



HAL
open science

La représentation de l'Autre dans l'œuvre de prison de Breyten Breytenbach

Sandra Saayman

► **To cite this version:**

Sandra Saayman. La représentation de l'Autre dans l'œuvre de prison de Breyten Breytenbach. Désiré K. Wa Kabwe-Segatti; Pierre Halen. Du nègre bambara au négropolitain. Les littératures africaines en contexte transculturel, 4, Université de Metz, pp.135–150, 2008, Littératures des mondes contemporains. hal-01147978

HAL Id: hal-01147978

<https://hal.science/hal-01147978v1>

Submitted on 22 Jun 2021

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.

Sandra SAAYMAN

Université de La Réunion

LA REPRÉSENTATION DE L'AUTRE DANS L'ŒUVRE DE PRISON DE BREYTEN BREYTENBACH

En 1973, après dix années d'exil en France ¹, Breyten Breytenbach fait un bref voyage en Afrique du Sud et prononce à l'Université du Cap un discours controversé sous le titre : « Un regard du dehors ». Le poète y dénonce le mouvement des *Sestigers*, les écrivains des années soixante tant célébrés comme les artisans du renouveau littéraire (jusqu'alors, l'écriture afrikanophone était dominée par le roman rustique). Dès la parution de son recueil de poésie, *Die Ysterkoei moet Sweet*, en 1964 ², Breytenbach était devenu le poète le plus célèbre de ce mouvement. Il s'en dissocie pourtant lors de ce discours en le qualifiant d'élitiste et de bourgeois, et en accusant les écrivains de s'être enfermés dans une « tour d'ivoire ». Il prend ses distances quant à la théorie à la mode de « l'autonomie du texte », et insiste sur le rôle social de la littérature. Il fustige la complicité des écrivains qui, sous couvert d'identification aux tendances européennes (le surréalisme, l'existentialisme), négligent les problèmes politiques de l'Afrique du Sud, et

1 Pendant les années soixante, et au début des années soixante-dix, Breytenbach fait le choix de s'engager dans un réseau international d'opposition au régime de l'*apartheid* (« exile politics »). Après la répression sévère qui suit la manifestation de Sharpeville, c'est ce réseau qui doit assurer la résistance. En 1972, à la demande de John Makhatini, le représentant de l'ANC en Afrique du Nord et en Europe, Breytenbach devient membre du mouvement « Atlas », qui tente de soutenir les organisations interdites, dans le but de faire tomber le régime de l'*apartheid*.

2 BREYTENBACH (B.), *Die Ysterkoei moet Sweet*. Johannesburg : Perskor, 1964, 86 p.

oublie qu'un grand nombre de livres ne sont pas lus parce qu'ils sont censurés³.

Avec « Un regard du dehors », Breytenbach devient le premier écrivain de ce mouvement à dénoncer avec tant de virulence et de manière aussi directe le gouvernement de l'*apartheid* en langue *afrikaans*, c'est-à-dire depuis l'intérieur. Le gouvernement commence à percevoir comme une réelle menace cet intellectuel afrikaner talentueux, applaudi, médiatisé (notamment depuis le refus, en 1965, du visa pour Yolande, son épouse d'origine vietnamienne), qui souhaite « travailler à la transformation de [s]a propre communauté »⁴.

Pendant son voyage en Afrique du Sud en 1973, relaté dans le roman *A Season in Paradise*⁵, il entreprend la création d'un groupe de résistance nommé Okhela, pour soutenir l'ANC. Deux ans plus tard, muni d'un faux passeport, il retourne en Afrique du Sud pour recruter deux militants (dont Steve Biko) pour le bureau d'Okhela à Paris. Pris en filature par la Police Secrète dès le début de son séjour, il est arrêté vingt jours plus tard, le 19 août 1975, puis, à l'âge de trente-six ans, est condamné à neuf ans d'incarcération. Il passera les deux premières années de sa peine en régime solitaire, littéralement coupé de tout contact humain, « enterré », pour reprendre le leitmotiv de son œuvre

-
- 3 Au tournant des années soixante aux années soixante-dix, paraissent *Kouevuur et Met Ander Woorde*, deux recueils de poésie de Breytenbach, ainsi que *Om te Vlieg*, œuvre romanesque dont il est question dans *The True Confessions of an Albino Terrorist*, chez Buren, une petite maison d'édition. Buren publie également *Oorblyfsels*, un recueil de poèmes censurés et retirés de *Kouevuur*. Le recueil *Oorblyfsels* est numéroté et distribué clandestinement. En 1974, Buren perd son procès contre le bureau de censure et *Kennis van die Aand*, de André Brink (Kapaastad : Buren, 1973, 493 p.) est le premier roman *afrikaans* interdit en Afrique du Sud. Il sera traduit à l'étranger dans plus de trente langues ; cf. e.a. BRINK (A.), *Looking on Darkness*. London : W. H. Allen, 1974, 399 p. ; *Au plus noir de la nuit*. Traduit de l'anglais par Robert Fouques-Duparc. Paris : Stock, 1978, 668 p.
- 4 « Un regard du dehors », dans BREYTENBACH (B.), *Feu froid*. Trad. de l'afrikaans par Georges-Marie Lory. Préf. de Bernard Noël. Paris : Ch. Bourgois, 1976, 124 p. ; p. 113.
- 5 BREYTENBACH (B.), *A Season in Paradise*. Transl. from the Afrikaans by Rike Vaughan. New York, San Diego, London : Harcourt Brace & Company, 1994, 288 p. L'original a paru sous un pseudonyme : LAZARUS (B.B.), *'n Seisoen in die Paradys*. Johannesburg : Perskor, 1976, 226 p.

de prison. L'incarcérer semble avoir eu pour but de le menotter puisque, malgré les demandes internationales, l'interdiction de peindre ne fut jamais levée. L'artiste est ainsi privé de l'exutoire qu'est pour lui la peinture, idée qu'il exprime ainsi dans *The True Confessions of an Albino Terrorist*: « to paint is truly to escape : it is a healing of the hands and the eye »⁶.

The True Confessions of an Albino Terrorist est le roman autobiographique que Breytenbach écrit dès sa libération, œuvre qui met ironiquement qui met en scène un protagoniste *afrikaner* exilé à Paris et engagé dans une lutte maladroite contre le régime de l'*apartheid*. Comme une personne souffrant du vertige et pourtant attirée par le vide, le protagoniste « Christian Jean-Marc Galaska », muni de faux papiers et à peine déguisé, semble voué à être arrêté.

Nous examinerons d'abord le dédoublement, qui va de pair avec la déshumanisation du protagoniste de *The True Confessions of an Albino Terrorist*. Le miroir est le lieu par excellence où le sujet est confronté à son apparence. Dans la représentation du « je » et de « l'autre », le miroir, ou plutôt l'absence de miroir en prison, joue un rôle central. Les plaques métalliques qui font office de miroir en prison reflètent, non pas le sujet, mais une image spéculaire qu'il ne reconnaît pas. À partir de cette première scission, on observe une dépersonnalisation progressive du sujet incarcéré : une manière troublante de penser l'identité.

Nous analyserons ensuite le retour d'exil qui tourne en enfer quand le poète *afrikaans* se trouve entre les mains de geôliers qui l'interrogent dans sa langue maternelle. *The True Confessions of an Albino Terrorist* prend forme autour d'un monologue, enregistré puis transcrit, qui s'adresse à un interlocuteur imaginaire, à l'identité difficile à cerner, appelé Mr Investigator alias Mr I, ou encore Mr Eye. Les tours de la cassette dans le magnétophone deviennent une métaphore de « la double entrave »⁷ dans laquelle se trouvent enfermés le prisonnier et

6 BREYTENBACH (B.), *The True Confessions of an Albino Terrorist*. London : Faber & Faber, 1984, 396 p. ; p. 159. Forme abrégée : TC. La traduction française des citations longues provient de : *Confession véridique d'un terroriste albinos*. Trad. de l'anglais par Jean Guilloineau. Paris : Stock, 1984, 354 p. ; forme abrégée : CV.

7 Ce terme est de ROSOLATO (G.), *La Relation d'inconnu*. Paris : Gallimard, 1978, 287 p. ; p. 164. Cet ouvrage a guidé notre réflexion sur le dédoublement du sujet, et

son interrogateur, le narrateur et son interlocuteur, et, finalement, le lecteur lui-même. Du « vomit noir » évacué par le narrateur – paroles sombres, mots noirs sur papier blanc – dépend la libération du je-narrateur et, bien entendu, celle du lecteur. Le régime cellulaire fait de l'interrogateur le seul miroir du sujet incarcéré, relation perverse, réfléchie par celle qui lie le narrateur autodiégétique et Mr Investigator. La confrontation avec ce double inquiétant fait courir au narrateur, tel Narcisse, le risque de se noyer dans le miroir.

Dédoublement

Penser l'identité grâce au miroir

Le passage qui suit constitue la seule évocation de vrais miroirs dans le roman :

I have no common mirror during the first period of Maximum Security. It is only something like a year and a half later that Arselow, for some reason only he would know of, one day brings a mirror to my cell – a real one. I look at this naked-faced yellow monkey looking back at me. In an adjacent corridor the young Jewish security guard who attempted to take over the Israeli embassy in Pretoria, shooting a diplomat in the process, and who is now kept here under permanent surveillance, one late afternoon breaks a mirror and starts slashing his own wrists and stomach. I hear the warder with him screaming hysterically, banging against the steel partition to be let out. They save him. They save the prisoner too (TC, p. 156).

Je n'ai pas eu de miroir pendant la première période à Sécurité maximum. Ce n'est que quelque chose comme un an et demi plus tard que Basduc, pour une raison qu'il était seul à connaître, apporta un jour dans ma cellule un miroir – un vrai. J'ai regardé ce visage de singe jaune, sans poils, qui me regardait. Dans le couloir d'à côté, le jeune Juif, membre du personnel de sécurité, qui avait essayé de prendre d'assaut l'ambassade d'Israël à Pretoria en tuant un diplomate dans l'action, et qui maintenant est sous surveillance permanente, brise un miroir un après-midi et commence à se taillader les poignets et le ventre. J'entends le gardien qui hurle comme un hystérique en tapant contre la cloison d'acier pour qu'on le laisse sortir. Ils le sauvent. Ils sauvent aussi le prisonnier. (CV, p. 165)

Le tiret qui précède le mot « *real* » crée un effet de miroir linguistique, « *a real one* » faisant écho à « *a mirror* », et attire ainsi l'attention sur l'importance de la présence d'un vrai miroir. Mais le signifiant *real* se

notamment sur le double inquiétant, « *my dark mirror-brother* » (TC, p. 260), selon l'expression employée par Breytenbach.

vide de sens à cause de l'incapacité du protagoniste à s'y reconnaître : « je » est devenu un « singe » au visage jaune et imberbe, qui renvoie au protagoniste son regard. La rupture semble complète : le protagoniste ne reconnaît pas son image spéculaire. Le « réel » devient « irréel ». Le narrateur fait-il allusion à une régression à l'état d'animal captif, soumis aux lubies étranges de ses gardiens ? C'est une façon d'évoquer la désintégration du moi, le « morcellement de l'esprit » et donc la folie qui menace.

Les deux événements racontés – le protagoniste qui se voit pour la première fois dans un miroir depuis son incarcération, et la tentative de suicide du prisonnier juif – n'ont pas de lien évident entre eux. C'est l'idée du miroir devenu danger de mort, qui les rapproche. Que le danger de ne plus se reconnaître soit mortel n'est pas totalement exprimé dans le premier récit, mais bien suggéré par l'étonnant passage qui suit. Les deux prisonniers, qui ne se voient jamais, sont constamment sous surveillance. C'est là leur point commun. Le narrateur ne décrit pas l'effet de ce regard sur lui-même, mais en rapportant la réaction extrême de l'autre prisonnier, il évoque sa propre souffrance et le fait qu'elle peut le conduire à la mort.

Le refus d'une identité fixe

Il est vrai que le refus d'une identité fixe est caractéristique de l'esthétique de Breyten Breytenbach. Ses protagonistes, souvent accompagnés de doubles, déroutent le lecteur non averti. Citons ainsi le premier paragraphe du roman *The True Confessions of an Albino Terrorist* :

The name that you will see under this document is Breyten Breytenbach. That is my name. It's not the only one ; after all, what is a name ? I used to be called Dick ; sometimes I was called Antoine ; some knew me as Hervé ; others as Jan Blom ; at one point I was called Christian Jean-Marc Galaska ; then I was the Professor ; later I was Mr Bird : all these different names with different meanings being the labels attached to different people. Because, Mr Investigator, if there is one thing that has become amply clear to me over the years, it is exactly that there is no one person that can be named and in the process of naming be fixed for all eternity. (TC, p. 13)

Le nom que vous trouverez en bas de ce document est Breyten Breytenbach. C'est mon nom. Ce n'est pas le seul ; après tout, qu'est-ce qu'un nom ? On m'a appelé Dick ; parfois, Antoine ; certains me connaissent sous le nom d'Hervé ; d'autres, comme Jan Blom ; une fois, je me suis appelé Christian Jean-Marc Galaska ; puis j'ai été « le professeur » ; plus tard, j'ai été M. Bird : tous ces différents noms avec

différents sens étaient l'étiquette attachée à différentes personnes. Parce que, monsieur l'Interrogateur, s'il y a une chose qui m'est devenue évidente tout au long des années, c'est bien qu'aucune personne ne peut être nommée ni, étant désignée par un nom, définie pour l'éternité. (CV, p. 11)

Le narrateur autodiégétique⁸ et son interrogateur, Mr Investigator, à qui le récit sera adressé, sont présentés dans cet avant-propos dépourvu de titre. Le narrateur prétend se nommer « Breyten Breytenbach ». Mais la présentation ne va pas sans équivoque. L'identité déclinée est aussitôt démultipliée par la liste des autres noms que se donne le narrateur. Dans cette introduction, le je-narrateur informe le lecteur de l'instabilité du « je », continuellement transformé par le temps. Les noms donnés ici ne sont pas des masques que le sujet aurait portés à différentes périodes de sa vie. Dans l'œuvre de Breyten Breytenbach, le sujet se réserve le droit de devenir autre.

Le refus d'une identité fixe, répandu dans toute la production de l'auteur, peut donner l'impression d'un jeu superficiel. Au contraire, son œuvre est la recherche, toujours renouvelée, d'une identité plus vraie. En témoigne la multiplicité des personnages doubles, comme, par exemple, le terroriste albinos, anti-héros du roman éponyme. À en croire le titre, le lecteur a entre les mains les confessions véridiques d'un terroriste albinos, un protagoniste atypique, au caractère complexe. Arrêté et incarcéré sous le coup d'une des lois de l'*apartheid*, « The Terrorist Act », il est nécessairement un traître, et cette « trahison » à l'égard de la communauté blanche est d'autant plus condamnable aux yeux de ses membres au pouvoir qu'elle est commise par un des siens. Le terroriste albinos est particulièrement dérangeant parce qu'il est à la fois « familier » et « étranger ». Selon la classification que veut imposer le gouvernement, il est impossible d'être *afrikaner* et terroriste. Or, le récit révèle que le protagoniste ne s'identifie pas à « l'homme blanc ». Il est sud-africain et classé comme Blanc, mais ses convictions politiques

8 Nous employons ce terme au sens où Gérard Genette et Philippe Lejeune l'entendent : « L'identité du narrateur et du personnage principal que suppose l'autobiographie se marque le plus souvent par l'emploi de la première personne. C'est ce que Gérard Genette appelle la narration 'autodiégétique' dans sa classification des 'voix' du récit, classification qu'il établit à partir des œuvres de fiction » (LEJEUNE (Ph.), *Le Pacte autobiographique*. Nouvelle édition augmentée. Paris : Seuil, coll. Points Essais, 1996, 381 p. ; p. 15-16). Ph. Lejeune fait référence à GENETTE (G.), *Figures III*. Paris : Seuil, coll. Tel quel, 1972, 287 p.

et humaines le placent du côté des Noirs sud-africains, de ceux qui sont opprimés par le régime. Le mot « albinos » peut signifier qu'il porte un masque, qu'il n'est pas véritablement blanc, mais plutôt un « nègre blanc d'Afrique occidentale » (première acception du mot albinos⁹). Derrière le masque blanc se trouve un homme africain : « *a White African* » (TC, p. 340). Cette expression, qui revêt l'allure superficielle d'un oxymore, pose la délicate question de l'africanité et de sa définition (rappelons que le mot *afrikaner* signifie, littéralement, « africain »). Le narrateur suggère qu'il connaît très bien la souffrance des Sud-africains noirs : « *I know what it is like to be black in a white country* » (TC, p. 27).

Le texte prétend être la confession *véridique* de cet homme blanc au cœur noir. L'adjectif « *true* » implique l'existence d'autres versions, fausses ou incomplètes, ce qui est clairement mentionné dans le récit. Le mot « vrai » est employé ailleurs dans le roman en référence aux poèmes écrits en prison, ces confessions « vraies » contrastant avec les confessions écrites sous la contrainte (TC, p. 156). Le roman se distingue donc des confessions forcées et se déclare le résultat de la volonté propre du narrateur. À plusieurs reprises, le texte insiste sur son authenticité, par exemple, « *This is the true story of what happened* » (TC, p. 333). Or, si l'on suit la réflexion de Philippe Lejeune, il faut se souvenir que l'écrivain autobiographe n'est pas quelqu'un qui dit la vérité, mais quelqu'un qui dit qu'il la dit¹⁰.

L'auteur indique, dans ses « Notes » en annexe, que le texte est la transcription d'un récit oral enregistré sur cassette (TC, p. 337-338)¹¹. Le narrateur évoque l'oralité de son récit en faisant allusion à cet enregistrement : « *Two short little things before the end of this tape* » (TC, p. 45), ou encore, « *there are a few more loops of the spool left for this particular chapter* » (TC, p. 80). Cette technique, employée par la police à des fins destructrices, est récupérée ici par le narrateur, après sa libération, à des fins créatrices : raconter une histoire, aussi horrible soit-

9 Cette définition date de 1665 (*Le Nouveau Petit Robert*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 1993, p. 53).

10 Il s'agit ici d'une idée que Ph. Lejeune a exprimée lors d'une intervention à la librairie Caligramme à La Rochelle, en 1998.

11 Ceci a été vérifié auprès de Breytenbach lors d'un entretien en janvier 2000 : le texte est véritablement la transcription de cassettes audio qu'il a enregistrées après sa libération.

elle. Signaler l'origine orale du texte dès la première page du roman vise donc à authentifier le récit et à donner au lecteur le rôle de témoin. Cette insistance sur la véracité du texte n'est pas sans paradoxe, puisque la situation d'énonciation est artificielle : le narrateur s'adresse, ultérieurement, à un interlocuteur imaginaire aux rôles multiples. De plus, le narrateur refuse une identité fixe, ancrée dans une réalité fixe. Puisque le « je » est transformé par le temps, son récit l'est également. Ainsi l'adjectif « *true* » dans le titre souligne, de façon ironique, l'instabilité et la subjectivité de tout discours.

L'(anti-)pacte autobiographique

Malgré l'insistance sur l'instabilité de l'identité, il y a une identification entre le narrateur et l'auteur, Breyten Breytenbach. Cette idée de l'instabilité de toute identité et donc de tout texte, telle qu'elle est exposée dans l'avant-propos, n'empêche pas le caractère autobiographique du roman. *The True Confessions of an Albino Terrorist* peut être appelé la mise en roman de l'expérience d'incarcération de Breyten Breytenbach. Pour évoquer cette œuvre, nous emploierons donc le terme « roman autobiographique », suivant la définition de Philippe Lejeune :

J'appellerai ainsi tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner, qu'il y a identité de l'auteur et du *personnage*, alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité, ou du moins de ne pas l'affirmer¹².

Si, chez Jean-Jacques Rousseau, le pacte autobiographique figure dès le titre, *Les Confessions*, Breytenbach cherche à l'annuler en ajoutant « *true* ». Chez Rousseau, le pacte ainsi annoncé dans le titre est développé dans le préambule et ensuite confirmé tout au long du texte. Or, le préambule de *The True Confessions of an Albino Terrorist* (« *The name that you will see under this document is Breyten Breytenbach. That is my name. It is not the only one* » TC, p. 13) peut être lu comme un anti-pacte : ici le « contrat d'identité scellé par le nom propre »¹³ est

12 LEJEUNE (Ph.), *Le Pacte autobiographique*, op. cit., p. 25.

13 *Ibid.*, p. 33.

mis en cause, inscrivant le récit qui suit dans l'espace ambigu du roman autobiographique.

Une parenthèse doit être ouverte ici. *The True Confessions of an Albino Terrorist* est le premier roman que Breytenbach ait écrit en anglais. La première raison de ce choix est donnée dans les « Notes » en annexe du roman : le besoin de raconter son expérience à son épouse, qui ne parle pas l'afrikaans (TC, p. 338). Dans ce cas, pourquoi choisir l'anglais et non pas le français, puisque son épouse parle français ? La réponse semble suggérée par le constat suivant, placé également en annexe :

Still, if what I had to describe is of any documentary value it can only be because I tried, as a White African who has had the privilege to enter into a world known only too well by the majority of South Africans, to paint as *fully as possible* my view of that society as it exists now (TC, p. 339-340).

*Cependant, si ce que j'avais à décrire a une valeur documentaire, c'est uniquement parce que j'ai essayé, en tant qu'Africain blanc qui a eu le privilège d'entrer dans un monde que la majorité des Sud-Africains ne connaît que trop bien, de peindre de la manière la plus complète possible ma vision de cette société-là, telle qu'elle existe aujourd'hui*¹⁴.

Ainsi, en donnant à son texte une valeur documentaire, l'auteur dénonce un système auquel il s'oppose. Le roman naît de la volonté non seulement de décrire la violence, mais également de la combattre. L'anglais touchera un plus vaste public que le français. Le choix de mettre « *that* » en italiques pourrait témoigner du besoin de Breytenbach de prendre ses distances avec la société sud-africaine. Après sa libération, il est de nouveau exilé¹⁵, et sa position vis-à-vis de son pays natal reflètera, comme avant, sa haine du système et son amour pour son pays, jeu de tension entre paradis et enfer. Plusieurs poèmes des années soixante et du début des années soixante-dix montrent le désir de l'exilé de retourner au pays natal, de revoir le paysage de son enfance, et de retrouver un état antérieur de bonheur, qu'il exprime en *afrikaans*. L'Afrique du Sud est comparée à un paradis dans le roman autobiographique, *'n Seisoen in die Paradys*¹⁶, paru en 1976, où Breytenbach

14 Ma traduction, les annexes ne figurant pas dans le roman traduit.

15 Il ne pourra légalement retourner en Afrique du Sud qu'en 1990.

16 LAZARUS (B.B.), *'n Seisoen in die Paradys*, op. cit. ; cf. *A Season in Paradise*, op. cit.. En 1993 paraît *Return to Paradise* (London : Faber & Faber, 1993, xix-224 p.).

raconte le séjour en Afrique du Sud qui lui a coûté sept ans et demi d'incarcération. En 1973, à l'Université du Cap, il dénonce donc en *afrikaans* le système de l'*apartheid*. Compte tenu que la langue *afrikaans* est profondément ancrée dans la culture afrikaner, on comprend qu'il a « osé dire dans sa langue ce que cette langue ne doit pas dire »¹⁷. Ainsi, l'homme considéré à l'époque comme le meilleur poète *afrikaans* dénonce l'*apartheid* dans un discours qui suscite une ovation des auditeurs : cela fait peur au gouvernement. Le pouvoir subversif du Verbe a été souligné par des prisonniers politiques célèbres. Dans l'avant-propos à *The Man Died*¹⁸, Wole Soyinka déclare : « *Books and all forms of writing have always been objects of terror to those who seek to suppress truth* ».

Double entrave

Refus d'écrire dans sa langue maternelle

Après un verdict prononcé en *afrikaans*, B. Breytenbach est enfermé dans une prison où les gardiens parlent l'*afrikaans*, et c'est en *afrikaans* qu'il est interrogé. Le retour à la matrice soi-disant protectrice devient vite infernal. Se retrouver prisonnier de ses propres « frères », des hommes qui parlent sa langue maternelle, plonge Breytenbach dans une confusion identitaire. Le familier devient étrange. La situation de Breytenbach est donc bien plus complexe que celle des prisonniers politiques anglophones, issus d'une tradition « libérale », pour qui il est facile de prendre position face à l'ennemi *afrikaner*¹⁹. Le choix d'écrire *The True Confessions of an Albino Terrorist* en anglais atteste sans doute de la volonté de se distancier de la relation prisonnier-bourreau dont les frontières sont très floues, pour y voir plus clair et pour ensuite pouvoir s'en libérer. L'artificialité du discours, le choix d'énoncer en

17 Expression de Bernard Noël dans BREYTENBACH (B.), *Feu froid*, op. cit., p. 9.

18 SOYINKA (W.), *The Man Died*. New York : Harper & Row Publishers, 1972, 317 p.

19 Cf. LEWIN (H.), *Bandiet. Seven Years in a South African Prison*. London : Barrie & Jenkins, 1974, 223 p. (autre édition : Cape Town : David Philip, 1989, 229 p.). *Bandiet* est un roman autobiographique qui raconte l'expérience carcérale de Hugh Lewin, un dissident anti-*apartheid* issu de la tradition libérale anglaise.

anglais ce qui a été vécu en *afrikaans* semble témoigner du besoin vital pour Breytenbach de mettre à distance l'expérience de l'incarcération qu'il a connue dans son pays natal ²⁰.

L'interlocuteur imaginaire

Pour cerner l'identité de l'interlocuteur imaginaire dans *The True Confessions of an Albino Terrorist*, il faut se rappeler que « la période d'observation » (qui durait d'habitude trois mois) se transforma en un régime cellulaire de plus de deux ans pour le personnage principal de ce roman (ainsi que pour Breytenbach dans la réalité). Pendant cette période, le protagoniste ne vit aucun autre prisonnier et les gardiens ne devaient lui adresser la parole que pour lui donner des ordres (TC, p. 129). Ceci signifie qu'il n'avait de contact « humain » qu'avec ses interrogateurs ; il dépendait de ses bourreaux pour survivre. Le narrateur définit d'emblée la relation avec Mr Investigator comme une relation de victime à bourreau, une relation de domination : « *you could force me to deny whatever I say* » (TC, p. 13). L'objectif de l'interrogateur est d'obtenir des aveux du prisonnier pour pouvoir le définir comme Autre. L'obsession des interrogateurs vise à démontrer la vérité de leurs hypothèses et à classer le prisonnier comme Autre, celui qui menace l'État :

I, after having been successively (unsuccessfully) a French, British and Israeli agent, would end up being accused of working for the CIA (TC, p. 18-19).

Et moi, après avoir été successivement (sans succès) un agent français, britannique et israélien, j'ai fini par être accusé de travailler pour la C.I.A. (CV, p. 17).

20 Breytenbach ne cessa pourtant pas d'écrire et de publier en *afrikaans*. En 1983 paraît *eklips*, un recueil de poésie et en 1987, *Boek (deel een)*, un recueil d'essais (les deux ouvrages sont publiés par Taurus). À partir de 1990, avec la chute de l'*apartheid*, Breytenbach publie abondamment en *afrikaans*. Il publie des recueils de poésie (*Soos die so*. Bramley : Taurus, 1990, 202 p. ; *Nege landskappe van ons tye bemaak aan 'n beminde*. Somerset-Wes, Groenkloof : intaka, Hond, 1993, 191 p. ; *Papierblom*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg : Human & Rousseau, 1998, 139 p.), des pièces de théâtre (*Boklied* et *Toneelstuk*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg : Human & Rousseau, 1998, 159 p. et 2001, 106 p.) et une œuvre romanesque (*Woodwerk*. Kaapstad, Pretoria, Johannesburg : Human & Rousseau, 1999, 228 p.).

Later, when in Cape Town, I often had a likewise impression from the prison warders : that looking after me was their way of combating and fighting communism on the frontier (TC, p. 52).

Plus tard, au Cap, j'ai souvent eu une impression semblable devant les gardiens de prison : me surveiller, c'était leur façon de lutter contre le communisme sur la frontière (CV, p. 53).

Double entrave narcissique

Une dépendance mutuelle de nature perverse, proche d'une relation sado-masochiste, naît entre l'interrogateur et son prisonnier. Cette relation est décrite dans une annexe intitulée, « *A Note on the Relationship between Detainee and Interrogator* » :

There is the struggle for domination – to have the other do what you want him to do [...] because the opposing forces are irreconcilable, or because there is the pathological human curiosity for killing, for altering permanently, or just 'to see', or because the dismantlement has revealed a *vis-à-vis*, a brother-I, a mirror-image or only a miserable human-conditioned pile of flesh and faeces which is unbearable and needs to be done away with ; there is thus already the tendency to identify with the other (and the roles can be inverted) and the blind desire to force a solution to and a resolution of the irreducible contradictions – precisely because you cannot accept the (self)-image revealed to you, nor the knowledge that never the twain shall meet (TC, p. 341).

Il y a la lutte pour la domination, c'est à dire forcer l'autre à faire ce que vous voulez qu'il fasse [...] parce que les forces antagonistes sont irréconciliables, ou à cause de la curiosité pathologique de l'homme pour le meurtre, pour l'altération définitive, ou juste « pour voir », ou parce que la déconstruction opérée a révélé un vis-à-vis, un je-frère, une image miroir ou juste un malheureux tas de chair et d'excréments de forme humaine qui est insupportable et doit être éliminé. Ainsi, il y a déjà la tendance à s'identifier à l'autre (et ces rôles peuvent s'inverser) et le désir aveugle d'imposer une solution, une résolution des oppositions irréductibles – précisément parce que vous ne pouvez pas accepter l'image (de vous-même) qui vous est révélée, ni la notion que les deux sont inconciliables²¹.

Voilà qui correspond à ce que Guy Rosolato conçoit comme la troisième incidence de « la double entrave narcissique »²², celle du « pou-

21 Ma traduction.

22 G. Rosolato explique sa traduction de l'expression anglaise « double bind » comme « double entrave » dans une note de bas de page : « J'ai proposé les termes de *double entrave* (plutôt que de double lien, ou double contrainte) pour les raisons suivantes : ils expriment 1° la gêne, le frein, la contrainte ; 2° le lien, même matériel, du terme originel, *bind*, pour l'animal, le prisonnier ; 3° l'évocation de

voir »²³. L'une des caractéristiques de cette relation est la destruction du pouvoir de celui à qui l'on fait subir la « double entrave ». Rosolato définit la relation entre les deux protagonistes ainsi : « La double entrave se présente comme le terme commun, en miroir, entre eux »²⁴. Cette notion apparaît clairement dans la phrase suivante : « *I see you as my dark mirror-brother* » (TC, p. 260). L'idée d'un « circuit fermé »²⁵ est en effet exprimée par le narrateur : « *We seemed to be locked in an embrace of hate and mutual dependence* » (TC, p. 180). La « double entrave » est une relation qui sous-entend « une acceptation mutuelle, même inconsciente »²⁶ des protagonistes. Le protagoniste est conscient qu'il dépend de son interrogateur, mais l'acceptation de la relation lui est imposée par son statut de prisonnier en régime cellulaire. Ainsi, la dimension politique prend le pas sur la dimension privée et empêche le prisonnier de se libérer d'une relation perverse.

Mr Investigator, personnage imaginaire qui rassemble tous les traits des bourreaux que le protagoniste a pu connaître en prison, joue avant tout le rôle de son *alter ego*, comme le laisse entendre l'évolution de son identité dans « Mr Investigator, Mr I » (TC, p. 27). D'une part « Mr Investigator » réduit à « Mr I » représente une coupure, une éliision du nom réduit à sa majuscule. D'autre part, il est évident qu'il s'agit d'un glissement de l'abréviation « Mr I » vers l'homophone « I » (« je »). Jeu de dédoublement où s'opère une identification étroite entre le narrateur et Mr Investigator / Mr I, qui semble servir de témoin partageant son point de vue :

Which is why I turn back to you, Mr Investigator, Mr I, and I talk because you must give me sounds. (TC, p. 27)

C'est pourquoi je me retourne vers vous, monsieur l'Interrogateur, M. I., et je parle parce que vous devez me rendre la parole. (CV, p. 26)

l'indécidable, de l'entre-deux, par l'*entr(ave)* ; 4° le niveau cognitif, avec l'argot "entraver", comprendre, avec son étymologie (interroger) » (« La double entrave », *La Relation d'inconnu, op. cit.*, p. 164-169 ; p. 164).

23 ROSOLATO (G.), « La double entrave », art. cit., p. 168.

24 *Ibid.*, p. 165.

25 *Ibid.*, p. 166.

26 *Ibid.*, p. 165.

Cette identification étroite du protagoniste à son interrogateur prend des dimensions inquiétantes :

I must know (he says). I must sniff out. I must uncover. I must gut. I must reconstitute. I must comprehend. I must prove. That is, I must allow it to reveal itself. The secret secrets. Therefore I must ask. Do you mind that I ask, I ask, I ask ? Don't you know it's necessary ? That it can never be any different ? That it has been like this from the beginning of time – you and I entwined and related, parasite and prey ? Image and mirror-image ? You are my frame and my field and my discipline. I bring for you cookies in a tin – my wife made them with her own two hands. In you I live (TC, p. 56).

Je dois savoir (dit-il). Je dois sentir. Je dois tout découvrir, tout vider. Je dois reconstituer. Je dois comprendre. Je dois prouver. Je dois laisser les choses se révéler d'elles-mêmes. Les secrets secrets. Par conséquent, je dois interroger. Ça ne te fait rien si j'interroge, j'interroge, j'interroge ? Ne sais-tu pas que c'est nécessaire ? Que ça ne peut jamais être différent ? Qu'il en a été ainsi depuis le commencement des temps – toi et moi entrelacés et reliés, le parasite et la proie ? L'image et l'image-miroir ? Tu es mon cadre, mon espace et ma discipline. Je t'ai apporté des gâteaux – ma femme les a faits de ses mains. Je vis en toi. (CV, p. 58-59).

La relation entre le prisonnier politique et son interrogateur le harcelant de questions se transforme en une relation intime perverse. Le prisonnier isolé trouve dans son interrogateur son seul point de repère, son unique contact avec le monde extérieur. Mais ironiquement, le prisonnier sert également de point de repère à l'interrogateur. C'est une relation « de parasite et de proie » dans laquelle les rôles ne sont pas toujours transparents. La question rhétorique : « *Image and mirror-image ?* », est lourde d'implications pour qui connaît la signification de l'absence de miroir en prison.

La description de la relation de proximité étouffante entre le prisonnier et Mr Investigator suggère que la véritable identité de ce dernier est celle d'un interrogateur, identité qui reste quasiment non-dite dans le texte. Un jeu de glissements en avertit le lecteur : « *In any event, I'm trying to describe to you. [sic] Mr Interrogator – sorry, Mr Investigator – that I was in a constant state of jitters* » (TC, p. 101). La forme du texte illustre son contenu : la nervosité du protagoniste poursuivi par la police secrète se traduit par des lapsus (*calami et linguae*) révélateurs. La véritable identité de Mr Investigator est signalée une fois de plus par le choix du mot-valise faisant entendre « terror », « *Investerroigator* » (TC, p. 214). De même, le glissement « *Mr Investalligator* » (TC, p. 152) signale avec ironie la nature prédatrice de

l'enquêteur. La référence à un alligator rappelle également le surnom du chef d'État sous l'autorité duquel Breytenbach a terminé son incarcération : le « Grand Crocodile », P.W. Botha.

À ce jeu de dédoublement s'ajoute le double sonore « I » / « eye ». C'est grâce à un interlocuteur fictif que le narrateur peut « revoir » l'expérience effrayante de son incarcération. Mais le jeu d'homophonie tel qu'il s'opère dans « *Mr Investigator, if you really are who I think you are, Mr Eye* » (TC, p. 32), n'est pas sans échos menaçants. L'œil rappelle la constante surveillance exercée sur le prisonnier : « *The approaches to the prison and the grounds around it are constantly observed by rotating television eyes* » (TC, p. 133). De plus, l'écho narcissique « I / eye » introduit l'idée du danger mortel de la relation entre le protagoniste et l'homme qui lui sert de miroir. L'espace étroit où l'un enferme l'autre (« *You are my frame* » TCA, p. 56) mènera inéluctablement à l'étouffement de l'un des deux. Ce personnage imaginaire, mais bien vivant dans la psyché du narrateur, ce Mr Investigator, Mr Eye, Mr I, est bien « le double inquiétant qu'il faut éliminer »²⁷.

On a vu de quelle manière Mr Investigator servait de miroir au protagoniste. Le choix de l'appeler « *Mr Eye* » rappelle que l'œil est un miroir et le miroir un œil. Ce que le protagoniste voit reflété dans l'œil de l'autre est sa propre misère, sa propre perte de repères, un reflet épouvantable. Un écho révélateur s'opère dans les passages suivants :

I must know (he says). « I must sniff out. I must uncover. I must gut. I must reconstitute. I must comprehend. I must prove. That is, I must allow it to reveal itself. The secret secrets. Therefore I must ask. Do you mind that I ask, I ask, I ask ? » (TC, p. 56 ; je souligne).

Je dois savoir (dit-il). Je dois sentir. Je dois tout découvrir, tout vider. Je dois reconstituer. Je dois comprendre. Je dois prouver. Je dois laisser les choses se révéler d'elles-mêmes. Les secrets secrets. Par conséquent, je dois interroger. Ça ne te fait rien si j'interroge, j'interroge, j'interroge ? (CV, p. 58 ; je souligne)

The document itself took shape from the obsessive urge I experienced during the first weeks and months of my release to talk talk talk, to tell my story and all the other stories (TC, p. 337, je souligne)

27 LOUVEL (L.), *L'Œil du texte*. Toulouse : PU du Mirail, 1998, 386 p. ; p. 126.

*Le document lui-même a pris forme du besoin obsessionnel de parler, parler, parler, besoin que j'ai ressenti dans les semaines et les mois suivant ma libération; besoin de raconter mon histoire et toutes les autres*²⁸.

Le deuxième passage se trouve dans les notes expliquant l'origine du roman, en annexe ; le premier reproduit le discours de l'interrogateur dans le roman. La libération du protagoniste ne s'achève pas lorsqu'il quitte la prison. Il doit gagner sa propre libération et cela grâce au Verbe. La reconstitution verbale – la représentation, la répétition – de sa situation de prisonnier interrogé rappelle Écho, la nymphe amoureuse de Narcisse, condamnée à répéter les mêmes sons. Mais s'agit-il ici de la répétition du même ? Les images spéculaires étudiées ci-dessus ne sont jamais fidèles au sujet reflété. De la même façon, la reconstitution verbale de l'expérience carcérale ne peut être qu'une transposition de l'expérience originale. Dans les « notes » en annexe, Breytenbach insiste sur les couches d'écriture et de ratures qui ont donné lieu au manuscrit final : « *My wife typed the pages. I used her transcripts as 'rough copy'. These I would blacken, add to, delete from, change about – and she would retype a clean version for me to go over again if needed* » (TC, p. 338). On ne peut que donner raison à Guillaume Cingal quand il définit *The True Confessions of an Albino Terrorist* comme un palimpseste, dans la mesure où « le palimpseste est un procédé littéraire qui crée l'illusion de dire et redire la même chose tout en la transformant lentement. »²⁹ Cette transformation semble être la condition *sine qua non* d'une véritable libération.

L'écho narcissique « *I / eye* » suggère que le processus qui consiste à re-crée la situation du prisonnier n'est pas seulement douloureux, mais que cette contemplation de soi dans le miroir, cette confrontation avec le double inquiétant, fait courir au narrateur, comme à Narcisse, le risque de se noyer dans le miroir. Malgré ce danger, on constate le caractère incontournable de la parole, car c'est seulement grâce au Verbe que le sujet peut, comme le dit Lilianne Louvel, « tuer le double qui menace son intégrité de division »³⁰, et ainsi tenter de se libérer.

28 Ma traduction.

29 CINGAL (G), « 'In an attempt to erase' : Breyten Breytenbach's Prison Writing and the Need to Re-Cover », *Commonwealth Essays and Studies*, (Dijon), vol. 25, n°1, décembre 2002, p. 70 (je traduis).

30 LOUVEL (L.), *L'Œil du texte*, *op. cit.*, p. 128.