ou un leurre. Le rêve de la belle-mère de Loyaan, Beydan, vient le confirmer : elle s'apprête à donner naissance à un enfant qu'on nommera Soyaan. La fin du roman confirme à son tour le rêve et l'échec auquel est vouée la fusion des deux jumeaux : la sœur, Ladan, donne au nouveau-né le nom de Soyaan.

Le combat de Loyaan n'était qu'un leurre, une entreprise mimétique d'identification au jumeau mort qui se solde par un aveu d'impuissance :

It wasn't he substituting Soyaan, no. There was a boy whom Beydan had delivered in a dream she herself didn't appear in, a boy who was named Soyaan. It wasn't Loyaan substituting Soyaan. (221)

L'ironie est, en fin de compte, que Loyaan a bel et bien rempacé son frère à certains égards : c'est à lui que le Général propose le poste

¹⁰ Derek Wright. *The Novels of Nuruddin Farah*. Bayreuth: Bayreuth African Studies, 1994, p. 63.

Se défaire des fictions... ? Sweet and Sour Milk et le travail du fictif

d'ambassadeur à Belgrade que Soyaan avait refusé avant de mourir ; c'est lui qui va (certainement) mourir sans avoir pu véritablement agir contre le régime.

Fiction(s) et horizon

Quelle fonction assigner alors à cet emboîtement de fictions qui caractérise la structure de *Sweet and Sour Milk* ?

Que fait, en fin de compte, la fiction ? Elle se dénonce elle-même en se dédoublant à l'infini, dans un mouvement dialectique de dépassement perpétuel d'elle-même par elle-même. Le premier niveau d'inscription de la fiction au sein du texte, c'est la fiction mensongère mise en place par la dictature. Le deuxième niveau, c'est la fiction ambivalente mise en place par un personnage, Loyaan, à titre de fiction de substitution. Dans la mesure où cette fiction se fige puis se fissure, une deuxième fiction de substitution prend le relais à la fin du roman. Il s'agit du deuxième Soyaan, qui ne naît qu'à la dernière page du roman, et dont les potentialités tant fictionnelles (c'est un nouveau mythe) qu'anti-fictionnelles (c'est une menace pour la dictature et l'autorité du père) sont esquissées.

Le fonctionnement fictionnel est tout à fait paradoxal, puisque l'idéal est de se défaire des fictions en les désignant comme telles au sein du texte, ce que Wolfgang Iser nomme la "révélation" (*Entblößung*)¹¹ des processus fictionnels dans l'œuvre. Toutefois, cet idéal se heurte à la fictionnalisation sans cesse renouvelée des projets anti-fictionnels. La fiction se constitue ainsi en désignant idéalement, utopiquement, ce qui lui est extérieur, la réalité non fictive. Cette *réalité non fictive*, qui fuit nécessairement dès que l'entreprise de fiction cherche à la circonscrire, sert d'horizon de référence au texte.

La fiction met alors en scène ce qu'Iser nomme le travail de l'"imaginaire" (*das Imaginäre*). Pour lui l'imaginaire est un concept

¹¹ Wolfgang Iser, "Akte des Fingierens", in Dieter Henrich & Wolfgang Iser. *Funktionen des Fiktiven (Poetik und Hermeneutik X*. Munich : Wilhelm Fink Verlag, 1983, p. 135.

Guillaume Cingal

“relativement neutre” qui permet d'échapper aux “représentations traditionnelles”, notamment à la dichotomie fiction / réalité¹². L'imaginaire permet à la fiction de se constituer en un *acte* toujours recommencé, jamais achevé. La fiction met alors en scène les processus de fictionnalisation du réel, sans qu'il y ait de dichotomie absolue entre le réel (qui échappe à la fiction) et le fictif (auquel elle ne se résume pas) :

Ainsi, les différents actes de mise en fiction mettent en évidence une relation dialectique entre l'imaginaire et le réel. Il s'ensuit que ces actes de mise en fiction, qui, comme on l'a vu, posent comme point de départ un réel en vue de le dépasser, permettent tant la mise en place que l'exploration de ce processus. Toute mise en forme d'un donné est déjà en soi un dépassement de ce donné, et la mise en place des actes de mise en fiction s'avère être un processus graduel de transposition, au cours duquel ce qui était donné au départ (qu'il s'agisse d'éléments extra-textuels, de la constitution d'espaces sémantiques pré-existants, ou d'éléments implicites) est toujours en soi appelé à être dépassé. ¹³

La fiction se transporte toujours de l'avant. Elle ne cesse de fictionnaliser le réel, mais sans jamais s'en absoudre entièrement.

En ce sens, l'effet de la fiction est d'ouvrir toujours de nouveaux stades fictionnels en partant d'un contre-modèle donné *a priori* : dans *Sweet and Sour Milk* (comme dans le reste de la trilogie dont ce roman

¹² “Das Imaginäre ist hier als eine vergleichsweise neutrale und daher von traditionellen Vorstellungen noch weitgehend unbesetzte Bezeichnung eingeführt.” (W. Iser, p. 123)

¹³ “Dadurch eröffnen die Akte des Fingierens im fiktionalen Text eine dialektische Beziehung zwischen dem Imaginären und dem Realen, woraus folgt, daß die Akte des Fingierens, die in den jeweils beschriebenen Stadien immer ein Reales setzen, um es zu überschreiten, gleichzeitig mit einem solchen Umformulierungsprozeß die Bedingungen seiner Verstehbarkeit parat halten. Jedes Erfassen eines Gegebenen ist immer schon ein Überschreiten, und die Staffelung der einzelnen Akte des Fingierens erweist sich als ein gradueller Übersetzungsvorgang, in dem das jeweilige Gegebene – sei es aus der Textumwelt, sei es in der Organization semantischer Räume, sei es durch das, was in Klammern steht – als Gesetztes immer schon ein Überschrittenes ist.” (W. Iser, pp. 149-50). La traduction donnée est de moi.

Se défaire des fictions... ? Sweet and Sour Milk et le travail du fictif

est le premier volet), la fiction s'établit par référence au régime dictatorial de Siyad Barre. En donnant à la trilogie le titre *Variations on the Theme of an African Dictatorship*¹⁴, il montre que son projet littéraire part d'un "donné réel", une dictature africaine, qui donne lieu à des "variations", c'est-à-dire un emboîtement de projets fictionnels dont le point commun est qu'il cherchent à "dépasser" leur point de départ (la dictature) pour ouvrir la perspective. Comme le montre Iser dans son article, l'imaginaire ne peut avoir de terme puisqu'il se constitue en fonction d'un horizon par définition inatteignable.

*

Nietzsche, déjà, le disait, dans un aphorisme traitant de l'"essence de l'art": "Une fonction nocive s'exerce sans effets nocifs"¹⁵. Que la fiction soit une fonction nocive, dont les mensonges font mauvais ménage avec la vérité du réel, c'est ce que la récupération politique et frauduleuse du cadavre de Soyaan par son père et par les autorités de l'Etat somalien montre à l'envi. *Sweet and Sour Milk* est un roman qui déjoue les pièges du fictif en les énonçant, en les montrant à l'œuvre. Toutefois, comme tout roman, comme toute fiction, il ne peut se défaire absolument du processus fictionnel, sans quoi il cesserait d'être. C'est de cette tension entre l'affirmation d'une forme (le roman), qui recourt aux processus fictionnels, et la dénonciation d'un système (la dictature), qui en fait une utilisation mensongère, que la première trilogie de Nuruddin Farah tire sa force.

Ainsi, l'emboîtement de projets fictionnels dont l'effet est infiniment *nié* caractérise une esthétique fugitive, quasiment aporétique. La dictature, en posant des règles arbitraires, contamine le réseau de significations dans son entier et provoque une hétérogénéité des discours et des points de vue à laquelle la fiction romanesque ne peut que partiellement (et temporairement) remédier. A ce que Ricoeur

¹⁴ Les deux autres romans de la trilogie sont : *Sardines* (1981). St Paul: Graywolf Press, 1992 ; *Close Sesame* (1983). St Paul: Graywolf Press, 1992.

¹⁵ In *Aurore*. "Fragments posthumes", 4, [241] (*Œuvres philosophiques complètes*. Paris : Gallimard, tome IV, p. 440).

Guillaume Cingal

nomme “le chaos de la réalité” répond une œuvre fortement structurée mais que le chaos et le non-sens marquent de son empreinte :

On entend dire aujourd'hui que seul un roman sans intrigue, ni personnage, ni organisation temporelle discernable, est plus authentiquement fidèle à une expérience elle-même fragmentée et inconsistante que le roman traditionnel du XIX^{ème} siècle. Mais alors, le plaidoyer pour une fiction fragmentée et inconsistante ne se justifie pas autrement que jadis le plaidoyer pour la littérature naturaliste. L'argument de vraisemblance a été simplement déplacé : autrefois, c'était la complexité sociale qui demandait l'abandon du paradigme classique ; aujourd'hui, c'est l'incohérence présumée de la réalité qui requiert l'abandon de tout paradigme. Dès lors, la littérature, redoublant le chaos de la réalité par celui de la fiction, ramène la mimésis à sa fonction la plus faible, celle de répliquer le réel en le copiant. Par chance, le paradoxe demeure que c'est en multipliant les artifices que la fiction scelle sa capitulation.¹⁶

Guillaume CINGAL
Université de Tours

¹⁶ Paul Ricœur. *Temps et récit II. La configuration du temps dans le récit de fiction*. Paris : Seuil, 1984, pp. 26-27.