



**HAL**  
open science

# ”Everything is going to the dogs”: écriture et peinture de Breyten Breytenbach

Sandra Saayman

► **To cite this version:**

Sandra Saayman. ”Everything is going to the dogs”: écriture et peinture de Breyten Breytenbach. Corinne Duboin. *Dérives et déviances*, Le Publieur, pp.265-273, 2005, 9782350610054. hal-03266658

**HAL Id: hal-03266658**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-03266658v1>**

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.

# « Everything is going to the dogs » : écriture et peinture de Breyten Breytenbach

SANDRA SAAYMAN  
UNIVERSITÉ DE LA RÉUNION

En anglais on utilise l'expression « *Everything is going to the dogs* » pour dire « tout va à la dérive ». Ceci traduit précisément et ironiquement le sentiment que beaucoup de lecteurs et de spectateurs ont exprimé face à l'œuvre foisonnante du poète et peintre, Breyten Breytenbach. « *Dancing the dog. Paintings and other pornographics* »<sup>1</sup> était le titre de sa dernière exposition dans la zone de l'Océan Indien et son « roman » le plus récent s'intitule *Dog Heart*, littéralement « cœur de chien ». Des critiques ont perçu l'exposition et le roman comme inacceptables, déviants.

Ici, c'est le texte, et non pas l'image, qui sera notre point de départ ; nous proposons d'explorer son caractère subversif et déviant grâce à la figure du rhizome, tel qu'il est défini par Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux*. Il convient d'abord de faire un détour par l'œuvre de prison de Breytenbach, afin d'évoquer *The True Confessions of an Albino Terrorist*<sup>2</sup> et son livre-ombre, *Mouiroir*<sup>3</sup>. Il ne serait pas superflu non plus de rappeler qu'en 1973 à l'Université du Cap, alors que le régime de l'apartheid était à son horrible apogée, Breyten Breytenbach (exilé, mais en visite en vertu d'une permission exceptionnelle) dénonçait en langue afrikaans le mouvement littéraire afrikaans, appelé *die Sestigers*, un groupe d'auteurs des années soixante. Ce faisant, il dénonçait également le gouvernement qui avait fait de cette langue métissée, « bâtarde », semi-créole (« *die Taal* »), une Langue avec un L majuscule, un instrument d'oppression<sup>4</sup>. Ces positions ont coûté sept ans et demi d'incarcération à Breyten Breytenbach ; il était déjà incarcéré lors de la manifestation qui a tourné en massacre quand les enfants de Soweto ont refusé en 1976 l'enseignement en afrikaans.

Dans un passage de *The True Confessions of an Albino Terrorist*, le roman autobiographique qui raconte son incarcération, Breytenbach (à travers son narrateur autodiégétique) inverse le « p » et l'« s » pour opérer le glissement de « *psychologist* » à « *spyologist* » et signale sa répugnance pour le travail effectué par les psychologues travaillant pour la police secrète. Il

exprime également son refus d'entrer dans un moule réducteur, refus qui va bien au-delà de ses convictions politiques, qui est lié à son projet esthétique :

Their job and the society in which they evolve always force them back to the straight and narrow. No deviations could be condoned. The *norm* was all important and had to be applied, and it was Calvinist, authoritarian, repressive. (TC, 191, en italique dans le texte)

Dans le discours de 1973 évoqué plus haut, l'opposition de deux logiques est manifeste : à une logique hiérarchique, pyramidale, celle du régime alors au pouvoir (sous l'apartheid, la pyramide était constituée du père, du rédacteur du journal, du proviseur d'école, du recteur, du prêtre, avec au sommet Dieu/l'État), Breytenbach oppose une logique « rhizomatique ». À une figure géométrique qui interdit la dérive, il oppose une figure organique, par définition déviante :

[Le rhizome] n'est pas fait d'unités, mais de dimensions, ou plutôt de directions mouvantes. Il n'a pas de commencement ni de fin, mais toujours un milieu, par lequel il pousse et déborde [...] Le rhizome est une anti-généalogie [...] toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ses lignes de fuite<sup>5</sup>.

L'idée d'appliquer la figure du rhizome à l'œuvre de Breytenbach est apparue quand il s'est agi de donner sens à *Mouiroir*, œuvre de prison obscure et constituée d'impasses et de constructions spéculaires. Sa structure répétitive et fragmentée désarçonne le lecteur en quête de sens. Ce recueil est né dans une prison sud-africaine pendant la période où l'auteur se trouvait en régime cellulaire et où il a obtenu la permission d'écrire, à condition de rendre tous les soirs le travail de la journée, sans possibilité d'y revenir. Or, les rares essais critiques portant sur *Mouiroir* se contentent d'expliquer l'illisibilité du recueil par les conditions pénibles de son origine. Nous nous sommes donc employée dans une thèse de doctorat<sup>6</sup> à démontrer que, non seulement *Mouiroir* propose une véritable réécriture du mythe du Minotaure, mais que le recueil est un labyrinthe littéraire, mêlant le chaos et l'ordre, l'incarcération et la protection. À la fin de ce travail, nous avons eu l'intuition que si l'on peut dire que *Mouiroir* est un labyrinthe, il est également possible d'aborder le recueil d'un tout autre point de vue et de démontrer qu'il est un rhizome. Si l'on peut considérer le dernier texte de *Mouiroir*, intitulé « Index », comme à la fois son début et sa fin, l'entrée et la sortie du labyrinthe, il est également possible d'ouvrir le recueil par n'importe lequel de ses trente-huit « nouvelles », nouvelles liées entre elles non pas par le développement d'un récit linéaire, mais plutôt par des échos créés par des *leitmotifs* lancinants, comme la pendaison, ou par des descriptions récurrentes de terrains vagues.

Une structure non linéaire, qui s'étend plutôt en profondeur qu'en surface est de nouveau mise en scène dans l'ouvrage le plus récent de Breytenbach.

*Dog Heart*<sup>7</sup> prend la forme d'un rhizome en mettant en scène des « erreurs » stylistiques et grammaticales qui brisent la linéarité du texte et en font une œuvre déviante. C'est un équilibre extrêmement périlleux entre présent et passé, rêve et souvenir, voyage et écriture que les « erreurs » stylistiques et grammaticales du roman *Dog Heart* tâchent de transcrire :

(Oom Tao)

Adam calls from Cape Town to say he goes to visit our mutual friend, Marthinus Versfeld, two days ago. It is many years that we have known the old philosopher, I always refer to him as Oom Martin or Oom Tao. In a guilty way I have thought about visiting him ever since our return to the country. He has been seriously ill for quite a while. This we all know.

Adam says he is invited into the study by Versfeld's wife. (I visualise that room: books smother the walls to the ceiling, on a shelf there's the only photograph in existence of Dirk Ligter, the legendary Hottentot outlaw who can outrun any horse and who has the power to change himself in whatever shape he wants – an anthill, a wanton lover, a shrub.) Marthinus Versfeld is lying on the cot in the study, a thin blanket over his legs, the embroidered smoking cap on his head, the eyes peacefully closed. The wife serves tea. They speak softly and take care not to clink the cups in the saucers so as not to disturb the deep thoughts of the recumbent thinker.

When he leaves (Adam tells), he asks to be remembered to the philosopher and he delicately enquires after the real state of his health, we all know he has been seriously ill for a while. Oh, Versfeld's wife says, but he's been dead these last two days. We thought it best to leave him among his familiar books until the burial which is tomorrow. (DH 1, 50)

*Dog Heart* est constitué de fragments et relève autant du carnet de voyage que du carnet de souvenirs et de rêves. Le « roman » peint la quête identitaire du narrateur homodiégétique qui, de retour dans son pays natal après des années d'absence, part à la recherche impossible de l'enfant qu'il était, entreprise qu'il appelle la quête de l'Autre : « *Why, after all these years, do I sense the urge to go and look for the other one, the child I must have been?* » (DH 1, 15).

*Dog Heart* raconte un voyage sans début ni fin et peut être lu en ouvrant le texte à n'importe quelle page. Ainsi chaque titre de fragment est placé entre parenthèses, comme s'il s'agissait de les situer dans un espace atemporel, et la répétition régulière du titre « (Memory) » sert de leitmotiv. La vacuité temporelle semble aller de pair avec la recherche d'un objet inconnu : « *But I have no clear image of myself. I don't know what I'm looking for* » (DH 1, 83).

La présence simultanée du passé et du présent est soulignée par l'emploi souvent incongru du présent, quand le texte relate un événement passé, comme dans le passage cité ci-dessus. Dès l'ouverture, le lecteur est frappé par une transgression grammaticale avec la phrase : « *Adam calls from Cape Town to say he goes to visit our mutual friend, Marthinus Versfeld, two days ago* ». L'énonciation « *It is many years that we have known the old philosopher* » dérange également (la formulation standard aurait été : « *We have known the old philosopher for many years* »). Le narrateur, par ce choix obstiné du présent, semble vouloir à tout prix ancrer un récit passé dans le présent. L'entrée d'Adam dans la pièce est elle aussi rapportée au présent : « *Adam says he is invited into the study* ». L'espace dans lequel le souvenir « vit » est celui du présent. De la même manière, au cours d'une anecdote, la vitesse de Dirk Ligter (une figure khoi mythique) est décrite comme s'il était encore en vie (« *the legendary Hottentot outlaw who can outrun any horse* »).

L'insistance sur le présent et la transgression grammaticale qu'elle entraîne créent un rythme saccadé, car le texte est parsemé d'incongruités qui rendent la lecture difficile. L'éditeur américain Harcourt Brace & Company ne les a pas tolérées. Le texte a subi des « corrections » : tout emploi « fautif » du présent a été effacé. Ainsi, les phrases étudiées ci-dessus ont été corrigées de la manière suivante : « *Adam calls from Cape Town to say he went to visit our mutual friend* », « *We've known the old philosopher for many years* », « *Adam says he was invited into the study* » (DH 2, 44). C'est un retour à la linéarité qui caractérise l'approche conventionnelle du texte. On peut alors légitimement se demander quel est le but de cette rupture avec les conventions grammaticales dans la version originale. L'extrait de « (Oom Tao) » s'inscrit dans un hommage à l'un des maîtres de Breytenbach, Marthinus Versfeld, célèbre philosophe taoïste, bien connu pour son excentricité. L'effet de surprise est ici lié au fait que le récit raconte une histoire aux limites du vraisemblable : dans la pièce où gît le vieux philosophe, Adam prend le thé avec sa femme, sans s'apercevoir que Versfeld est mort. Le récit prend une dimension à la fois ludique et macabre, car Adam prend soin de ne pas faire de bruit en heurtant sa tasse contre la soucoupe (et, semble-t-il, la femme du philosophe joue le jeu en faisant de même). En effet, en l'espace de quelques lignes, jusqu'à l'annonce inattendue « *he's been dead these last two days* », Marthinus Versfeld est vivant dans l'imagination du lecteur. La *mimesis* est fort réussie : la description de la position du corps du philosophe, vêtu de son chapeau brodé, et de ses yeux fermés, comme s'il était en méditation, dupe d'abord le lecteur. À la seconde lecture les mots « *recumbent thinker* » paraissent hautement ironiques.

Ici est raconté un épisode extraordinaire qui ne dérive pas vers l'absurde, mais plutôt vers le merveilleux. Dans « (Oom Tao) » le temps est perturbé, voire suspendu : en l'espace de quelques lignes, le philosophe décédé est ramené à la vie. Le maître, tout en n'étant plus de ce monde, illustre un principe

du taoïsme : la suspension des pôles opposés de la vie et de la mort. Le texte célèbre le paradoxe comme principe créatif, qui constitue un leitmotiv de l'œuvre de Breytenbach.

Dans la version originale, au présent, deux autres expressions sont mises en relief grâce à l'état d'alerte provoqué par les transgressions grammaticales. Le choix du présent progressif, « *Marthinus Versfeld is lying on the cot in the study* », fait de la mort un processus, tout comme l'acte d'écrire qui la dépeint. Ailleurs, le narrateur souligne, « *Painting (and writing) is movement...* » (DH 1, 118, en italique dans le texte). L'expression « *he's been dead these last two days* » (au lieu de « *he's been dead for two days* ») s'inscrit dans la même logique. Ces subtilités du texte se perdent dans la version révisée où l'emploi du présent est neutralisé pour rendre le texte lisible mais lisse et, finalement, moins dérangent. Cette texture inhabituelle, voire difficile à parcourir, est une spécificité du texte breytenbachien. Elle a pour but d'éveiller l'attention, sinon la créativité, du lecteur : « *Never does one listen as creatively as when one doesn't understand the other* »<sup>8</sup>.

Une comparaison des deux éditions de *Dog Heart* permet de réfléchir à ce qui se perd dans le texte modifié. Dans le passage ci-dessous, les corrections de l'édition américaine sont signalées entre parenthèses, afin de comparer les deux versions :

When I am (was) a small child, we sometimes have (had) to take the road. The point of departure is (was) always the farm tucked away deep in the dry infinitude of an interior. The days would be sobbingly hot and bumpy and filled with dust. The days would be like a reverberating church full of sermons of damnation. And snakes would want to nest in one's eyes. That is why my father thinks (thought) it best to travel at night, early mornings before the sky takes (took) on the colour of lemons, before the blue rinds grow (grew) over the worm-infested domain of stars. The family car has a folding hood and we children are (were) laid down on the back seats. I am (was) instructed to count the stars so that I may (might) not taste the dust and won't (would not) throw up. (DG 1, 57; DH 2, 51-52)

Ce passage, qui apparaît également dans un fragment intitulé « (Memory) », est encadré par deux récits appartenant au présent de l'énonciation : une description du ciel étoilé et le souvenir d'un cauchemar récent. Les étoiles évoquent chez le narrateur un souvenir d'enfance, raconté au présent dans la version originale. Dans « *The point of departure is always the farm* », le choix du temps présent crée la nette impression que le souvenir est récurrent et que, comme le voyage jadis, il commence toujours de la même manière. La ferme perdue dans l'intérieur du pays devient à la fois le point de départ d'un souvenir et d'un voyage réel, passé. Ainsi, le passé est revisité dans le présent. Le lecteur perçoit clairement de quelle manière le texte est normalisé dans la deuxième version où l'immédiateté du souvenir,

et donc sa force, se perd. L'aspect déroutant créé par la co-existence simultanée du petit garçon et de l'homme d'âge mûr s'efface, ce qui revient à ramener le texte, en équilibre fragile entre deux mondes, sur la terre ferme. Dans l'édition « corrigée », le lecteur rencontre un narrateur qui va à la recherche du souvenir de son enfance et, de manière rassurante, les frontières entre le présent et le passé sont étanches. Ou presque : le passage qui suit immédiatement ce souvenir d'enfance raconte un cauchemar, appelé « rêve prémonitoire » par le narrateur. Le cauchemar est raconté au présent, comme si le narrateur le vivait en le décrivant. Accompagné de son ami et *alter ego*, Adam, le narrateur est attaqué par un chien. Cette attaque a lieu au moment même où naissent les mots qui la décrivent, d'où la remarque ironique : « *I have written a monstrous attacker which refuses to lie down on the page* » (DH 1, 57-58).

La scène annonce celle au cours de laquelle Adam se fait mordre les poignets par son propre chien quand il essaie de l'empêcher de dévorer le manuscrit sur lequel il travaille. Le cauchemar, aussi bien que l'incident du manuscrit, font écho à la tentative de suicide d'Adam (qui se tranche les veines des poignets) évoquée vers la fin de l'œuvre. Or, le cauchemar est immédiatement suivi du rappel de deux anecdotes véridiques : Nietzsche décida d'appeler sa douleur « Chien », et Frida Kahlo, le dos blessé et suintant, se disait « *smelling like a dead dog* » (DH 1, 58). Dans ce fragment, « (Memory) », les frontières entre le présent et le passé sont effacées par un processus qui place les événements (un souvenir d'enfance, la souffrance de Nietzsche ou de Frida Kahlo, un rêve, la tentative de suicide de son ami et *alter ego*) sur le même niveau. Dans l'imaginaire du narrateur, ils co-existent et sont liés, ne serait-ce que par leur évocation simultanée sur la page.

C'est l'une des raisons pour lesquelles l'œuvre lisible ou visible de Breytenbach déstabilise : elle met simultanément en scène des événements appartenant habituellement à des espaces différents. Ainsi l'œuvre oblige le lecteur ou le spectateur à transgresser sa perception habituelle du temps et de l'espace. Le tableau *Peintre du dimanche*<sup>9</sup> fournit un exemple de la remise en cause de notre perception de l'espace. Le tableau représente un peintre en train d'exécuter une toile. Il peint avec la main (qui semble tenir un pinceau, mais est bel et bien vide). La toile qu'il est en train d'exécuter se détache de l'arrière-plan, mais on y reconnaît le même paysage. La frontière entre le « paysage » à l'arrière-plan et la toile est donc incertaine. Le pied droit du « peintre » est nu, et un pied qui émerge de derrière la toile porte la chaussure manquante. On peut supposer que le double du peintre émerge de la toile qu'il est en train de peindre, ou qu'il est présent à la fois dans un moment présent et futur, ou présent et passé. C'est en tout cas une évocation du peintre « absent », c'est-à-dire de celui qui a peint le tableau, d'où la mise en abyme de la scène. Cette rencontre entre le peintre et son autre identique tend à renverser la linéarité du temps et de la représentation conventionnelle de l'espace qui en dépend.

Dans le passage suivant, issu de *Dog Heart*, le même paradoxe apparaît. En quittant le cimetière où il a visité la tombe de sa mère, le narrateur aperçoit une femme accompagnée d'un jeune garçon. Il est littéralement transporté dans le passé. Mais la femme (qu'il croit être sa mère) et le garçon (qu'il croit être lui-même) restent hors de sa portée :

The woman has the serenity of all the world's protective care in her gestures. It is clear that the boy, staying close to her, is talking and perhaps singing in a bright voice... Maybe he is telling her a story... There is something so familiar in this memory... Could it be? I remember the smell of her closeness, the softness of her arms, her slightly nasal voice. There's a tight ache in my chest... Carefully I go towards them, the birds must not fly away, for what would I say if they were to stop and turn around? And if it turned out that indeed? What then? But – instinctively? – they keep on moving just out of earshot. I want to cry: Wait! Wait for me! Mother! The past is a wind blowing away my voice. (DH 1, 61)

Ce passage (inchangé dans l'édition américaine) suggère nettement la tentation de mêler le passé et le présent. La répétition des points de suspension semble signifier un non-lieu, où les deux temps pourraient exister simultanément. Dans l'édition originale, le terrain semble être préparé pour un tel récit, alors que dans l'édition américaine, le lecteur est soudain confronté à un récit qui met le passé et le présent sur le même plan. Alors que le narrateur fait l'expérience de plusieurs rencontres avec les morts (par exemple avec son père, DH 1, 150), ce qui est particulièrement étrange ici, c'est la suggestion d'une rencontre entre le narrateur et lui-même quand il était enfant. À propos de sa discussion avec les élèves de son ancien lycée, le narrateur dit : « *We cover a wide field from past to future to where the two are knotted in the living memory thread of writing. Writing is always the present time finding its tense* » (DH 1, 30). Le présent semble effectivement constituer un point nodal dans cette œuvre. Notons la métaphore d'une corde vivante, sorte de racine, qui lie le présent au passé.

L'importance accordée à ces personnages fantômes renforce la volonté de transgression qui domine dans *Dog Heart*. Le lecteur a l'impression que l'œuvre se situe dans un entre-deux précaire entre le présent et le passé, la vie et la mort, le réel et la fiction.

Dans *Dog Heart*, un véritable travail poétique est mis en œuvre. Le sens est véhiculé autant par la syntaxe – que l'écriture réussit à charger d'émotion – que par le récit. D'un point de vue normatif, comme celui de l'éditeur américain, cette œuvre se trouve à la frontière de l'irrecevable. Mais la rendre recevable à tout prix revient à l'appauvrir. On perd non seulement le sentiment de déséquilibre créé par l'emploi du présent, mais aussi le sens propre à l'articulation de ces passages. Effacer le malaise provoqué par l'œuvre, miroir du malaise du narrateur embarqué dans une quête impossible, revient à lui ôter de sa profondeur.



Les titres *Dog Heart* et « *Dancing the Dog : Paintings and other pornographics* » s'inscrivent dans la lignée des « Devenir-animal », chez Breytenbach. *Dog* (qui joue avec le palindrome *dog/god*) signifie chez Breytenbach l'inconnu. Ainsi l'artiste poursuit l'exploration de ce qui se trouve au-delà des frontières réelles et également des frontières qui délimitent son être :

It would indeed have been more satisfying to paraphrase the immortal self as Pier Paolo Pasolini, as Frantz Fanon, as Bertolt Brecht, as Billy Bodyday, as Matrice Mulumba, as Geux Guevara, as Pablo Picasso, as Ho-Ho Hinh, as Manet Magritte, as G. Goya, as Fou Fu...<sup>10</sup>

Nous reconnaissons là les masques que Breytenbach choisit habituellement comme sujet autobiographique de ses textes : il s'approprie les noms de personnes qu'il admire, et quand la double initiale est absente, comme dans le cas de Patrice Lumumba et de Che Guevara, leurs noms sont transformés. Les termes « même » et « autre » sont problématiques dans l'œuvre littéraire et plastique de Breytenbach. Plus précisément, c'est la frontière entre le « même » et l'« autre » qui n'est pas étanche, ce qui est de nouveau illustré par trois tableaux intitulés *O, the Self*. Dans ces titres, « O » peut signifier l'exclamation « Oh », ou également être le « O » de « *Other* », puisque c'est une série de représentations de « *the self as Other* », comme l'explique le peintre lors d'une intervention faite au cours de l'exposition. Breytenbach se représente ici sous les traits de Nelson Mandela, Jimmy Hendrix et Federico Garcia Lorca, personnalités qu'il admire.

Jouer avec les mots, briser les structures linéaires, remettre en cause notre perception habituelle du temps et de l'espace pour créer un texte en mouvement, dont le sens ne serait jamais figé ; l'aspect ludique de l'œuvre littéraire et plastique de Breytenbach traduit l'instinct de transformer le connu afin d'agrandir l'espace de liberté qui est celui de la création. « *No, colonel, I'm not playing, I'm just trying to find some elbow-room in Hell* » était l'épigramme prévue pour un recueil de poésie de prison<sup>11</sup>. Si la prison accompagne l'artiste une fois libéré parce qu'il n'est pas simple de se débarrasser du labyrinthe intérieur, notre but était de démontrer qu'il réussit remarquablement à ouvrir le labyrinthe pour en faire un espace de création où la dérive est possible.

## Notes

1. L'exposition a eu lieu au Cap en 2001, à la galerie *Association of Arts*.
2. Breyten Breytenbach, *The True Confessions of an Albino Terrorist*, Londres, faber and faber, 1984. Ci-après TC.
3. Breyten Breytenbach, *Mouiroir. Mirrornotes of a Novel*, Londres, faber and faber, 1984.
4. Mais cela n'empêche pas la censure d'œuvres littéraires en afrikaans. En 1974, *Kennis van die Aand* d'André Brink est le premier d'une série de romans en afrikaans interdits.
5. Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Éditions de minuit, 1980, p. 31-32.
6. Sandra Saayman, « Texte et image : la littérature de prison de Breyten Breytenbach », Doctorat Nouveau Régime, Université de Poitiers, 2003.
7. Breyten Breytenbach, *Dog Heart*, Le Cap, Human & Rousseau, 1998. Pour distinguer l'édition originale du roman de l'édition américaine (Breyten Breytenbach, *Dog Heart*, New York, Harcourt Brace & Company, 1999), les abréviations DH 1 seront employées pour la première édition, et DH 2 pour la deuxième édition.
8. Breyten Breytenbach, *Notes of Bird*, Amsterdam, Galerie Espace, Meulenhoff, 1984, p. 13.
9. Le tableau est reproduit dans : Marilet Sienaert, *The I of the Beholder*, Le Cap, Kwela, 2001, p. 33.
10. Breyten Breytenbach, *Judas Eye and Self-Portrait/Deathwatch*, New York, Farrar Straus Giroux, 1988, p. 123.
11. Adriaan van Dis, entretien avec B. Breytenbach, « I am not an Afrikaner any more », dans *Index on Censorship*, Vol. 12, n° 3, Londres/New York, 1983, p. 5.