

déchirée à l'intérieur. On est loin de l'allégorie optimiste qui libérait la jeune Ébla dans *From a Crooked Rib*. *Maps* est aussi remarquable pour l'évocation sensuelle du premier lien entre mère et enfant, cette relation primordiale qui, pour Farah, constitue l'identité et la nie à la fois.

Les romans complexes de Farah sont construits comme des « thrillers » et décrivent au monde anglophone un pays peu connu, la Somalie ; mais ils ne sont en aucune façon de la littérature d'évasion. Les structures très travaillées et la riche texture métaphorique exigent et méritent l'attention. Il est tenu en haute estime par d'autres écrivains :

Doris Lessing qui trouve en lui « la même rage pleine de compassion que chez Soljenitsyne » ; Salman Rushdie qui le loue de « faire la carte des abîmes de l'âme ».

Son talent est riche et singulier. Il reste à voir s'il va s'écarter encore de la simplicité de son premier texte, à la rencontre d'un lectorat exigeant mais plus limité, et si un écrivain africain en exil qui n'est soutenu par aucun groupement, pays ou institution peut trouver à l'échelle du monde une communauté de lecteurs qui continue de lui permettre d'exercer sa liberté créatrice.

Jacqueline Bardolph

Breyten Breytenbach

Un poète français de langue afrikaans ?

Parmi les nombreuses définitions que Breyten Breytenbach a données de lui-même, l'une des dernières en date est qu'il reste « *le seul poète français de langue afrikaans* » (*Feuilles de route*, Seuil, 1986). S'agit-il là d'une simple boutade ? Qu'en est-il à la lumière du recueil, *Métamorphose*, paru l'an dernier (Grasset, Paris, 1987) où Breytenbach a co-traduit, avec Georges Lory, cinquante-cinq des poèmes écrits en afrikaans pendant son incarcération en Afrique du Sud ? Une lecture à la fois poétique et politique peut-elle répondre, au moins partiellement, à cette question ? Breytenbach, de l'avis de ses pairs, est le plus grand poète

afrikaans de la génération actuelle, mais il a aussi déclaré, à sa sortie de prison, qu'il n'écrirait plus désormais qu'en anglais et en français. Il insiste aussi sur le fait que lorsqu'il traduit d'une langue à l'autre, il s'agit pour lui davantage d'une « *transformation* ». Celle-ci est cependant le fruit d'une collaboration avec Lory qui avait déjà traduit seul des poèmes de Breytenbach (*Feu froid*, Christian Bourgois, 1976). Par ailleurs, on retrouve une vingtaine de ceux contenus dans *Métamorphose* dans *Judas Eye*, (Faber and Faber, Londres, 1988), où Breytenbach, cette fois le seul auteur de la traduction, révèle une maîtrise considérable de

la langue anglaise dans sa dimension la plus difficile, à savoir la poésie.

Emprisonné pendant sept ans et demi (1975-1982) en Afrique du Sud où il était revenu clandestinement pour mettre sur pied l'organisation OKHELA, dont le manifeste a paru dans *Les temps modernes* (no. 458, septembre 1984), Breytenbach a eu le droit d'écrire mais point de peindre. Quelqu'un, raconte-t-il dans *Confessions véridiques d'un terroriste albinos*, s'était avisé que la peinture était une libération, « une guérison des mains et des yeux ». Breyten a largement profité de l'opportunité qui lui était offerte, même si, chaque soir, il devait remettre ses notes à ses geôliers. Ont paru effectivement *Mouroir* (1983), *Confessions*, (1984) et cinq volumes de poèmes afrikaans publiés par la maison d'édition alternative Taurus et dont seuls *Métamorphose* et *Judas Eye* nous sont actuellement accessibles.

Si les poèmes qui font directement allusion à la prison sont en moins grand nombre que les autres, ce n'est qu'en partie étonnant puisque Breytenbach a fait de son incarcération le récit détaillé dans *Confessions*. Parmi les autres figurent des lettres d'amour à ses parents et à sa femme, les derniers hommages rendus aux condamnés à mort, voisins de section de Breytenbach, l'évocation du pays de sa naissance où il a vécu les vingt premières années de sa vie — faune, flore, paysages, océans —, mais aussi des conversations imaginaires avec d'autres poètes-dissidents ou résistants, ou bien réelles avec lui-même, sans parler de la saisie au vol de son imaginaire et de l'expression de ses interrogations sur l'existence et l'écriture. Tout cela dans un foisonnement d'images et une

délectation verbale saisissants où l'imagination et l'invention linguistique se donnent libre cours. Toutefois, on peut reprendre ici, appliqué à l'acte de création littéraire, ce qu'écrivait en 1986 le critique Jacques Leenhardt :

« ...*La diversité des moyens n'est jamais finalement que le corrélat de la diversité de soi. Breyten ne recherche qu'indirectement l'EFFET esthétique. Pour lui, la peinture est bien davantage un instrument de connaissance, la marque visuelle d'un cheminement vers soi à travers les chemins détournés de l'imaginaire, qu'un objet qu'on offre à l'énigmatique questionnement de l'autre.* » (1)

Réflexions sur l'existence ? Nécessairement pour tout être humain, et sans doute plus encore pour un intellectuel engagé dont la sensibilité accompagne la démarche discursive, la soutient ou l'éclaire en concrétisant l'abstrait (on relira pour s'en convaincre *Feuilles de route*). Mais réflexion exarcerbée par le fait qu'il n'est pas chez lui, et qu'il ne peut y retourner, qu'il vit dans un monde qu'il a adopté malgré lui et où il se décrit tantôt comme un exilé, tantôt comme un émigré, « un Africain bâtard », tout au plus un citoyen du monde... Cette quête de son identité, dont l'engagement n'est qu'un des avatars, se fait à travers la méditation et l'écriture, l'une et l'autre se complétant et s'interpénétrant. *Métamorphose*, comme *Judas Eye*, se lit dans cette dialectique constante : « *L'écriture comme une façon faible de la conscience, une manifestation minuscule de mouvement.* » (*Autoportrait/Veille de mort*, pp. 107-8).

(1) Catalogue de la rétrospective provisoire de Breyten (1965-1986) organisée par la galerie de la ville de Montreuil en février 1987.

Coupé pendant longtemps de ses racines, de sa famille, de son peuple avec qui il entretient une relation d'amour et de haine puisqu'il le meurtrit doublement en attendant à la dignité des Noirs et à la sienne propre — il est interdit de séjour pour avoir épousé une femme « de couleur » — le voici de nouveau « chez lui », en 1975, mais en prison, donc à nouveau séparé des siens, et faisant aussi l'expérience, comme nombre de ses compatriotes noirs, militants ou non, de vivre derrière des barreaux. L'écriture est peut-être alors, pour l'écrivain chevronné qu'il est, le seul territoire où il puisse se mouvoir librement et dont il puisse se sentir le citoyen à part entière. Voilà qui explique déjà pour beaucoup la place qu'elle et le langage lui-même occupent dans son œuvre.

Il serait incomplet de s'en tenir là. La langue n'est pas seulement un instrument, aussi affûté soit-il : elle est pour Breytenbach l'objet d'une investigation en profondeur qu'il faut relier à la réflexion théorique à laquelle il se livre en conclusion de *Judas Eye* et de *Métamorphose* intitulée *Autoportrait/Veille de mort*.

Cet « exercice en autobiographie » — c'est le sous-titre qu'il lui donne — est une série de considérations à partir des notions « Je/Autre », « Vieux/Jeune », « Noir/Blanc », « Africain/Européen », « Intérieur/Exil », « Libre/Pas libre », « Clarté/Conscience », « Responsabilité/Subversif », enfin « Être/Ne pas être ». En les mettant face à face ou côte à côte, Breyten n'essaie pas de les opposer mais de montrer qu'elles peuvent, et doivent, être transcendées dans une dialectique qui défie les catégories que nous a léguées la culture, en faveur d'une démarche

plus proche de la nature. Vieux débat, certes, mais réactualisé à partir de son expérience propre. Cette rupture des frontières traditionnelles, d'un ordre donné au profit de la métamorphose et du mouvement, doit certainement beaucoup à la relation de Breyten vis-à-vis de sa propre histoire et de l'idéologie totalitaire du « *volk* » (le peuple afrikaner). Breyten en profite d'ailleurs pour régler leur compte à tous les totalitarismes. Mais elle est aussi la marque de l'influence exercée sur lui par la pensée orientale, notamment le bouddhisme zen et le taoïsme dont on retrouve nombre des thèmes et des termes dans les poèmes : refus de la vision manichéenne, duale, des choses ; importance de la méditation, tentative de dépasser l'illusion par l'intuition mystique, relation critique vis-à-vis de la réalité. D'où l'énumération à laquelle il a été fait allusion plus haut, et où les déclarations de Breytenbach prennent l'allure de manifestes sur les plans esthétique, philosophique et politique.

Cette « conscience qui est une affaire de sauts, de bonds, de déchirements, de réévaluations pénibles » s'inscrit concrètement dans le corps tout entier du livre. Elle n'est d'ailleurs pas sans rappeler la démarche surréaliste qui refuse le découpage traditionnel entre le réel et l'irréel, imputable, nous dit Jacques Leenhardt, « à une conscience culturellement obsédée de nationalisme » (op. cit.), raison supplémentaire pour le critique de ne pas chercher à enfermer Breytenbach dans des catégories rigides, momifiées, qu'il rejette lui-même.

Si le sens se dérobe constamment dès que l'on croit l'avoir atteint, c'est que la pensée est en perpétuel mouvement et se développe en volutes, en spirales :

« ...tu dois tirer au clair
 tes sanglots rentrés, larguer des
 pré-pensées
 pour que fleurisse à nouveau
 l'équilibre fragile
 entre métamorphose et métamor-
 phase ; ces phrases
 blotties quelque part entre le
 cœur-pierre
 et le gargouillement agnostique de
 la glotte
 la chose n'est ni n'est ni n'est
 pas...
 la chose se conçoit dans le sang...
 (Métamorphose, pp. 19-20)

Rarement aura-t-on vu/lu cet effort d'écriture conçu comme « défécation salutaire », la scatologie et l'eschatologie ne faisant qu'une :

« tu t'accroupis oppressé sur le
 bloc-notes
 pour à nouveau te débarrasser de
 l'abcès stérile :
 évacuer la mort mot à mot »
 (op. cit., p. 18)

Appeler cette opération exercice ou conjuration risque de trahir la pensée même de Breytenbach. Il y a bien des deux, mais son parcours/itinéraire/plongée/pèlerinage, venu des entrailles les plus profondes jusqu'à la gorge qui émet les sons, jusqu'au clapet « qui se lève sous l'infini du dire » (p.20) débouche tantôt sur la recherche linguistique, tantôt sur la réflexion métaphysique, ailleurs sur la création de mots-valises qui portent justement en eux la multiplicité des champs sémantiques et poétiques. Si écrire dans le noir, comme le dit Breyten dans *Confessions* et dans *Judas Eye*, s'apparente à l'écriture automatique où les sons s'appellent et se succèdent, il n'en reste pas moins que le poète puise dans les « objets » qu'il

n'a pas eu à déposer en entrant au guichet de la prison.

En effet, logés dans son esprit ou dans son cœur sont les livres lus, les destins, les philosophies ou les pensées avec lesquels il a été en contact et qui font partie de son héritage spirituel, mais aussi les visages aimés, et les moments d'émotion ou de souffrance que la vie carcérale lui « propose » quotidiennement. La mémoire est convoquée ou s'impose d'elle-même pour les restituer de manière sensible et suggestive. Pas de ponctuation entre les poèmes, ou bien une virgule ou deux points : manifestation de l'ouverture, du passage (voir le poème « *Transit* »), du presque inachevable mais tout de même achevé puisque le livre est là, devant nous. Mais il se clôt, ce n'est pas un hasard, sur l'exclamation : « *ah all this priceless dictionary* » (*Judas Eye*, p. 120) (ah tout cet inestimable dictionnaire).

Si on peut rapprocher Breytenbach de E.E. Cummings et de Ezra Pound, auquel il est fait allusion dans *Judas Eye* (« *The Bifid Route* », pp. 14-15), ce n'est pas seulement pour la liberté de l'un et de l'autre vis-à-vis de la langue anglaise et des formes traditionnelles ainsi que pour la vaste culture qui justifie, surtout chez le second, le recours fréquent à des mots d'origine étrangère. E.E. Cummings était un poète et un peintre comme lui, et Ezra Pound a composé ce qui est certainement son chef-d'œuvre, les *Cantos de prise* alors qu'il était emprisonné pour avoir trahi sa patrie, les États-Unis. Que la « trahison » de Breytenbach par rapport aux Afrikaners soit d'une toute autre nature importe peu ici : l'on retrouve le mot « judas » sur lequel joue Breytenbach dans le titre anglais.

Dans ce processus constant de saisie de moments fuyants, que d'éclairs où la vie s'affirme de manière positive, voire dans une véritable jubilation :

« *Fais de ce jour une terre* »
(« Colline du Sud », *op. cit.*, p. 85.)

« *Ah ! que la terre est belle !* »
(« Transit », *op. cit.*, p. 84.)

Ou, dans *Judas Eye*, après avoir entrevu la lune, (épisode exceptionnel auquel il est fait allusion dans *Confession*, 2^eème partie, chap.1.), cette exclamation que l'on pourrait trouver sacrilège mais qui témoigne que peuvent exister dans le même lieu — ici, la prison — le deuil, le sentiment de solidarité avec plus malheureux que soi, et la joie :

« *Everyday is wedding* » (chaque jour est un mariage)
(« *watching over the wall* », *op. cit.*, p. 86.)

Le registre utilisé dans *Judas Eye* par Breytenbach est vaste et révèle chez cet écrivain afrikaner dont la langue maternelle n'est pas l'anglais la même absence d'inhibition constatée chez les écrivains anglophones non-britanniques, en particulier chez les poètes noirs. Le nombre de mots composés d'une hardiesse extrême en témoigne, de même que celui, au moins aussi important, de mots-valises et, pour reprendre l'expression de Paul Ricœur, de « métaphores vives ». La délectation prise à la musicalité de la langue anglaise se révèle dans le grand nombre d'allitérations, de répétitions, de combinaisons sonores diverses. Mais l'on observe la même invention, dont l'argot n'est d'ailleurs pas absent, dans *Méta-*

morphase. Si les accents peuvent être oratoires, comme dans « *ils viendront* » (p. 99), le ton au contraire se fait contenu, à la fois familier et respectueux quand il parle à son père, (« *Visite* ») tendre comme une caresse sur un visage aimé quand il parle de sa mère ou à sa femme, sans oublier des poèmes où entre une bonne dose de provocation et d'auto-dérision. Être « *en rupture* », trans-gresser (« *to trespass* »), n'est-ce pas là l'une des fonctions de l'artiste ? Et n'est-ce pas dans la poésie, cette ultime transgression, que Breytenbach affirme le mieux à la fois sa liberté et son appartenance ?

Car aussi paradoxal que cela puisse paraître, publier, et pas seulement écrire, est la marque publique de l'appartenance. Que celle-ci rencontre certaines limites, qu'elle s'y heurte et s'y écorche ne fait que la confirmer. Se dire « *citoyen du monde* », c'est être à la fois sans pays et de tous les pays. Et faute de pouvoir parler toutes les langues, la poésie et la peinture sont là, qui peuvent se partager aussi. Breytenbach y parvient peut être plus dans la première que dans la seconde, mais c'est affaire de goût, et l'engagement dans le monde est important même si la forme diffère.

La transgression ne saurait toutefois occulter l'origine. Elle y ramène constamment et Breytenbach, et nous-mêmes. Ici, aucun doute : les invectives contre « *Les grands-prêtres des préjugés* » (« *asile* », p. 11), les jugements sans appels sur ceux qui ne savent plus qui ils sont « *car aucune loi pour lier liberté et responsabilité plus aucune conscience s'insérant dans un champ de référence* » (id., p. 12), l'association identitaire avec les bouchers de Soweto, même quand elle se pro-

nonce à la première personne du pluriel (« *lutte pour le Taal* », p. 31), sont autant de références trop précises à l'Afrique du Sud pour qu'on s'y méprenne. Comme d'ailleurs la vision globale de ce pays qui n'est pas seulement « *noir et maudit* ». Car si Breyenbach l'évoque tel dans sa forme actuelle, c'est aussi en des termes qui ne laissent aucun doute sur sa vision de l'avenir et sur le camp qu'il a choisi :

« ...quant tu penses à ton pays
tu vois
il faut être fort ; des tripes pleines
de cratères et de mouches ;
la montagne est une boucherie
sans parois ;
sur les milles collines du Natal
les poings des combattants comme
autant d'étendards ;
bagnards étendus dans la boue :
tu vois
des mines regorgeant d'esclaves ;
la pluie
s'éteint étincelante haute contre le
crépuscule ;
entre les roseaux verdissent les os
du nain
quand tu penses à ton pays
c'est l'évacuation de toute pensée ;
quand il fait clair dehors tu
ouvres grand les fenêtres,
tu vois les étoiles sont des flèches
dans le vide ;
tu entends, humble comme un
chuchotement, entends-tu ?
« nous sommes le peuple, nous
sommes noirs
mais nous ne sommeillons pas.
nous écoutons dans l'obscurité les
voleurs se goinfrer dans les arbres.

*nous écoutons notre force qu'ils ne
peuvent pas connaître.*

nous écoutons

le cœur noir de notre respiration.

nous entendons le soleil

*trembler derrière les roseaux de la
nuit. nous attendons*

*que les goinfres pourris et repus
tombent des branches flétries*

*un gourmand sera reconnu à ses
fruits*

*ou alors nous apprendrons aux
cochons à grimper dans les arbres. »*

(« aile-feu », pp. 19,30)

Faut-il vraiment trancher au terme de cette étude ? Afrikaans, Breytenbach l'est toujours. Et il ne peut que se réjouir de plus en plus de l'être en voyant le nombre de poètes noirs qui écrivent actuellement dans cette langue, qu'ils croyaient être, lui et eux, la langue des maîtres, mais qui n'a jamais cessé d'être aussi celle des ouvriers et des travailleurs agricoles métis de la région du Cap, sans parler de nombre d'autres Noirs. Poète français ? Oui, certes, par la nationalité. Et aussi, un citoyen du monde par le cœur et par ses prises de position. Faute cependant de connaître la part respective prise par Lory et Breytenbach dans la mise en forme de *Métamorphose*, il faudra attendre un autre recueil de poèmes signé de ce dernier seul pour savoir s'il peut être également un « poète français de langue française. » Mais après tout, là n'était pas la question...

Jacques Alvarez-Péreyre