

Arts et textes en Afrique

Textes réunis et présentés
par Guillaume Cingal et Michel Naumann

Association pour l'Etude des Littératures Africaines

2000

Arts et textes en Afrique

*Cet ouvrage est le résultat d'une journée d'études
organisée à la Maison des Sciences de l'Homme
(54 boulevard Raspail – Paris)
le 22 septembre 2000.*

© A.P.E.L.A. et les auteurs.

Contact A.P.E.L.A. :

M. Daniel Delas
5, rue Broussais
75014 Paris

SOMMAIRE

Avant-Propos	7
1. Pratiques divergentes ou convergentes ?	
Anny Wynchank, "Textes et Septième Art : de l'écrit à l'écran chez Sembène Ousmane"	9
George Lang, "L'Art photographique de Roger Dorsinville"	18
Guillaume Cingal, "Du pareil au même : les aquarelles et les proses poétiques de <i>All One Horse</i> "	26
2. L'écriture en point de mire	
Philip Whyte, "La Photographie dans <i>The Famished Road</i> de Ben Okri"	39
Michel Naumann, "Musique et rythmes dans l'œuvre d'Okigbo" .	49
Nicolas Martin-Granel, "Autoportrait de Sony en artiste" ...	56
3. Au-delà du dialogue : vers la synthèse des arts ?	
Boniface Mongo-Mboussa, "Produire en Afrique : l'aventure ambiguë de Chéri Samba et Sony Labou Tansi"	73
Mamadou Bani Diallo, "Senghor : du poète au griot"	82
Peter Hawkins, "La synthèse des arts dans le théâtre multi- culturel d'inspiration africaine : le <i>Ki-Yi Mbock</i> de Werewere Liking et le Théâtre Talipot de Philippe Pelen Baldini"	93

Du pareil au même ?

Les aquarelles et les proses poétiques de *All One Horse*

Le poète sud-africain Breyten Breytenbach est aussi connu pour ses activités de peintre. Si l'on se fie même à la diffusion de son œuvre sur Internet (un exemple comme un autre), il semble que le peintre soit plus "médiatisé" que l'écrivain.

Dans *All One Horse. Fictions and Images*, publié en afrikaner en 1989, puis en anglais en 1990 (Londres, Faber and Faber), Breyten Breytenbach livre une alternance de 27 "fictions" (des proses poétiques de 2 ou 3 pages) et de 27 "images" (des aquarelles). Alors que le sous-titre implique une forte distinction générique (écriture vs peinture), le titre est une expression dont l'équivalent français serait "bonnet blanc et blanc bonnet". Breytenbach s'en explique dans un avant-propos signé 'A. Uthor' :

The book is called *All One Horse*. If you really must know, the title is culled from a Chuang Tzu saying : 'Heaven and earth are one finger, all things are one horse.' This, by the way, also precisely indicates the contents, made up of a structure wrapped in themes or motives. Arguments of course are informed and/or illustrated by imagery or texture, or both. (p. 9)

Ce qu'il faut déterminer, par conséquent, outre les éventuelles correspondances thématiques et formelles entre les aquarelles et les textes, c'est si Breytenbach exploite les différences fondamentales entre peinture et écriture, ou s'il cherche à les abolir. Tout semble être une question de méthode : l'approche sémiotique parie plus sur l'interaction que sur le cloisonnement. L'illustration a lieu dans les

deux sens, sans primauté de l'une des deux formes d'expression sur l'autre, comme l'indique l'avant-propos. En effet, une des affirmations les plus caractéristiques de Breytenbach est qu'il n'y a pas de différence essentielle entre la poésie et la peinture :

Writing is a continuation of painting just as painting is a prolongation of writing. I don't indulge in one in the place of the other, or elucidate the one form of expression by means of the other. These two disciplines of being share the same means.¹

Dans *Painting the Eye*, Breytenbach va même jusqu'à dire que l'interaction entre ces deux formes esthétiques a tout de la métamorphose : la poésie se fait peinture, et inversement².

Une affirmation théorique aussi catégorique, qui tout pour séduire, mais aussi pour surprendre, passe-t-elle l'épreuve de la mise en pratique ? Marilet Sienaert, qui a consacré un article passionnant aux affirmations théoriques de Breytenbach sur l'équivalence des formes esthétiques, s'est surtout attachée à caractériser l'œuvre peint et poétique selon les modalités de l'esthétique de la réception. Elle en a conclu que ce qui primait, c'était la déstabilisation du lecteur ou du spectateur et l'indétermination des signes :

This persistent feature of a shifting 'I' suggests a general inability to *know* : there is no reassuring sense of closure, hence the reluctance or even resentment with which one often faces those paintings and poems which forcefully undermine one's conventional perceptions and relatedness to the world. [...] By remaining open-ended, the poem or painting evokes the right of the individual *not* to know.³

En revanche, Marilet Sienaert ne consacre pas d'analyse à *All One Horse*, qui est, selon moi, la tentative *concrète* la plus aboutie et la plus passionnante de Breytenbach, par-delà les affirmations théoriques. C'est bien en artiste que Breytenbach affronte ici le mélange des genres, et qu'il cherche à faire se rencontrer la plume

¹ Breyten Breytenbach. *Hart-Lam*. Emmarentia: Taurus, 1991, p. 72.

² Breyten Breytenbach. *Painting the Eye*. Le Cap: David Philip, 1993, p. 67 (cité in Sienaert, Marilet. "Ut pictura poesis? A Transgressive Reading of Breytenbach's Poetry and Painting", in *Current Writing*. vol. 8, n° 1, 1996, pp. 102-112).

³ M. Sienaert, *art. cit.* p. 109.

et le pinceau, les mots et les couleurs. Reste à savoir si la pratique vérifie la théorie, ou s'il y aura toujours solution de continuité entre des moyens d'expression techniquement différents que l'écriture et la peinture. Comme on le verra, tout, en l'occurrence, est affaire de *traduction*, au sens large du terme.

1. Faire copuler fictions et images...

All One Horse, on l'a compris, n'a rien du livre d'art occasionnel. Ce n'est pas un "beau livre" que l'on offre à Noël, et dans lequel un écrivain plus ou moins inspiré se com(proto)met à apposer ses textes à des œuvres picturales... ou l'inverse... Ici, un même artiste peint et écrit, et nous livre équitablement ses proses et aquarelles (27 de chaque). Dans un ouvrage aussi concerté (aussi schizophrène ?), la structure a un intérêt fondamental.

Ainsi, il convient de préciser que le terme d'*alternance* employé plus haut est impropre. Il s'agit d'un abus de langage, car les aquarelles ne se trouvent pas toujours, loin s'en faut, *entre les textes*. La première aquarelle se trouve à la page 5, juste avant la table des matières et le premier texte en prose, qui commence à la page 9. En revanche, le livre se termine par les deux dernières pages du dernier texte, 'Letter to a Mummy'. L'antépénultième aquarelle, qui figure à la page 116, est aussi reproduite en couverture de l'ouvrage. Par ailleurs, les aquarelles des pages 13, 20, 25, 53, 60, 64, 69, 73, 77, 113 (soit dix aquarelles sur vingt-sept) figurent au milieu d'un texte ; par ce procédé, elles semblent, à première vue, se rapporter à un seul texte (celui qu'elles "coupent"), alors que les dix-sept autres aquarelles sont dans une situation intermédiaire qui peut permettre de supposer qu'elles se rapportent au texte qui précède ou au texte qui suit.

Toutefois, ce genre de conjectures disparaît dès que le lecteur se plonge plus avant dans le livre. En effet, pas d'"illustration" ici, en quelque sens que ce soit : les textes ne se rapportent directement à aucun tableau ; aucun tableau n'est une *ekphrasis* immédiatement reconnaissable de tel ou tel texte. C'est comme si fictions et images étaient juxtaposées à la suite sans lien explicite. L'avant-propos, que je citais en introduction, s'il invite à trouver des correspondances, ne précisait pas si elles étaient, ou non, explicites.

Mieux, même, l'“auteur” de l'avant-propos, A. Uthor, signale leur parfaite irréconciliabilité :

Images, again, depend on how far the horse association can travel, as do textures which would be blank were it not for imagination — and there the finger goes galloping over uncharted regions covering unplumbed depths because the colour and the feeling of the above are determined by the life from which they echo forth. And life, the translation in other words, is nothing if not severable. The horse needs no rider. (p. 9)

Breytenbach parle de “prolongement”, mais, à tout prendre, on a plutôt l'impression que les textes et les aquarelles suivent leur logique respective en toute autonomie¹. Si prolongement des uns par les autres il y a, c'est au lecteur de le chercher.

All One Horse est donc caractéristique de l'esthétique breytenbachienne, en ce sens qu'il s'agit à la fois d'un labyrinthe — d'une forêt de signes dans laquelle le lecteur doit se retrouver — et d'une chambre d'échos². Certains échos sont relativement évidents. Il me serait impossible de les citer tous, mais, pour montrer que la structure n'est pas totalement *ab-errante*, je donne dans le tableau ci-dessous les correspondances sémiotiques qui mettent en relation un texte et une aquarelle qui en est proche :

¹ Notons d'ailleurs que les aquarelles n'ont pas de titre. Les titres n'apportent pas de “supplément de sens” aux textes, dans la mesure où, à chaque fois, le titre reproduit les derniers mots du texte. On a donc, d'un côté, des textes à part entière, et, de l'autre, des expressions picturales “pures”. Aucun “croisement” explicite n'est possible.

² Il va de soi qu'une telle esthétique est fortement influencée par des modèles occidentaux ou européens. A ce titre, Breytenbach est une figure d'artiste africain dont les ambiguïtés sont comparables à celles d'un Borges en Amérique du Sud. Pour ce qui est de l'“échographie” dans les textes de Breytenbach, se référer à mon article “Du merle à l'oiseau noir”, à paraître dans la revue *Imaginaires*, Actes du Colloque ‘Lire le Détail’ (Reims, 10-11 mars 2000).

	Signes picturaux	Signes textuels
1	L'aquarelle de la page 13 développe l'idée de dualité. Elle représente un Victor Hugo nu, au visage noir, vêtu d'un étui pénien (cf titre du texte). Il porte, en guise de bouclier, une carte à jouer qui représente le "vrai" Victor Hugo, et un stylo-plume à queue de poisson.	"On the first day he creates <i>firstness</i> and therefore <i>two</i> and the so ons followed by copulation, as also <i>day</i> which calls up <i>night</i> (since otherwise it could not be 'day'), or the warm hollow for copulation. As the mirror creates the image. The image creates the mirror. Imagine Imago ! Imagine I !" ('Between the Legs', p.12)
2	L'aquarelle de la page 36 représente un homme de dos en train de peindre un paysage qui se fond avec son tableau (référence à Magritte). Au deuxième plan, un arbre. Un masque ouest-africain (ou une tête masquée) est accroché à la branche inférieure de l'arbre.	"In parts of Africa — in Senegal, Mali and Niger, for instance — when a griot dies, and please remember that the griot constitutes the word-weaving memory of his people, his fellows take the mortal remains to be hidden in the hollow trunk of a baobab." ('This Unmemorable Memory Exists', p. 38)
3	L'aquarelle de la page 64 représente une pièce, dans laquelle se trouve un homme barbu ; une toque lui recouvre le visage et il foule aux pieds une tête (décapitée ?). Au mur de la pièce, une tête de cheval (vivant et décapité).	'Horse Gallops on Post-haste' (pp. 63-66)
4	L'aquarelle de la page 84 est un portrait plié en quatre. Les raccords entre les pliures sont marqués au moyen de chiffres ou de petits clous blancs peints sur les bords. Il s'agit d'une version gauche et masculinisée de la Joconde.	"I wish to introduce you to my twin brother. [...] Physically he is my spitting image. To the extent that when he does a self-portrait I often wonder whether he's not trying to picture me. (I forgot to specify that he's a painter.) Let me tell you about his favourite painting. It is the Mona Lisa, or La Gioconda as some people think they know it.

		<p>'Why do you like that one best?' I ask.</p> <p>'Because it is a self-portrait,' he answers. 'More precisely : because it is a painting of myself. You smile? Look at my smile and then try to remember. Isn't it exactly the same?' ('And This Mirror', pp. 85-87)</p>
5	<p>L'aquarelle de la page 100 est un portrait de groupe. Au centre, une personne de sexe indéterminé (femme?), sans yeux, assise, les mains croisées, avec un oiseau perché sur l'épaule gauche. Derrière elle, debout, deux femmes. Celle de gauche a le visage jaune, et deux paires d'oreilles. Celle de droite n'a ni bouche, ni nez, ni oreilles, mais a quatre paires d'yeux. Chacune des deux femmes a une main posée sur l'épaule de la personne assise.</p>	<p>Dans le texte 'Bathed in Tears' (pp. 101-105), le narrateur raconte sa rencontre avec sa mère morte. Ils se rendent ensemble chez le frère du narrateur. Le texte est une exploration de divers fantasmes ou traumatismes liés à la relation entre frères ou à la relation mère-enfant.</p>
6	<p>L'aquarelle de la page 113 représente une pièce aux murs verts. Au premier plan, à gauche, une table, avec bouteille de vin, cahier et pinceau. A droite, un homme (qui ressemble à Breyten Breytenbach), une serviette autour du cou, est pendu au mur. La corde est tenue par une main qui sort du mur. Le pendu tient une corde dans la main droite et, dans la main gauche, au niveau du sexe, un pinceau dégoulinant. Au second plan, à gauche, une fenêtre, un oiseau anthropomorphe regarde de l'extérieur et montre du doigt le pendu.</p>	<p>Le dernier paragraphe du texte 'No Longer' (pp. 111-115) décrit un pendu. La description est différente du tableau, mais plusieurs éléments y font écho¹.</p>

¹ Ce texte, comme 'And This Mirror', est une mise en abyme très complexe de la structure de l'ouvrage, avec notamment la figure du frère jumeau et de l'artiste double (peintre-poète). J'y reviendrai.

7	L'aquarelle de la page 116 représente une cellule aux murs jaunes. Un homme nu (de dos) est juché sur un cheval et regarde au-dehors, à travers les barreaux. Un oiseau multicolore est perché sur le derrière du cheval.	"When you are all in prison, the walls are thick, the windows barred, it is too late now. Strange animals may be howling the night. When you are all dressed in tuxedos very smartly, it is essential to keep up appearances. Drinks are doing the rounds, bottoms up and mud in your eye, 'For he's a jolly good fe-hello and so say all of us!' The walls of the cell are of an autochthonous yellow colour, plaster is flaking off, detainees have over the many years been urinating in the corners when they couldn't hold it any longer and banging against the door brought no attention. Traces of saltpetre, of animal fear. You may be in a stable and you cannot see far enough. Far away the sea is eating the land." ('Too Late Now', <i>incipit</i> , p. 117)
---	---	---

Intéressons-nous au dernier exemple. L'aquarelle et le texte se font face, et l'*incipit* de 'Too Late Now' est très proche de ce que le lecteur/spectateur voit en regardant l'aquarelle. L'avant-dernière phrase de la citation met en place deux signes qui sont repris dans l'aquarelle :

"You may be in a stable" (équivalence prison - étable)

"you cannot see far enough" (impossibilité de bien voir)

La métaphore de l'étable est prise au sens propre dans le tableau : le prisonnier est juché sur un cheval. L'aquarelle littéralise la métaphore inscrite dans le texte. Quant à l'impossibilité de voir, qui semble connotée négativement, elle fait l'objet d'un traitement moins pessimiste dans le tableau : le prisonnier regarde au loin, mais nous ne voyons pas ce qu'il voit. Le bleu suggère le ciel, de façon toute verlainienne, et non la mer vorace, comme dans le texte.

Avant de clore cette analyse des divers rapprochements thématiques et/ou formels, j'aimerais signaler une collusion particulièrement marquante entre signes textuels et signes picturaux : il s'agit de la présence, dans plusieurs aquarelles, de

graphèmes ou d'inscriptions¹. Ainsi, dans l'aquarelle de la page 113, dont il a déjà été question dans le tableau ci-dessus, le mur de droite, auquel l'homme est pendu, porte l'inscription suivante, en lettres blanches :

BETTE
TOD/
TO DIE

L'inscription est inachevée, car elle est interrompue par le cadre de l'aquarelle. C'est au *lecteur* de l'aquarelle de compléter la phrase, probablement de la façon suivante : BETTER TODAY TO DIE. A moins que l'on ne juge peu convaincante la syntaxe de cette phrase et qu'on lui préfère "BETTER TO DIE THAN TO DIE" ; il faut en effet se rappeler qu'il y a deux cordes dans le tableau, celle à laquelle l'homme est pendu et celle qui tient dans la main droite. Enfin, l'inscription, telle quelle, met en place une formule plurilingue et redondante : BETTER TOD TO DIE.

Dans le texte 'Remnants of my Story', Breytenbach parle d'une vache, qui, dit-il, cherche partout un M inversé et disloqué². Dans l'aquarelle de la page 40, qui fait face au texte 'The Thieves and the Word', il y a, dans le coin inférieur gauche, un W que l'on peut lire soit comme l'initiale du mot 'Word', soit comme ce M inversé dont il était question quelques pages auparavant... Les échos sont multiples, puisque l'aquarelle de la page 53 représente un homme en train de nager et un caméléon ; il y a trois séries de trois lettres oranges en relief, qui forment trois fois le mot "MOT" ; à chaque "M" est accroché un pinceau. On le voit bien, l'inversion de la lettre M en W permet à Breytenbach de jouer sur un registre plurilingue et sur la traduction de 'WORD' en 'MOT'. Le caméléon est ici emblématique du principe de transformation.

¹ La présence d'inscriptions témoigne, tout autant que la fascination pour les portraits hiératiques et codifiés, de l'influence majeure qu'exerce la peinture européenne des 16^{ème} et 17^{ème} siècles sur Breytenbach. L'aquarelle de la page 69 représente un homme barbu, à qui un œil vient d'être arraché. On voit, au premier plan, les mains de l'artiste, qui tiennent le pinceau... et l'œil. Dans le coin supérieur gauche figure l'inscription suivante, qui rappelle les inscriptions en latin de la Renaissance : "J. E. Liotard de Genève Surnommé le Peintre Turc peint par un ami à Villeblanche 198". Le dernier chiffre de la date est illisible.

² "a bloated cow bobs along for all the world a dislocated upside-down M" (p. 29)

2. "Doubling the point"¹

Le tour de force de Breyten Breytenbach, c'est qu'il échappe à une *écho-graphie* trop dualiste, qui reposerait sur une accumulation de *motifs parallèles*, en faisant du dédoublement un principe esthétique fondamental. Il ne s'agit pas seulement, pour lui, de croiser signes picturaux et signes textuels, mais de créer un gigantesque labyrinthe où tous les chemins sont en métamorphose continue.

Pour me limiter aux exemples les plus évidents, je signalerai ci-dessous quelques-uns des types de dédoublement qui font intervenir soit les fictions, soit les images, soit les deux conjointement :

a) dédoublement de la fonction auctoriale

Le Prologue est signé "A. Uthor". D'emblée, l'auteur est conçu comme un personnage pseudonyme. L'auteur, même quand il prend la parole de façon aussi *autoritaire* que dans le Prologue, n'est jamais une garantie absolue, puisqu'il n'apparaît pas sous son nom véritable. De même, le texte 'And This Mirror', déjà commenté, voudrait faire croire à une réelle dissociation du poète et du peintre : A. Uthor et son frère jumeau se partagent les tâches.

b) synonymie et mondes virtuels

Le premier texte, 'Between the Legs', est une réécriture ironique de la Genèse. Breytenbach y fait du dédoublement un principe logique et infini, placé, comme le reste du livre, sous le signe de la différence entre le *soi* et son *frère* :

(But if I am it must be because you are, my brother. And since there's a consciousness conscious of its being in the act of searching for synonyms, it must be an I. If the looking is written down it must emanate from a First Person, even if anonymous, even if produced by the words. The unsayable must be hemmed in. Welcome to the Land of If!) (p. 11)

L'insistance sur le "pays des si" (ou "pays des hypothèses") va de pair avec l'affirmation "Imagine Imago !" (p. 12). L'imagination et l'utopie, qu'elles prennent la forme d'un tableau ou d'une fiction

¹ Ce titre est emprunté à un célèbre recueil d'essais de J.M. Coetzee.

(d'une *fable*), permettent l'ouverture sur des mondes virtuels, autres, sur une réalité foncièrement multiple. Ainsi, les noms de lieux qui parcourent les textes en prose sont à la fois des inventions *u-topiques* et des doubles de la réalité : 'Nomansland' renvoie à l'Afrique du Sud sous l'apartheid ; 'Wet Country' est une allusion probable à la France, ou, en tout cas, à un pays européen ; 'Urbi' et 'Orbi' sont deux villes d'Afrique du Sud (Le Cap et Johannesburg ?).

c) **dédoublement du point de vue dans les aquarelles**

Dans la dernière aquarelle, qui porte dans sa partie supérieure l'inscription 'Autorretrato'¹, un peintre se peint dans un miroir. Le reflet de son visage n'est qu'une ombre blanche, mais la main qui tient le pinceau se reflète en couleur dans le cadre. Ce procédé de mise en abyme, qui identifie l'image au miroir, est fréquent dans les aquarelles. On le retrouve à la page 32 : l'image peinte dans le miroir est l'inverse symétrique de l'image du peintre.

Dans l'aquarelle de la page 20, le premier plan représente deux mains appuyées sur un rebord de fenêtre : ce sont les mains du spectateur. Au second plan, un hermaphrodite est allongé sur un arbre. Une tête de cheval sort du sol et semble regarder l'hermaphrodite. Au dernier plan, deux personnages dont on ne voit que les yeux et le crâne regardent la scène par-dessus le mur du fond. Le point de vue est ici multiplié : au regard (*a priori* originel) du spectateur, s'ajoutent ceux du cheval et des deux personnages du fond. Le fait que la figure vers laquelle convergent les regards soit un hermaphrodite insiste sur l'idée d'hybridité, de dédoublement.

d) **l'intra-textualité**

Outre les nombreuses allusions au frère ou à Mfowethu ("mon frère" en xhosa), il y a plusieurs occurrences d'un même personnage, Nascimento Watsenaam. Le nom lui-même est hybride et ironique. Hybride, car le prénom est portugais et le patronyme afrikaner. Ironique, car le patronyme dénote l'absence de nom ('Watsenaam' rappelant, dans sa version afrikaner, le 'what's your

¹ Il s'agit, au demeurant, d'un jeu de mots sur *auto*, qui marque le mouvement réflexif (autoportrait, introspection), et *autor*, qui rappelle la mutabilité du concept même d'auteur.

name ?' anglais)¹. Dans "Brother", Nascimento est le narrateur ; son frère vient lui rendre visite et lui remet un papier officiel du gouvernement lui annonçant qu'il sera exécuté prochainement (p. 78). 'The Essence of his Teaching' (pp. 97-99) est un portrait de Nascimento Watsenaam. L'aquarelle qui y fait face, à la page 96, est un portrait d'une créature hybride, dont les oreilles et le front font penser à une chèvre, et dont le menton barbu et le nez pourraient être ceux de Breytenbach lui-même.

e) le système formel repose sur le second degré

On le voit, si Breytenbach prétend, dans ses écrits théoriques, que la peinture et l'écriture sont deux formes d'expression équivalentes, c'est qu'il se livre aux mêmes manipulations sémiotiques dans les deux champs, par-delà les spécificités de chacune. Là où, dans les aquarelles, la perspective et le point de vue sont constamment déplacés, décentrés, déstructurés, le second degré intervient de manière quasi systématique dans les proses. Voici quelques exemples parmi les plus frappants :

- "In the beginning there is the Word. (This is plagiarism.)" (p. 11)
- "She is more stubborn than a mule and she is self indulgent. It is an inappropriate metaphor for where she hails from there are no horses. [...] She fights a war of attrition against death. She doesn't have a snowball's hope in hell. It is an inappropriate metaphor because where she hails from there is no snow. [...] She watches the old fig tree which is like an elephant. This is only half an inappropriate metaphor because although there are no fig trees where she hails from there are elephants crashing through the forests of rain." (pp. 81-83)
- "You think : this can't be happening to me. You think : if this were a dream some fool would be sure to give it a Freudian reading." (p. 21)

¹ Cette labilité des signifiants, et en particulier des noms de personne, est caractéristique de Breytenbach. Dans son très beau roman *Memory of Snow and of Dust* (Londres : Faber and Faber, 1988), Mano, un métis sud-africain, revient dans son pays et prend le pseudonyme d'Anom Niemand, dans lequel on peut lire une ironie semblable : le français *a-nom* ("privé de nom), l'afrikaner *niemand* ("personne") et même la contraction d'*anonym* ("anonyme" en afrikaner).

3. Tout est semblable, ou discordant... tout se transforme.

J'aimerais conclure en signalant que, si la tentative de Breytenbach de concilier peinture et écriture en les faisant parler d'une seule voix, tout en leur conservant leurs caractéristiques techniques propres, n'échoue pas, c'est que le principe de dédoublement s'accompagne d'une conception très particulière de l'idée de traduction. Le texte 'Like a Whiplash' fait état d'un traducteur qui se nomme Horse. Ainsi s'explique le titre : si tout est un, c'est que tout, en fin de compte, est *traduisible*. Le jeu sur les diverses langues, sur les signes, s'en trouve éclairé.

A cet égard, les figures du miroir et du labyrinthe ont une importance primordiale. Le miroir marque un déplacement de l'image, dédoublement qui est synonyme tant de conservation que d'altération. Dans tous les miroirs peints ou évoqués par Breytenbach, l'équivalence n'est pas absolue. Il y a toujours un détail ou une couleur qui change. Les formes sont en constante transformation, comme, dans l'aquarelle de la page 60, l'épée du mousquetaire se mue insensiblement en pinceau.

La figure du labyrinthe permet d'échapper à une trop grande polarisation. Dans la mesure où chaque écho se trouve confronté à d'autres échos, les figures (qu'elles soient picturales ou sémantiques) ne prennent jamais place dans un diptyque. La logique de l'ouvrage, c'est que chaque signifiant renvoie à un autre signifiant, mais de façon asymétrique. Ainsi, une idée chasse l'autre, et le cercle ne se referme jamais. Une fois encore, on ne peut que constater la pertinence des analyses de Marilet Sienaert :

Frequent transgressions of binary oppositions invite the viewer / reader to move beyond the conventions ascribed to 'signs', whether linguistic or pictorial. [...] By remaining open-ended, the poem or painting evokes the right of the individual *not* to know.¹

Le croisement de deux formes esthétiques, la peinture et l'écriture, se fait dans des circonstances très particulières, puisque l'œuvre de Breytenbach se place incessamment sous le signe du paradoxe, du dédoublement infini et de la recherche formelle. Une œuvre aussi particulière — on pourrait quasiment dire qu'il s'agit

¹ M. Sienaert, pp. 106-109.

de l'œuvre d'un individualiste — permet de pousser l'interdisciplinarité à son extrême limite. En ce sens, qu'il soit permis d'en terminer sur le paradoxe suivant, dont il n'est plus permis de s'étonner :

By all means, let us not be distracted from the horrors of our everyday realities ; let us continue denouncing and combatting the killing and maiming and the slow indifference and death of memory. But to be a poet — that is, to aspire to the grace of pain — however obscurely, means not to lie. Let us, therefore, then also validate that other reality, the blacker one of primordial poetry. Let us be where water flows and a tree grows, where there's no conflict, where snakes make us dream and touch the deeper layers of integration. We must be intimate with ourselves, we must uncover the earth in us, the icy walls of eternal ecstasy, where stones live out their colours like the washed-up petrified breaths of whales. (p. 39)

All One Horse témoigne de cette recherche d'une réconciliation rêvée de soi avec soi, de cette remémoration qui doit s'ouvrir à des formes différentes pour ne pas sombrer dans l'univocité. Pour Breytenbach aussi, la diversification des formes d'expression est un enjeu politique et multi-culturel.

Guillaume CINGAL

Université de Paris-10 / Université de Dijon