



**HAL**  
open science

# LE ROMAN À JE MULTIPLES : A CHAIN OF VOICES D'ANDRÉ BRINK

Marcin Stawiarski

► **To cite this version:**

Marcin Stawiarski. LE ROMAN À JE MULTIPLES : A CHAIN OF VOICES D'ANDRÉ BRINK. Roger Tro Dého; Adama Coulibaly; Philip Amangoua Atcha. Je(ux) narratif(s) dans le roman africain, L'Harmattan, pp.151-176, 2013, 978-2-343-00048-0. hal-02266714

**HAL Id: hal-02266714**

**<https://hal.science/hal-02266714>**

Submitted on 15 Aug 2019

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## LE ROMAN À *JE* MULTIPLES : *A CHAIN OF VOICES* D'ANDRÉ BRINK

Marcin Stawiarski

Université de Caen Basse-Normandie, ERIBIA (E.A. 2610), F-14032, France

Mars 1825, Cap de Bonne-Espérance, un procès s'ouvre : onze prévenus doivent répondre de leur crime devant la justice. Au centre : Galant, accusé d'avoir déserté la ferme de son maître et d'avoir organisé une rébellion, rameutant les esclaves des fermes voisines. Résultat : meurtre multiple. Principale victime : Nicolaas van der Merwe, propriétaire de la ferme.

Voilà le point de départ du roman d'André Brink *A Chain of Voices*<sup>1</sup> qui s'inscrit dans la tradition du roman historique. C'est dans le contexte de la révolte des esclaves menée en 1825 par un prénommé Galant que Brink décide d'ancrer son roman. Il s'agit d'une période transitoire dans l'histoire de l'esclavage en Afrique du Sud : les Britanniques n'occupent le Cap de manière permanente que depuis 1806 ; la traite négrière est abolie par l'Empire Britannique en 1807, mais l'abolition de l'esclavage n'interviendra qu'en 1833 ; le pays a connu une rébellion semblable en 1808, elle aussi étouffée<sup>2</sup>. Parmi les motifs figure cette incertitude liée à la transition historique : l'espoir de liberté, alimenté par les rumeurs de nouvelles réglementations de l'esclavage. La révolte prend naissance dans cette promesse de liberté non tenue par le colonisateur.

Brink reprend littéralement, en les citant, l'acte d'accusation et le verdict historiques du procès de Galant, les plaçant au début et à la fin du roman<sup>3</sup>. Entre les deux termes de clôture ainsi aménagés, le roman fait se déployer une série de récits à la première personne : 33 voix, 82 occurrences de *je* en quête de compréhension. Tout se passe alors comme si le texte déportait la symbolique du procès à l'acte narratorial et lectorial à la fois : les *narrateurs-je* paraissent comme des témoins ou des accusés, le lecteur se fait juge. Toutefois, la notion d'arbitrage proposée par le livre ne tourne pas autour d'une question factuelle fermée (culpabilité/innocence), car la réponse en est fournie

---

<sup>1</sup> Les références dans toutes les citations renvoient à cette édition : André Brink, *A Chain of Voices*, Londres, Fontana, 1982, 1983.

<sup>2</sup> Voir William H. Worger, Nancy L. Clark, Edward. A. Alpers, *Africa and the West: A Documentary History from the Slave Trade to Independence*, Vol.1, Oxford, Oxford University Press, 2001, 2010, pp.111-116.

<sup>3</sup> Voir la transcription du procès de Galant dans George M. Theal, *Records of the Cape Colony 1793-1831*, vol.20, Londres, Government of the Cape Colony, pp.189-341.

par le verdict. Le cœur propre du livre ne soulève que des interrogations ouvertes, portant sur la culpabilité, sur les mobiles qui ont présidé à la révolte, et, surtout, sur le passé des personnages. Par conséquent, tout en proposant au lecteur un cadre légal, le roman le subvertit en anéantissant la possibilité de tout jugement. Car comment juger l'affect, l'émotion, la mémoire ? Comment prendre position quand les actes de tous, esclaves et maîtres, meurtriers et victimes, finissent tous par acquérir une certaine légitimité ? La proposition maîtresse que nous souhaitons soutenir est que cette aporie du jugement que doit résoudre le lecteur, conditionnée par la structure de la narration multiple, conduit à interroger notre faculté et notre manière de poursuivre la vérité et de percevoir l'altérité. Autrement dit, la forme à *narrateurs-je* multiples est en soi une interrogation épistémologique.

Dans un premier temps, nous nous attacherons aux caractéristiques de ce type de narration afin de tenter de proposer des éléments de définition de la fiction à narrateurs multiples. Deuxièmement, nous examinerons la métaphoricité et le système des raccords qu'emploie le roman afin de démontrer une proximité linguistique et structurelle entre les instances narratives. Ceci nous permettra, dans un troisième temps, d'analyser les implications épistémologiques de cette pluralité narrative.

## **I Les paradigmes du roman à narrateurs multiples**

### ***I.1 L'agonistique et le cadre narratif légal***

La logique du roman à narrateurs multiples est posée d'emblée comme une dynamique agonistique<sup>4</sup>, c'est-à-dire comme un rapport de forces, un affrontement des voix en présence. C'est d'abord, au niveau de la narration, l'alternance régulière des *narrateurs-je* où peuvent se lire les antagonismes entre les personnages. La multiplicité narrative est une forme de conflit qui se fait jour dès le premier récit : « [...] one man's word against another's, master against slave. » (Brink, 1983 : 19).

S'il y a agonistique, c'est qu'il s'agit d'un texte qui entretient des liens avec le discours légal. Ainsi, certains traits discursifs nous

---

<sup>4</sup> Le concept d'agonistique provient de l'idée de « lutte » (gr. *agon*). Étymologiquement liée aux jeux sportifs, cette idée nous paraît pertinente dans le cadre de cet article en tant qu'association du ludique et du conflictuel.

donnent l'impression que tel ou tel personnage produit un témoignage ou fait un aveu, comme si sur le fond de la fiction se dessinait un interrogatoire ou une audition, comme si chaque récit était impulsé par une procédure officielle. Tantôt, l'on a affaire à des refus d'aveu : « I have nothing to say about those days. What happened happened afterwards. » (Brink, 1983 : 95). Tantôt il peut s'agir d'une auto-défense ou d'un démenti : « I only came to fetch a horse. In what conceivable way could that implicate me? » (Brink, 1983 : 425). Le besoin de porter un témoignage qu'éprouvent certains narrateurs contraste avec ce discours de dénégation : « I can no longer be silent about him. » (Brink, 1983 : 23). Tout se passe comme si, en creux, se déroulait un discours second, celui de l'autorité interpellant les personnages : un cadre narratif légal que l'on subodore *in absentia* mais qui demeure toujours là, détectable çà et là, comme en filigrane. Le cadre légal est manifeste dans l'acte de confirmer ou d'infirmier des faits, dans la défense, dans l'activité testimoniale, mais aussi dans l'acte de prêter serment qui nous plonge en plein dans des questions portant sur la vérité : « I have nothing to add. It is, it must be, the truth, the whole truth, and nothing but the truth. » (Brink, 1983 : 439). La langue prend l'allure du discours rationnel de la justification, de l'explication et de la légitimation. L'acte d'accusation et le verdict parachèvent ce cadre légal :

After due investigation and having heard the claim of the R.O. prosecutor together with the prisoners' defense [...] we the undersigned members of the Court declare as follows [...]. (Brink, 1983 : 500)

La notion d'agonistique nous semble donc découler de ce cadre légal qui constitue le fondement du contrat de lecture et de la symbolique épistémologique dans le roman de Brink, et n'est pas sans rappeler la notion de « procédure accusatoire » en opposition à la « procédure inquisitoire »<sup>5</sup>.

## ***1.2 Système de variations et la logique des faux-contraires***

C'est dans ce contexte que la notion de variation prend son sens. L'aspect légal du roman est tributaire d'un type de récit particulier qu'est le « récit répétitif », caractérisé par la formule

---

<sup>5</sup> Traditionnellement, on associe la procédure accusatoire, fondée sur la confrontation des parties (angl. *adversarial*) aux juridictions de *common law*, alors que la procédure inquisitoire est manifeste dans les juridictions de tradition de l'Europe continentale.

( $nR = 1H$ ) : l'on raconte  $n$  fois ce qui s'est passé une fois<sup>6</sup>. Ce type de récit, qui contraste avec le « récit singulatif » ou avec le « récit itératif », est pertinent dans de nombreux textes relevant de la narration multiple, dans la mesure où il charrie la mise en concurrence de plusieurs versions d'un même fait. Le type spécifique de fréquence narrative qu'est le récit répétitif corrobore la lecture légale du roman. C'est bien la reprise et la mise en regard de versions qui est au fondement du témoignage.

Le récit répétitif reprend un événement et procède à la confrontation des versions de celui-ci, selon le principe  $A \neq A'$ , comme dans ces deux passages contestant l'acquisition des armes utilisées lors de la révolte :

**ROOY**

Oubaas Jan, Galant said,  
had in his shed a bullet  
mould [...] and Galant  
wanted [...] old Adonis to  
hand it over himself.  
(Brink, 1983 : 391-392)

**ADONIS**

It's a bloody lie. They all  
lying if they say I stole the  
bullet mould and gave it to  
Galant [...] He must have  
taken it himself. (Brink,  
1983 : 397)

Au moyen de ce système, le roman aborde la question de la vérité ainsi que celle de la fiabilité. Un miroir est ainsi tendu au lecteur, notamment lorsqu'un personnage refuse d'accorder sa foi à un témoignage : « The Two Hottentots, Wildschut and Slinger, told us their story, which I took with a pinch of salt since their versions differed rather startlingly on several points. » (Brink, 1983 : 307).

Néanmoins, le nombre d'événements et d'épisodes autonomes sur lesquels les narrateurs reviennent dans leurs récits est fort réduit. Dans le cas des personnages centraux, l'événement repose davantage sur quelques souvenirs d'enfance (les rencontres au barrage, l'épisode du lion, etc.) plutôt que sur la révolte. Certes, ces épisodes sont racontés plusieurs fois par plusieurs *narrateurs-je*. Mais le récit répétitif ne s'inscrit pas toujours dans la dynamique de variations. Au contraire, celui-ci engage tout aussi fréquemment une forme de concordance. Par exemple, l'épisode du barrage qui signe la rupture symbolique entre esclave (Galant) et maître (Barend/Nicolaas) :

**GALANT**

On the first day of the new  
summer the girl is also  
with us [...] "Galant,  
we're going swimming  
with Hester. You can't

**NICOLAAS**

On the first warm day  
after the last frost had  
cleared up we returned to  
the dam. [...] Hester was  
following us, but at a

---

<sup>6</sup> Voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

come with.” “Why not?  
We always go together.”  
“From now on you stay  
away when she’s there.”  
(Brink, 1983 : 54)

distance [...]. “Gallant,  
you can’t come swimming  
when Hester is with us.”  
[...] “Why not?” [...]  
“She’s one of us. You’re  
not.” (Brink, 1983 : 84)

Les différences de perspective sont limitées à quelques menus détails qui peuvent avoir leur importance. Reste que l’intégrité de l’événement n’est pas affectée. On est face à des *faux-contraires*. Loin d’être divergentes, les versions se complètent, constituant un réseau spéculaire entre les récits. Le sous-texte légal est donc en partie subverti, la confrontation qu’implique la variation cédant la place à la conformité de la complémentarité.

C’est ainsi que le roman détourne le jugement de l’événement (de l’objet) pour le centrer sur la mémoire (sur le sujet) comme s’il s’agissait d’intenter un procès au passé, à la vie, à soi.

### ***1.3 Narration multiple et énonciation***

Dès lors, le texte est mû par la tension entre ces deux dimensions : d’un côté, le pôle du discours objectif, discours testimonial se voulant rationnel ; de l’autre, le pôle de la parole subjective, la voix de la conscience. Une brève étude du système d’énonciation permet alors d’accréditer cet angle d’interprétation.

Le roman tient d’abord d’une certaine forme d’oralité. En tant que narrateur, *je* semble s’actualiser dans le témoignage oral. De fait, il existe des marques d’oralité, comme si le discours était non maîtrisé, relâché.

Cette oralité passe par les jeux sur les pronoms et sur les tournures elliptiques. Il y a l’effacement pronominal : « Must have been hard on her. » (Brink, 1983 : 27). L’emploi allusif (cataphorique) des pronoms : « To think that Galant did it. » (Brink, 1983 : 27). Sont employés des pronoms génériques de forme orale (*you* plutôt que *one*) : « I suppose you might call him my child. » (Brink, 1983 : 23).

Diverses ruptures syntaxiques viennent renforcer le caractère oral, comme la postposition : « A stiff price too, he cost [...] » (Brink, 1983 : 34). L’hyperbate – l’ajout d’éléments complémentaires alors que la phrase paraît terminée – est également fréquente, comme figure d’autocorrection et de précision : « In Grandpa’s days the plains were abundant with game. Predators too. » (Brink, 1983 : 27).

Le caractère oral peut être également associé à des niveaux de langue et peut découler de l’emploi de lexèmes spécifiques.

Cependant, il n'y a pas de recherche d'authenticité orale. Du moins, il ne s'agit pas d'une stylisation orale systématique<sup>7</sup>.

En outre, le discours de chaque récit est teinté de subjectivisme. Chaque récit est pris en charge par un *narrateur-je* qui raconte sa propre histoire (parlant toujours d'abord de soi et accessoirement des autres), ce qui implique le mode autodiégétique de narration, où le sujet de l'énonciation est le plus fréquemment aussi le sujet de l'énoncé, le personnage, selon le schéma  $A \neq N = S.E. = S.e.$ <sup>8</sup> Chaque *narrateur-je* étant sujet de l'énonciation, il est ancré dans une situation d'énonciation spécifique, passant, par exemple, par l'emploi des déictiques : « Now he has murdered my son. » (Brink, 1983 : 77). L'ancrage spatio-temporel est relatif au moment du procès, *now* constituant le moment d'énonciation de référence étendu entre la révolte et le verdict du tribunal. L'emploi des articles définis participe à cet ancrage spatio-temporel, présupposant des références contextuelles partagées par tous : « The day of the funeral » (Brink, 1983 : 27).

La subjectivité émerge aussi dans la modalisation et dans l'axiologie. Certaines locutions modalisent le discours : « Ma-Rose's hold on him, I presume, was too strong. » (Brink, 1983 : 81). La prise de précaution énonciative devient aussi une forme de modalisation : « [...] from what I've heard [...] » (Brink, 1983 : 21). Et le repli sur soi, s'actualisant dans les questions, centre le discours sur le *je* : « How am I to know? » (Brink, 1983 : 19). La plupart du temps, l'introspection traduit un état épistémique, une quête de soi, une situation d'incompréhension : « What have I done, what am I, to be kept in this darkness ? » (Brink, 1983 : 51).

Enfin, le *narrateur-je* est aussi un *je* interagissant. L'interaction peut passer par de simples questions, souvent rhétoriques, mais fréquemment porteuses de contenus phatiques<sup>9</sup> orientant le discours vers un co-énonciateur (interlocuteur/lecteur potentiel), comme dans l'emploi de l'impératif (« Look at Nicolaas. Look at Galant. » (Brink, 1983 : 23). Se trouve ainsi soulignée la

---

<sup>7</sup> Certains critiques avancent que la langue employée par le roman manque d'authenticité ou de réalisme. Voir Julian Moynahan, « Slaves Who Said No: *A Chain of Voices* by André Brink », *The New York Times*, 13 June 1982.

<sup>8</sup>  $A$  = auteur ;  $N$  = narrateur ;  $S.E.$  = sujet de l'énonciation ;  $S.e.$  = sujet de l'énoncé. Nous nous inspirons pour cette réflexion de Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

<sup>9</sup> Au sujet des fonctions linguistiques voir Roman Jakobson, *Essais de linguistique générale*, tome I, Paris, Minuit, 1963, pp.213-220.

fonction conative, qui accentue le destinataire, comme dans le performatif : « But I swear I tried. I swear to God. » (Brink, 1983 : 91). La fonction conative est sans cesse convoquée : elle oriente la parole de chaque *je* vers l'altérité, l'auditoire, les jurés imaginaires, le lecteur lui-même.

Les contenus phatiques créent alors des effets de connivence discursive. Les figures en sont nombreuses. Les opérateurs d'implication : « Next day, can you believe it, a detachment of soldiers arrived to take me away. » (Brink, 1983 : 31). Les opérateurs de réaffirmation comme en réponse à une dénégation : « I missed the sea: yes, that indeed. » (Brink, 1983 : 66). Les *apartés* narratifs, sous forme d'incises porteuses de contenus axiologiques : « Rose was sent to pull them through – that woman is everywhere – and for almost two years before she died Anna Hugo was bedridden. » (Brink, 1983 : 70).

Les opérateurs de complicité dévoilent la tension entre fonction conative et fonction expressive, entre soi et altérité. Or cette connivence ne peut être que vouée à l'échec. Pour le lecteur, c'est une affaire d'adhésion à une connivence multiple. Scandalisé des libertés accordées aux Hotentots, Nicolaas lance : « [...] just imagine, to come and go as they wished. » (Brink, 1983 : 223). Ce *just imagine* visant à instaurer une connivence la compromet tout autant pour le lecteur moderne. En laissant les voix s'exprimer, le roman les laisse *s'enliser*. Cette expression libre est comme une connivence à *l'aveuglette*, dont on ne sait pas très bien qui pourrait en partager les valeurs. Le roman crée donc une connivence *qui ne prend pas*, complicité manquée, compromise, comme dans cet appel à l'adhésion qui signe sa propre improbation : « To cringe before a slave and ask for mercy! » (Brink, 1983 : 468).

#### ***1.4 Paradigmes de la narration multiple***

La tension entre objectivité et subjectivité tient du caractère hybride des discours dans le roman de Brink. Cette hybridité passerait surtout par la conjonction de la rétrospection, de la confession et de l'introspection.

Le roman privilégie la quête de soi par la rétrospection. Alors que chaque narrateur est repéré par rapport au même ancrage spatio-temporel, chaque récit opère des renvois au passé à partir de cet ancrage : « [...] looking back it now appears unavoidable [...]. » (Brink, 1983 : 76). La rétrospection s'amalgame avec le regard correctif porté sur le passé par l'emploi de l'aspect perfectif associé à



un modal: « Except that I would have preferred to send Barend away as well. » (Brink, 1983 : 83). Le *je* scrute, interprète et corrige son passé.

Certains récits orientent l'interaction vers une instance supérieure, comme dans le cas de l'invocation. Ainsi que dans une confession, Piet s'adresse à Dieu, parcourant tous les commandements :

I have never had other gods before me nor made unto me any graven image; never had time for such nonsense. [...] So where did I sin against you? (Brink, 1983 : 28-29)

Le récit devient ainsi aveu, prenant une allure quasi-religieuse. Or la recherche de justification et d'absolution rend l'acte de confession caduc, en ce qu'il devient autocentré, voire mégalomane.

C'est alors l'introspection qui prime : le *je* parlant est surtout un *je* se racontant. On l'a dit, la fiction à narrateurs multiples obéit au schéma  $N = S.E. = S.e$ . Cela n'est pas sans rappeler l'espace autobiographique. Or tel n'est pas le cas, car le *je* n'est pas auteur de l'œuvre. Il ne s'agit pas non plus d'une dimension biographique, qui, elle, se tourne vers l'écriture de l'autre. De son côté, le témoignage n'implique pas forcément de discours sur soi. Le mode discursif employé dans le roman ressemble au monologue intérieur en ce qu'il relate la pensée d'un *je* sans médiation, et Brink reconnaît cette parenté<sup>10</sup>. En regroupant ces oppositions, on aboutit aux comparaisons suivantes :

autobiographie	$A = N = S.E. = S.e.$
biographie	$A = (\text{ou } \neq) N = S.E. \neq S.e.$
témoignage	$A = N = S.E. = (\text{ou } \neq) S.e.$
monologue intérieur	$A \neq N = S.E. = S.e.$
narration multiple	$A \neq N = S.E. = S.e.$

Évidemment, il faut ajouter à cela, d'autres critères : la dichotomie public/privé, le rôle de la fonction conative et de l'interaction ; la perspective temporelle. Le monologue intérieur est surtout un discours intime ; il n'amplifie pas forcément la fonction conative ; et il recourt davantage à la narration simultanée qu'à la rétrospection<sup>11</sup>. Nous ne serions donc pas pleinement en présence d'une concaténation de monologues intérieurs, mais plutôt d'un dispositif hybride entre le monologue intérieur, le cadre discursif légal et d'autres formes d'écriture de soi.

---

<sup>10</sup> Voir *Worldview*, « An Interview with André Brink », vol.25, n°9, September, 1, 1983, pp.18-19.

<sup>11</sup> Voir Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Flammarion, 2001.

Le roman de Brink permet de mieux comprendre le propre de la fiction à narrateurs multiples que nous définissons comme le recours, au sein d'un texte, à au moins deux instances narratives à la première personne, autodiégétiques, sans qu'il y ait de prise en charge par un narrateur de niveau supérieur<sup>12</sup>, ancré dans un cadre fictif particulier qui constituera son contrat de lecture singulier<sup>13</sup> et relevant des formes d'hybridité générique et discursive<sup>14</sup>.

## II Figurations de la chaîne de consciences

### II.1 *Système de l'image ou l'image comme lien*

L'un des traits essentiels du roman de Brink réside dans sa métaphoricité tributaire de l'*image-là*. C'est l'image ordinaire, l'image *naturelle*, ce *déjà-là* disponible dans un univers donné arraché à son quotidien pour servir de comparant<sup>15</sup>. C'est l'image toujours déjà disponible autour de soi, l'image immédiate, immanente à soi, car immanente à un milieu, ou faisant partie intégrante (figée) de la langue. Tous les personnages du roman recourent à ce type d'images, si bien que l'on peut lire dans cette universalité du langage métaphorique un fil d'attache reliant tous les narrateurs, comme si le

---

<sup>12</sup> Ce point est crucial, nous pensons qu'une narration multiple où un *narrateur-je* principal est relayé par d'autres *narrateurs-je* ne relève pas du même phénomène que la narration à narrateurs multiples. Ni la narration polyphonique qui comprend plusieurs consciences au sein d'un seul récit.

<sup>13</sup> C'est ici le cadre narratif légal. Ce cadre pourrait prendre n'importe quelle forme, mais il est fréquemment absent, si bien qu'il en découle un aspect artificiel, voire singulier. De manière intéressante l'absence de cadre dans le cas de la narration multiple pose le problème de la singularité ou de l'artifice tandis que ce problème ne se pose pas dans la narration autodiégétique non-multiple à la première personne. Comme si, dans ce dernier cas, l'on identifiait le nom de l'auteur avec celui du narrateur alors que la narration multiple ne le permet plus. C'est toute l'ambiguïté du déficit/crédit réaliste que le cadre narratif même peut engendrer.

<sup>14</sup> Ne peut être conçu comme polyphonique, au sens bakhtinien, que ce dernier point. Nous réservons le terme « polyphonie » à l'hybridité discursive, celle qui maintient une polyvocité au sein d'un seul récit au moyen du discours direct ou indirect libre, ou d'autres types d'hybridation d'instances narratives. Le roman à narrateurs multiples ne mêle pas forcément les consciences, comme le roman polyphonique, mais fait défiler des voix autonomes, comme si on nous offrait à lire plusieurs romans en un.

<sup>15</sup> Nous considérons indifféremment les métaphores et les comparaisons à bon escient. Nous nous intéressons purement à la source du figuré, donc à la source du terme comparant.

système de métaphoricité du roman infligeait un démenti à l'agonistique.

Il peut s'agir d'une métaphore animalière, corporelle ou organique. Ma-Rose compare la liberté de son peuple aux hirondelles qui arrivent au printemps et partent avant l'hiver (« We'd come and gone as free as swallows that arrive in the first warmth and depart in the first frost – here one evening and gone the next morning, and who can stop them? » (Brink, 1983 : 21)). Or ces images sont des visions héritées et partagées par tous. Les comparaisons utilisées par Ma-Rose lui sont *légérées* : « My mother used to tell me how our people had been as numerous as the stones of the mountains, as countless as swallows [...] » (Brink, 1983 : 22). Les *images-là* tiennent ainsi de la catachrèse et du proverbe grâce à leur caractère commun, soulignant à la fois la transmission orale et le partage dans l'héritage linguistique.

Cette modalité marque tous les récits qui emploient des images plus ou moins figées, ordinaires, voire banales :

Then I can feel the muscles relax, trembling like water. (Brink, 1983 : 44)

[...] The Oubaas warns gravely, standing in the yard like a tree with the sun behind him, his hair like a great mane [...] (Brink, 1983 : 51)

I was as lost as before: a bird exhausted with flying yet unable to settle on crippled feet. (Brink, 1983 : 66)

Hope is an indestructible weed. (Brink, 1983 : 91)

Il s'agit donc d'un type de champ lexical, assez restreint, reflétant les formes de la langue ordinaire. Cette métaphore *sous la main* ne signifie pas une quelconque dévaluation de l'image. Au contraire, elle traduit, par l'exceptionnelle productivité de l'*image-là*, une réalité linguistique subjective, partagée par les *narrateurs-je*, tout en relevant d'une certaine perception du réel. La problématique de l'*image-là* repose à la fois sur la disponibilité immédiate du champ métaphorique au sein d'un univers fictif et sur la vision de cet univers même.

Ma-Rose interprète les signes *naturels* : « And from the stones the great god Tsui-Goab made us [...]. And here in the Bokkeveled you can see it very clearly, for we live surrounded by stone. » (Brink, 1983 : 19). L'image devient un outil épistémique de l'inscription de soi dans une continuité mythologique. Le transfert métaphorique (peuple-pierre) se mue en une symbolique précisément parce qu'il est corroboré par les indices *lus* dans l'univers à l'entour : le symbole de la pierre sera associé au peuple Khoi-Khoi à l'image de l'environnement naturel de la montagne. Alida aussi déchiffre sa vie à

l'aune de la géographie du pays : « [...] destiny assuming the shape of a cruel geography. » (Brink, 1983 : 65).

On rencontre un autre type d'*image-là* qu'est l'*image expérientielle* prenant sa source dans le *déjà-su*. Tantôt, il s'agit de l'expérience commune, la *doxa* : « It's like a veld fire: once it's started it burns all by itself. » (Brink, 1983 : 392). Tantôt, il est question du vécu du sujet : « [...] caressing her in the way Ma-Rose puts me to sleep at night [...] a world as secret and wonderful as the tracks of one's name on the smoothness of clay. » (Brink, 1983 : 57). Ce type de métaphoricité expérientielle parachève le caractère ordinaire et commun de l'image.

Tout se passe comme si un univers se mirait dans un autre, comme si l'*image-là* elle-même, à un second niveau de représentation, symbolisait le transport entre réels, leur interaction. Par le processus analogique bidirectionnel, le *je* se découvre à l'image du monde, tout en appréhendant le monde à l'image de soi. Car il y a là une circularité métaphorique par laquelle le comparant et le comparé deviennent des vases communicants, un comparé pouvant devenir un comparant et *vice versa*.

Enfin, certaines images sont reprises, soit par le même narrateur à plusieurs occasions, soit, dans des contextes différents, par d'autres narrateurs. L'image produit alors des réseaux de sens, formant un système d'échos entre les récits.

Comme la structure narrative, la métaphoricité est donc multiple. Elle passe par l'*image-là*, à savoir un processus de figuration toujours partiellement *pré-figurée*, puisque cette métaphoricité est étendue, filée, sans cesse reprise et étirée, participant à la fois à l'appréhension du monde et à la récupération des *perçus* du monde pour l'appréhension de soi. Par là même, l'*image-là* laisse entrevoir des gestes épistémiques ordinaires, et l'authenticité narrative et langagière du roman est sans doute à chercher du côté de celle-ci. Aussi cette métaphoricité nous semble-t-elle constituer elle-même un symbole. C'est parce qu'elle est ordinaire, partagée et employée par tous qu'elle signifie le lien entre les *narrateurs-je*. En rapport à la chaîne éponyme du roman, elle les unit linguistiquement, mais aussi structurellement, en formant des échos.

## ***II.2 La logique caténaire ou le système de raccords***

Si la métaphoricité permet de percevoir des similitudes entre tous les *je* parlant, le système de passerelles que constituent les

liaisons entre différents récits ratifie à son tour l'aspect symbolique de la chaîne. Il s'agit d'un système de raccords que l'on peut définir comme la manière dont l'*incipit* de chaque partie (*B* : chaque nouveau récit) entre en dialogue avec l'*explicit* de la partie précédente (*A*). Là où le système d'images et le système de versions sont des opérateurs *liants* dans la transversalité, les raccords, eux, assurent les liaisons dans la consécution.

Ce système est donc structuré comme un dispositif *caténaire* de transitions qui caractérisent le passage de récit à récit. Ces transitions sont souvent thématiques, l'*incipit* du récit *B* évoque l'entité (personnage, objet ou événement) abordée dans l'*explicit* du récit *A* :

**GALANT**  
Here I'm on my way back  
to Houd-den-Bek, even  
more bruised than when I  
came to Tulbagh to  
complain. (Brink, 1983 :  
206)

**GOLIATH**  
It was not worthwhile  
going all the way to  
Worcester to complain.  
(Brink, 1983 : 207)

Le raccord thématique consiste fréquemment en ce que l'*explicit* du *A* mentionne simplement le narrateur qui parlera dans le *B*, comme s'il s'agissait de *narrateurs-relais* se passant la parole les uns aux autres. Le premier récit est celui de Ma-Rose se terminant par la mention de Piet ; le récit qui suit est celui de Piet, lequel, à son tour, s'achève sur la mention de Galant qui prendra la suite.

Un autre type de liaison, plus implicite, est le raccord symbolique. Ainsi, dans l'exemple suivant, l'on voit se relier le présage eschatologique véhiculé par l'image de l'inondation dans *A* et l'impression d'une perte de contrôle prédiquée sur l'image d'une crue dans *B* :

**MA-ROSE**  
Like a vast black flood  
they would fill up the  
hollows, [...], until  
everything was smooth  
[...] shimmering in Tsui-  
Goab's moonlight. (Brink,  
1983 : 177)

**NICOLAAS**  
A river rising. I was still  
holding blindly on to  
something, branch or tree,  
but my grip was  
loosening. (Brink, 1983 :  
178)

Certaines liaisons impliquent un jeu avec l'information et le savoir du lecteur. Ces raccords épistémiques consistent en ce que l'*explicit* du *A* suspend et retient un contenu informationnel, lequel est explicité dans l'*incipit* du *B*. C'est une dynamique du déficit

d'information à combler, jouant de la curiosité du lecteur et constituant un effet de suspens :

**HESTER**  
I wanted to say something,  
but I felt my voice  
struggling in my throat  
[...]. At last, mumbling  
incoherently the first words  
I could think of, I turned  
and left. (Brink, 1983 :  
259)

**PAMELA**  
“Take him. Look after  
him. Don't let anyone  
ever do this to him  
again.”  
That was what the  
woman said. (Brink,  
1983 : 260)

Le lien thématique assure la logique temporelle du roman, lui insufflant une temporalité rectiligne *qui coule de source*. Ce temps contraste avec celui de chaque récit isolé dont le temps de l'histoire opère des boucles analeptiques. Le temps de la structure romanesque tient de la chaîne. La structure caténaire est éloquente, symbolisant derechef le lien indéfectible entre les *narrateurs-je*.

### III ETAPES EPISTEMIQUES DU JE

La figuration de la chaîne joue un rôle essentiel pour la problématique épistémologique du roman. Dès le départ, le texte soulève des interrogations sur le savoir et sur le *savoir-ensemble*. En débutant par le récit de Ma-Rose, le texte donne de fait la priorité à une figure maternelle, l'incarnation de la Terre-mère, représentant un savoir supérieur, transcendant celui des autres personnages. Ma-Rose aussi figure le lien et l'interdépendance entre tous, surtout, en faisant don de son corps, comme en offrande à l'humain, allaitant, élevant et protégeant les enfants des esclaves et des maîtres, assouvissant les besoins sexuels des hommes. Dans son récit débutant par un ton oraculaire, elle oppose son savoir aux affabulations des autres narrateurs : « To know is not enough. One must try to understand too [...]. But what's the use? Liars all. Only a free man can tell the truth. » (Brink, 1983 : 19). Le récit de Ma-Rose se situe à la confluence de trois problématiques importantes du roman. D'une part, l'interrogation épistémologique : celle de la vérité dans le témoignage et, de manière intéressante, de la vérité dans son articulation à la connaissance de soi et à la liberté, comme si toute forme d'oppression constituait un frein épistémologique. D'autre part, un certain nivellement de dissemblances : tous menteurs, donc tous *logés à la même enseigne*. L'inégalité est amenée à se déconstruire d'elle-même, face au contexte multiculturel et à la mixité que le roman met perpétuellement en évidence. Aussi les

destins des maîtres et des esclaves se croisent-ils indifféremment dans la vie, dans l'amour et dans la mort qu'incarne Ma-Rose. En découle une forme de relativisme épistémologique, voire de l'aporie de l'indifférence.

Ces questions épistémologiques liées à la connaissance de soi et à l'expérience de l'autre permettent à André Brink d'interroger le besoin du *vivre-ensemble*, tout en montrant une vie en communauté fragilisée, une société gangrenée par l'inégalité. Galant et Nicolaas se bercent d'illusions : le premier, parce qu'il pense pouvoir accéder au statut d'individu à part entière jusqu'à ce qu'il ne s'en soit âprement détrompé par la violence de l'exclusion ; le second, parce qu'il estime, lui aussi, pouvoir maintenir le *vivre-ensemble* avec l'esclave jusqu'à ce qu'il soit confronté à la violence de la révolte.

### III.1 Je face à l'altérité

Le problème de la vérité passe par la problématique de soi face à l'altérité multiple. Le *je* est comme scindé par la réalité des forces sociales en présence :

#### MA-ROSE

And here they found us,  
the White men did, when  
they came to tame the  
land as they called it [...].  
It was the Whites who  
called it wild and saw it  
filled with wild animals  
and wild people. To us it  
has always been friendly  
and tame. (Brink, 1983 :  
21)

#### PIET

You can never really trust  
them, never really tame  
them [...]. There's a  
wildness there you can  
never really subdue.  
(Brink, 1983 : 27-28)

Cet écho entre récits engage une agonistique de points de vue, une confrontation axiologique et épistémologique. Le *à chacun sa vérité* devient une question épistémologique du rôle de la subjectivité et du rejet de l'altérité dans la construction du savoir.

Brink explore ainsi la dualité entre le soi isolé et le sujet en communauté, en interrogeant la connaissance dans la tension entre le *vivre-ensemble* et la désunion. La chaîne traduit l'attache au sens de parenté, tout en signifiant la désunion, cette impossibilité de connaître l'autre malgré la proximité : « We talk and live past each other. » (Brink, 1983 : 279). Ce *past*, c'est la rencontre ratée, le dialogue de sourds, la solitude de chaque *je* dans et en dépit de la multitude. Ce

*past*, c'est un *je en mal de compréhension* : « I still cannot understand it. How could they so bite the hand that fed them? » (Brink, 1983 : 469).

Pourtant, à la distance s'oppose l'interdépendance, le besoin de l'autre qui traverse les frontières sociales. Ce besoin semble compromis dans la recherche paradoxale d'égalité par le maître auprès de son esclave :

For I needed Galant. He was the only one around who was prepared implicitly to accept me as an equal. To all the others I was either superior – *Baas* or *Kleinbaas*, “Master” or “Little Master” to the slaves – or inferior [...]. (Brink, 1983 : 81)

La violence devient alors une forme perverse du besoin d'autrui :

In the vulnerable state of my dependence on him, that night, I realized that this had been at the root of my outbursts against him [...]. The very wounds I'd torn into his body might have been efforts to get inside him [...]. (Brink, 1983 : 213-214)

L'impossible *vivre-ensemble* dans l'esclavage tient précisément de ce contrat sociétal condamné à avorter, à corrompre l'individu, à l'aliéner. Aliénation, au sens de rendre autre, de déposséder le *je* de son ipséité (*alius*), de le rendre *inautochtone* (*alienus*), de l'altérer (*alter*) et de le corrompre :

We've been in all of it together: nothing remains. Not even a word. I here: you there. Master: slave. It was the moment [...] when I changed from your mate into your master that I finally destroyed my own freedom. (Brink, 1983 : 476)

### III.2 *Un je aliéné*

Le roman pose la problématique du sujet dans la communauté rongée par l'oppression en tant que sujet aliéné. Tous les *narrateurs-je* deviennent symboliquement des *esclaves*, *enchaînés* à leur situation sociale, comme si l'esclavage devenait le paradigme de la communauté corrompue.

En devenant adulte, Galant apprend la réalité de l'inégalité qui passe par l'ostracisme épistémique. Le schème de la trace prend une valeur symbolique en tant qu'*empreinte-scription*. Les traces de pas bifurquent tandis que l'écrit opacifie le sens :

That is what I cannot understand. For at this very dam where our tracks merge they also run apart [...]. And all because of the writing, [...] And one day Nicolaas [...] draws a series of strange marks [...] lines and curls and squiggles like the tracks of some small animal. (Brink, 1983 : 47)



Le *je* aliéné est ce *je* dépossédé d'accès à la connaissance. Tentant en vain de déchiffrer les nouvelles réglementations de l'esclavage dans la *Gazette*, Galant finit par déchirer le journal et par en ingurgiter les miettes :

The newspaper is burning my hand. [...] They are talking about me, that I know for sure, yet I can't make out a word they're saying. I thrust all the crumpled shreds into my mouth. If they won't talk to me I'll eat them up. Perhaps they'll start talking inside me. (Brink, 1983 : 289)

Le silence de l'illisibilité et la connaissance proscrite conduisent Galant à épier ses maîtres dans l'espoir de sonder un secret, mais ce geste désespéré n'aboutit qu'à une déception épistémique : aucun mystère ne légitime la différence, l'esclavage ne trouve aucune justification rationnelle et il ne reste alors que l'arbitraire de l'oppression : « And that is all. Nothing more. There is no secret. There is no answer. Only the difference remains: they there, I here. » (Brink, 1983 : 58).

Cette aliénation dans l'oppression s'irradie et finit par *s'universaliser* pour porter sur tous les personnages. Elle se rapporte aussi à la condition de la femme<sup>16</sup>, apparentée à celle de l'esclave :

No one will think of liberating an ox or a horse. You can only bother about liberating a slave if you think of him as human. So how do you expect men to think of slaves in that way if they haven't even discovered that women are human yet? (Brink, 1983 : 253)

La femme n'est plus que ce corps qui donne naissance à d'autres corps, ce corps qui est partagé par tous : « [...] women reduced slowly to meek and pliant negative flesh, obtuse and coarse, bearers of children, mistresses of slaves. » (Brink, 1983 : 65). Le soi féminin ne survit que de sa résistance quotidienne à l'oppression : « My survival was vested in resistance [...] » (Brink, 1983 : 66). C'est Hester qui incarne l'indépendance féminine considérant l'attachement à l'autre comme une aliénation de soi : « To grow attached to anyone means running the risk of forfeiting that part of oneself entrusted to the other. » (Brink, 1983 : 99). Paradoxalement, admirée, elle-même maintient les autres dans une forme d'assujettissement. À la violence de la révolte fait écho cette violence ordinaire de l'asservissement. Pour Hester, la seule issue possible réside soit dans le suicide soit dans la folie, donc dans l'aliénation absolue du *je*.

---

<sup>16</sup> Brink explique le problème de l'oppression des femmes en Afrique du Sud dans une interview avec Serge Breyse, « "More to Write About Than Ever Before": An Interview with André Brink », *Sources*, n°13, automne 2002, pp.90-91.

### III.3 Un je dés-appartenant

Or le *je* n'existe qu'en tant que *je* appartenant – appartenant à d'autres, à une communauté. Ce paradoxe de l'appartenance joue sur deux registres : d'une part, le registre de la possession – le *je* est *appartenu*, possédé par l'autre, constituant littéralement la propriété de l'autre, sanctionnée par l'institution de l'esclavage ; d'autre part, le registre de la participation – le *je* se voit appartenir à un groupe dont les membres *s'appartiennent*, font partie d'un ensemble, ensemble duquel tire son sens le concept du *chez-soi*. Comment appartenir et être *appartenu* à la fois ? Comment une communauté peut-elle fonctionner dans la corruption de la liberté ? Brink met en place un constant va-et-vient symbolique entre le *vivre-ensemble* et la rupture, marquant l'ambivalence du *je* appartenant.

Galant perd à la fois l'attache à sa communauté et à la terre : « I feel an intruder here, a stranger arrived from elsewhere [...] » (Brink, 1983 : 55). Son rêve du *vivre-ensemble* vole en éclats et il ne reste que la *dés-appartenance* :

It's like being part of a group and listening to someone telling a story; but halfway through you grow tired and fall asleep, to wake up again with a start much later [...] and although everything seems familiar it is really altogether different and you no longer belong with them. (Brink, 1983 : 55)

Dans la mythologie de Ma-Rose, l'appartenance est déterminée par la tradition, elle-même définie par la mort qui signe la permanence du monde. Le *je* ne peut appartenir que par les vestiges de ses ancêtres : « One doesn't belong before one's body is shaped from the dust of one's ancestors. » (Brink, 1983 : 21). Alida ne se résigne à la terre qu'après la mort de ses proches :

In the obscurity of this death life has acquired a precarious lucidity. Now [...] I have acceded to the place prepared, invisibly, for me [...]. Now, for the first time, I felt a reason to be here. "Belong" would put it too strongly, no one "belongs" here. But through the death of my son [...] I had acquired a responsibility towards the place, the landscape, ours, mine. (Brink, 1983 : 62)

Malgré cette réconciliation, le *je* reste *inautochtone*. On peut y lire un vide épistémique, non pas en lien avec un mystère, mais en tant qu'absence :

We stood there staring uncomprehending [...] exposed to the violent simplicity of the landscape around us [...] threatening me not with obscure dangers lurking unknown, unknowable, but with the assertive

emptiness, not with mystery but the absence of mystery. (Brink, 1983 : 62)

Cette béance montre bien qu'il n'est pas tant question de compréhension, mais d'*acceptation en l'état*, donc de tolérance, consistant à prendre le réel pour ce qu'il est. Ce vide épistémologique est l'aporie à laquelle s'achoppent la plupart des personnages, s'efforçant de comprendre là où il n'y a qu'à accepter.

Cette expérience de défamiliarisation s'inscrit en plein dans l'interrogation épistémologique liée à la collectivité : au-delà du vivre-ensemble, le *connu-ensemble*. Il y a un savoir quotidien du groupe, non seulement au sens de la pratique commune, mais aussi comme un *su* partagé, ordinaire et familier. C'est le *ça-va-de-soi* du groupe qui fait le ciment du groupe. En ce sens, la défamiliarisation qu'est l'événement tragique du roman *dé-chaîne* les individus, rendant incertain ce savoir ordinaire intuitif. C'est l'altérité rendue manifeste dans un moment épiphanique. En creux, on voit émerger un procès intenté à un ordinaire gangrené par un système sur le point de tomber en ruine, à l'ordinaire comme volonté de naturalisation de l'oppression laquelle ne se conçoit qu'en négatif, dans sa désagrégation.

### **III.4 Le soi et la justice**

C'est la question de soi et de la justice qui est le point de mire de l'interrogation épistémologique du *je*. La chaîne des voix est aussi la chaîne de voix opprimées légalement. Le roman de Brink ne peut pas faire impasse sur son sous-texte fait de luttes pour la démocratie, quand bien même anachronique, faisant penser au combat contre l'apartheid, à l'accession de l'individu à la liberté, à l'état de droit et à la représentativité politico-légale.

En mettant en concurrence les récits-témoignages, le roman convoque une certaine idée de justice et interroge une forme de relativisme épistémologique. Parallèlement, l'aliénation du *je* dans sa relation inégalitaire à l'autre donne une impression retorse de la procédure légale. Deux visions sont proposées au lecteur : la voie pessimiste de l'obscurité, envisageant une justice aliénée, insaisissable et impensable dans la multitude (Du Toit), et la voie de la réconciliation du multiple (Ma-Rose).

S'efforçant de trouver un sens à la justice, Du Toit butte sur le problème de la vérité multiple :

I thought I knew what had happened. [...] Now, having taken down all their statements, each the summary of an existence, I am perplexed by the obscurity of the truth. Where does it reside? In these affirmations and contradictions [...]? Does it evolve from the litany of repetition, or is only the unutterable true? Can the virgin be celebrated except in the act of violation, or innocence established except in the corruption? (Brink, 1983 : 432)

Face à la multitude, un tel raisonnement dialectique ne peut qu'échouer car les simples antithèses ne fonctionnent plus. Dans sa tentative d'en dégager un sens, Du Toit reste donc condamné à la perplexité, envisageant la justice en rapport à l'humiliation devant l'inassouvissement des besoins humains les plus basiques:

Justice: a word as profound and passionate as that faceless naked woman I burn for and will never possess, kneeling head down at my disposal, offering the cleft flesh I feverishly dream of, a fire in which to sheath and engulf myself – forever unattainable [...]. A word as disgusting and noisy as a pig held down by slaves for my furious entry, briefly to assuage the searing of a base need, an innate incompleteness; girl-sow, degrading, risible, and indispensable. Justice: I pursue and espouse you, accepting that to find you would irrevocably change woman into sow. (Brink, 1983, 432)

Pratiquant la zoophilie, faute de pouvoir s'unir avec une femme, Du Toit voit donc dans la justice cet insaisissable et humiliant ersatz, comme si la justice ne pouvait jamais correspondre à l'idéal que l'on s'en fait.

Difficile de ne pas évoquer à ce titre le verdict du procès de Galant ne faisant qu'abonder dans le sens de l'esclavage, justice d'autant plus aliénante qu'elle promet d'une main ce qu'elle enlève de l'autre, campant sur la position ambiguë de la réglementation de l'esclavage, encourageant par une prétention spécieuse ce qu'elle feint de condamner :

We by no means speak as advocates for slavery in the abstract, but we speak under the circumstances of the Colony as they actually exist [...]. Under such circumstances that impression by which Slaves are bound to obey their Masters was and is absolutely necessary for the good order and the well being of the State. (Brink, 1983 : 501)

Difficile, aussi, de ne pas songer à la discrimination légale qui s'immisçait jusque dans le dispositif des jurés<sup>17</sup>, à l'aliénation schizophrénique de la justice sud-africaine dans les lois de l'apartheid,

---

<sup>17</sup> Le système des jurés est aboli en Afrique du Sud en 1969, en raison des partis-pris discriminatoires. Voir Diana R Gordon. *Transformation and Trouble: Crime, Justice and Participation in Democratic South Africa*. The University of Michigan Press, 2006, pp.229-230.

à la crise de légitimité de la justice qui s'en suivit<sup>18</sup>, à l'impact néfaste sur la définition de soi qu'ont eu les politiques ségrégationnistes<sup>19</sup>.

En antithèse à cette vision frappante de la justice, le roman propose celle de Ma-Rose qui réconcilie et refuse la dialectique binaire :

And all that was left in me was pity. For all of them. For those killed as well as for those who had no choice but to kill. [...] For white and black. (Brink, 1983 : 430)

Pour Ma-Rose, la réponse à l'injustice prend une valeur plus abstraite, à la manière de la notion d'*ubuntu*, qu'est la pleine intégration de l'un dans le multiple :

Now, out of the shadow of death we're looking back over the past. And perhaps someone will hear us calling out, all these voices in the great silence, all of us together, each one forever alone. We go on talking and talking, an endless chain of voices, all together yet all apart, all different yet all the same; and the separate links might lie but the chain is the truth. (Brink, 1983 : 431)

Ainsi, le roman de Brink conduit à considérer la fiction à *je* multiples comme un dispositif singulier, prenant des valeurs symboliques, liées ici au cadre légal du roman. La mise en concurrence de récits mène à des implications épistémologiques. Comment souscrire à une multitude d'opinions ? Comment l'accès à la vérité et à la connaissance s'arrime-t-il aux questions d'identité ? Quel rôle joue le savoir et la justice dans la perception de soi, notamment dans ce contexte d'oppression ? À notre avis, la narration multiple constitue toujours une forme de procès par procuration proposé au lecteur en ce qu'elle feint de faire appel à une prise de position. Or la multitude n'est faite que d'ambivalences. Le lecteur est alors confronté à l'impossibilité de juger. D'autant que le roman de Brink rejette la dialectique du vrai-faux et subvertit le cadre légal, en proposant de se prononcer non pas sur des faits, mais sur la faculté de vivre avec l'altérité.

## Bibliographie

---

<sup>18</sup> Voir à ce sujet Laurent Sermet, *Droit et démocratie en Afrique du Sud*, Paris, L'Harmattan, 2001.

<sup>19</sup> Voir Martin Chanock, *The Making of South African Legal Culture, 1902-1936: Fear, Favour and Prejudice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, p.128. Chanock souligne le rôle de la justice dans la représentation de soi dans les politiques ségrégationnistes.

BAKER, K. Ross, « *A Chain of Voices* by André Brink » (Review), pp.17-18.

BREYSSE, Serge, « “More to Write About Than Ever Before”: An Interview with André Brink », *Sources*, n°13, automne 2002, pp.83-91.

BRINK, André, *A Chain of Voices* (1983), Londres, Fontana, 1982, 1983.

CHANOCK, Martin, *The Making of South African Legal Culture, 1902-1936: Fear, Favour and Prejudice*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

DUJARDIN, Édouard, *Les Lauriers sont coupés*, Paris, Flammarion, 2001.

FAUVELLE-AYMAR, François-Xavier, *Histoire de l’Afrique du Sud*, Paris, Seuil, 2006.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GORDON, Diana R. *Transformation and Trouble: Crime, Justice and Participation in Democratic South Africa*. The University of Michigan Press, 2006.

JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale*, tome I, Paris, Minuit, 1963.

LEJEUNE, Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.

MOYNAHAN, Julian, « Slaves Who Said No: *A Chain of Voices* by André Brink », *The New York Times*, 13 June 1982.

MULLER, C.F.J., *Five Hundred Years: A History of South Africa*. Pretoria, Academica, 1969.

SERMET, Laurent, *Droit et démocratie en Afrique du Sud*, Paris, L’Harmattan, 2001.

THEAL, George M., *Records of the Cape Colony 1793-1831*, vol.20, Londres, Government of the Cape Colony, pp.189-341.

WORGER, William H., CLARK Nancy L., ALPERS Edward. A., *Africa and the West: A Documentary History from the Slave Trade to Independence*, Vol.1, Oxford, Oxford University Press, 2001, 2010.

WORLDVIEW, « An Interview with André Brink », *Worldview*, vol.25, n°9, September, 1, 1983, pp.18-19.