

CENTRE DE RECHERCHES ANGLOPHONES

TROPISMES

N° 14

LA HANTISE

Publié avec le Concours du Conseil Scientifique
de l'Université Paris X - Nanterre

UNIVERSITE PARIS X - NANTERRE

2007

Hantise du langage : Pragmatique du silence dans *Disgrace* de Coetzee

Hanté par l'inadéquation du langage à dire le monde, le réel, le corps et les affects, Coetzee révèle dans *Disgrace* un dysfonctionnement langagier et social que partagent narrateur et protagoniste. La quête du sens interdit la parole banale au bénéfice d'une hypostase de l'écriture et de la musique. La parole, malaisée, circule peu ou mal.

David Lurie, universitaire vieillissant en état de disgrâce affective, professionnelle, sociale et raciale à la suite du scandale de sa relation avec Melanie, son étudiante, se réfugie chez sa fille Lucy au cœur de la campagne sud-africaine. Là, un terrible choc l'amène à pouvoir de nouveau communiquer normalement avec l'autre. S'il est vrai que l'on peut voir le roman postcolonial d'un auteur blanc suspect d'engagement insuffisant dans la politique du pays *arc-en-ciel*, *Disgrace* est d'abord un livre universel sur la difficulté à traduire l'être-au-monde. Même si elle intervient au cœur d'une Afrique du Sud en pleine mutation, sa philosophie implicite du langage illustre la possibilité d'une pragmatique du silence qui enrichit l'interprétation pragmatique du langage.

Silence et solipsisme en Afrique du Sud

Dystrophie du langage et solipsisme de la pensée

Jusqu'à l'agression, la capacité à converser de Lurie est enrayée : il souffre d'une atrophie du phatique et d'une hypertrophie du poétique. Malgré un dialogue dysfonctionnel avec l'autre, ce spécialiste de poésie hanté par le langage peut encore accéder au langage de façon secondaire par la lecture solipsiste d'un poète disparu ou l'écriture d'un opéra. En ne privilégiant que la forme écrite de commerce langagier, Lurie s'exclut de la sociabilité. Persuadé que seule prévaut la fonction poétique, il rejette la fonction phatique qui permet de maintenir le contact avec l'autre, rechigne à la conversation courante en langage ordinaire et rejoint en cela l'auteur connu pour son dédain du *small talk*.

Lurie ne sait pas faire usage du langage qu'il est censé enseigner à ses étudiants. Devenu professeur de communication, il déteste cette discipline imposée:

Because he has no respect for the material he teaches, he makes no impression on his students. They look through him when he speaks, forget his name. Their indifference galls him more than he will admit (...) He continues to teach because it provides him with a livelihood; also because it teaches him humility, brings it home to him who he is in the world. The irony does not escape him: that the one who comes to teach learns the keenest of lessons, while those who come to learn learn nothing. They look through him when he speaks. (Disgrace, 4-5¹)

Son manque de superbe langagière se traduit par un morne métadiscours sur la langue désincarnée de poètes défunts « *the dead masters* » (179). Ce professionnel du langage ne possède aucune habileté pratique dans l'interaction langagière. Le paradoxe langagier sous-jacent selon lequel le spécialiste est celui qui sait le moins s'exprime sous la forme du paradoxe de l'enseignant. Le maître devenu

¹ J. M. Coetzee, *Disgrace*. Désormais, les citations de ce roman ne comporteront que les numéros de page.

Simone Rinzler

son seul disciple est incapable de transmettre quoi que ce soit, habitué à ne converser qu'avec lui-même, sans aucun contradicteur.

Coetzee/Lurie, par la bouche du narrateur, s'en prend à une appréhension du langage qui ne serait que communicationnelle :

Once a professor of modern languages, he has been since Classics and Modern languages were closed down as part of the great rationalization, adjunct professor of communications. Like all rationalized personnel, he is allowed to offer one special-field course a year, irrespective of enrolment, because that is good for morale. This year he is offering a course in the romantic poets. For the rest he teaches Communications 101, 'Communication skills', and Communications 201, 'Advanced Communication skills'.

Although he devotes hours of each day to his new discipline, he finds its first premise, as enunciated in the Communications 101 handbook preposterous: 'Human society has created language in order that we may communicate our thoughts, feelings and intentions to each other.' His opinion, which he does not air, is that the origin of speech lie in song, and the origin of song in the need to fill out with sound the overlarge and rather empty human soul. (3-4)

Ces propos révèlent sa défiance envers la conversation. Misanthrope incapable du minimum d'identification avec l'autre nécessaire à la compréhension d'autrui, il s'avère peu doué pour l'empathie et souffre d'isolement social. Replié sur ses émotions, mais incapable de les verbaliser, il bloque le processus du don/contre-don social dont la conversation est le vecteur.

La conversation ordinaire, grâce à la fonction phatique², permet de faire savoir dans une relation intersubjective que l'on prête attention à son interlocuteur. Ces paroles de sociabilité ont une fonction souvent peu référentielle, émotive, conative, métalinguistique ou poétique³. La fonction phatique ne vaut pas pour acquiescement : éminemment sociale, elle témoigne d'un cheminement temporaire commun par la

² R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, 212-220.

³ *Ibid.*

Hantise du langage : Pragmatique du silence...

parole. Or Lurie est « a-phasique ». Son refus de gratifier l'autre d'une parole amène le condamne au monologue intérieur.

L'*inner speech*⁴ dans lequel il s'enferme ne peut le contredire : il en est à la fois l'énonciateur et le co-énonciateur idéal, dans un monologisme qui, quoique mimant le dialogique, nie la dimension sociale. Rien dans ses monologues intérieurs avec sa bavarde « *voice without a mouth* »⁵ ne peut le mener à l'agôn d'une confrontation avec l'autre⁶ dont il se défie. Il n'affronte jamais la pensée de l'autre. La position d'autorité de sa profession déteint sur sa vie privée et entache ses relations humaines : il a réduit son commerce langagier avec les autres ; seule la peur peut l'amener à considérer autrui.

Misanthropie et principe de non-coopération

Si Lurie apprécie la fonction poétique et tente de manier les fonctions conative et métalinguistique pour inciter ses étudiants à commenter un poème, sa maîtrise conversationnelle est limitée. Frappé d'un dysfonctionnement du langage social, il est dans l'incapacité de recourir aisément à la variété des fonctions du langage mais aussi au principe de coopération. Sa parole, rare, est une constante violation des maximes de Grice⁷.

Taciturne, Lurie ignore la « maxime de quantité ». Son silence bloque la maxime de relation (*relevance*). Ses silences l'empêchent d'être clair (*perspicuous*) et mettent en défaut la maxime de modalité (*manner*). La maxime de qualité est à peine respectée : il ne ment pas (sinon par omission), n'affirme pas sans preuves (sinon en pensée).

Trace d'un sentiment de supériorité qui ne trahit que son inaptitude à l'être-au-monde, son silence signe le mépris de toute altérité, ce qui inclut sa propre fille Lucy qui est presque une inconnue. Ses pensées ne sont tournées que vers ses propres sentiments. Son faible intérêt paternel ne l'empêche pas de juger Lucy qui le sent. « Can she smell his thoughts ? » (156). Le verbe *smell*, plusieurs fois utilisé,

⁴ D. Riley, *The Force of Language*, 7-45.

⁵ *Ibid.*

⁶ G. Deleuze, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 1.

⁷ S.C. Levinson, *Pragmatics*, 101-118.

Simone Rinzler

insiste sur la relation animale a-langagière qui subsiste quand le langage fait défaut.

En taisant ses critiques, il évite la contradiction. Obsessionnel du reproche, il pense que les autres ont tort et se rêve autre dans un monde sans altérité. Son monologue intérieur continu révèle davantage son extrême isolement que ses pensées. Les paroles des autres semblent ne jamais l'influencer. Contrairement à ce que dit Riley de l'*inner speech*, le dialogue intérieur chez Lurie n'est pas un dialogue avec le reste de la société dans le cadre d'un agencement collectif d'énonciation deleuzien, mais une forme de monologue autiste ou de dialogue monologique ressassé en boucle. L'existence ou la parole de l'autre ne semblent pas l'affecter.

Roman postcolonial ou praxis d'une philosophie du langage ?

La place du silence et de la vacuité dans *Disgrace* s'explique par les obsessions langagières de Coetzee qui n'est pas que romancier. Professeur de littérature, c'est aussi un critique prolifique doublé d'un linguiste. Sa thèse portait sur le style de Beckett dont la fascination pour l'angoisse de mort portée par le langage est bien connue. De plus, sa réticence à répondre aux journalistes fait de lui un homme souvent décrit comme antipathique⁸. Il réfléchit beaucoup à la place du langage dans son œuvre littéraire, critique et linguistique⁹. Dans la thématique de la non-fiction coetzienne, la question centrale n'est pas celle des Noirs spoliés par l'Apartheid ou du blanc sud-africain détrôné par l'Histoire, mais celle du langage, de la pensée et du rapport de l'être humain à ce qui fait sa spécificité par rapport aux animaux.

Chez Coetzee, la typologie des silences permet d'éclairer le rapport de l'être humain au langage, à sa condition de mortel et à l'autre, humain aussi bien qu'animal. Il existe un rapport consubstantiel entre le langage et la mort : « Consentir à l'avoir-lieu du langage, écouter la Voix, signifie, dès lors, consentir également à la mort, être capable de mourir (*sterben*) plutôt que de simplement

⁸ A. Viola, *J.M. Coetzee – romancier sud-africain*.

⁹ J. M. Coetzee, *Doubling the point*.

Hantise du langage : Pragmatique du silence...

décéder (*ableben*) »¹⁰. *Disgrace* met en évidence le rapport entre langage, silence, animalité, vieillissement et mort. Lurie se différencie des animaux par son rapport au langage. Auteur, narrateur et protagoniste partagent les mêmes préoccupations : leur métadiscours sur le langage de la création artistique et de la critique fait valoir une philosophie du langage dans laquelle le seul rapport au langage signe le rapport à l'être. L'affect et l'exigence des corps sont niés par la pensée.

Les préoccupations majeures de *Disgrace* concernent bien davantage le langage de la création que la situation post-apartheid. Critiqué pour son refus de prise de position politique, Coetzee s'en explique¹¹ : il se dit « auteur de textes qui parlent pour eux-mêmes et auxquels il ne veut pas se substituer »¹².

Auroux fait écho au questionnement qui taraude Lurie au sujet de l'écriture de son opéra :

Nous sommes incontestablement devant une grande confusion. Supposons qu'un spécialiste sur l'origine des langues nous explique que la cause de l'apparition du langage humain est la nécessité de faire des récits. La thèse possède indubitablement des relations fortes avec l'état social et permet un accord sur démarcation entre communication animale (absence de récits) et le langage humain (...). On rencontre souvent (...) des passages comme le suivant (...) : « Le cerveau humain possède de manière évidente une capacité de langage dans un sens général, qui aurait la forme d'une large potentialité de communication et de représentation. »¹³

L'ironie d'Auroux rappelle la brochure du cours de communication. Son introduction sous forme de questions met au jour la philosophie du langage sous-jacente chez Coetzee¹⁴ :

L'étonnante disparité que nous avons relevée en cherchant les domaines qui pouvaient se présenter comme philosophie du langage

¹⁰ G. Agamben, *Le Langage et la mort*, 153.

¹¹ Coetzee, *op. cit.*, *Discours de réception du Prix de Jérusalem*.

¹² A. Viola, *op. cit.*, 15.

¹³ S. Auroux, *La Philosophie du langage*, XIV.

¹⁴ J. M. Coetzee, *op. cit.* et *Stanger Shores*.

Simone Rinzler

disparaît si l'on adopte un point de vue qui s'efforce de dégager des problèmes à résoudre. Quelle que soit l'orientation analysée (...), elle est toujours susceptible d'être rattachée dans son développement et ses efforts intellectuels aux problèmes suivants :

- la nature du langage et son rapport à l'humanité : les autres animaux parlent-ils ? (...) Quelle est l'origine du langage ? D'où vient que nous parlons ? À ce type de question, il faut en joindre qui ne sont apparues qu'au XVIII^e siècle : elle concerne la nature de l'écriture et son rapport au langage.

- le langage et la pensée : peut-on penser sans langage ? La pensée est-elle un langage intérieur ? Les concepts généraux ne sont-ils que des mots ?¹⁵

Disgrace et les romans postérieurs confirment que Coetzee se positionne, non pas en écrivain de la postcolonialité, mais en écrivain hanté par le langage. La place du silence de ses personnages, tout comme la place grandissante réservée aux animaux, permet de mettre en place, en creux, une réflexion sur la place et la fonction du langage dans les rapports entre humains, comme entre humains et animaux, mais aussi dans le domaine de la poétique et de l'opéra.

Alors que Coetzee essayiste s'exprime sur la conception lacanienne selon laquelle l'être humain est parlé par le langage, il exprime également le pouvoir de la musique comme moyen de supplanter l'ennui et l'attente typique du blanc sud africain :

One Sunday afternoon in the summer of 1955, when I was fifteen years old, I was (...) wondering what to do, (...) when from the house next door I heard music. As long as the music lasted, I was frozen, I dared not breathe. I was being spoken to by the music as music had never spoken to me before. (...): in the colonies classical music was sissy.¹⁶

Cette dévitalisation de la musique en contexte sud-africain trouve son pendant dans *Disgrace* :

¹⁵ *Ibid.*, 12.

¹⁶ J. M. Coetzee, *Stanger Shores*, 9.

Hantise du langage : Pragmatique du silence...

Through his mind, while he faces his Communications classes, flit phrases, tunes, fragments of song from the unwritten work. He has never been much of a teacher; in this transformed and, to his mind, emasculated institution of learning he is more out of place than ever. (4)

Mais ici, seule demeure la musique. La disparition du contexte politique dans la réflexion sur l'impuissance dévirilisante des humanités met en relief le refus de penser l'après-apartheid au profit d'une réflexion axée sur le langage et la pensée.

Animalité, humanité, langage

Silence et partage de l'inexpérience du langage

Lurie n'est cependant pas le seul à être incapable de faire l'expérience du langage. Presque tous les personnages, Bev Shaw mise à part, sont maîtres dans l'art du silence, comme le signalent les innombrables didascalies de la narration qui signalent au lecteur que, la parole faisant défaut, le silence s'installe au cœur de l'interlocution : « How she reconciles her opinions with her line of business he does not ask. » (1), « Of her life outside Windsor Mansions Soraya reveals nothing. (...) About his own job he says little, not wanting to bore her. » (3)

La relation entre langage et être humain et la différenciation entre voix et langage fait apparaître la différence fondamentale qui, à la fois, écarte et rapproche l'humain des animaux :

L'homme est le seul vivant doté de langage. La voix, en effet, est signe de douleur et de plaisir, c'est pourquoi elle appartient aussi aux autres vivants ; le langage, au contraire, sert à manifester ce qui convient et ce qui ne convient pas, de même que le juste et l'injuste ;¹⁷

Dans un contexte de post-apartheid lourd de non-dits et d'achoppements de la communication humaine, *Disgrace* met en scène l'histoire du rapprochement homme-animal et de la guérison de la parole empêchée. Roman de l'impuissance langagière, il trouve sa

¹⁷ G. Agamben, *Enfance et histoire*, 14-16

Simone Rinzler

résolution hors de l'Histoire des hommes, par le commerce avec les animaux.

Style, répétition, bégaiement : les silences du polyglotte

Par sa biographie, Coetzee souffre d'une aliénation linguistique qui se met en discours tout au long du roman articulé autour de la parole, de ses achoppements et de ses silences. L'anglais n'est pas sa langue maternelle au sens où l'allemand et l'afrikaner étaient les langues maternelles de sa mère. Coetzee, écrivant en anglais et non dans une des langues maternelles, laisse affleurer une philosophie du langage qui laisse entrevoir une défiance permanente à l'égard du langage et laisse le « silence du polyglotte »¹⁸ s'insinuer à la place de la parole :

Ainsi, entre deux langues, votre élément est-il le silence. À force de se dire de diverses manières tout aussi banales, tout aussi approximatives, ça ne se dit plus. (...) Coincé dans ce mutisme polyforme, l'étranger peut essayer, au lieu de dire, de faire (...) Ça reste une dépense, ça dépense, et ça propage encore davantage le silence. Qui vous écoute ? On vous tolère tout au plus. D'ailleurs, voulez-vous réellement parler ?¹⁹

Coetzee met en scène sa propre hantise du langage que seul le silence fait résonner. Il se dégage une philosophie du langage implicite que le lecteur doit interpréter : Lurie se tait, même lorsqu'il parle. Ses étudiants le tolèrent à peine. Il n'a rien à leur dire ou à leur transmettre, pas plus qu'à Mélanie ou sa famille, à Soraya la prostituée, à son ex-femme et encore moins à ses collègues ou à Petrus. L'écriture épurée de Coetzee porte son style à la limite du silence selon la définition deleuzienne²⁰. Le bégaiement du langage s'exprime dans la reformulation lexicale et grammaticale: « Two weeks ago he was in a classroom explaining (...) the distinction between *drink* and *drink up*, *burned* and *burnt*. » (71), « Everything is tender, everything is burned. Burned, burnt. » (97), « Burned – burnt – burnt up. » (166).

¹⁸ J. Kristeva, *Étrangers à nous-mêmes*, 26-29.

¹⁹ *Ibid.*, 28.

²⁰ J.-J. Lecercle, *Deleuze and Language et Une philosophie marxiste du langage*.

Hantise du langage : Pragmatique du silence...

Coetzee affirme que les répétitions signent le style d'un écrivain²¹. Si le mot *silence* abonde et *confession* est récurrent, les répétitions de l'auteur sont surtout des reformulations à partir d'un même mot-racine : « a ready learner, compliant, pliant » (5), « a moderate, moderated bliss » (6), « Cape Town : a city prodigal of beauty, of beauties. » (12). Partant d'un mot dérivant plutôt générique, il module sa formulation en rétrécissant le champ d'application par un terme dérivé qui en détruit la neutralité. La précision nuit à la concision et la reformulation par reduplication dérivée détruit ou amoindrit la dénotation et la connotation du premier terme. Le cas de *beauty/beauties* est exemplaire : le passage du nom *beauty* et précédé de l'article Ø, indiquant une notion générique abstraite, au même nom dans sa forme au pluriel permet de descendre de l'abstraction de la notion vers la concrétisation de la jouissance de beaux « objets », probablement féminins. Il revient au lecteur d'établir ces corrélations. Coetzee, en auteur exigeant, ne se livre pas et ne livre pas son œuvre « clés en mains ». Le choix auctorial de laisser ses œuvres s'exprimer par elles-mêmes met le lecteur en état d'incertitude permanente, car narrateur et protagoniste éprouvent une apparente difficulté à traiter le matériau même de l'écriture.

Condamné au bégaiement, au tâtonnement, le polyglotte est hanté par le silence :

Pourquoi alors avoir coupé la source maternelle des mots ? (...) Le silence ne vous est pas seulement imposé, il est en vous : refus de dire, sommeil strié collé à une angoisse qui veut rester muette, propriété privée de votre discrétion orgueilleuse et mortifiée, lumière coupante que ce silence. Rien à dire, néant, personne à l'horizon. (...) Ne rien dire, rien n'est à dire, rien n'est dicible. (...) Silence non pas de la colère (...); mais silence qui vide l'esprit et comble le cerveau d'accablement.²²

Cette hantise du langage dominée par le silence obsède autant Lurie que le narrateur et l'auteur. Comme en musique, le silence donne sa valeur au langage exprimé. Les termes de mention du silence

²¹ J.M. Coetzee, *Doubling the Point*.

²² J. Kristeva, *op. cit.*, 28-29.

Simone Rinzler

abondent: « It is a feature of his profession on which he does not remark to Soraya. » (5), « At their rendezvous the next Thursday neither mentions the incident. (...) Your secret is safe with me, he would like to say. » (6)

Un peu plus loin, la communication avec son étudiante, Melanie, n'est guère plus efficace :

'Monday, here in my office,' he repeats.

She rises, slings her bag over her shoulder.

'Melanie, I have responsibilities. (...)'

Responsibilities: she does not dignify the word with a reply. (35)

Le refus de dialoguer prend souvent la forme d'une description visuelle de la gestuelle, comme si le regard suppléait le vide :

'Do you know, Petrus,' he says, 'I find it hard to believe the men who came here were strangers. (...) What do you think? Am I wrong?'
Petrus smokes a pipe, an old-fashioned pipe with a hooked stem and a little silver cap over the bowl. Now he straightens up, takes the pipe from the pocket of his overalls, opens the cap, tamps down the tobacco in the bowl, sucks at the pipe unlit. He stares reflectively over the dam wall, over the hills, over the open country. His expression is perfectly tranquil.
'The police must find them,' he says at last. (118-119)

Ailleurs, le narrateur signale le silence, sans aucun commentaire:

He has long ceased to be surprised at the range of ignorance of his students. Post-Christian, posthistorical, postliterate, they might as well have been hatched from eggs yesterday. So he does not expect them to know about fallen angels or where Byron might have read of them. What he does expect is a round of good-natured guesses which, with luck, he can guide toward the mark. But today he is met with silence, a dogged silence that organizes itself palpably around the stranger in their midst. (32)

Le silence ne s'organise pas qu'autour des difficiles rapports de David Lurie avec les femmes ou avec Petrus. Il n'est pas question que de rapports hommes/femmes ou blancs/Noirs. Il en est de même avec ses étudiants, notamment, lorsque Ryan le menace en assistant à son

Hantise du langage : Pragmatique du silence...

cours. Ici, le refus de la parole n'est pas du côté de Lurie, mais de ses étudiants: « They will not speak, they will not play his game, as long as a stranger is there to listen and judge and mock. » (32)

Bien qu'il réponde, Ryan semble lui aussi frappé du même mutisme. Selon Lurie, le *dire* de Ryan est un *non-dire* :

'So, what kind of creature is this Lucifer?'

By now the students must surely feel the current running between them, between himself and the boy. It is to the boy alone that the question has addressed itself; and, like a sleeper summoned to life, the boy responds. 'He does what he feels like. He doesn't care if it is good or bad. He just does it.' (...) He is asking too much. The boy would like to press his intuition further, he can see that. He wants to show that he knows more than just motorcycles and flashy clothes. And perhaps he does. Perhaps he does have intimations of what it is to have a mad heart. But here, in this classroom, before these strangers, the words will not come. He shakes his head. (33)

À la suite d'une interprétation erronée de son silence partiel, Lurie s'identifie à tort au jeune homme.

Interprétation pragmatique du silence

Retour de la parole et des affects refoulés

L'absence de déclaration performative de sentiments chez les personnages de Coetzee avait conduit Rushdie²³ à conclure en faveur d'une absence de sentiments en raison du silence auctorial. Or ce n'est pas parce que Lurie est incapable de verbalisation publique sous la plume de Coetzee qu'il n'éprouve rien. Il finit par pouvoir enfin expérimenter et exprimer ses sentiments. À partir du drame du triple viol, il réapprend à utiliser le langage qui lui échappe en abandonnant les fonctions poétique, métalinguistique et conative au profit des fonctions phatique et émotive et même référentielle puisqu'il fait usage

²³ S. Rushdie, *Step across This Line*, 298-299.

Simone Rinzler

de la maxime de relation de Grice en s'exprimant finalement à propos (*relevance*) : « 'Lucy, my dearest, why don't you want to tell? It was a crime. There is no shame in being the object of a crime. You did not choose to be the object. You are an innocent party.' » (111)

Même s'il admet une part historique, le changement chez Lurie n'est pas une prise de conscience politique, mais un retour à la parole: «'It was history speaking through them,' he offers at last. (...) 'Are you still afraid?' he asks. (...) 'Afraid they are going to come back?' » (156)

*'On the contrary, I understand all too well,' he says. 'I will pronounce the word we have avoided hitherto. You were raped. Multiply. By three men.
(...) 'And I did nothing. I did not save you.'
That is his own confession (157).*

Le retour de la parole par la confession (genre et mot que Lurie récusait) ne peut intervenir qu'après l'expérience intolérable du silence de l'autre :

*'You must have heard, we had a big robbery on Wednesday while you were away.'
'Yes,' says Petrus, 'I heard. It is very bad, a very bad thing. But you are all right now.'
Is he all right? Is Lucy all right? Is Petrus asking a question? It does not sound like a question, but he cannot take it otherwise, not decently. The question is, what is the answer?
'I am alive,' he says. 'As long as one is alive one is all right, I suppose. So yes, I am all right.' He pauses, waits, allows a silence to develop, a silence which Petrus ought to fill with the next question: And how is Lucy? He is wrong. 'Will Lucy go to the market tomorrow?' asks Petrus. (114-115)*

Or Petrus n'est pas silencieux : comme Lurie, il prend le temps de choisir ce qu'il décide de *dire* et donc de *taire*.

Du silence morbide à l'acceptation de la vie par le don de la mort

Coetzee met en scène le silence de ses personnages en laissant le narrateur noter que l'interaction langagière s'arrête là où commence le silence d'un personnage. Mais la vie et le rapport aux autres ne

Hantise du langage : Pragmatique du silence...

s'arrêtent pas aux portes du silence. Ainsi, lorsque Lurie aide Bev Shaw à « soigner » les chiens dont personne ne veut, l'alternance entre silences et paroles ne signifie pas que l'interaction cesse avec le langage articulé :

He is watching the dogs eat. It surprises him how little fighting there is. The small, the weak hold back, accepting their lot, waiting their turn.

'The trouble is, there are just too many of them,' says Bev Shaw. 'They don't understand it, of course, and we have no way of telling them. Too many by our standards, not by theirs. They would just multiply and multiply if they had their way, until they filled the earth. They don't think it's a bad thing to have lots of offsprings. The more the jollier. Cats the same.' (...)

'They are very egalitarian, aren't they,' he remarks. 'No classes. No one too high and mighty to smell another's backside.' He squats, allows the dog to smell his face, his breath. It has what he thinks of as an intelligent look, though it is probably nothing of the kind. 'Are they all going to die?' 'Those that no one wants. We'll put them down'.

'And you are the one who does the job.'

'Yes.'

'You don't mind?'

'I do mind. I mind deeply. I wouldn't want someone doing it for me who didn't mind. Would you?'

He is silent. Then: 'Do you know why my daughter sent me to you? 'She told me you were in trouble.'

'Not just in trouble. In what I suppose one would call disgrace.'

He watches her closely. She seems uncomfortable ; but perhaps he is imagining it.

'Knowing that, do you still have a use for me ?' he says.

'If you are prepared...'. She opens her hands, presses them together, opens them again. She does not know what to say, and he does not help her. (84-86)

La maladresse de ces silences n'empêchera pas que s'instaure une complicité tacite entre David Lurie et Bev Shaw, allant jusqu'à une relation charnelle temporaire dont l'un des bénéficiaires est de participer à la restauration de la fonction de la parole chez Lurie.

Une pragmatique du silence

Plus qu'une pragmatique du langage, c'est une pragmatique du silence qui se dessine ici. Chaque silence prend sens en fonction de son contexte de non-énonciation, de son non-énonciateur et de son coénonciateur. Il fonctionne et s'interprète comme la parole, donnant sa valeur au langage, par contraste.

C'est à ses silences, tantôt ininterprétables, tantôt mal interprétés, que Lurie doit ses disgrâces. Quand son ex-femme lui explique l'influence délétère de son silence face à l'administration, sa justification dévoile son positionnement théorique : « 'I wasn't trying to make an impression. I was standing up for a principle.' (...) What was the principle you were standing up for?' 'Freedom of speech. Freedom to remain silent.' (188) ». Cette liberté, maladroitement exercée, l'affecte d'autant plus que Petrus a gagné ce droit au silence: « As yet Petrus has offered no explanation for his absence. Petrus has the right to come and go as he wishes; he has exercised that right; he is entitled to silence. » (116)

Mais, dans le cas de Petrus, le problème du langage est aussi le problème de l'anglais, vidé de sa substance :

Doubtless Petrus (...) has a story to tell. He would not mind hearing Petrus's story one day. But preferably not reduced to English. More and more he is convinced that English is an unfit medium for the truth of South Africa. Stretches of English code whole sentences have long thickened, lost their articulations, their articulateness, their articulatedness. Like a dinosaur expiring and settling in the mud, the language has stiffened. Pressed into the mould of English, Petrus's story would come out arthritic, bygone. (117)

Avec les reformulations d'une même idée autour d'un même mot racine *articulate*, on retrouve le style caractéristique de Coetzee associant la *metanoia* ou *correctio* et l'*interpretatio* pour s'approcher au plus près de la formulation la moins inadéquate.

Un peu plus loin, la défiance à l'égard du langage se précise à propos du mot « bienfaitrice » et ici encore le contexte sud-africain est pertinent :

Hantise du langage : Pragmatique du silence...

'Lucy is our benefactor, says Petrus ; and then to Lucy : 'You are our benefactor.'

A distasteful word, it seems to him, double edged, souring the moment. Yet can Petrus be blamed? The language he draws on with such aplomb is, if he only knew it, tired, friable, eaten from the inside as if by termites. Only the monosyllables can still be relied on, and not even all of them. What is to be done? Nothing that he, the one-time teacher of communications, can see. Nothing short of starting all over again with the ABC. By the time the big words come back reconstructed, purified, fit to be trusted once more, he will be long dead. (129)

Mais on abandonne vite le contexte postcolonial. La friabilité de l'anglais incite Lurie à recourir à d'autres langues. Son opéra est en italien : « *Che vuol dir,*' she sings, her voice barely above a whisper – '*Che vuol dir questa solitudine immensa ? Ed io,*' she sings – '*Che sono?*' Silence. The *solitudine immensa* offers no reply. » (213)

Mais, ici encore, le langage se dérobe. Quelques termes français parsèment le texte, un peu de latin sert à justifier un monde qui n'existe plus. Mais plus que tout, l'allemand, langue de l'abstraction et langue maternelle, reste le dernier recours pour exprimer l'indicible de la mort. L'allemand, dûment commenté, fournit un euphémisme acceptable avec le mot *Lösung* :

When people bring a dog in they do not say straight out, 'I have brought you this dog to kill,' but that is what is expected: that they will dispose of it, make it disappear, dispatch it to oblivion. What is being asked for is, in fact, Lösung (German always at hand with an appropriate blank abstraction): sublimation, as alcohol is sublimated from water, leaving no residue, no aftertaste. (142)

Cet allemand de l'abstraction est celui qu'utilise Agamben pour faire la distinction entre *sterben* (mourir) et *ableben* (décéder). La problématique est davantage linguistique que postcoloniale.

Conclusion
Réhabilitation du langage humain par le silence des animaux

À partir de l'épisode du scandale, Lurie, abandonnant l'université, l'enseignement des classiques, la ville et les jeunes femmes, se trouve déplacé dans le monde de la campagne sud-africaine qui le déstabilise en permanence. Il reprend le chemin vers les fonctions langagières oubliées de la vie quotidienne au contact avec la vie de la ferme hors de son fief universitaire urbain, en faisant l'expérience du silence des animaux et des autres (Lucy, Petrus et Bev Shaw), et en abandonnant l'herméneutique pour l'action psychopompe.

Par le commerce avec l'angoisse de mort et le silence des animaux qu'il aide à faire mourir, Lurie retrouve une amorce des fonctions phatique et émotive perdues. La première fois qu'il est capable de ressentir de l'empathie pour un être vivant en passant par le langage, c'est avec le premier chien qu'il tient pendant que Bev lui injecte l'anesthésiant :

'So,' says Bev Shaw. 'Think comforting thoughts, think strong thoughts. They can smell what you are thinking'. (...) They can smell what you are thinking; what nonsense ! 'There, there!' he murmurs. Bev Shaw probes again with the lancet. The dog gags, goes rigid, then relaxes. 'So,' she says, 'now we must let nature take her course.' (...) The dog, on its feet, covers on the table. There is a spattering of blood and saliva on the surface; Bev wipes it off. The child coaxes the dog out. 'Thank you, Mr Lurie. You have a good presence. I sense that you like animals. 'Do I like animals? I eat them, so I suppose I must like them, some parts of them.' (81)

Le soulagement est de peu de durée. Lurie encore trop hanté par l'intellectualisation de son rapport aux animaux accède tout juste à une amorce des fonctions phatique et émotive.

A la fin de *Disgrace*, il s'approche au plus près du langage, non plus comme site de résistance et de refus de la vie. Au moment même

Hantise du langage : Pragmatique du silence...

où il accepte la possibilité de la mort, la part langagière atrophiée en lui reprend peu à peu la fonction naturelle perdue :

Sunday has come again. He and Bev Shaw are engaged in one of their sessions of Lösung. One by one he brings in the cats, then the dogs: (...). One by one Bev touches them, speaks to them, comforts them and puts them away, then stands back and watches while he seals up the remains in a black plastic shroud.

He and Bev do not speak. He has learned by now, from her, to concentrate all his attention on the animal they are killing, giving it what he no longer has difficulty in calling by its proper name: love. (219)

L'amour enfin dicible pour le chien abandonné de tous l'amène à accompagner celui-ci dans la mort :

It gets harder all the time, Bev Shaw once said. (...) He can save the young dog, if he wishes, for another week. But a time must come, it cannot be evaded, when he will have to bring him to Bev Shaw in her operating room (...) and caress him and brush back the fur so that the needle can find the vein, and whisper to him and support him in the moment when bewilderingly, his leg buckle; (219)

L'acceptation de la mort dépendante de l'acceptation de l'amour est marquée par la polarité positive Yes et le recours à la forme aspectuelle porteuse de ses sentiments :

'Was that the last?' asks Bev Shaw.

'One more.'

He opens the cage door. 'Come,' he says, bends, opens his arms. (...) 'Come.' (...). I thought you would save him for another week,' says Bev Shaw.

'Are you giving him up?'

'Yes, I am giving him up.' (219)

Lurie accepte enfin ses affects. Le passage au commentaire inconscient de l'affect grâce à l'aspect grammatical BE + -ING verbalisé marque la clôture de l'*inner speech* distancié du monde.

L'ex-a-phasique Lurie, incapable de parler d'amour, clôt le roman en proférant des termes qui ne sont plus des entités abstraites mais qui

Simone Rinzler

correspondent enfin au réel accepté. Lurie était incapable de parler d'amour, tout comme de dire oui, aussi bien à la vie qu'à la mort. En abandonnant la négativité de l'angoisse de mort, il sort de son inertie langagière en acquérant le pouvoir de nommer l'amour « *love* », d'appeler un être vivant verbalement « *come* » et de dire enfin « *yes* ».

Pour cela, il faut que, ayant tout perdu, il accepte de ne plus se réfugier dans la fuite du langage, de la vie, mais aussi de la mort. Quand il accepte enfin de nommer l'innommable, de se confronter à la mort, à la violence du langage et aux affects, il récupère pleinement sa capacité dialogique qui le différencie à nouveau des animaux ; au détriment de la pratique solipsiste de la fonction poétique, abandonnée.

Simone RINZLER
Université Paris X-Nanterre
(CREA – EA 370)

Ouvrages cités

- Agamben, Giorgio. 1978. *Enfance et histoire : destruction de l'expérience et origine de l'histoire*. Éditions Payot et Rivages ; 2002.
- Agamben, Giorgio. 1982. *Le Langage et la mort*. Christian Bourgois ; 1997.
- Auroux Sylvain et al. *La Philosophie du langage*. PUF ; 2004.
- Coetzee, John Maxwell. *Doubling the Point: Essays and Interviews*. Cambridge, Harvard University Press; 1992.
- Coetzee, John Maxwell. 1999. *Disgrace*, London, Vintage, 2000.
- Coetzee, John Maxwell. 2001. *Stranger Shores: Essays 1986-1999*. London, Vintage, 2002.
- Deleuze, Gilles. *Qu'est-ce que la philosophie ?*. Éditions de Minuit ; 1991.
- Jakobson, Roman. *Essais de linguistique générale, 1 – Les fondations du langage*, Éditions de Minuit, Paris. 1963.
- Kristeva, Julia (1988) : *Étrangers à nous-mêmes*, Librairie Arthème Fayard

Hantise du langage : Pragmatique du silence...

- Lecerclé, Jean-Jacques. *Deleuze and Language*. Palgrave Macmillan. Basingstoke, New York. 2002
- Lecerclé, Jean-Jacques. *Une Philosophie marxiste du langage*. PUF. 2004.
- Levinson Stephen C. 1983. *Pragmatics*. CUP. Cambridge. 1992.
- Riley in Lecerclé, Jean-Jacques & Denise Riley. *The Force of Language*. Palgrave Macmillan, Basingstoke & New York. 2004
- Rushdie, Salman. *Step across This Line – collected nonfiction 1992-2002*. Random House. New York. 2002
- Viola André. J.M. Coetzee – romancier sud-africain. L'Harmattan. 1999