Identité et espace chez André Brink : *Looking on Darkness*, *Rumours of Rain* et *Imaginings of Sand*

Joseph-Vilain Mélanie

Pour citer cet article

Joseph-Vilain Mélanie, « Identité et espace chez André Brink : *Looking on Darkness*, *Rumours of Rain et Imaginings of Sand* », *Cycnos*, vol. 24.2 (Éclats d'Afrique du Sud/South African Literature), 2007, mis en ligne en 2021.
http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/913

Lien vers la notice http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/publication/item/913
Lien du document http://epi-revel.univ-cotedazur.fr/cycnos/913.pdf

Cycnos, études anglophones
revue électronique éditée sur épi-Revel à Nice
ISSN 1765-3118 ISSN papier 0992-1893

AVERTISSEMENT

Les publications déposées sur la plate-forme épi-revel sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle. Conditions d'utilisation : respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle.

L'accès aux références bibliographiques, au texte intégral, aux outils de recherche, au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs. Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement, notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site épi-revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés ou imprimés par les utilisateurs. L'université Côte d'Azur est l'éditeur du portail épi-revel et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site. L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe d'épi-revel.

Le présent document a été numérisé à partir de la revue papier. Nous avons procédé à une reconnaissance automatique du texte sans correction manuelle ultérieure, ce qui peut générer des erreurs de transcription, de recherche ou de copie du texte associé au document.

EPI-REVEL
Revues électroniques de l'Université Côte d'Azur

Identité et espace chez André Brink : Looking on Darkness, Rumours of Rain et Imaginings of Sand

Mélanie Joseph-Vilain*

" En Afrique du Sud, tout est spatial "[1]. La longue histoire du pays, marquée par de nombreux conflits pour le contrôle de la terre, a abouti en 1948 au système d'apartheid et à ses absurdités géographiques, parmi lesquels les tristement célèbres "homelands". Dans un pays où l'espace est aussi intimement liée à la conscience de l'autre, ou à sa négation, les notions d'identité et d'espace ont toujours été étroitement liées. Il suffit, pour s'en convaincre, d'évoquer la place centrale qu'occupe le Grand Trek, à la fois conquête d'un intérieur hostile et fuite devant l'" envahisseur " britannique, dans la mythologie afrikaner.

Il n'est donc pas surprenant que dans les romans d'André Brink, comme dans ceux de nombre de ses compatriotes, l'identité soit perçue et élaborée en termes spatiaux. Ainsi, l'Autre y devient souvent, comme le souligne Maud Félix-Faure, " un ' paysage ' à explorer", un " paysage inconnu "[2].

Mais l'Autre n'est pas le seul à être perçu comme un espace à explorer, et chez Brink les personnages cherchent également bien souvent à explorer leur propre identité. Cet article cherchera donc à examiner comment, dans trois romans écrits à des époques différentes mais partageant certaines caractéristiques – une narration autodiégétique, une exploration du passé pour comprendre le présent –, Brink explore l'identité sud-africaine, et comment celle-ci s'y construit dans un rapport dialectique et métaphorique à l'espace. D'une certaine manière, nous chercherons donc ici à faire un portrait de l'artiste en cartographe[3].

---

* Université de Bourgogne.

1 François-Xavier Fauvelle-Aymar et Philippe Guillaume, "Préface", *Afrique du Sud: espaces et littératures, Travaux de l'Institut de Géographie de Reims*, vol. 25, n°99-100, 1998: p. 3.

2 "La terre sud-africaine, les racines, l'autre chez André Brink", in *Afrique du Sud: Espaces et littératures*, Travaux de l'Institut de Géographie de Reims, vol. 25, n°99-100, 1998: 148.

3 La notion de cartographie a été utilisée par Brink lui-même pour évoquer le rapport de l'écrivain, dans un article bien connu qui donne son titre anglais à un recueil d'essais publié en 1983: *Mapmakers. Writing in a State of Siege*, London and Boston: Faber and Faber, 1983.

Looking on Darkness: trouver sa place ?

Le premier de ces romans, *Looking on Darkness*[4], fut publié en anglais en 1974, une traduction effectuée par l'auteur lui-même suite à l'interdiction du roman par les autorités de l'apartheid. Le narrateur, un jeune Métis ("*Coloured*"), Joseph Malan, retrace sa vie, depuis son enfance jusqu'au drame final, le meurtre de sa maîtresse, Jessica, une Blanche. Dénonçant avec force l'apartheid, Brink y met l'accent sur l'absurdité des règles imposées par celui-ci, en particulier l'interdiction pour les personnes appartenant à des groupes raciaux différents d'avoir des relations sexuelles.

Ce roman engagé aborde aussi des questions beaucoup plus profondes, en premier lieu celle de l'identité. On a pu, à l'époque, reprocher à Brink d'avoir usurpé la voix des Métis en choisissant d'écrire ce livre à la première personne. Mais comme il a l'a lui-même souligné, l'objectif même du roman était de dénoncer l'absurdité des catégories mises en place par l'apartheid, et de montrer ce que son personnage pouvait avoir de profondément sud-africain: "A critic of *Looking on Darkness* once objected to the portrayal of the main character, Joseph Malan, a 'coloured' man, on the grounds that he is portrayed 'as if he felt and acted and reasoned just like a white person.' Which was, of course, exactly what I had set out to do"[5].

De ce point de vue, il est donc crucial de noter que, dans ce roman, où le narrateur cherche explicitement à définir sa propre identité, ainsi qu'il l'annonce dès l'incipit ("To know who I am. To define myself through the why and the how of her death. To enumerate and name it all, trying to determine not what a man can know of man, but simply what I dare to know about myself", 7), la *place* est la marque de l'identité. Dès le début du chapitre qui relate l'enfance de Joseph, la place de chacun à l'église est déterminée par sa couleur de peau, et traduit sa position sociale : "the Whites up front and we Coloureds at the back against the wall" (75). Plus loin, il explique que la question essentielle pour lui à cette époque-là était la suivante : "where is my place ? who am I ?" (88), les deux questions semblant équivalentes à ses yeux.

La place, c'est donc l'identité, et sa place, tout comme les autres " non-Blancs ", c'est celle de "squatters on the beckyard of Baas Life", lui dit sa mère (89-90). Elle lie cette non-place, cette place décentrée (dans la cour, pas dans la maison), à l'obscurité : "Joseph, look, inne daytime I work my blerry arse off fo' the white people, but when it gets dark it's our turn. The Lawd give us the night to have a bit of happiness, for the days are hell !" (88). La mère de Joseph est également décrite comme "at home in the

---

4 London: Minerva Paperbacks, 1974. Tous les numéros de page renverront désormais à cette édition.

5 "Speaking in Voices", in *Reinventing a Continent. Writing and Politics in South Africa,* Cambridge (Ma.): Zoland Books, 1998, 19.

dark" (90) : l'obscurité, la nuit, est donc le lieu et le moment où elle est elle-même, comme tous les Malan. En plus de placer l'existence de Joseph sous le signe de l'obscurité, ces images de la cour et de la nuit reflètent l'histoire de la famille.

Retraçant sa vie, Joseph choisit en effet d'intégrer une histoire de sa famille, pour montrer qu'il est l'héritier d'une lignée, que son identité est déterminée par celle de ces hommes et femmes qui l'ont précédé. Cette histoire est présentée comme le négatif de l'histoire des Blancs : "my tale is not history, but, at most, the shadow side of history" (48), écrit Joseph. L'obscurité est donc, tout au long du livre, le paradigme qui définit non seulement l'histoire de la famille, mais aussi celle de Joseph ; toutes deux sont décrites en termes spatiaux, et comparées à un *voyage* vers une obscurité de plus en plus grande : "a journey more and more deeply into the night, into ever-increasing darkness" (68). Les ancêtres de Joseph, comme lui, sont tous incapables de rester en place : "the general pattern of our story: an aimless trek through the hostile or apathetic land" (65). Cette mobilité pathologique symbolise leur incapacité à trouver une place dans la société. Ils ne sont que des "hommes invisibles", pour reprendre la célèbre formule de Ralph Ellison, toujours dans l'ombre des Blancs, dans les marges de l'Histoire. Leurs voyages perpétuels semblent simultanément marquer un refus de " rester à leur place "[6], d'endosser l'identité imposée par les Blancs.

Joseph lui-même voyage beaucoup, puisqu'il passe une partie de sa vie en exil, avant de choisir un retour risqué, mais présenté comme la seule solution pour lui. Comme le lui explique Simon, un compatriote noir, les Sud-Africains exilés ne peuvent que dépérir : "But as I see it a man is like a plant : if he hasn't got his own piece of earth to grow in, he just withers and dies. You know that thing about plants – what do you call it ? – positively heliotropic, or something : growing towards the sun. Well, we're positively something else: we've got to grow towards the South" (173). Simon est malheureux en exil, mais il ne peut retourner en Afrique du Sud car il a épousé une Blanche ; il exhorte donc Joseph à quitter l'Europe afin de ne pas subir le même sort que lui : "'It's late. You must go home.' With deeper, more painful significance, he repeated : 'You must go home'" (181).

L'identité étant perçue dans le roman en termes de "place", il est inévitable que le héros, qui cherche à affirmer son identité, rentre dans son pays – "his place", en anglais.

---

6 Dans cette perspective, un épisode de l'enfance de Joseph acquiert un relief particulier : une amie blanche fait remarquer à la maîtresse de Joseph que si elle continue à traiter l'enfant comme elle le fait il ne saura plus rester à sa place ("one day he won't know his place anymore", 79). Joseph interprète la remarque d'une façon tout à fait littérale, et ne comprend pas du tout ce qu'elle a voulu dire : il a l'impression de très bien connaître la ferme où il vit, "his place".

Il faut noter, de plus, que pour décrire sa rencontre avec Jessica, qui deviendra sa maîtresse et précipitera son destin tragique, Joseph utilise des termes qui évoque, une fois de plus, la " place ", l'espace : "But I felt something in me, an illogical joy, a sense of homecoming" (279). Et, en effet, à la fin du roman, Joseph affirme à plusieurs reprises avoir enfin trouvé sa place, dans la souffrance et dans la mort qu'il sait imminente. Il n'est pas surpenant, dès lors, que la topographie imaginaire de la prison, suggèrte une progression vers un centre qui marquera à la fois l'accession à l'identité et la mort :

> I haven't a clear idea of the prison's topography, for which I'm grateful, for now I can arrange it to suit me, any way I could plan a production. Concentric circles, like Dante's, expanding away from me. I'm close to the centre – not right in the centre, of course, for that is reserved for the gallows: there must always be some scope to progress in grace. And my progress is inward, towards that dark centre (297).

Ceci explique les mots "I was there. (...) I was present" (255), qui évoquent son attitude pendant qu'il est torturé, ainsi que son sentiment d'avoir trouvé "not a hereafter, but a hereness" (392) au moment de mourir : la mort lui permettra d'être enfin *au cœur* des événements, d'atteindre "the inermost circle" (392). Il trouvera ainsi sa *place* au bout de la chaîne familiale, aux côtés de sa mère :

> "My place is with her and the others. I'm not alone tonight, they are all with me, the long dark row. I am not the victim of my history. What happens, has been chosen by myself. I do not undergo it, I create it. I abandon myself to them. I am a smooth round pebble contented in its fall, dust onto dust, true to itself" (393).

Mais l'identité n'est pas, et ne peut pas être, figée, puisque par définition la vie est mouvement, voyage, déplacement. Si Joseph croit trouver dans la mort la clé de son identité, et pense rejoindre ses ancêtres dans une obscurité qui serait leur "place" à tous, c'est avant tout parce qu'il est métis dans l'Afrique du Sud de l'apartheid. Malgré l'apparente paix et l'apparente harmonie qui transparaissent dans ses mots, malgré la dimension de choix qu'ils impliquent, il n'est au fond pas plus libre que ses ancêtres: en " choisissant " la mort, il ne fait au fond qu'occuper la seule place que cette société ségrégationniste, qui érige des barrières entre les peuples et assigne une place à chacun, veut bien lui accorder: le néant, la négation. Mourir, dans un roman où l'identité est si clairement liée à la notion de centralité, revient non pas à atteindre le coeur des choses, mais au contraire à s'effacer de l'espace commun, à laisser la place aux autres, aux Blancs, à ceux qui voudraient que l'espace sud-africain soit " pur ". Présentée comme une réconciliation avec soi-même et avec toute une lignée, comme la façon ultime de trouver sa place comme individu, la mort finale est en fait une

véritable dislocation, au sens étymologique du terme : le déplacement ultime.

Rumours of Rain: l'identité disloquée

Paradoxalement, cette conception spatiale et "disloquée" de l'identité est également au coeur de Rumours of Rain[7], un roman dont le narrateur est au contraire un Afrikaner-type, qui soutient clairement le régime d'apartheid et ne comprend pas que l'on puisse le remettre en question. Le roman raconte la perte de repères de Mynhardt, qui perd peu à peu ses certitudes en même temps que ses proches s'éloignent de lui. Cette perte de repères progressive est décrite à travers la récriture parodique et souvent ironique d'un genre littéraire fondamental dans la communauté sud-africaine blanche, et connu sous le nom de plaasroman en afrikaans et de farm novel en anglais. Comme son nom l'indique, ce genre se centre sur un lieu symbolique, la ferme. Né d'une tradition littéraire essentiellement coloniale, le " roman de la ferme " a émergé en Afrique du Sud entre la guerre anglo-boer et l'Union, c'est à dire entre la fin du dix-neuvième siècle et le début du vingtième, ce qui explique en grande partie l'utilisation de stéréotypes coloniaux victoriens et la réinscription d'une tradition pastorale occidentale[8]. Dans cette tradition pastorale du roman populaire sud-africain, l'Afrique est représentée comme une terre vierge à conquérir, un Eden préservé des atteintes de la civilisation. Le paysage rural est conçu comme le lieu où se fabrique l'identité sud-africaine[9].

La ferme constitue une version domestiquée, clôturée, du paysage, à l'abri d'une nature et d'un continent perçus comme menaçants en raison de leur immensité et de leur sauvagerie ("*wilderness*"). Il n'est donc pas surprenant que la littérature blanche fasse de ce lieu où la nature est colonisée le symbole de l'identité blanche

---

7 London, Vintage, 2000 (1978). Tous les numéros de page renverront désormais à cette édition.

8 "The colonial novel became inseparably wedded to the entrenchment of settler colonialism and the eulogising in Carlylean terms of the white adventurer-hero. (...) [T]he popular vogue left an indelible mark on the nascent South African literary tradition and helped to shape the eventual reaction against it. What was particularly significant was its widening and coarsening of a pastoral-type tradition that can be traced back in the English novel to its eighteenth century roots" (Paul Rich, "Tradition and Revolt in South African Fiction : the Novels of André Brink, Nadine Gordimer and J. M. Coetzee", *Journal of South African Studies*, vol. 9, n°1, October 1982, 57).

9 Ces romans se caractérisent selon Paul Rich par "[an] updated naturalist conception of the rural terrain as the locus of the South African identity" (Paul Rich, *Hope and Despair. English-Speaking Intellectuals and South African Politics, 1896-1976*, London and New York: British Academic Press, 1993, 125).

> Pour comprendre comment la ferme africaine peut prétendre au statut de topos, il faut prendre en compte la charge symbolique dont elle est dotée, charge qui n'a d'égale que la puissance émotionnelle dont elle est dépositaire et qui reste liée à son rôle historique. En effet, c'est là que dès l'origine de cette société de frontière, tous les affrontements ont eu lieu. Miroir réduit de la société sud-africaine, elle a représenté l'enjeu principal[10].

Historiquement, la ferme rappelle la conquête progressive de l'intérieur du pays, un territoire perçu comme hostile et menaçant. Parce qu'elle fixe des limites autour d'une terre appropriée par les blancs, on peut la considérer comme une figure du *laager*, ce cercle de chariots que formaient les *trekkers* blancs, et qui en est venu à symboliser l'identité afrikaner telle que l'ont définie les théoriciens de l'apartheid: pure, isolée, autonome.

Pour bon nombre d'Afrikaners, la ferme est le lieu où ils se sentent rattachés à la fois à une Afrique domestiquée et dominée, et à leur lignée familiale, puisque la ferme comporte généralement un cimetière où reposent les corps de leurs ancêtres qui sont selon eux "acheté" la terre avec leur sang[11]. Ce que *Rumours of Rain* met en scène, c'est l'incapacité du héros à établir un lien avec cette ferme africaine qui constitue, dans la psyché afrikaner, le lieu symbolique de l'attachement à l'Afrique. L'aveuglement de Martin, pour qui le paysage africain demeure indéchiffrable, est en effet l'un des motifs les plus évidents du roman. Dès le début, des insectes couvrent le pare-brise de la voiture de Martin, ce qui l'empêche de voir la route correctement. Une fois arrivé chez sa mère, il casse ses lunettes : "All precision had disappeared from the landscape, leaving me lost and angry in the midst of it. Damn it ! Suddenly my own farm had become strange to me. I could still see well enough to find my way, but all detail was lost, all definition blurred. All familiarity gone. I felt isolated, abandoned among the dull hulks of things" (205). Pendant tout le reste du séjour sa

---

10 Liliane Louvel, *Nadine Gordimer*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy, coll. "Univers Anglo-américain", 1994, 50-51.

11 Dans *Rumours of Rain*, l'investissement affectif du père de Martin sur la ferme est représentatif de cette valeur symbolique de la ferme dans la psyché des Afrikaners: "But there was something curious about Dad as a teacher. Although it was obvious at a glance that he would never make out as a farmer, he himself always spoke wistfully about his desire to become one. He probably felt quite safe, knowing Uncle Aalwyn had been destined to take over the farm. There was something depressing and almost unnerving about the way Dad would talk about his silly dream, as if he'd been cheated out of an ideal and so decided on teaching as an alternative" (216). La ferme familiale, destinée à son frère aîné, est donc pour le père de Martin un rêve, un fantasme ; mais quand son frère meurt, il doit revenir s'occuper de la ferme pour éviter qu'elle ne soit vendue. Paradoxalement, il vit mal la situation : "Everybody was elated for his sake : after all, he'd dreamed about it all his life. But it struck him like a life sentence. He'd needed the farm to dream about, not to cultivate it. Now he was no longer its master but its slave" (217).

myopie continuera à symboliser de façon transparente – peut-être même un peu trop appuyée – son incapacité à saisir le monde qui l'entoure, celui de la ferme ou celui de ses proches ; et il n'est pas innocent que cette incapacité à appréhender le réel soit représenté par son incapacité à déchiffrer le *paysage* qui l'entoure, puisque chez Brink, le paysage figure bien souvent l'identité.

La ferme, pour Martin, est un espace conquis mais précaire, où la menace peut surgir à tout instant. C'est ainsi que l'eau est perçue comme une menace: elle est clairement associée, dans l'esprit de Martin, aux masses noires qui risquent à tout instant d'engloutir la majorité blanche. La façon dont il analyse le meurtre de sa femme par Mandisi, le contremaître, illustre bien cette notion: la violence de l'événement, son caractère inattendu, y sont comparés au cours d'eau souterrain qui passe sous la maison et peut à tout instant resurgir :

> What intrigued me that night (what intrigues me now) was the mere fact of what had occurred: something so wild within a few hundred yards of the house. As if an entire primitive, invisible world had reached up, through that simple, barbaric act, to momentarily reveal itself. It was more than a discovery of "their" world, "their" way of life. It was something darker and more profound: something belonging to the very guts of the farm itself, as secret and as dangerous as the subterranean water courses beneath the house, of which we'd never been aware before (284).

Les termes qui traduisent la façon dont Martin perçoit à la fois la majorité noire et le paysage ne laissent aucun doute: la nature, les noirs, sont "obscurs", " sauvages ", " invisibles ", et il se sent incapable de trouver une place stable dans un paysage mental aussi instable, aussi indéchiffrable. Le roman culmine dans une scène d'anti-épiphanie, celle de la rencontre avec "le vieux Caffre" ("*the old Kaffir*") où la ferme apparaît comme un lieu hostile et indéchiffrable. Martin, perdu dans le dédale d'une végétation luxuriante et étouffante, oppressante, menaçante, s'affole :

> Within a moment the forest had become evil. The delightful luxury of a minute before – ferns and cycads, yellow-wood, alder-trees, stinkwood and brushwood – had become a menacing jungle. The dried bed with its string of green pools had become putrid; the tangle of thorns and branches and vines and growths a bewildering gloom. I had to get out. But in my panic I'd lost all sense of direction. (358)

Les difficultés qu'il éprouve à retrouver son chemin indiquent son incapacité à donner un *sens* à la ferme[12]. En cela, Martin est le double inversé du héros des " romans de la ferme " prototypiques, où l'on trouve généralement une scène d'épiphanie au cours de laquelle le fermier se rend

---

12 Cette incapacité à communier avec la ferme de ses ancêtres justifie également sa décision de la vendre malgré la promesse faite à son père : elle n'a pour lui aucune valeur autre que sa valeur marchande.

compte qu'il ne fait qu'un avec sa ferme : "An eruption into words, in which for the first time the farm appears to the farmer in the full glory of its full meaning, and for the first time the farmer fully knows himself. The movement of the prototypical *plaasroman* is steadily towards the revelation of the farm as the source of meaning"[13]. Dans *Rumours of Rain*, au contraire, le héros chemine vers une *perte* du sens, symbolisée par la perception de l'espace de la ferme comme menaçant car irrémédiablement sauvage, figure de l'altérité. La fin du roman est d'ailleurs un double inverse de celle de *Droogte,* dans laquelle le héros, Soois, accède enfin à la signification à travers une communion renouvelée avec la ferme redevenue fertile : "[Van Heerden] asserts the growth of Soois from blindness (impoverishment and aridity of insight during the time of drought) to illumination (after the drought is broken) by asserting a real (not metaphoric) bond between this growth and the cycle of nature (from drought to rains)"[14]. Contrairement à celui de Soois, l'aveuglement de Martin demeure, le lien avec la ferme est définitivement rompu, même lorsque la sécheresse prend fin et que des pluies diluviennes se mettent à tomber, rendant à la terre sa fertilité originelle. La seule illumination que peut lui apporter la pluie, c'est la certitude de la fin prochaine du monde tel qu'il le connaît, symbolisée par les événements de Soweto qui viennent conclure le roman :

> Ceaselessly, irresistibly, it came down from the dark skies. In a blunted stupor I resigned myself to the thought that it would never stop again. I didn't care any more. Let it go on, I thought, let it increase and grow worse and worse, a flood to soak the earth and uproot trees and split rocks; causing the red earth to run down the hills, streaming, streaming endlessly, red water as if the earth itself was crying, as the earth was crying blood. *Nkosi sikelel' iAfrika.* (445)

Puisqu'à travers ce héros solipsiste, "disloqué", Brink cherche à nous montrer comment fonctionne l'apartheid, son échec à établir un lien avec la terre africaine symbolise l'inéluctabilité de l'échec du système.

Mais en relisant plus attentivement la scène d'anti-épiphanie, où culmine le solipsisme de Martin, on s'aperçoit qu'à sa perception de l'Afrique comme hostile, indéchiffrable, menaçante, vient s'ajouter un personnage-clé, le " vieux Caffre ", qui relève littéralement de l'hallucination, c'est-à-dire "ce qui, n'ayant pu être symbolisé, fait retour dans le réel"[15]. Figure effrayante de l'Autre, le vieil homme raconte à Martin une histoire, celle de la Momlambo, dont la conclusion est la suivante: "If a

---

13 J. M. Coetzee, *White Writing. On the Culture of Letters in South Africa*, New Haven and London: Yale University Press, 1988, 88.

14 *Ibid.*, p. 93.

15 Pierre Bayard, *Maupassant, juste avant Freud*, Paris, Minuit, coll. "Paradoxe", 1994, 131.

man desires the Momlambo, if you want to sleep with her under one kaross and untie her inciyo, then you must kill your father in your own heart" (357). La Momlambo serait donc dans cette scène la mère que veut posséder l'enfant-oedipe, qui doit au préalable tuer son père pour la posséder pleinement. Or Martin repense à cet épisode lorsque son propre père meurt ; il reproduit alors, mot pour mot, les paroles du vieil africain que nous venons de citer, et ajoute : "That night I spent with Bea : and Dad died" (397). La ponctuation marque bien son impression que la mort de son père est la conséquence de la nuit passée avec Bea. Or, il a "pris" Bea à Bernard, autre figure paternelle. On a donc l'impression qu'il pris la femme d'un père, et tué l'autre, comme si les deux figures paternelles se confondaient en une seule, celle du Père, celui que chaque Œdipe doit tuer pour devenir lui-même et s'approprier la mère. On retrouve dans ce dédoublement de la figure paternelle une représentation de l'ambivalence qu'éprouve toujours l'enfant vis-à-vis de son père. Freud fait en effet remarquer que la figure paternelle se dédouble souvent, dans la littérature comme dans la vie, se partageant entre une figure " positive " et une figure " négative "[16]. Dans le cas de Martin Mynhardt, Bernard Franken serait la figure " positive ", puisque c'est lui qui le sauve de l'expulsion lorsqu'il est étudiant, qui guide ses premiers pas d'écrivain, qui lui présente Elise. Son père biologique, qu'il considère comme un " perdant ", serait le pendant négatif de la figure paternelle, celui qu'il ne faut à aucun prix imiter sous peine de devenir également un raté. Le fait que Martin " tue " ses deux " pères " augmente encore sa parenté avec Œdipe.

La similitude entre Martin et Œdipe est également suggérée par les conditions de la rencontre avec le vieil homme dans la forêt ; en effet, Martin a des problèmes à la fois avec ses chaussures, qui sont peu adaptées au terrain, et avec ses lunettes, qu'il a cassées – est-ce un hasard ? – en allant visiter la tombe de son père : "I was having problems with my shoes and without my glasses it was almost impossible to find my way" (353). Comme Œdipe (littéralement, " le boiteux "), il a de la peine à marcher, et comme Œdipe après la découverte de son crime, il ne voit pas, ou en tout cas il y voit mal. Et surtout, c'est l'inadaptation au terrain africain qui révèle l'incapacité de Martin à constituer des liens avec les autres – en l'occurrence, à prendre sa place dans la chaîne de la filiation.

Le vieil homme rencontré par le narrateur, "*the old Kaffir*", censé représenter sa peur de l'Autre, sa crainte devant les masses noires qui

---

16 Dans *Totem et Tabou*, Freud parle, par exemple, de l'" attitude affective ambivalente, qui, aujourd'hui encore, caractérise le complexe paternel chez nos enfants et se prolonge quelquefois jusque dans la vie adulte " (Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2001 [1923], 198). Voir aussi "Une névrose diabolique au dix-huitième siècle", in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, collection " Connaissance de l'Inconscient ", série " Œuvres de Freud, traductions nouvelles ", 1985 (trad. Bertrand Féron).

menacent de l'engloutir, est présenté comme une sorte de double maléfique, à la fois autre et même. Mais surtout, le vieil homme le regarde : "He sat watching me in silence, unmoving on his haunches" (354), "He was still watching me, his toothless mouth wrinkled in a grin" (355). Ce regard auquel il ne peut échapper va provoquer une véritable panique chez Martin après que le vieil homme a disparu de son champ de vision :

> Within a few minutes I was lost. And behind me, somewhere close by but invisible, he was lurking like a shadow, the evil old man. The Kaffir. I knew he was watching me with his monkey eyes, from behind some trunk or thorny shrub; I knew he'd made up the whole fantastic story just to catch me. He wanted to ensnare me here and then kill me off like a trapped buck (358).

Et, plus loin : "Every now and then I stopped, convinced that I'd seen him, here, there, behind me or to the left or right, bent double in soundless laughter, knowing he was going to get me sooner or later. The Kaffir" (359). Pour Martin, le regard du vieil homme est source de panique parce qu'il le fait se sentir coupable, sans qu'il sache très bien de quoi. On peut voir là l'expression de sa culpabilité par rapport au(x) père(s) qu'il a trahi(s) : Bernard, qu'il a refusé d'aider lorsqu'il se cachait, provoquant indirectement son arrestation, et son propre père, à qui il avait promis de ne pas vendre la ferme familiale. A travers le vieil homme noir, c'est le regard accusateur de la Loi qui le rattrape et ne lui laisse pas de repos. Le vieil homme devient alors le fantôme d'un Sphinx menaçant, celui qui lui pose et lui repose sans cesse l'énigme qui le hante, celle de la filiation. Incapable d'éprouver une émotion devant la tombe de son père ("I had expected to feel *something*, to come one step closer to the enigma of my father", 206), il est tout aussi incapable de comprendre la transmission inter-générationnelle, qui lui demeure énigmatique. Comparé à une ombre, visible un instant, invisible l'instant suivant, le vieil homme de la forêt est donc le fantôme de la culpabilité de Martin, et son regard s'apparente à ce que Jacques Derrida décrit comme " l'effet de visière ":

Autre suggestion : ce *quelqu'un d'autre* spectral nous *regarde*, nous nous sentons regardés par lui, hors de toute synchronie, avant même et au-delà de tout regard de notre part, selon une antériorité (qui peut être de l'ordre de la génération, de plus d'une génération) et une dissymétrie absolues, selon une disproportion absolument immaîtrisable. L'anachronie fait ici la loi. Que nous nous sentions vus par un regard qu'il sera toujours impossible de croiser, voilà l'*effet de visière* depuis lequel nous héritons de la loi. Comme nous ne voyons pas qui nous voit, et qui fait la loi, qui délivre l'injonction, une injonction d'ailleurs contradictoire, comme nous ne voyons

pas qui ordonne " jure " (*swear*), nous ne pouvons pas l'identifier en toute certitude, nous sommes livrés à sa voix[17].

Cette culpabilité intrinsèque que ressent Œdipe, la voici qui se manifeste chez Martin, Œdipe réussi. Réussi, parce que, comme l'écrit Wladimir Granoff, "si nous sommes malades du complexe d'Œdipe, c'est aussi qu'il n'y a pas d'Œdipe sain. Les Œdipes sains sont morts, ou aveugles à tout le moins..."[18]. Aveugle, Martin l'est à coup sûr, même si cette cécité, liée au bris de ses lunettes, n'est ni complète ni définitive, et reste symbolique. Mort, il ne l'est pas, et c'est bien ce qui l'effraie dans le tête-à-tête avec le vieil homme noir : celui-ci le renvoie à la mort, inévitable, et à sa propre culpabilité.

Dans ce roman, malgré le peu de place qu'occupe en apparence l'histoire de la famille du narrateur, les relations entre les générations sont tout aussi importantes que dans *Looking on Darkness*, où elles sont ouvertement annoncées comme l'un des thèmes centraux du roman. A sa façon, chacun des deux héros est hanté par son père : l'un l'est littéralement puisqu'il finit par s'identifier totalement à lui dans la mort, l'autre l'est par le regard paternel, celui de la loi, celui auquel on ne peut échapper, symbolisé par le tableau "The Broad and Narrow Way" pendu dans la cuisine de sa mère et qui met Martin si mal à l'aise : "Without seeing it, I was aware of the presence of the staring, all-seeing Eye in the centre at the top" (311). Malgré les efforts de Martin pour tuer son père, y compris en vendant la ferme où reposent ses ancêtres, la figure paternelle reste désespérément présente, désespérément menaçante, Œil vengeur et omniscient qui lui rappelle sa culpabilité. Hanté par son " parricide " symbolique, il ne peut exorciser son fantôme, le fantôme du Père.

Son refus de reprendre la ferme familiale, d'en devenir propriétaire, traduit en effet son incapacité à payer la "dette" paternelle. On sait que les Afrikaners considèrent généralement qu'ils ont "acheté" par le sang versé depuis des générations sur la terre africaine leur appartenance au continent. Martin en est lui-même conscient, puisqu'il éprouve brièvement des doutes sur son interprétation de l'histoire familiale en termes de défaite : "Had they really all been losers only as I'd thought? Or had each in his own way succeeded in taming his small portion of the wilderness, paying for it with his life, as, gradually, they won the land for those who came after them ?" (276, nous soulignons). Dans le roman, ce sont les ossements des ancêtres Mynhardt enterrés dans le cimetière familial, à la ferme, qui symbolisent ce paiement symbolique. En vendant la terre où ils sont enterrés, Martin renie

---

17 Jacques Derrida, *Spectres de Marx, L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*, Paris: Galilée, coll. "La Philosophie en effet", 1993, 27-28.

18 Wladimir Granoff, *Filiations. L'avenir du complexe d'Œdipe*, Paris: Gallimard, coll. Tel", 2001, 60.

tout attachement à la terre africaine, il refuse de payer la dette ancestrale, celle qui se transmet symboliquement de père en fils. Il montre ainsi, parallèlement, son incapacité à prendre la "place du mort", celle de son père. Tous les indices concordant : il ne peut devenir adulte. Psychologiquement, il reste et restera toujours un enfant, un œdipe. La problématique de l'identité et celle de l'espace sont donc intimement liées dans Rumours of Rain: l'incapacité de Martin à prendre sa "place" dans la lignée des Myhnardt se double d'une impossibilité de s'enraciner dans la terre africaine.

Imaginings of Sand: retour au pays natal

Au fond, si dans *Looking on Darkness* et *Rumours of Rain*, les héros ne pouvaient trouver leur place, c'était avant tout parce que ces romans étaient écrits sous l'apartheid: Brink souhaitait ainsi montrer qu'il n'y avait de " place " pour personne dans un univers aussi compartimenté, aussi fragmenté, aussi sclérosant. Il est donc intéressant de se tourner vers un roman écrit dans ce qu'il est désormais convenu d'appeler " la Nouvelle Afrique du Sud " afin de déterminer si les changements survenus dans son pays ont modifié la conception spatiale de l'identité d'André Brink. *Imaginings of Sand* [19], un roman qui pose lui aussi la question de l'identité individuelle et familiale, semble le plus indiqué.

L'héroïne, Kristien Müller, rentre d'exil après de longues années passées en Angleterre pour venir au chevet de sa grand-mère mourante, Ouma Kristina; conteuse hors pair, la vieille dame souhaite lui raconter l'histoire de sa famille, de toutes les femmes qui les ont précédées en terre sud-africaine. Exilée depuis des années, Kristien a même pris la nationalité britannique: c'est donc à contrecoeur qu'elle rentre dans son pays d'origine. Prise entre deux mondes, sa vie en Angleterre et ses racines sud-africaines, Kristien se sent déplacée, déconnectée, comme le montre sa réaction lorsqu'elle se rend pour la première fois sur les tombes de ses parents: "All I feel is – outside ; beyond", écrit-elle. "Perhaps if I could truly feel that I belonged here, it might be different. But I don't." Et elle ajoute, évoquant Sinai, la maison de sa grand-mère: "And I look on it as alien territory. Which doesn't mean that I belong where I come from" (42).

Pourtant, malgré tout, lors du trajet qui l'a conduite de l'aéroport à l'hôpital à son arrivée en Afrique du Sud, Kristien a retrouvé le paysage avec émotion: les montagnes, d'abord, spectaculaires, luxuriantes. Mais surtout le désert du Petit Karoo :

> A rough and tumbling landscape, ochre and burnt umber (it is too early for the aloes); as if the earth heaved and tossed, and then froze in mid-motion. And then the restlessness subsides, the

---

19 London, Vintage, 1996. Tous les numéros de page renverront désormais à cette édition.

> landscape opens up, the plains unscroll around us to expose its still indecipherable hieroglyphics of scrub and stones, erosion ditches, clumps of brittle grass, clusters of blue-grey sisal plants or prickly pears, rows upon rows of blue hills in the distance. And we, too, become part of this ancient writing, a story whispered among the others in the wind.
>
> Touches of desert: not as stark as in most of the seasons I remember (the rains must have been recent, and abundant), but emphatic both in its outlines and its detail. Configurations of rock. Patterns of earth and sand. Minimal and bare, the clear lines strip away whatever is mere ornament or fancy, challenging the imagination. A space in which mirage becomes a condition and a starting point. This has always been Ouma Kristina's landscape. If one looks hard, and for long enough, they will appear, I know: the woman who had her tongue torn out; the one who wrote – because no one would give her pen or paper – on the bark of trees, on rocks, on sand; the one who disappeared, whose footprints simply stopped; the one who tended sheep she turned to stones to prevent their wandering away; the ostrich woman; the tree woman; the child who bore a child; Ouma Kristina herself. (20)

Cette longue citation contient en germe le processus à l'oeuvre dans *Imaginings of Sand*: celui d'un rétablissement des liens avec l'Afrique à travers les légendes de la famille. Ouma annonce en effet dans le roman qu'elle souhaite " rendre la mémoire " à sa petite-fille en lui racontant l'histoire de ses ancêtres; c'est cette histoire, fortement marquée par le merveilleux et la magie, qui est évoquée à la fin de ce passage. Mais surtout, le rôle crucial que va jouer l'espace dans lequel vont s'inscrire ces histoires apparaît déjà ici. En effet, le paysage que retrouve Kristien n'est pas un "land", mais un "landscape", c'est-à-dire un paysage organisé par l'oeil humain, ainsi que le suggèrent des termes comme "clumps", "clusters" ou "touches", qui suggèrent les tâches de couleur déposées par un peintre sur sa toile, ou encore "rows" et "lines", qui évoquent les lignes tracées par un pinceau, mais surtout "patterns" ou "configurations", qui supposent une activité organisatrice à l'oeuvre dans la perception et la description du paysage. Celui-ci est présenté comme un hiéroglyphe, où l'oeil humain doit savoir *lire* pour pouvoir *être* – "And we, too, become part of this ancient writing, a story whispered among the others in the wind".

Si l'identité est effectivement conçue ici comme spatiale, c'est avant tout dans un processus de déchiffrement du paysage que doit s'inscrire l'individu pour espérer accéder à l'identité. C'est précisément ce qui va se passer dans le roman: Kristien va écouter sa grand-mère, s'approprier les histoires de celle-ci, qui n'ont pas de valeur par leur contenu proprement dit mais surtout par le processus qu'elles impliquent: ce qui se transmet, c'est la capacité à imaginer, à s'imaginer dans l'espace sud-africain. Les histoires d'Ouma, qui n'avaient pas de sens particulier pour Kristien au départ (86), vont peu à peu en acquérir un. La prise de conscience du sens des histoires

coïncidera pour elle avec la découverte de sa "sud-africanité" et la décision de rester en Afrique du Sud.

Kristien découvre, en apprenant à croire les histoires de sa grand-mère, qui cherchent non seulement à compléter les blancs de l'histoire officielle mais aussi à l'aider à se construire une identité, que son identité individuelle est indissolublement liée à l'identité collective. Cette prise de conscience de l'histoire se double d'une réappropriation de l'espace de l'Afrique. C'est ainsi que, dans une scène qui marque une étape décisive dans son "retour au pays natal", histoire et espace se mêlent :

> To feel, again, the earth, its secret vibrations, the closeness of its seasons, a kind of peasant joy perhaps, an awareness of the gathering of time in the pressure of my soles. A painful and necessary intimacy. And the prickling in my nose. The smell of dust, as real as the intensity of the light on my arrival. Yes, Africa. I follow the dirt road past the ostrich camps, past the lucerne fields, until there is only space around me. For once there is something which hasn't shrunk, or changed, since my childhood. A space impervious to chronology – or, rather, tuned in to a different kind of time, not that of days or weeks or years, appointments or contingencies, but a cyclic motion, summers that blend and merge, that repeat one another, without ever being exactly the same, the kind of time that sculpts contours and moulds hills and gnaws away at ridges. Ouma Kristina's landscape. This expanse, this spare beauty, this deceptive emptiness. I gaze at nothingness: nothingness gazes back. In an inexplicable atavistic reaction I go down on my haunches, find a twig, start scratching haphazardly on the hard, bare soil. It comes from the guts; it is all I can think of doing. To exorcise that emptiness. A dialogue beyond, or far below, language. And with a sense of reassurance I return to the clump of trees in the distance, against the gaudy sky, and to the phantasm of the palace which once was the centre of our universe, the spot from which all maps of the world took their bearing, the place where history began (229).

Si la connexion avec le paysage se fait avant tout sensuelle, par le toucher, par l'odorat, par la vue, ce passage est surtout l'occasion pour Brink de souligner que l'histoire prend racine, s'origine, dans l'espace africain. L'histoire de la famille se présente comme un cycle, une "chaîne de voix", pour reprendre le titre d'un autre roman de Brink, parce qu'elle prend naissance dans un espace lui-même cyclique, un espace vierge où l'identité doit sans cesse se récrire. Il faut d'ailleurs noter que la grand-mère de Kristien ne lui raconte pas l'histoire de sa famille dans l'ordre chronologique, mais qu'elle termine par l'histoire de Lottie, la jeune fille qui avait perdu son ombre et laissait des messages sur le paysage pour tenter de la retrouver: Ouma semble inviter Kristien à faire de même, à s'inscrire dans le paysage pour "retrouver son ombre", c'est-à-dire une identité pleine et entière. Ce n'est qu'une fois qu'elle s'est réapproprié les histoires de sa famille, mais aussi une fois qu'elle a payé le "prix du sang" (sa grand-mère

meurt, et sa soeur, Anna, se suicide après avoir tué son mari et ses enfants), que Kristien peut enfin accéder à l'identité et se sentir " chez elle " en Afrique du Sud : "Yes. After all, and in spite of all, this is my place" (350). Les premiers mots et les derniers mots du roman, "a big girl now", suggèrent que l'accession à l'identité est bien au coeur du roman: pour devenir " une grande fille ", un individu à part entière, Kristien a renoué avec l'Afrique. Son enracinement dans la terre africaine passe par l'enracinement dans la lignée, et par l'individuation: elle a enfin trouvé sa place.

Enracinement et identité

De *Looking on Darkness* à *Imaginings of Sand* c'est donc, malgré des différences formelles notables entre les romans, en particulier le passage d'un réalisme plutôt "classique" à l'utilisation d'un réalisme souvent qualifié de " magique ", la même conception *spatiale* de l'identité qui caractérise les trois romans. La notion d'enracinement est d'ailleurs, selon l'auteur lui-même, au coeur de son oeuvre tout entière: "all my work is pervaded with a sense of 'roots', whether in the collective history of peoples or in the private history of an individual"[20]. A la lecture de ces oeuvres, on peut se demander *pourquoi* André Brink conçoit l'identité en termes spatiaux.

Afin de répondre à cette question, nous allons effectuer un détour par les Etats-Unis, et examiner quelques similitudes entre un roman de Toni Morrison, *Song of Solomon*, et *Imaginings of Sand*. Il est en effet frappant de constater qu'au-delà de leurs différences, ces deux romans mettent en avant une conception assez semblable de l'identité. Comme Kristien, le Milkman de Toni Morrison est coupé des siens au début du roman, déconnecté de l'histoire de sa famille. Son itinéraire, bâti sur le modèle de la quête héroïque, l'emmène du Nord industrialisé au Sud rural, berceau de sa famille, et le conduit à la découverte de ses ancêtres, de leurs vrais noms. Dans le roman de Morrison, l'identité individuelle passe clairement par une intégration à la communauté, symbolisée par la famille. C'est en comprenant enfin les paroles d'une chanson, la "Chanson de Salomon" du titre, que Milkman peut donner un sens à sa vie. Or ce processus est rendu possible dans le roman par le paysage, comme le souligne fort justement Melvin Dixon :

---

20 Jean W. Ross, "André Brink", in Christine Nasso, éd., *Contemporary Authors*, vol. 144, Detroit: Gale Research, 1982, p. 55. Voir aussi "Reinventing a Continent", *Reinventing a Continent. Writing and politics in South Africa*, Cambridge, Ma.: Zoland Books, 1998. André Brink y retrace son itinéraire intellectuel, et explique qu'après être rentré de son deuxième séjour en Europe, en 1968, il avait considérablement évolué: "What fired my writing was no longer what I had in common with writers in Europe, but what tied me to Africa. For the first time I was possessed by the passionate need to define my roots and invent my subcontinent" (237).

> Milkman has to earn kinship by enduring the woods, the wilderness. Like the fugitive in slave narratives, he has to renew his covenant with nature to secure passage out of the wilderness that had invited him in. Only through this initiatory trial in the woods of Blue Ridge County will he encounter those figures of the landscape that will give definite meaning to the otherwise confusing names and places in the children's story[21].

C'est par un rétablissement du lien rompu avec le Sud ancestral que Milkman peut déchiffrer le paysage, et donc la chanson: "Here Milkman becomes *rooted*. (...) This *belonging* enables him to *decode* the children's rhyme that gives meaning to the landscape and to Morrison's ancestry" (ibid.). C'est en effet l'épisode de la chasse, et le lien qu'il établit entre Milkman et le paysage, qui est générateur de sens :

> Really laughing, and he found himself exhilarated by simply walking the earth. Walking it like he belonged on it; like his legs were stalks, tree trunks, a part of his body that extended down down down into the rock and soil, and were comfortable there – on the earth and on the place where he walked. And he did not limp[22].

L'image de l'enracinement est ici extrêmement claire. En outre, il n'est pas innocent que cet enracinement supprime la boiterie de Milkman : dépassant enfin son oedipe, il va pouvoir devenir non plus le fils de son père, un homme mort (Macon *Dead*) parce que préoccupé seulement par les aspects matériels de l'existence ("ownership"), mais un individu à part entière, le descendant de Jake et Sing, et Solomon. Et l'envol final, pour ambigu qu'il soit, lui permet d'accéder enfin à une identité propre, de se réapproprier une histoire collective porteuse de sens :

> This act of identification is simultaneously an act of differentiation, for unlike Solomon, Milkman flies into history and responsibility rather than out of it. And in the process he creates the meaning for his own name. From being the one who sucks nourishment and life from others. he becomes the provider, giving Jake his name and home, Pilate freedom from guilt, and Guitar the life he needs to take. His riding the air implies both play and control, or perhaps control through play, and is thus life-affirming even in the moment of death. The magic word, the true name, conquers for a moment of history, the Word[23].

Pourquoi dans ce roman de Toni Morrison l'identité semble-t-elle se construire, comme chez Brink, à travers un double mouvement d'enracinement dans un paysage signifiant et d'appropriation d'une histoire

---

21 "Like an Eagle in the Air: Toni Morrison", in Harold Bloom, éd., Modern Critical Views: Toni Morrison, New York: Chelsea House, 1990, 40.

22 Toni Morrison, *Song of Solomon.* London: Vintage, 1998 (1977), 280-281.

23 Keith E. Byerman, "Beyond Realism: the Fictions of Toni Morrison", in Harold Bloom, ed., op. cit., 75-76.

familiale mythique ? Comment expliquer de telles similitudes ? Que nous apprennent-elles sur la construction de l'identité ?

La première explication est probablement contextuelle: la nation sud-africaine et les Etats-Unis se sont construits de manière assez semblable. Il suffit pour s'en convaincre de citer cet extrait de discours de Robert F. Kennedy, prononcé en 1966 devant des étudiants sud-africains et reproduit dans l'introduction de l'édition américaine de *Reinventing a Continen t*:

> I come here today because of my deep interest in and affection for a land settled by the Dutch in the seventeenth century, a land taken over by the British, and at last independent; a land in which the native inhabitants were first subdued and relations with whom are a problem to this day; a land which defined itself on a hostile frontier; a land which was once an importer of slaves and now must struggle to wipe out the last traces of that form of bondage. I refer, of course, to the United States of America[24].

Il y a cependant une différence majeure entre Brink et Morrison: ils n'écrivent pas du même côté de la "Colour Bar". Brink est un homme blanc, Morrison une femme noire. Comment se fait-il que la recherche d'identité de leurs héros soit si semblable? Ce phénomène est probablement dû au fait qu'ils descendent tous deux de peuples " dé-placés ", volontairement dans le cas des Afrikaners, involontairement dans celui des Afro-Américains. L'enracinement dans une terre hostile fait problème dans les deux cas: " dé-placés ", " dis-loqués ", ils n'ont plus de patrie d'origine où retourner et sont donc contraints de donner un sens à l'espace de la nation. De même que l'on ne peut nier une seconde que les Afro-Américains sont avant tout des Américains, on ne peut pas non plus ignorer que les Afrikaners sont bel et bien des Africains.

Conjuguer l'espace à l'histoire de la famille et à l'identité, c'est suggérer que ces trois composantes sont intimement liées: l'histoire des ancêtres tient lieu d'espace identitaire – on pense bien sûr au titre d'un célèbre article de Morrison, "Rootedness: the Ancestor as Foundation" – et permet à l'individu de trouver sa place dans l'espace de la nation.

Comme la nation américaine, la littérature sud-africaine telle qu'elle existe depuis la colonisation s'est d'abord constituée à partir de la "blancheur". Mais comme dans la littérature américaine analysée par Toni Morrison dans *Playing in the Dark*[25], le concept qui donne forme à cette littérature blanche semble, au fond, être celui de *darkness* – la noirceur, l'obscurité, celle de l'autre et du continent. De ce point de vue le titre de *Looking on Darkness* semble emblématique de la conception qu'a Brink de

---

24 "Note on the American Edition", *Reinventing a Continent. Writing and Politics in South Africa,* op. cit., 11.

25 Playing in the Dark. *Whiteness and the Literary Imagination.* New York: Vintage, 1993 (first edition 1992).

la littérature: regarder l'autre, mais aussi l'Afrique, pour mieux se connaître soi-même.

Mais même si la conception de l'identité repose sur les mêmes bases chez Brink et Morrison, une exploration de ce que veulent dire être noir, être blanc, être américain, être sud-africain, dans des nations où l'identité est au coeur de la conception même de la littérature, et même si certaines stratégies adoptées par ces deux auteurs se ressemblent, ils ont chacun leur propre voix, leur propre paysage littéraire – un paysage hybride, bien sûr, une "patrie imaginaire", pour reprendre l'expression de Salman Rushdie, qui constitue leur identité d'écrivain comme le paysage géographique façonne l'identité de leurs personnages. L'écrivain sud-africain, comme l'écrivain américain, peut explorer des espaces divers, et faire siens les mots de Rushdie: "Having been borne across the world, we are translated men. It is normally supposed that something always gets lost in translation; I cling, obstinately, to the notion that something can also be gained"[26]. Cartographe de l'identité, Brink emmène donc ses lecteurs dans un *trek* littéraire, où l'identité de l'écrivain s'élabore en cheminant sur les traces de prestigieux ancêtres.

26 Salman Rushdie, "Imaginary Homelands", in *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*, London, Penguin, 1992, 17.