

DE BECKETT À COETZEE : RÉSURGENCES CRYPTIQUES.

CÉCILE BIRKS
Université Paris Ouest

1. C'est presque par hasard que Coetzee découvre Beckett. Lors d'un séjour de recherches à l'Université d'Austin Texas en 1967-68, Coetzee rencontre l'œuvre beckettienne à travers les manuscrits de *Watt* que Beckett a cédés à l'université. D'emblée Coetzee noue un rapport charnel avec cette écriture dont il va profondément aimer le travail sur le corps. De sa thèse de doctorat consacrée à l'analyse stylistique des premiers romans de Beckett, Coetzee dit qu'il s'agit d'une réponse sensuelle au plaisir voluptueux que ces textes lui ont toujours procuré : « Beckett's prose, which is highly rhetorical in its own way, lent itself to formal analysis. I should add that Beckett's later short fictions have never really held my attention. They are, quite literally, disembodied. » (*Interview 23*)
2. Bien des aspects de l'univers littéraire de Beckett font résurgence chez Coetzee, qu'il s'agisse des thèmes, ou des stratégies d'écriture, de l'indétermination des espaces-temps ou de l'onomastique, de l'interrogation persistante de l'étrangeté et du lieu de l'étranger. Moins amateur de la prose tardive désincarnée et de ses voix, Coetzee semble avoir été particulièrement influencé par l'esthétique du corps et de l'incarnation mise en œuvre par son prédécesseur littéraire : « Molloy was still a very embodied work. [...] The late pieces speak in post-mortem voices. I am not there yet. I am still interested in how the voice moves the body, moves in the body. » (*Interview 23*)
3. Chez ces deux auteurs, c'est en effet par le corps qu'est éprouvé le mode de relation à l'histoire et interrogé le rapport à une histoire violente face à laquelle l'art, et la littérature en particulier, restent, nécessairement et fatalement, sans voix. À partir de *Catastrophe*, de *Waiting for the Barbarians* et de *Disgrace*, nous souhaitons montrer comment ces écrivains parviennent à instaurer, à travers le motif littéraire du corps, non pas une allégorie des événements historiques mais une allégorie de leur propre relation à ces événements, à la barbarie moderne qui fait violence à l'individu et à l'imaginaire collectif.
4. Nous partirons de l'hypothèse que Coetzee, dans *Waiting for the Barbarians* et *Disgrace*, intègre le corps beckettien dans sa forme la plus abjecte et obscène, non

symbolisable, animalisée enfin, tel qu'une pièce tardive comme *Catastrophe* le représente. Ces textes, que nous considérons comme parallèles, bien qu'issus de sphères génériques, culturelles et géographiques éloignées — le théâtre et la prose, l'Europe d'avant 1989 et l'Afrique du Sud pendant et après l'apartheid — offrent des réponses étonnamment consonantes à des enjeux politiques divers : l'oppression communiste dont sont victimes les artistes du bloc soviétique avant la chute du mur de Berlin, puis le régime d'apartheid qui sévit jusqu'en 1991 et la tenue de la South African Truth and Reconciliation Commission en 1995.

5. Difficile de balayer en quelques phrases un corpus aussi foisonnant et complexe que celui de Beckett. La trajectoire du corps dans son œuvre est la suivante : dès les premiers écrits, le corps malade et dysfonctionnant occupe l'espace du texte ou de la scène, avant de subir un processus de rétraction jusqu'à disparaître au profit de voix proliférantes et concurrentielles. Avant que les voix ne s'émancipent de corps qui disparaissent dans ses derniers textes en prose, Beckett a inlassablement travaillé le motif du corps obscène qui, dans des textes moins connus du grand public, pièces radiophoniques des années 60 ou pièces plus tardives comme *Catastrophe*, lui a permis d'aborder ses thèmes de prédilection par des angles d'approche plus rarement exploités. En 1982, *Catastrophe* porte sans doute à son paroxysme le travail de Beckett sur le corps qui devient acteur, protagoniste, sujet, et icône de la pièce elle-même.

6. Dans *Catastrophe*, pièce dédiée au dissident tchèque Vaclav Havel,¹ qui, après avoir été assigné à résidence, fut emprisonné pendant quatre ans et demi pour tentative de subversion lors d'un procès impliquant d'autres chartistes en octobre 1979, Beckett fait une utilisation éminemment politique du corps. La dédicace de Beckett au dramaturge n'est pas le résultat d'une réflexion postérieure à l'écriture de la pièce : elle est la manifestation explicite de l'engagement ostensiblement politique de Beckett à qui une œuvre a été commandée par AIDA, Association Internationale pour la Défense des Artistes, afin d'organiser « Une nuit pour Vaclav Havel » dans le cadre du festival d'Avignon de juillet 1982.²

7. Comme ses activités de résistance et de maquis, de bénévolat à la Croix Rouge à la Libération, ou encore ses contributions à Amnesty International, cette pièce de commande

¹ Vaclav Havel fut le porte-parole de Charter 77 et co-fondateur de VONS — acronyme du comité tchèque pour la défense des « Unjustly Persecuted ».

² D'autres artistes, Arthur Miller, André Benedetto, Victor Haim et Elie Wiesel entre autres, furent également sollicités pour participer au projet de soutien à Vaclav Havel.

porte l'expression de l'engagement politique de Beckett dans son temps.³ En la personne de Vaclav Havel, il voit avant tout un auteur à qui la liberté d'écrire a été retirée, forme d'oppression ultime des artistes dont les droits les plus fondamentaux d'expression se voient supprimés par un régime totalitaire. Mais Beckett ne s'engage pas dans l'écriture de cette pièce animé par un projet ouvertement didactique. Son soutien au dramaturge emprisonné lui donne avant tout l'occasion de mettre en scène les thèmes qui lui tiennent à cœur sans que le symbolique ou l'allégorique ne deviennent des passages obligés artificiels ou contraignants.

8. *Catastrophe* met en scène le protagoniste P. De protagoniste, P n'a que le nom puisqu'il est condamné, dès le début, au silence et à l'immobilisme. Inerte, il se tient debout sur un cube noir de 40 centimètres de haut, pendant que D, metteur en scène caractériel et tyrannique, le prépare, aidé de son assistante A, pour un spectacle théâtral que constitue le corps même de P dans son apparence et sa matérialité brutes. Traité comme un objet, un accessoire de théâtre ou un spécimen anatomique, il incarne un état de subordination subjective absolue par une posture de soumission complète. Victime d'une mise en scène qui, sorte de pièce dans la pièce, le réifie progressivement, son corps est exposé, exhibé et modelé pour satisfaire aux fantasmes artistiques de D.

9. Une première lecture métaphorique s'impose. P est la représentation scénique de l'artiste dont l'intimité se trouve progressivement envahie et la subjectivité réduite à néant à mesure qu'il est soumis à l'exposition publique. On verra tout d'abord dans cette première dimension la peur presque phobique qu'avait Beckett à se trouver exposé publiquement, mais aussi bien sûr une forme de raillerie métathéâtrale de la nature essentiellement exhibitionniste du théâtre. La pièce pose également la question de l'autonomie de la création artistique qui, *in fine*, échappe au contrôle de son créateur, tout puissant soit-il. Mais ce premier niveau de lecture qui fait de la pièce une métaphore du théâtre et de la représentation théâtrale ne saurait rendre compte de l'intention ouvertement politique du projet de Beckett.

10. Le corps de P, tout d'abord coiffé d'un chapeau occultant la majeure partie de son visage – « Black wide-brimmed hat » (Beckett 457) –, pieds nus et simplement vêtu – « Black dressing-gown to ankles » (Beckett 457) –, est modifié au gré des caprices du metteur en scène qui demande ensuite à l'assistante de lui enlever son chapeau et de faire tomber sa robe de chambre. Une fois déshabillé, – « P in old grey pyjamas » (Beckett 458) –,

³ Au début des années 80, Beckett s'opposa à l'instauration de la Loi Martiale en Pologne et apporta un soutien très actif à son traducteur polonais Antoni Libera.

crâne et mains blanchis par l'assistante dans une sorte de contre-blason sadique et dégradant, sa nouvelle apparence scénique a la pâleur cadavérique des prisonniers de camps. Ce « corps-cadavre » souillé constitue l'illustration scénique de l'abjection comme mode de relation à l'autre « dans un monde immonde », dont parle Julia Kristeva dans sa présentation de *Pouvoirs de l'horreur*.

11. À ce titre, les accessoires scéniques, les vêtements en particulier, participent de façon manifeste à la construction du propos éthique de Beckett. Dans cette pièce comme dans de nombreuses autres où les personnages cachent leur visage en l'enveloppant dans un vieux linge⁴ ou gardent la tête baissée et le regard fixement rivé au sol, le port du chapeau permet de cacher le visage :

D: Why the hat?

A: To help hide the face. (Beckett 457)

12. Un peu plus tard en effet, le metteur en scène insiste avec véhémence pour que le chapeau occulte parfaitement la face et que nulle trace de visage ne subsiste : « D : There's a trace of face. [...] Down the head. [*A at a loss. Irritably.*] Get going. Down his head. [*A puts back pad and pencil, goes to P, bows his head further, steps back.*] Stop! [*A steps back.*] Fine. » (Beckett 459-60) Ainsi dans cette sémantique du visage, c'est le regard comme marqueur irréductible de subjectivité qui est atteint. Parce que, comme le rappelle Emmanuel Lévinas, le visage fait sens à lui seul, l'occultation du visage et de son regard aura donc pour fonction de suspendre, d'étouffer toute possibilité de subjectivité et de relation d'altérité fondée sur l'éthique :

Le visage est exposé, menacé, comme nous invitait à un acte de violence. En même temps, le visage est ce qui nous interdit de tuer. [...] Mais la relation au visage est d'emblée éthique. Le visage est ce qu'on ne peut tuer, ou du moins ce dont le sens consiste à dire : « tu ne tueras point ». Le meurtre, il est vrai, est un fait banal : on peut tuer autrui ; l'exigence éthique n'est pas une nécessité ontologique. L'interdiction de tuer ne rend pas le meurtre impossible [...] J'analyse la relation inter-humaine comme si, dans la proximité avec autrui – par delà l'image que je me fais de l'autre homme – son visage, l'expressif en autrui (et tout le corps humain est, en ce sens, plus ou moins, visage), était ce qui m'*ordonne* de le servir. [...] En ce sens, je suis responsable d'autrui sans attendre la réciprocité, dût-il m'en coûter la vie. La réciprocité, c'est *son* affaire. C'est précisément dans la mesure où entre autrui et moi la

⁴ « HAMM: [...] Old stancher! You...remain. [*Pause. He covers his face with handkerchief, lowers his arms to armrests, remains motionless.*] » (Endgame 133)

relation n'est pas réciproque, que je suis sujétion à autrui ; et je suis «sujet» essentiellement en ce sens. (Lévinas 106 ; les italiques sont de l'auteur)

13. Puisque l'animal n'a pas de visage, l'animalisation du corps de P constitue logiquement l'étape suivante de la mise en scène autocratique de D. Redoublant tout d'abord les signifiants scéniques par le déploiement d'un jargon anatomique — on trouve dans la pièce de nombreuses références à l'anatomie de P, qu'il s'agisse des mains, des poings, des jambes, du tibia, de la rotule ou encore du crâne — la sémiologie médicale a, comme toujours chez Beckett, pour première fonction de faire totalement disparaître l'existence du sujet derrière le jargon désignant le corps malade ou handicapé, le « corps-machine » ou encore le membre porteur de prothèse. Dans ce cas précis, P est atteint de la maladie de Dupuytren, « fibrous degeneration » (Beckett 458)⁵ qui, caractérisée par l'épaississement et le raccourcissement de l'aponévrose palmaire, la formation de nodules fibreux et la flexion progressive des doigts, réduit considérablement l'autonomie de P décrit comme « crippled » (Beckett 458).

14. Au morcellement clinique du corps, sorte de dissection imaginaire, fait suite un processus d'animalisation saisissant d'horreur. Le metteur en scène tortionnaire peut être rassuré : les mains de P, rongées par la maladie, sont comme des griffes, « Clawlike » (Beckett 458). Pour maintenir l'aspect griffu des mains, on interdit à P de serrer les poings. La pièce aboutit ainsi au paradoxe ontologique décrit par Theodor Adorno à propos de *Endgame* : « L'être humain, dont le nom générique ne fait guère partie du paysage linguistique de Beckett, n'est pour lui que ce qu'il a fini par devenir » (Adorno 209). Dans les mains griffues de P s'effectue la rétraction progressive de l'humain, évoquée par Adorno, qui aboutit à la disparition de toute spécificité anthropomorphe. Le bâillon que l'assistante propose timidement de lui mettre n'est plus nécessaire puisque P s'est vu déposséder de cette spécificité humaine que constitue l'usage de la parole :

A: [*Timidly.*] What about a little ... a little...gag?

D: For God's sake ! This craze for explicitation! Every I dotted to death! Little gag! For God's sake!

A: Sure he won't utter?

D: Not a squeak. (Beckett 459)

Le double-entendre du mot « gag » qui, en anglais, désigne un bâillon mais aussi une

⁵ James Knowlson (Knowlson 311) rapporte que Beckett, dans la première moitié des années 60, souffrait, entre autres problèmes de santé, d'une contracture de Dupuytren à la main.

plaisanterie ou un canular, est, dans un tel contexte, saisissant de cynisme et de provocation.

15. Malgré cette réduction sournoise de l'homme à l'animal, et dans un dernier renversement qui donne tout son sens à l'étymon du titre — la racine grecque *katastrophé* suggère l'image du renversement —, la fin de la pièce déconcerte profondément en faisant ressurgir l'humain de façon inattendue. Inspecté, fragmenté et modifié, le corps de P occupe le centre de la pièce et de la scène jusqu'au moment où Luc, l'éclairagiste hors scène, coupe progressivement l'ambiance à la demande du metteur en scène. Sur un plateau totalement noir, seul le corps de P est éclairé. Quand l'assistante demande si P ne pourrait pas relever la tête afin de voir son visage, le metteur en scène répond avec mépris et exaspération :

A: [*Timidly.*] What if he were to...were to...raise his head...an instant...show his face...just an instant.

D: For God's sake! What next? Raise his head? Where do you think we are? In Patagonia? Raise his head! For God's sake!...Good. There's our catastrophe. In the bag. (Beckett 460)

16. Cependant, alors que le spot de lumière éclaire encore la tête de P resté seul après le départ du metteur en scène, P enfreint l'interdit dramaturgique, relève la tête et fixe la salle du regard avant que ne retentisse un lointain tonnerre d'applaudissements qui semble saluer cet acte de défiance et d'indépendance subjective : « [*Pause. Distant storm of applause. P raises his head, fixes the audience. The applause falters, dies. Long pause. Fade-out of light on face.*] (Beckett 461) La pièce se termine ainsi sur une image de résistance manifeste quand le malheureux protagoniste, tremblant de tous ses membres, mais le visage cette fois à découvert, brave l'interdit et soutient le regard. Ce geste illustre avec force comment la tentative de réification et de réduction du corps de P à un icône, à la fois incarnation et symbole de la souffrance, fait ressurgir, contre toute attente, l'humain et la subjectivité dans un geste unique, mal assuré et néanmoins provocateur.

17. La pièce ne saurait être réduite à une simple parabole politique, mais sa fin propose cependant un message clair : « There's no ambiguity there at all, » expliqua Beckett. « [P] is saying: you bastards, you haven't finished me yet! » (Knowlson 680) Ces propos véhéments ne font que souligner le mouvement de résistance et de persistance qui, autant que d'entropie et de fin, travaille toute l'œuvre de Beckett. Ce que *Catastrophe* met en scène, c'est bien la tentative de suppression de la subjectivité par un état totalitaire ainsi que la mise en échec de la sujétion et de l'assujettissement. Vaclav Havel, très touché par cette pièce qui illustre magistralement la façon dont le totalitarisme peut tenter de réduire l'humain à un corps réifié,

écrivit à Beckett, depuis sa cellule, afin de lui témoigner sa gratitude pour une œuvre qui fut pour lui un soutien fort pendant son incarcération et, en réponse et hommage à Beckett, il composa une pièce intitulée *The Mistake* (1983).

18. C'est ce rapport agonistique à l'histoire, rapport de colère et de refus mis en scène dans *Catastrophe*, qui fait résurgence de façon manifeste chez Coetzee pour lequel la littérature sud-africaine est, nécessairement, de nature politique : « Everything that one writes, it seems to me, in South Africa nowadays, has a political aspect. If it doesn't have a political aspect, the absence of it is a political aspect » (propos recueillis par Christopher Hope).

19. On a souvent reproché à Coetzee, et Nadine Gordimer la première, une absence d'engagement ou d'ancrage idéologique ferme contre l'apartheid, allant jusqu'à une véritable révolusion face à l'histoire qui aurait conduit Coetzee à écrire de lâches fables allégoriques. À partir de deux romans écrits pendant et après l'apartheid, *Waiting for the Barbarians* (1980) et *Disgrace* (1999), et de la représentation du corps que ces textes proposent, nous souhaitons, non pas rehistoriciser l'œuvre de Coetzee en la rendant plus historique qu'elle ne l'est, mais montrer comment son propos, s'il emprunte parfois indiscutablement à l'allégorique, est avant tout la tentative obstinée de représenter un mode de refus du totalitarisme de l'apartheid et de dénonciation du chaos qui suivit la fin de ce régime.

20. Dans un célèbre article intitulé « Into The Dark Chamber: The Writer and the South African State », Coetzee explique que dans un contexte politique tel que celui de l'apartheid, le caractère non représentable de ce régime obscène constitue le substrat métaphorique même du processus d'écriture romanesque et que le sens est à chercher au-delà de l'allégorie puisque ce sont la dimension très fantasmagorique et les effets de hantise que la chambre des tortures métaphorique produit sur le lecteur qui soutiennent le mécanisme imaginaire en jeu dans la lecture :

In 1980 I published a novel (*Waiting for the Barbarians*) about the impact of the torture chamber on the life of a man of conscience. Torture has exerted a dark fascination on many other South African writers. Why should this be so? There are, it seems to me, two reasons. The first is that relations in the torture room provide a metaphor, bare and extreme, for relations between authoritarianism and its victims. In the torture room unlimited force is exerted upon the physical being of an individual in a twilight of legal illegality, with the purpose, if not of destroying him, then at least of destroying the resistance within him. [...] Why are writers in South Africa drawn to the torture room? The dark, forbidden chamber is the origin of novelistic fantasy per se ; in creating an obscenity, in enveloping it in mystery, the

state unwittingly creates the preconditions for the novel to set about its work of representation.
(Chamber 364-65)

21. Bien que presque vingt ans séparent *Waiting for the Barbarians* et *Disgrace*, les deux romans, comme liés par une filiation intertextuelle, présentent les histoires d'hommes blancs vieillissants impliqués dans des relations complexes avec de très jeunes filles, barbare ou métisse, où se mêlent le paternel et le sexuel. Au cœur de la diégèse des deux romans se déploie la scène fantasmatique freudienne « On bat un enfant » (Freud 179-204) — « somewhere, always, a child is being beaten. » (*Waiting* 80) — et Coetzee convoque deux facettes de la chambre cryptique : la torture des prisonniers politiques pendant l'apartheid et le viol d'une femme blanche par des hommes noirs comme acte de vengeance post-coloniale. Les deux histoires sont, comme celle de Michael K en 1983, « a story with a hole in it » (*Michael K* 110) puisque la violence des événements qu'elles décrivent est d'une nature que l'on pourrait qualifier de « symbolicide », « parce qu'ils détruisent la possibilité d'une mise en sens et d'une narration, parce qu'ils désinstitutionnent en quelque sorte la filiation des générations, comme celle des pensées. » (Guyotat viii-ix)
22. Dans *Waiting for the Barbarians*, Coetzee montre comment l'indicible de la barbarie prend paradoxalement forme dans l'abjection de soi éprouvée dans et par un corps objet de sévices. Le roman est écrit à partir du différend entre la position privilégiée du narrateur, un Magistrat blanc et vieillissant, et celle d'une jeune fille barbare qui a été torturée sous les yeux de son père. Plus ouvertement allégorique que *Disgrace*, ce roman pourrait se résumer à l'itinéraire subjectif d'un colonisateur humaniste et paternaliste, représentation lénifiante d'un fonctionnariat bienveillant mais passif et lâche, qui, au fil d'événements venus bouleverser sa paisible routine, se dégage peu à peu d'une mauvaise foi sartrienne et dit vouloir passer du côté du « colonisateur qui se refuse » pour reprendre le concept d'Albert Memmi. Le premier chapitre met en jeu la disjonction saisissante entre le temps de la nature et le temps de l'histoire, ce dernier venant bouleverser le temps circulaire de la pastorale et la quiétude de la ville frontière endormie qu'administre le magistrat depuis plusieurs décennies. En effet, pour tenter de circonscrire l'énigmatique figure du barbare, Joll et ses hommes mettent en place, dès leur arrivée, toute une série de méthodes répressives et des interrogatoires brutaux sont conduits à huis clos.
23. Dans une tentative symbolique d'expurgation des crimes de l'Empire et des exactions des hommes du Troisième Bureau qui ont fait des aborigènes et des pêcheurs capturés au

hasard leurs nécessaires ennemis (*Waiting* 18), le magistrat décide alors d'offrir sa protection à la jeune barbare après que son père, torturé également, a laissée orpheline (*Waiting* 36). L'expurgation de l'histoire à laquelle il procède pour faire amende honorable après des exactions qu'il n'a pas voulu voir ou entendre, prend la forme d'une réparation puisqu'il tente, massage après massage, de restaurer l'intégrité et la complétude du corps mutilé de la jeune barbare, c'est-à-dire de débarrasser symboliquement l'Empire d'une violence totalitaire exercée sur tout ce qui est différent, tout ce qui est autre.

24. Mais si les chevilles déformées guérissent peu à peu, la jeune fille ne dit rien de la façon dont ses tortionnaires l'ont rendue aveugle : « What is this? [...] What did they do to you? [...] Why don't you want to tell me? » (*Waiting* 31), demande répétitivement le magistrat. Si celle-ci consent à décrire l'instrument utilisé pour marquer sa peau, le magistrat se heurte à l'indéchiffrable lésion en forme de chenille qui la défigure :

It has been growing more and more clear to me that until the marks on this girl's body are deciphered and understood I cannot let go of her. Between thumb and forefinger I part the eyelids. The caterpillar comes to an end, decapitated, at the pink inner rim of the eyelid. There is no other mark. (*Waiting* 31)

25. La topographie du corps mutilé est un mur de littéralité qui met en échec l'enquête herméneutique du magistrat. Ce corps, pourtant fétichisé par le magistrat lui-même, reste avant tout le médiateur métonymique qui lie si étroitement le « magistrat-sauveur » au « colonel-tortionnaire ». Le sens du roman réside dans les symptômes de l'indicible et les secrets qui suintent à travers des procédés rhétoriques divers, les ellipses répétées, les blancs dans la narration, mais aussi l'utilisation souvent équivoque du présent de narration qui, en anglais, renforce l'indétermination du temps et de l'espace, et facilite la manipulation narrative en donnant à voir la réalité telle que le Magistrat choisit de la restituer. De tels procédés permettent d'éviter d'avoir à rendre compte, par exemple, de la présence de deux prisonniers maltraités et battus sous sa propre juridiction. En outre, de même que le docteur ne demande pas au garçon l'origine de ses blessures (*Waiting* 11), le magistrat écoute et se bouche les oreilles tour à tour — « straining my ears to hear or not to hear sounds of violence. » (*Waiting* 22) —, témoignant, par ces dénégations répétées, d'un positionnement éthique mal assuré et ambivalent : « Of the screaming which people afterwards claim to have heard from the granary, I hear nothing. » (*Waiting* 5)

26. Mais surtout, c'est grâce au motif du corps que Coetzee parvient à métaphoriser le

trauma qui, inassimilable, annule toute possibilité de symbolisation des sévices et inscrit ses personnages survivants dans un processus de deuil impossible, conséquence directe de la rupture du symbolique. La perte, elle, reste pour toujours inscrite dans les mutilations du corps, marqueurs monstrueux de la résistance au deuil. Le roman propose ainsi une mise en corps évidente de la théorie de l'incorporation proposée par Abraham et Torok dans *Le Verbier de l'homme aux loups* : les parents assassinés, de même que les mutilations, sont encryptés dans le vivant dont le corps devient cet « espace allogène » (Derrida 16) de la crypte, évoqué par Jacques Derrida dans « Fors ». Le Magistrat, par son travail obsédant de réparation du corps, incorpore lui aussi les blessures de la jeune fille, en tant que corps étranger et trace matérielle de l'impossible deuil.

27. Dans *Disgrace*, poursuivant le travail sur le corps comme mode de protestation politique, Coetzee intègre également à la diégèse le motif sadique de la fille violée presque sous les yeux de son père. Professeur d'université vieillissant, David Lurie, après avoir été renvoyé de son institution de Cape Town pour avoir eu une relation avec une très jeune étudiante, Melanie « the dark one » (*Disgrace* 18)⁶, rend visite à sa fille Lucy qui vit dans une ferme du Eastern Cape. L'événement central, « [the] day of testing » (*Disgrace* 94), a lieu dans la seconde partie du roman. Partis promener les deux Dobermans dont Lucy a la garde, père et fille tombent dans le guet-apens tendu, sur le chemin du retour, par trois hommes noirs qui massacrent les chiens, passent David à tabac avant de l'enfermer dans les toilettes, tandis qu'a lieu le viol de Lucy. Le père impuissant est alors confronté à l'obscénité irreprésentable et nécessairement indicible d'un viol qu'il n'a pu empêcher. La narration, qui décrit en détail les brutalités infligées à Lurie mais ne dit rien de l'agression sexuelle, devient de plus en plus elliptique à mesure que le père démuné tente de mener une enquête perdue d'avance. Face à l'énigme du corps violé, abject et illisible, Lurie, comme le Magistrat dans *Waiting for the Barbarians*, questionne sa fille sans relâche. Lavée, purifiée en surface, Lucy consent à subir un examen médical avant de cadennasser son corps dans une tenue vestimentaire des plus neutres et de proposer une version rudimentaire et tautologique des faits : « I have told you the whole story. The whole story is what I have told you. » (*Disgrace* 110) Les truismes qu'elle profère ne donnent accès à aucune interprétation et, dans un écho saisissant au corps inerte de Melanie et de la jeune barbare, le nouveau visage qu'elle arbore désormais est décrit comme « entirely blank » (*Disgrace* 98).

⁶ « Melania » désigne la couleur sombre en grec.

28. Sans interprète, l'énigme du corps meurtri reste entière et David, comme le magistrat avant lui, est condamné à imaginer que le pire a eu lieu dans la chambre des tortures : « Nothing is worse than what we can imagine. » (*Waiting* 31) Une phrase de *Foe* résume parfaitement la fonction du corps abject dans ces deux romans : « [This] is not a place of words [...] This is a place where bodies are their own signs. » (*Foe* 157) Sources de discours non verbal, les corps fonctionnent comme des textes hermétiques car trop littéraux pour permettre une quelconque lisibilité. Mais dans cet acte de lecture impossible réside paradoxalement, de la part du Magistrat, de Lurie, et du lecteur lui-même, un acte d'empathie avec le corps abject dans une expérience radicale de l'abjection qui fait basculer de l'humain à l'inhumain.

29. Après le viol, en acceptant d'intégrer les nouveaux rapports de force instaurés par son métayer noir, ainsi que de devenir un simple élément dans un processus de troc, Lucy renégocie les termes du pastoralisme afrikaner et restitue le corps aborigène à sa terre d'origine. Ce faisant, elle rend elle-même explicite la façon dont son corps a subi la rétraction de l'humain au profit de l'animal et du financier : « I think I am in their territory. They have marked me. They will come back for me. » (*Disgrace* 158) Une telle dégradation anthropomorphe était déjà fortement présente chez le Magistrat lors de son emprisonnement qui, faisant de lui un étranger à lui-même, le transformait en animal affamé :

After two days of solitude my lips feel slack and useless, my own speech seems strange to me. Truly, man was not made to live alone. I build my days unreasonably around the hours when I am fed. I guzzle my food like a dog. A bestial life is turning me into a beast. (*Waiting* 80)

30. Dans ces deux romans, Coetzee résume ainsi la subjectivité de ses personnages à leurs corps abîmés, dans un processus de déterritorialisation évocateur du concept d'abjection tel que Julia Kristeva le déploie dans *Pouvoirs de l'Horreur*. Le corps abject devient en effet le lieu de l'auto-référentialité par excellence et le sens est inhérent au corps. Dans *Waiting for the Barbarians* en particulier, les corps abjects sont littéralement mis hors scène. Les soldats du convoi s'écartent de la jeune barbare parce qu'elle a ses menstrues.⁷ Le « corps-cadavre » du grand-père est enterré sans recevoir le rituel funéraire nécessaire, et le bébé mort est enlevé à sa mère, sans que lui soit attribué de lieu de mise en terre : « have we violated some custom

⁷ À propos du sang comme souillure, Julia Kristeva rappelle que, dans la Bible, la fonction maternelle et la reproduction qui lui est associée sont, en raison de leur caractère impur, « [indicatives] d'une force démoniaque, menaçant la divinité, agissant indépendamment d'elle, et analogue à la puissance autonome d'un esprit du mal ». (Kristeva 109)

of theirs, [...], by taking the child and burying it? » (*Waiting* 20), se demande le magistrat. Considéré comme abject, le cadavre est figuratif de ce qui, dans la Bible encore, est tenu pour « pollution fondamentale » (Kristeva 127) :

31. Sans être toujours impur, [...] [devant] être immédiatement enterré pour ne pas polluer la terre divine, associé pourtant à l'excrément, et à ce titre impur [...], le cadavre est encore ce par quoi la notion d'impureté glisse vers celle d'abomination et/ou d'interdit [...]. En d'autres termes, s'il est déchet, matière de transition, mélange, le cadavre est surtout l'envers du spirituel, du symbolique, de la loi divine. (Kristeva 128)

32. La définition équivoque de la torture proposée par le magistrat – « Pain is truth. All else is subject to doubt. » (*Waiting* 5) – interroge effectivement un point situé en dehors de tout ordre symbolique. L'abjection est auto-référentielle, elle est le réel en dehors du langage et résiste à tout symbole. Lurie s'en plaint : la vérité est ailleurs – anthropologique, elle requiert les services d'un interprète : « The real truth, [Lurie] suspects, is something far more – he casts around for the word – anthropological, something it would take months to get to the bottom of, months of patient, unhurried, conversation with dozens of people, and the offices of an interpreter. » (*Disgrace* 118)

33. Dans *Disgrace* par ailleurs, Coetzee complexifie son utilisation du corps abject comme mode de relation à l'histoire de son pays en accordant un statut exceptionnel et fort énigmatique aux animaux qui permettent à Lurie d'éprouver puis de traverser l'abjection avant de faire triompher l'humain de la barbarie. Contre toute attente en effet, la vie du professeur disgracié reprend du sens au moment où celui-ci entreprend de soulager la souffrance de l'espèce animale. Le roman retrace les différentes étapes par lesquelles le protagoniste passe d'une indifférence bienveillante à une forte mobilisation en faveur de la cause animale. Mais les animaux occupent de multiples fonctions qui interdisent une simple lecture allégorique de l'animal comme figure d'altérité réconfortante.

34. Dans cet univers anarchique et violent malgré la fin de l'apartheid, les chiens sont avant tout des instruments de protection, symboliques du pouvoir de l'ancienne classe possédante : « [it's] a country where dogs are bred to snarl at the mere smell of a black man. » (*Disgrace* 110) Les agresseurs, non contents de brutaliser le père et de violer la fille, s'en prennent donc également aux bêtes dans un acte de représailles sordide :

Now the tall man appears from around the front, carrying the rifle. With practised ease he

brings a cartridge up into the breech, thrusts the muzzle into the dog's cage. The biggest of the German Shepherds, slavering with rage, snaps at it. There is a heavy report ; blood and brains splatter the cage. For a moment the barking ceases. The man fires twice more. One dog, shot through the chest, dies at once ; another, with a gaping throat-wound, sits down heavily, flattens its ears, following with its gaze the movements of this being who does not even bother to administer a coup de grâce. (*Disgrace* 95)

35. Le massacre des chiens, dont la description détaillée n'épargne rien de l'horreur, est l'épitomé de la violence inouïe des sévices dont le père et la fille ont été victimes. C'est un point de bascule important à partir duquel on va voir s'esquisser, notamment dans la désignation du tireur comme « being », le débat philosophique sur la question animale telle que David Lurie la rencontre dans *Disgrace*. Question obsédante chez Coetzee qui la soulève une fois encore dans *Diary of a Bad Year* publié fin 2007, le romancier y a consacré un texte entier, *The Lives of Animals*, publié la même année que *Disgrace*. Le texte met en scène une romancière excentrique et vieillissante, Elizabeth Costello. Appelée à donner une conférence à Appleton College, elle choisit, plutôt que de parler de littérature, d'aborder le sujet du massacre des animaux, qualifié de « crime of stupefying proportions » (*Animals* 69). Faisant scandale dans l'auditoire, la romancière établit rapidement une égalité ontologique entre l'homme et l'animal et dans un anti-cartésianisme et anti-rousseauisme primaires, elle appuie ses démonstrations sur une comparaison volontairement provocante entre les massacres d'animaux et l'Holocauste juif : « We are surrounded by an enterprise of degradation, cruelty, and killing which rivals anything that the Third Reich was capable of, indeed dwarfs it, in that ours is an enterprise without end. » (*Animals* 21) Niant radicalement toute distinction entre les espèces, elle pose la prémisse suivante : « To be alive is to be a living soul. An animal – and we are all animals – is an embodied soul. » (*Animals* 33), avant de déclarer l'identification empathique de l'homme à l'animal constitutive d'une plus vaste altérité entre les deux espèces : « There is no limit to the extent to which we can think ourselves into the being of another. There are no bounds to the sympathetic imagination. » (*Animals* 35)

36. Dans *Disgrace*, Lucy prolonge et met en acte les propos subversifs d'Elizabeth Costello. Apparaissant dès le départ comme la représentante de la conscience et de la subjectivité animales, elle remet en cause la différence épistémologique entre l'homme et l'animal avant de nier, elle aussi radicalement, toute distinction entre les espèces. À son père qui lui oppose en vain les conclusions de l'Église — « The Church fathers had a long debate about them, and decided they don't have proper souls [...] [...] Their souls are tied to their bodies and die with

them. » —, Lucy répond sèchement : « I'm not sure that I have a soul. I wouldn't know a soul if I saw one. » (*Disgrace* 78-79) mais, du haut de ses certitudes et non sans grandiloquence, son père rétorque : « You are a soul. We are all souls. We are souls before we are born. » (*Disgrace* 79)

37. Lucy, au contraire, déterritorialise les positions hiérarchiques fermement établies qui maintiennent les hommes et les animaux dans un paradigme dualiste. Ce faisant, abolissant toute distinction ontologique entre l'homme et l'animal, elle propose en fait un modèle d'altérité évocateur du « devenir-animal » de Deleuze et Guattari dans *Mille Plateaux* :

38. Un devenir n'est pas une correspondance de rapports. Mais ce n'est pas plus une ressemblance, une imitation, et, à la limite, une identification. [...] Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. [...] Devenir n'est pas une évolution, du moins une évolution par descendance et filiation. Le devenir ne produit rien par filiation, toute filiation serait imaginaire. Le devenir est toujours d'un autre ordre que celui de la filiation. Il est de l'ordre de l'alliance. (Deleuze et Guattari 291)

39. Lucy défend l'idée du « devenir-animal » deleuzien dans une superbe démonstration qu'elle assène à un père méprisant, pétri de certitudes rationalistes et humanistes :

[...] [There] is no higher life. This is the only life there is. Which we share with animals. That's the example that people like Bev try to set. That's the example I try to follow. To share some of our human privilege with the beasts. I don't want to come back in another existence as a dog or a pig and have to live as dogs or pigs live under us. [...] They do us the honour of treating us like gods, and we respond by treating them like things. (*Disgrace* 74-78)

À la fin du roman, son acceptation du « devenir-animal » est saisissante puisqu'elle est prête à repartir de zéro, de rien, « to start at ground level » (*Disgrace* 205), comme un chien, « like a dog. » (*Disgrace* 205)

40. L'évolution de Lurie est plus chaotique et imprévisible que celle de Lucy et fait s'affronter les points de vue les plus contradictoires et paradoxaux, rejetant d'abord les animaux machines de Descartes avant de remettre en cause, lui aussi, la distinction épistémologique entre l'animal et l'humain, la nature et la culture ; ainsi, à la fin du roman, alors qu'il retourne à Cape Town, David imagine en effet que bientôt, la distinction entre les deux aura disparu : « Inexorably, he thinks, the country is coming to the city. Soon there will be cattle again on Rondebosch Common ; soon history will have come full circle. » (*Disgrace*

175) Dans les premiers jours passés à la ferme, il manifeste tout d'abord une forme de défiance idéologique méprisante à l'égard du couple Shaw. Chez ces ardents défenseurs de la cause animale, il dénonce avec morgue un combat perdu d'avance proche du fanatisme religieux : « [...] [Animal-welfare] people are a bit like Christians of a certain kind. Everyone is so cheerful and well-intentioned that after a while you itch to go off and do some raping and pillaging. Or to kick a cat. » (*Disgrace* 73) Très vite cependant, son identification projective avec les chiens devient forte et tenace, notamment avec la malheureuse chienne bulldog Katy, vieillissante et abandonnée comme lui : « He squats down, tickles her behind the ears. 'Abandoned, are we?' he murmurs. » (*Disgrace* 78) Puis, contre toute attente, Lurie déclare lui aussi bientôt une identification empathique de l'homme à l'animal, constitutive d'une plus vaste altérité entre les deux espèces quand il évoque le destin tragique du Golden Retriever qu'on aurait dû tuer plutôt que de frustrer ses instincts de mâle et de le battre sans discontinuer.

41. Les derniers chapitres du roman décrivent avec retenue comment David va, à travers le « devenir-animal », renouer avec son humanité brisée. Redonnant une direction inattendue à son existence, son travail à la clinique vétérinaire lui permet de soulager temporairement les corps en souffrance des animaux les plus mal en point avant l'euthanasie et l'incinération terminales. Engagé dans le processus d'alliance dont parle Deleuze, Lurie devient alors « homme-chien » : « That he is where he enters their lives. [...] A dog-man: a dog undertaker; a dog psychopomp; a harijan. » (*Disgrace* 146) – le terme hindi « harijan », qui signifie « intouchable », l'installe pour de bon dans l'animalité. Puis les carcasses animales, privées de rituel funéraire, deviennent des corps humains et Lurie finit par rejoindre les prémisses de Lucy :

The business of dog-killing is over for the day, the black bags are piled at the door, each with a body and a soul inside. [...] From Monday onwards the dogs released from life within the walls of the clinic will be tossed into the fire unmarked, unmourned. For that betrayal, will he ever be forgiven? (*Disgrace* 161-178).

42. Lurie manifeste à plusieurs reprises une conscience aiguë des limites de son engagement — le soin qu'il apporte aux animaux en souffrance n'est qu'une contribution mineure dans un pays où les femmes récupèrent les médicaments non utilisés pour les revendre, les enfants des seringues usagées pour se droguer, et où les vagabonds et les marginaux se réchauffent près de l'incinérateur. Pour autant, ce contexte social difficile ne saurait réduire son travail à la

clinique à une entreprise futile. En reconstituant l'itinéraire subjectif de Lurie et de sa fille, Coetzee semble en effet suggérer que l'identification aux corps animaux rendus abjects par la souffrance permet de négocier la seule position tenable entre nihilisme et éthique.

43. Ainsi, ce qui fait résurgence de Beckett à Coetzee est à l'évidence l'abjection du corps comme mode de relation éthique et politique à une histoire qui laisse, nécessairement, « sans voix ». Motif littéraire de protestation politique, cette utilisation du corps, peu allégorique, illustre en partie la façon dont le projet littéraire de Coetzee est venu s'articuler à celui de Beckett. Hors du logos, le protagoniste P et les personnages de Coetzee incarnent précisément ce que de l'obscénité de la barbarie moderne le langage n'est pas capable de représenter, puisque c'est l'état lui-même qui met l'histoire volontairement hors scène en perpétuant une histoire obscure, indescriptible, cryptée : « The response of South Africa's legislators to what disturbs them is usually to order it out of sight. » (*Chamber* 361)

44. En ne procédant pas à une mise en scène didactique et réaliste de l'histoire des totalitarismes contemporains, *Catastrophe*, *Waiting for the Barbarians* et *Disgrace* proposent plutôt un mode de relation à une telle histoire. Ces œuvres, plutôt que de présenter une reconstitution factuelle de l'histoire, insistent obstinément sur la nécessité de rester inconsolable face à la tyrannie. Les corps meurtris des personnages survivants sont des témoins indélébiles de la barbarie car ils incarnent, de manière brute et non symbolisée, les effets du totalitarisme dans leur chair elle-même. Parce que P, comme la jeune barbare, n'ont pas de nom, ces personnages innommables figent le processus de représentation. Paradoxalement, leur humanité amputée fait d'eux des traces mémorielles de tous ces autres innommés dont l'humanité a, elle aussi, été amputée. C'est précisément de ce deuil impossible dont ils sont l'origine que peut émerger une forme de deuil éthique qui force au travail de mémoire.

45. Faussement rédemptrice, la téléologie proposée dans *Waiting for the Barbarians* est équivoque et incertaine : « This is not the scene I dreamed of. Like much else nowadays I leave it feeling stupid, like a man who lost his way long ago but presses on along a road that may lead nowhere. » (*Waiting* 156) Le roman propose néanmoins, comme *Catastrophe*, une modalité certaine de résistance corporelle à la barbarie. Les sévices, dont la plupart sont infligés hors scène, ne sont représentés qu'à deux reprises dans le texte : avant d'être travesti

en femme et « sadisé » lors d'un simulacre de pendaison (*Waiting* 117-121),⁸ le Magistrat se voit tout d'abord contraint d'assister à un spectacle archaïque dans lequel Joll, qui a écrit le mot « ENNEMY » (*Waiting* 105) sur le dos des prisonniers barbares, frappe ces derniers à coups de bâtons (*Waiting* 109) avant de menacer le Magistrat d'un marteau. Tel le protagoniste de Beckett qui relève la tête, le Magistrat fait de sa résistance à la barbarie du Troisième Bureau le pivot éthique du roman : « Not with that! [...] You would not use a hammer on a beast, not on a beast! [...] We are the great miracles of creation! But from some blows this miraculous body cannot repair itself! How — Words fail me. Look at these men! Men! » (*Waiting* 107)

46. Mais si *Catastrophe* et *Waiting For the Barbarians* offrent un mode de protestation manifeste et sont porteurs d'un rapport positif à une possibilité de survie et d'avenir, *Disgrace* interroge ce possible. Malgré la filiation à venir, bâtarde certes, mais métissée dont Lucy, après le viol, va être le point de départ dans une direction volontairement positive, la fin du roman est bien sombre. On ne sait que penser, en effet, de cet ultime moment où Lurie choisit de sacrifier précisément celui des chiens auquel il s'est particulièrement attaché et qui, abandonné et blessé, aime, comme lui, la musique : « Bearing him in his arms like a lamb, he re-enters the surgery. 'I thought you would save him for another week,' says Bev Shaw. 'Are you giving him up?' 'Yes, I am giving him up.' » (*Disgrace* 220)

47. Faut-il voir en cet insoutenable paradoxe soulevé par Bev Shaw un constat d'échec absolu, un acte d'impuissance désabusée résumant implacablement l'itinéraire accompli par David Lurie jusqu'aux confins de l'humain ? Ou plutôt un acte de sacrifice monstrueux, car inutile et vain, résultat tragique d'une incapacité fondamentale à changer les choses ? Bien que de plus en plus affecté par les actes d'euthanasie que lui et Bev sont contraints de pratiquer, Lurie sait que les chiens abandonnés ou malades sont trop nombreux, comme dans *Jude the Obscure* de Hardy auquel il fait référence : « The dogs are brought to the clinic because they are unwanted: because we are too menny. That he is when he enters their lives. » (*Disgrace* 146) Aussi, en refusant de ne faire aucune différence entre son préféré et les autres, Lurie commet-il peut-être un acte de disgrâce absolue qui résiderait alors en une perte de foi totale en l'humain qui, en dépit de sa proximité ontologique avec l'animal, en est pourtant réduit à maintenir sa position de supériorité hiérarchique dans l'espèce, n'ayant pas d'autre choix que

⁸ Ainsi c'est par le corps que le Magistrat, dont la joue meurtrie porte une plaie semblable à celle en forme de chenille observée sur le visage de la jeune fille (*Waiting* 115), parvient à éprouver une identification plus complète à la victime.

de pratiquer la boucherie la plus inutile. Mais sur ce point non plus, Coetzee ne nous en dit pas plus.

Bibliographie

- ADORNO, THEODOR. « Pour comprendre *Fin de Partie* ». *Notes sur la littérature*. Paris : Flammarion, 1984.
- BECKETT, SAMUEL. *Endgame*. 1963. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1986.
- BECKETT, SAMUEL. *Catastrophe*. 1982. *The Complete Dramatic Works*. London: Faber and Faber, 1986.
- COETZEE, J.M. *Waiting for the Barbarians* [*Waiting*]. London: Penguin, 1980.
- COETZEE, J.M. « Into the Dark Chamber: The Writer and the South African State » [*Chamber*]. 1986. *Doubling the Point: Essays and Interviews*. David Attwell ed. Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- COETZEE, J.M. « Interview ». *Doubling the Point: Essays and Interviews*. David Attwell ed., Cambridge: Harvard University Press, 1992.
- COETZEE, J.M. *Life and Times of Michael K* [*Michael K*]. 1983. London: Vintage, 2004.
- COETZEE, J.M. *Foe*. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.
- COETZEE, J.M. *Disgrace*. London: Vintage, 1999.
- COETZEE, J.M. *The Lives of Animals* [*Animals*]. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1999.
- COETZEE, J.M. *Diary of a Bad Year*. London: Harvill Secker, 2007.
- DELEUZE, GILLES et GUATTARI, FÉLIX. *Mille Plateaux : Capitalisme et Schizophrénie : 2*. Paris : Minuit, 1980.
- DERRIDA, JACQUES. « Fors » in Abraham, Karl et Torok, Maria. *Le Verbier de l'homme aux loups*. Paris : Flammarion, 1976.

- FREUD, SIGMUND. « A Child Is Being Beaten » [*A child*]. *A Contribution to the Study of the Origin of Sexual Perversions*, 1919. London: Hogarth Press, 1975.
- GUYOTAT, JEAN. *Filiation et puerpéralité. Logiques du lien : entre psychanalyse et biomédecine*. Paris : Presses Universitaires de France, 1995.
- HOPE, CHRISTOPHER. « Stranger at the Gate », a BBC documentary on the work of J.M. Coetzee, 2003.
- KNOWLSON, JAMES. *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996.
- KRISTEVA, JULIA. *Pouvoirs de l'horreur*. Paris : Éditions du Seuil, 1980.
- LÉVINAS, EMMANUEL. *Éthique et Infini*. Paris : Fayard, 1982.
- MEMMI, ALBERT. *Portrait du colonisé, précédé du Portrait du colonisateur*. Paris : Buchet/Chastel, 1957.