

Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature

Volume 60

Number 1 *Littératures francophones: un corp(u)s étranger?*

Article 8

12-1-2003

Écriture et identité dans la littérature d'Afrique du Sud : le cas d'André Brink

Robert Mangoua

Follow this and additional works at: <https://crossworks.holycross.edu/pf>

 Part of the [French and Francophone Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Mangoua, Robert (2003) "Écriture et identité dans la littérature d'Afrique du Sud : le cas d'André Brink," *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature*: Vol. 60 : No. 1 , Article 8.

Available at: <https://crossworks.holycross.edu/pf/vol60/iss1/8>

This Étude de Linguistique et de Littérature is brought to you for free and open access by CrossWorks. It has been accepted for inclusion in *Présence Francophone: Revue internationale de langue et de littérature* by an authorized editor of CrossWorks.

Robert FOTSING MANGOUA
Université de Dschang

Écriture et identité dans la littérature d'Afrique du Sud : le cas d'André Brink

Résumé : En engageant son œuvre contre l'apartheid, André Brink choisit du même coup de faire face à une double problématique identitaire : identité scripturale et identité personnelle. À la première il répond par l'altérité et à la seconde, par l'identification à l'Afrique. Ses textes, lieu d'une intertextualité luxuriante mais essentiellement tournée vers l'Europe, révèlent chez lui un réflexe eurocentrique qui fait rejaillir la question de son identité propre.

Afrique, André Brink, apartheid, écriture, eurocentrisme, identité, intertextualité

L'histoire et la littérature de l'Afrique du Sud, on le sait, ont été profondément marquées par l'apartheid. Ce système social inique interpellait tous ceux qui, Sud-Africains blancs, noirs ou métis, avaient choisi d'écrire. Si s'engager contre le système s'imposait comme naturellement aux Noirs et aux métis, il n'en allait pas de même pour les Blancs. Ces derniers, issus de la race dominante dont ils avaient bénéficié des privilèges, notamment dans l'éducation, se trouvaient confrontés à un dilemme : comment désormais se définir si on renie sa communauté et comment être loyal envers les siens s'ils nient la dignité humaine?

Naturellement, deux camps se sont formés : d'une part, ceux qui s'inféodaient à l'establishment et d'autre part, ceux qui s'y opposaient. André Brink appartient, comme Nadine Gordimer, Breyten Breytenbach et d'autres, à cette deuxième catégorie. Cette position politique signifiait pour lui résoudre une double problématique identitaire : d'abord, celle d'une écriture blanche contre un système mis en place et défendu par les Blancs, ensuite celle, plus profonde, de l'identité de l'écrivain blanc sud-africain.

Comme solution à la première, André Brink indique une orientation prise dès les publications des années 1960. Il situe son premier roman, *L'ambassadeur*, publié en 1963, dans le cadre de

tentatives pour émanciper le roman de langue afrikaans de l'époque de ses contraintes coloniales, en y *introduisant des courants de pensée et des techniques en vogue en Europe et en renversant les tabous sur la religion, la morale, la sexualité et même les techniques de narration dominantes dans la littérature de langue afrikaans d'alors* (Brink, 1986 : 11 ; je souligne).

Cet engagement esthétique montre que dès les origines, son écriture s'est préoccupée de la question de son identité. Il s'agit de subvertir le modèle dominant par des apports étrangers et lui donner ainsi une nouvelle identité, loin du conformisme ambiant. Un des paradigmes de cette construction identitaire sera donc l'altérité : l'introduction de courants en vogue en Europe. En effet, « toute littérature qui réfléchit sur les fondements de son identité, même à travers la fiction, véhicule, pour se construire et se dire, les images d'un autre ou de plusieurs autres » (Pageaux, 1994 : 73).

La réponse à la deuxième problématique sera l'identification à l'Afrique comme il le confie à *Notre librairie* en 1995 :

Derrière l'image du « vilain afrikaner » se cachait, comme je l'ai affirmé pendant des années, une autre identité : formée dans le creuset de l'Afrique. [...] C'était l'homme ou la femme qui [...] s'est dressé contre le colonisateur hollandais et britannique pour s'identifier à l'Afrique. Ceci signifiait se mettre en accord avec les rythmes du continent : cela signifiait oublier *la langue de la vision du monde eurocentriste pour apprendre une nouvelle langue* qui exprimerait la totalité d'une expérience nouvelle (Brink, 1995 : 58; je souligne).

L'auteur revendique une nouvelle identité de Blanc qui a vécu d'autres expériences et qui est devenu Africain à part entière. Il ne peut donc plus voir le monde à travers les lunettes réductrices de l'Occident, qui ont tendance à tout excentrer. On perçoit comme une contradiction entre les deux solutions avancées : d'une part, subvertir les canons esthétiques de la classe dominante sud-africaine par des techniques à la mode en Europe, et d'autre part, tourner le dos à la vision eurocentriste du monde. Cette contradiction se retrouve dans les textes. Ils sont certes un plaidoyer pour une Afrique du Sud démocratique et sans couleur.

Mais s'ils fourmillent d'influences, d'emprunts explicites ou implicites, ce souci constant d'invoquer, de convoquer l'autre est trop tourné vers l'Europe. Cet article veut démontrer, à travers l'analyse de l'intertextualité, que les textes protestataires d'André Brink sont traversés par un discours inconscient qui révèle chez lui un réflexe eurocentrique. Ce qui repose le problème de l'identité de l'écrivain blanc sud-africain.

L'intertextualité : une théorie et une pratique de l'écriture

Dans sa quête d'une identité scripturale, l'auteur a choisi l'intertextualité. Il est convaincu qu'aucun écrivain ne commence devant la page blanche. *États d'urgence*, ouvrage aux frontières du récit et de l'essai, en donne une illustration probante. L'auteur y revisite quelques théories linguistiques européennes qui le mènent à adhérer à la définition du texte littéraire comme lieu de rencontre d'autres textes. La théorie se fait en même temps pratique dans le cadre de la fiction romanesque.

Son point de départ est le dépassement de la théorie des paradigmes de Ferdinand de Saussure, père de la linguistique moderne et inspirateur de nombre d'approches textuelles :

On doit aller plus loin que Saussure. Dans son système paradigmatique, chaque mot « élimine » toutes les autres possibilités qui auraient pu fonctionner. Mais on a tendance à oublier que cette élimination n'est jamais absolue [...] Tous les autres sens résonnent encore dans celui qui se matérialise réellement, ainsi que les cordes d'un violon (Brink, 1987 : 205).

Cette objection s'adresse à ce qui peut paraître un dogme de la linguistique et, partant, de certains aspects de la critique littéraire contemporaine. Et dans le roman, l'étudiante et son professeur défendent deux approches textuelles opposées. Si l'étudiante conteste le structuralisme orthodoxe de son professeur, elle a un penchant pour les lectures post-structuralistes :

Le professeur, lui, est circonspect, même suspicieux vis-à-vis du post-structuralisme, sans parler de « déconstruction ». Car on donne ici trop d'importance aux facteurs entourant le texte, au flou, à l'éphémère, à l'insaisissable, au décevant. Le texte, après tout, est là, solide et sûr. Il est têtue, il ne peut être autrement. Dieu soit avec lui. C'est sur ce point qu'elle le provoquera. Elle est influencée par Derrida (*Ibid.* : 33-34).

Des évocations de Derrida, Barthes et Kristeva, grands théoriciens de l'intertextualité, montrent l'adhésion de l'auteur à leurs thèses sur la nature du texte littéraire. L'idée centrale de cette convergence est la considération d'un texte comme une agglomération d'autres textes.

À la page 37 du roman, par exemple, l'auteur signale par une note que la scène décrite est empruntée à un de ses romans antérieurs, *L'ambassadeur*. La même note précise que d'autres parallèles seront faits avec d'autres romans dans le but de satisfaire le plaisir d'explorer des alternatives à l'intérieur à la fois du même texte et de son œuvre considérée comme un tout, « en fait cette "subtile immensité des écritures", mentionnée par Barthes, qui enserme chaque texte récemment écrit ».

Dans le même sillage et dans une autre note, il cite Julia Kristeva selon qui un « texte donné constitue toujours une sorte de mosaïque de citations, et que c'est une abstraction, une transformation d'autres textes » (*ibid.* : 316). Cette affirmation cadre parfaitement avec le projet du roman sous-titré *Notes pour une histoire d'amour*, au sujet desquelles il conclut :

Ce qui prend forme en cet instant, à la suite de l'agglomération de citations, sera finalement — si je persiste dans mon projet de transformer ces notes en une histoire — absorbé par le texte qui existera alors uniquement comme le dit Barthes en tant que « mirages » (*ibid.*).

Pour André Brink, écrire c'est transformer d'autres textes, qu'ils soient de lui-même ou de tiers. Cette réflexion qu'il mène en est une preuve par le nombre de théoriciens cités. L'identité passe donc par l'altérité. Mais une altérité qui, même si elle semble s'étendre au monde entier, se borne surtout à la culture européenne.

Intertextualité et eurocentrisme

L'intertexte dans l'optique de Kristeva (1969) ne se limite pas seulement à l'ensemble des écrits. Il s'étend à la totalité des discours qui environnent le texte. Outre les énoncés textuels, les romans de Brink se réfèrent grandement à la peinture et à la

musique. On se trouve devant une carte littéraire et artistique qui ne cache pas la préférence de l'auteur pour l'Europe au détriment de l'Afrique.

Sur le plan littéraire

Un passage des *Droits du désir*, un de ses tout derniers romans, trace à grands traits ce qui semble être la carte littéraire de son œuvre entière. Ruben Olivier, le narrateur, bibliothécaire retraité, affirme :

Mes vrais voyages, les voyages qui comptaient, ont toujours été des voyages livresques. [...] Je suis parti en Espagne avec Don Quichotte... J'y retourne chaque été. À Saint Pétersbourg avec Dostoïevski tous les hivers. Entre-temps, je vais à Paris avec Balzac... ou Zola, si j'en ai le courage : il lui arrive d'être un compagnon de voyage trop exigeant. Ou bien je vais à Londres avec Dickens, qui d'autre? Et bien sûr, à Dublin avec Joyce. Ou encore dans les Alpes suisses, à Davos, avec Thomas Mann, à Prague avec Kafka, en Algérie avec Camus, à Boston avec Henry James, sur une petite île lointaine avec le Petit prince. J'ai enduré des traversées de l'Australie avec Patrick White, du Grand Nord canadien avec Margaret Atwood. Et, bien sûr, je suis parti à la chasse à la baleine avec Melville, j'ai parcouru l'Amérique de long en large avec Jack Kerouac et, plus tard, avec Humbert Humboldt, ce pauvre obsédé (Brink, 2001 : 83-84).

Ce qui frappe d'emblée dans cet extrait qui fait pratiquement le tour du monde, c'est l'absence de l'Afrique, car Albert Camus appartient bel et bien à la littérature française. Il en sera ainsi dans toute son œuvre. L'inscription de ces présences littéraires étrangères se fait dans les exergues et le corps des textes, tous lieux textuels qu'envahissent les auteurs européens.

La pratique de l'exergue est régulière chez Brink. Elle montre comment ses textes se situent par rapport à la tradition littéraire européenne. L'exemple le plus frappant se trouve dans *Le mur de la peste* qui compte sept épigraphes : un extrait du *Décameron* de Boccace, prosateur italien du XIV^e siècle; des extraits du *Théâtre et son double* du Français Antonin Artaud, de *La peste* de Camus, du *Journal de l'année de la peste* de l'Anglais Daniel Defoe, de *La peste noire* du Suisse Philip Ziegler. Tous ces titres ont en commun la peste. Alors que l'extrait d'Artaud montre ce que la peste, au propre comme au figuré, a de cruel, celui de Camus

indique une conduite à tenir : « Je dis seulement qu'il y a sur cette terre des fléaux et des victimes, et qu'il faut, autant qu'il est possible, refuser d'être avec le fléau ». L'écrivain grec Yannis Ritsos vient en exergue de la deuxième partie du roman résumer l'angoisse de la condition humaine : « Et maintenant / nous devons depuis le commencement / justifier le fait que nous sommes / toujours en vie » (Brink, 1984 : 413).

On peut y voir, nous l'avons dit, le souci de se situer dans le sillage d'une tradition. Mais « dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution que sa présence détermine à l'orée d'un texte » (Genette, 1987 : 147).

Cette autorité tutélaire, Brink la recherche chez l'Autrichien Robert Musil, à l'orée d'*Un acte de terreur*, dans une phrase sur la violence qui est un des thèmes majeurs de l'œuvre : « Nous voulons découvrir pourquoi nous vivons, cela ne fait aucun doute : c'est une des causes principales de la violence du monde ». *L'ambassadeur* cite en épigraphe l'Anglais Lawrence Durrell : « [...] l'amour est une forme de recherche métaphysique ». On sait que la place que ce roman accorde à l'amour et à la sexualité a fait scandale en Afrique du Sud. Pour la première fois un écrivain afrikaner interrogeait les acquis de la communauté pour en lever les tabous, notamment sexuels et religieux.

Dans le corps des textes, les grands thèmes, ou même les pratiques esthétiques comme nous l'avons vu, sont examinés à la lumière des grandes plumes européennes. Références et citations abondent. Joseph Malan, le personnage principal d'*Au plus noir de la nuit*, affirme : « Je pense avoir compris plus complètement le théâtre en dix jours de corridas que pendant toutes mes tournées » (Brink, 1976 : 318). Il va profiter de ce séjour espagnol pour « [dévorer] avec émerveillement *Don Quichotte*, Calderon, Lorca et Unamuno » (*Ibid.* : 319).

Les écrivains allemands Goethe et Rilke, les Anglais Kipling, Lewis Carrol, John Done et surtout Shakespeare traversent divers textes : *Hamlet* dans *Une saison blanche et sèche* (Brink, 1980 : 232), *Le marchand de Venise*, *Roméo et Juliette* dans *Au plus noir de la nuit* (Brink, 1976 : 305, 420). Malan et Melissa en

savourent les lectures : « Nous avons parlé pendant des heures, puis nous avons ouvert les livres que nous avons apportés et elle s'est allongée pendant que je lui lisais les *Sonnets* de Shakespeare, les *Élégies* de Rilke » (*Ibid.* : 563).

Les auteurs français occupent une place de choix dans cette encyclopédie de la littérature européenne. L'auteur les reconnaît comme une de ses principales sources d'inspiration. *Adamastor*, reconnaît le narrateur, est inspiré d'un personnage du nom d'Adamastor créé par Rabelais. Le narrateur des *Droits du désir* dit : « j'essayai de me concentrer sur mon livre de chevet. La biographie de Proust » (Brink, 2001 : 424). Ailleurs, il entreprend le portrait d'un personnage féminin qui se termine comme suit : « De quelle couleur les yeux? Dieu seul le savait. Comme ceux de Madame Bovary, ils pouvaient être noirs, bleus ou verts » (*Ibid.* : 33). Le poète Paul Éluard est cité au sujet de l'importance de la sensibilisation dans la lutte contre un fléau comme l'apartheid : « Rappelle-toi ce qu'a écrit Éluard : *Ils n'étaient que quelques uns / Ils furent foule soudain* » (Brink, 1991 : 527).

Outre ces références explicites, d'autres plus subtiles marquent l'influence de la littérature française, et de Camus en particulier. À preuve, ces phrases au sujet de la vie paisible que mène Ben du Toit :

Lever à l'aube, footing autour du pâté de maisons, douche froide et départ pour l'école à sept heures et demie. Retour pour le déjeuner; une heure de travail avant de repartir pour l'école; puis entraînement au tennis. Retour à la maison vers cinq heures [...]. Une vie rangée, ordonnée (Brink, 1980 : 40-41).

Cette vie tranquille sera troublée par la découverte de la violence du système. On pense ici à un des procédés de rencontre avec l'absurde que décrit Camus dans *Le mythe de Sisyphe* :

Il arrive que les décors s'écroulent. Lever, tramway, quatre heures de bureau ou d'usine, repas, tramway, quatre heures de travail, repas, sommeil et lundi mardi mercredi jeudi vendredi sur le même rythme, cette route se suit aisément la plupart du temps. Un jour seulement le « pourquoi » s'élève et tout commence dans cette lassitude teintée d'étonnement (Camus, 1942 : 27).

D'autres régions littéraires sont évoquées. Ainsi en est-il de l'Asie à travers deux titres célèbres : le premier, le *Kama Sutra*,

fait partie des livres que Dulpert, personnage d'*Au plus noir de la nuit*, a ramenés d'un séjour aux Indes. C'est un traité de l'art d'aimer qu'il conseille à ses amis qu'il initie à la chose amoureuse (p. 233). Le second, le *I Ching*, est un livre de divination chinois que Thomas et Lisa consultent dans différentes étapes de leur fuite, après qu'ils ont attenté à la vie du président dans *Un acte de terreur* (p. 588, 651, 671).

Ce foisonnement où l'on trouve même une allusion à l'écrivain V. S. Naipaul de Trinidad, dans *États d'urgence* (p. 223), ignore invraisemblablement l'Afrique. Quatre écrivains sud-africains sont cependant cités en exergue : Athol Fugard dans *États d'urgence*, Mongane Wally Serote dans *Une saison blanche et sèche*, Noël Chabani Manganyi dans *Un acte de terreur*, Breyten Breytenbach dans *Rumeurs de pluie*. Mais ils partagent avec Brink la nationalité et l'opposition à la terreur de l'apartheid. Leur présence s'en trouve justifiée. En dehors de Frantz Fanon, cité trois fois et sans détails dans *Le mur de la peste* (p. 104, 161 et 296), on ne trouve aucune référence au reste de l'Afrique ou à sa diaspora.

Dans la peinture et la musique

La variété des œuvres citées, impressionnante, une fois de plus ignore totalement ou partiellement l'Afrique, qu'il s'agisse du continent ou de la diaspora.

Dans la peinture, aucun artiste africain n'est cité. L'auteur fait une galerie de peintres européens. Tous y passent : Michel-Ange, Degas, Rembrandt, Picasso, Van Gogh... Une description du bureau de Mélanie dans *Une saison blanche et sèche* est explicite à cet égard : « Entre les bibliothèques, des reproductions de tableaux : *Les trois jeunes filles sur le pont* de Münch, un *Titus* par Rembrandt, une nature morte de Braque, un Picasso première époque, *Les cyprès* de Van Gogh » (Brink, 1980 : 157).

Un des repaires de Sipho à Londres est un lieu mal éclairé, mais quelques tableaux le rendent agréable au visiteur, comme l'affirme Thomas : « L'appartement est très loin du restaurant [...]. Il est sombre pendant la journée et les lumières sont allumées en permanence; mais il y a de belles reproductions sur les murs (Chagall, Klee, Balthus) » (Brink, 1991 : 526).

À son domicile en Afrique, Thomas voit des œuvres du tiers-monde mais les évoque dans une perspective globalisante qui leur dénie toute identité. Aucun nom n'est d'ailleurs cité : « Je sais, au moment où je les regarde, que je n'oublierai jamais les peintures et les lithographies accrochées aux murs, essentiellement d'artistes du tiers monde; et la *Troisième* de Beethoven dans le lecteur de cassettes » (*Ibid.* : 79). Le contraste est frappant entre l'anonymat de ces artistes du tiers-monde, qui auraient pu compter des Africains, et l'identification péremptoire de la *Troisième* de Beethoven.

Si on peut admettre, sans revenir sur l'ordre du discours légitimant, qu'il n'y a pas de peintre africain aussi célèbre que Picasso ou Van Gogh, on ne peut ne pas s'étonner de la place réduite du continent et de sa diaspora dans la musique. Dans sa fuite après l'attentat, Thomas trouve un moment de tranquillité pour écouter de la musique. De la musique classique : « Sans que personne vienne le déranger, il choisit des disques, les écoute avec un casque, en prit d'autres. De la musique de chambre, Vivaldi, Haydn, Mozart. Les préludes de Rachmaninov. Les ballades de Chopin. Beethoven. La *Troisième* » (*Ibid.* : 362).

Les personnages, même noirs comme Malan ou Sipho, écoutent Chopin, Mozart, Wagner, Beethoven... Malan et Melissa écoutent régulièrement de la musique : « J'ai sorti et mis le *Concerto pour flûte et harpe* de Mozart » (Brink, 1976 : 286). À une autre occasion, c'est elle qui choisit : « Elle est sortie du bain pour mettre un disque : les *Sonates pour flûte* de Bach » (*Ibid.* : 491). Sipho invite Thomas à écouter :

« Assieds-toi, dit Sipho. Je vais mettre de la musique. Je n'en ai pas souvent l'occasion ».
Il choisit un quatuor de Beethoven.[...] Sipho ferme les yeux; ensuite, il trouve un Johnny Clegg, *Scatterlings of Africa*. Mais il l'arrête très vite : « non, ça me rend trop triste » (Brink, 1991 : 362).

Cet extrait prouve du moins la présence de l'Afrique. La chanson de Clegg n'est pas arrêtée pour sa mauvaise qualité. Il s'agit certainement de la nostalgie qu'elle provoque pour des Sud-Africains exilés à Londres. *Au plus noir de la nuit* nous donne cette description d'une rue de Soweto : « De la musique s'échappe des portes ouvertes, disques de kwela, beaucoup de rock, bribes de Mpatshikiza, chansons de Makeba » (Brink,

1976 : 387). Malgré quelques genres musicaux et un nom, la musique africaine n'a pas la place qu'elle mérite. De plus, si le nom de Louis Armstrong apparaît, c'est pour prêter sa voix à un personnage, dans une situation sans rapport avec la musique : « Tandis que je suis assis sur ma chaise, [...] une voix éraillée à la Louis Armstrong — mais avec un étrange accent d'Oxford — s'écrie derrière moi[...] » (Brink, 1991 : 521).

Comme on le voit, André Brink n'arrive pas à se départir de la vision dont il souhaitait se détourner. En fait, il se situe toujours dans le courant de pensée et d'attitudes occidental qui confine l'Afrique dans les marges. C'est ce qu'a montré Kom (2000) au sujet des écrivains de l'Afrique francophone dont les productions culturelles demeurent très excentrées car tournées vers l'ancienne métropole. Ce qui forcément leur confère une place marginale du fait de leur hybridité identitaire.

Cela est valable pour toute l'Afrique, comme l'affirme Miller : « As subject matter and as source of cultural interpretation, Africa has been admitted only within a rigidly hierarchized structure of center and margin that automatically devalues the margins »¹ (Miller, 1999 : 61). Ce constat de marginalisation, qui est le fait des Occidentaux, prend un sens particulier quand il concerne un écrivain blanc sud-africain, farouche militant anti-apartheid et désireux de s'identifier à l'Afrique. Se repose en effet la question de son identité.

La question de l'identité : écrivain blanc sud-africain, qui est-ce?

Dans une interview à *Notre librairie*, Nadine Gordimer (1995 : 74) se définissait comme une « Africaine blanche » et non comme une « Blanche d'Afrique du Sud ». Et selon elle, pour être accepté en tant qu'« Africain blanc », la participation à la tâche de libération est une condition essentielle. Mais on peut s'interroger sur les limites de cette affirmation. Participer à cette tâche, n'est-ce pas aussi en tant qu'écrivain inventer d'autres repères culturels? Car finalement, la tentation est grande de se demander si les œuvres de Brink sont un réquisitoire dressé par

¹ [Comme thème et comme source d'interprétation culturelle, l'Afrique n'a été admise que dans une structure dont l'organisation rigide hiérarchisée en centre et marge dévalue automatiquement les marges]

un Africain victime des exactions de l'apartheid dans sa chair ou par un Européen compatissant.

La problématique de l'identité est omniprésente dans les romans de Brink. Ses personnages, en général des intellectuels (bibliothécaires, écrivains, professeurs, historiens, scénaristes...), sont à la recherche de quelque chose qui les situe et donne un sens à leur vie. Bon nombre sont sujets à une hybridité qui s'exprime différemment selon les cas : des Noirs ou Blancs partagés entre les commodités de la terre d'accueil et la nostalgie de la patrie perdue, entre la loyauté envers leur communauté et la recherche de la vérité et de la justice. Ils sont souvent en quête d'eux-mêmes. La narration d'*Au plus noir de la nuit* commence comme suit : « Savoir qui je suis. Me définir grâce au pourquoi et au comment de sa mort à elle. Tout énumérer, tout nommer, sans chercher à déterminer ce qu'un homme peut connaître de l'homme, mais simplement ce que j'ose connaître de moi-même » (Brink, 1976 : 19).

Après les disparitions de Jonathan puis de Gordon, Du Toit s'interroge : « Mais qui sont mes frères, aujourd'hui? Envers qui dois-je être loyal? » (Brink, 1980 : 202). Bea dit à Martin, l'Afrikaner tranquille de *Rumeurs de pluie* : « je me sentais comme étrangère à moi-même et je voulais arriver à mieux me connaître », et plus loin elle lui fait le reproche suivant : « Tu cours tout le temps. Tu ne veux pas savoir qui tu es. C'est une maladie congénitale chez vous les Afrikaners. En même temps, vous n'arrêtez pas de parler "d'identité" » (Brink, 1979 : 428).

Ces problèmes d'identité des personnages peuvent se transposer à leur créateur. André Brink semble évoluer aussi dans l'hybridité. Il y a comme une tension, un écartèlement entre deux pôles. Celui de l'Africain soucieux du devenir de son pays et celui du Blanc qui ne peut se départir des réflexes hérités de sa classe et de sa race. Pour nombre d'Afrikaners formés à l'occidentale et gavés de discours sur la supériorité de la race blanche, en effet, le reste de l'Afrique se présente comme un continent inconnu où règnent le désordre et la confusion. Après la parodie de procès qui innocente les assassins de Jonathan et Gordon Ngubene, le révérend Bester se félicite que l'affaire ait pu tout de même passer en justice. Devant Ben du Toit qui

s'étonne, il s'explique : « Et si nous étions en Union Soviétique, que pensez-vous qu'il serait arrivé? Ou dans l'un de ces états africains? Je peux vous garantir que l'affaire ne serait jamais venue devant les tribunaux » (Brink, 1980 : 179). L'Union soviétique est, idéologie oblige, le lieu par excellence de la violation des droits de l'homme. Quant à l'Afrique, il ne saurait y avoir de l'ordre puisqu'elle est habitée par des Noirs dont l'infériorité n'est plus à démontrer.

Dans *Rumeurs de pluie*, Charlie, un Noir, parle d'un projet de livre : « Dans mon livre, Sisyphe n'est pas métaphysique; il est tout bonnement et carrément social. Et, au bord de mon gouffre, ce n'est pas le suicide qui m'attend, mais le meurtre » (Brink, 1979 : 486). Cette critique de Camus se précise dans *Un acte de terreur* : « Tu vois, Camus parle pour l'Occident comme le montre clairement Manganyi. Il parle de métaphysique. Notre Sisyphe est noir. Sa tâche n'est pas métaphysique, mais sociale. Sa tâche n'est pas le suicide, mais le meurtre » (Brink, 1991 : 528).

Comment concilier cette transposition de Sisyphe en Afrique avec sa marginalisation dans les textes? Il traduit Shakespeare (anglais), Cervantes (espagnol), Camus (français), mais pas Senghor, pas Césaire. Parfois pourtant, le rapprochement avec ce dernier semble s'imposer de lui même. Ainsi cette page d'*Adamastor* derrière laquelle on entend résonner une autre du *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire :

En l'écouter, j'accepte mon pays, je chante mon pays, je lui donne un nom dans ma langue et ma gorge, je le nomme. Je dis : bois et je deviens bois. Je dis : montagne, colline, rocher, fleuve, mer et je deviens chacun d'eux tour à tour. Je dis lion, chacal, oiseau moqueur, perdrix [...] Je dis l'avenir qui se déploie, les horizons qui se brisent, les arbres qui explosent, les soleils qui jaillissent des rochers [...], je dis les plaines qui se transforment en chair, je dis le sang qui coule, j'écris sur les plaines comme sur une feuille de papier, je dis le rire, je dis les pleurs, je dis la mort et la naissance, je dis les gazelles dans unealebasse et les autruches dans le lait caillé (Brink, 1993 : 55).

La luxuriance de ces phrases, leur résonance surréaliste et surtout, cette volonté de fusion avec tous les êtres et toutes les choses sont bien dignes du premier Césaire :

Je retrouverais le secret des grandes communications et des grandes combustions. Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais tornade. Je

dirais feuille. Je dirais arbre. Je serais mouillé de toutes les pluies,
humecté de toutes les rosées. [...] À force de regarder les arbres je
suis devenu arbre et mes longs pieds d'arbre ont creusé dans le sol
de larges sacs à venin de hautes villes d'ossements
À force de penser au Congo
Je suis devenu un Congo bruissant de forêts et de fleuves (Césaire,
1983 : 21-28).

Comment parler d'un Sisyphe noir sans un mot sur la Négritude, sans la moindre allusion aux luttes pour les indépendances qui ont embrasé l'Afrique noire, sans une note de jazz? La grande culture des personnages de Brink interdit de penser à l'ignorance quand on voit par exemple que les événements de mai 1968 en France sont la toile de fond d'*États d'urgence*. Mais leur culture est essentiellement occidentale. André Brink ne parlerait-il pas, lui aussi, même inconsciemment, pour l'Occident?

De toute évidence, un discours inconscient travaille les textes et révèle la personnalité cachée de leur auteur (Mauron, 1962 : 12-13). Les origines de ce complexe qui se matérialise à la surface des textes par l'oubli de l'Afrique culturelle et la célébration de l'Occident peuvent se rechercher dans la biographie de l'auteur. André Brink a séjourné à Paris, comme étudiant, de 1959 à 1961. De cette période de sa vie, voici ce qu'il dit :

Ce premier séjour à Paris fut pour moi, et de bien des façons, un véritable traumatisme. Après plus de vingt années passées dans le milieu fermé et confortable des valeurs, des attitudes et des croyances afrikaners, la soudaine rencontre de tous les courants de pensée et des expériences de l'Europe fut un véritable choc culturel, et il m'a fallu plusieurs années pour m'en remettre (Brink, 1986 : 11-12).

Le choc est tel qu'il affirme dans *Sur un banc du Luxembourg*, un recueil d'articles, de conférences et de réflexions diverses : « je suis né sur un banc du Luxembourg, à Paris, au début du printemps de 1960 » (Brink, 1983 : 24). C'est en effet pendant ce séjour qu'il a pour la première fois jeté un regard lucide sur la situation de son pays. Il y retourne en 1967 dans le but de s'y installer définitivement. Témoin alors des événements de mai 68, il décide de retourner vivre et lutter dans son pays. Dans son itinéraire donc, l'Europe est le lieu du traumatisme mais aussi de la révélation, un lieu de lumière par rapport à l'Afrique où il n'a pu accéder à la vérité ni sur lui-même ni sur son pays.

D'où l'idéalisation de l'Europe et de tout ce qui s'y rapporte qui se glisse sous sa plume quand il écrit. L'itinéraire de Paul, l'amant d'Andréa dans *Le mur de la peste*, est révélateur à cet égard. Jeune Afrikaner, il est invité par sa tante Catherine, après le bac, à passer ses vacances en France. Elle l'initie à tout, l'envoie même dans des bordels avec de quoi payer. Plus tard, « après une licence et un diplôme de professeur, son avenir d'enseignant semble inévitable. Mais tante Catherine intervient de nouveau. "Aucune éducation n'est complète sans quelques années passées en France" » (Brink, 1984 : 36; je souligne). Plus tard, Paul s'installe à Paris. Si Brink retourne pour sa part en Afrique du Sud, la France demeure un espace fortement symbolique, un lieu primordial où sa vie recommence toujours : « Chaque fois que je pose le pied en France, j'ai l'impression de renaître, je me sens reposé, inspiré » (Brink, 1983 : 30).

Pas étonnant que pour expliquer les changements survenus dans son pays il recoure à l'histoire de France, et cela, en 1995 : « Ce qui se passe ici est la réalisation d'un slogan de la révolte étudiante et ouvrière de mai 1968 à Paris, "l'imagination au pouvoir" » (Brink, 1995 : 56). On serait plus tenté de dire qu'il s'agit de la réalisation d'un slogan hurlé pendant plus de 40 ans par les Sud-Africains toutes races confondues qui se sont opposés à l'apartheid, slogan dont les occurrences abondent pourtant dans ses œuvres : *Amandla ngawethu!* (Pouvoir au peuple).

André Brink affirmait que la prise de conscience de la nécessité de survivre avec les autres et pas à leurs dépens avait pénétré « l'inconscient collectif que les Afrikaners partagent avec les Africains noirs : la mémoire d'une expérience paysanne, nomade et tribale » (Brink, 1995 : 58). On peut en douter car, on le voit bien, son imaginaire demeure hanté par un mythe de l'Occident qui ne peut être partagé par les Noirs.

En définitive, on ne peut pas dire que même avec les années, André Brink se soit remis de son traumatisme. Son écriture en porte encore les marques, inconscientes sans doute, mais profondes. L'image qu'il donne de l'Europe culturelle se rapproche d'un mythe : l'espace primordial qui fait naître à la lumière. Et le retour obsessionnel vers cet espace référentiel au détriment de l'Afrique dont il se réclame révèle un tremblement d'identité, lot

de tous les écrivains exposés trop longtemps à des discours culturels dominants.

Robert Fotsing Mangoua, diplômé de l'École normale supérieure et docteur de l'Université de Yaoundé, enseigne la littérature comparée à l'Université de Dschang, au Cameroun. Ses recherches portent sur l'intertextualité dans le roman moderne et sur l'inscription du littéraire dans le champ journalistique africain.

Références

BELLEMIN-NOEL, Jean (1979). *Vers l'inconscient du texte*, Paris, P.U.F.

BRINK, André (2001). *Les droits du désir*, Paris, Stock.

- (1995). « L'Afrique du Sud aujourd'hui », *Notre librairie*, n° 122, avril-juin : 55-61.

- (1993). *Adamastor*, Paris, Stock.

- (1991). *Un acte de terreur*, Paris, Stock.

- (1987). *États d'urgence*, Paris, Stock.

- (1986). *L'ambassadeur*, Paris, Stock.

- (1984). *Le mur de la peste*, Paris, Stock.

- (1983). *Sur un banc du Luxembourg*, Paris, Stock.

- (1980). *Une saison blanche et sèche*, Paris, Stock.

- (1979). *Rumeurs de pluie*, Paris, Stock.

- (1976). *Au plus noir de la nuit*, Paris, Stock.

CAMUS, Albert (1942). *Le mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard.

CÉSAIRE, Aimé (1983). *Cahier d'un retour au pays natal*, Paris, Présence Africaine.

GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*, Paris, Seuil.

GORDIMER, Nadine (1995). « Une Africaine blanche. Entretien avec Nadine Gordimer », *Notre librairie*, n° 122, avril-juin 1995 : 74-77.

KOM, Ambroise (2000). *La malédiction francophone*, Hamburg/Yaoundé, Littérature des peuples noirs.

MAURON, Charles (1962). *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Paris, José Corti.

MILLER, Christopher L. (1999). *Nationalist and Nomads, Essays on Francophone African Literature and Culture*, Chicago et Londres, The University of Chicago Press.

Notre librairie, « Littérature d'Afrique du Sud », n° 122, avril-juin 1995.

Notre librairie, « Littérature d'Afrique du Sud », n° 123, juillet-septembre 1995.

PAGEAUX, Daniel-Henri (1994). *Littérature générale et comparée*, Paris, A. Colin.

-- (1989). « De l'imagerie culturelle à l'imaginaire », dans P. BRUNEL et Y. CHEVREL (dir.), *Précis de littérature comparée*, Paris, P.U.F. : 215-241.