



**HAL**  
open science

# Les enjeux de la création et de l'expression. Disgrace de J. M. Coetzee

Luc Briand, Sandra Saayman

► **To cite this version:**

Luc Briand, Sandra Saayman. Les enjeux de la création et de l'expression. Disgrace de J. M. Coetzee. Alizés: Revue angliciste de La Réunion, 2001, Writing in South Africa after the end of Apartheid - G.R.A.S. 4e colloque international Saint-Denis de La Réunion (7-9 décembre 2000), 21, pp.25-36. hal-02344218

**HAL Id: hal-02344218**

**<https://hal.univ-reunion.fr/hal-02344218>**

Submitted on 4 Nov 2019

**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.

## Les enjeux de la création et de l'expression. *Disgrace* de J. M. Coetzee

---

Roman controversé, *Disgrace*<sup>1</sup> pose d'emblée des questions aujourd'hui brûlantes en Afrique du Sud telles que l'éducation, les relations interraciales, la violence et la redistribution de la terre. Le lecteur est déstabilisé par une histoire où le désenchantement et le néant tiennent les rôles principaux. Après un bref panorama de l'action, nous verrons comment le roman montre que la culture et les références européennes s'avèrent inopérantes dans l'Afrique du Sud post-apartheid et évoquerons ensuite le néant, matériel et existentiel.

*Disgrace* est un roman court de deux cent vingt pages. L'action est située en deux lieux majeurs emblématiques : la ville du Cap et une ferme perdue dans la campagne, près de la petite ville de Salem, aux environs de Grahamstown dans la province Eastern Cape.

Le personnage central, David Lurie, divorcé deux fois, cinquante-deux ans, professeur de communication à l'« Institut Technique Universitaire » du Cap est une sorte d'archétype dans la société sud-africaine d'aujourd'hui : c'est un cadre blanc ayant connu l'apartheid du point de vue d'un citoyen de culture anglaise et non afrikaner. Ni coupable ni innocent, ce personnage n'est pas non plus en harmonie avec l'évolution du pays : l'université lui demande d'enseigner la communication dans un but utilitaire, pour ne pas dire commercial, alors que sa formation le destinait à l'enseignement de la littérature européenne du XIX<sup>e</sup> siècle.

---

<sup>1</sup> Toutes les références à l'œuvre sont à l'édition Vintage, Grande Bretagne, 1999.

David Lurie est en réalité dépassé par une dépression latente dont il n'est pourtant jamais question ouvertement. Cette fragilité est signalée dès le début du roman par son désespoir lorsque disparaît la prostituée métisse grâce à laquelle il pensait avoir résolu le « problème » de sa sexualité. Mis en déséquilibre par cette perte, il vit alors des aventures vaines et sa chute est précipitée par la relation amoureuse qu'il se permet de construire avec l'une de ses étudiantes, où se mêlent véritables sentiments et usurpation de sa position d'autorité.

Ce double jeu dure jusqu'au jour où l'entourage de la jeune fille dépose une plainte en règle pour harcèlement et viol. Plaidant coupable mais refusant de s'amender publiquement pour conserver son poste, Lurie consomme sa disgrâce en s'excluant lui-même. Il fuit pour chercher refuge chez sa fille, dans une petite ferme où elle accueille justement les chiens temporairement ou définitivement abandonnés.

D'abord rebuté par une vie rurale très modeste, David Lurie entre dans une phase thérapeutique : il cherche à restaurer la communication avec sa fille Lucy, à comprendre les raisons de l'attachement à la terre de la part d'une fille qu'il destinait plutôt à la vie urbaine, au milieu intellectuel. Il opère un retour à la réalité en travaillant de ses mains, en aidant une femme, Bev Shaw, dans une clinique vétérinaire de fortune.

Le comble de ce retour aux réalités de la terre sud-africaine est atteint quand trois hommes noirs pillent la ferme, humiliant David Lurie et violant sa fille Lucy. Elle dissimule ce viol à la police. Cet événement survient en l'absence de Petrus, ouvrier noir de la ferme qui est devenu un voisin grâce aux lois de redistribution de la terre. Quand les agresseurs s'avèrent être des parents du voisin noir, Lucy ne rompt pas ses relations avec lui, car il est devenu un partenaire indispensable à sa survie à la campagne. David Lurie est révolté par cette situation. Il repart au Cap mais n'y trouve que plus de raisons de revenir auprès de sa fille. Il loue un logement et se prépare à une vie modeste à la campagne jusqu'à la naissance de l'enfant issu du viol. Il a pour projet l'écriture d'un opéra sur la vie de Byron, son auteur fétiche, mais il est clair que les ressources artistiques nécessaires lui font défaut. Le roman se clôt alors qu'il exerce de plus en plus le curieux métier de

fossoyeur pour animaux en tant que bénévole pour la clinique vétérinaire.

*Disgrace* se situe dans l'Afrique du Sud post-apartheid, vécue du point de vue de la communauté blanche anglophone, dite « libérale », qui se trouve dans une situation morale plus confortable que la communauté noire (les opprimés sous l'ancien régime) ou que la communauté afrikaner (les oppresseurs). Les passages suivants sont les premières références à ce contexte de malaise, introduit obliquement au tout début :

all things are possible these days. (3)

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. But then, so are other of his colleagues from the old days, burdened with upbringings inappropriate to the tasks they are set to perform ; clerks in a post-religious age. (4)

Drug-pedlars hang around the playing-fields, she says, and the police do nothing. For the past three years she and her husband have had their names on a list at the New Zealand consulate, to emigrate. « You people had it easier. I mean, whatever the rights and wrongs of the situation, at least you knew where you were. » (8-9)

He unlocks the security gate, unlocks the door, ushers the girl in. (12)

La communauté blanche exprime sa perte de repères, sa nostalgie d'une certaine « culture » devenue obsolète, son envie d'émigration, son besoin de sécuriser ses maisons ; pour résumer, son désenchantement face à la nouvelle Afrique du Sud. D'une manière très ironique, la première fois que le nom Afrique du Sud apparaît, c'est pour évoquer une comédie, « *a comedy of the New South Africa* » (23).

Dans ce contexte, nous rencontrons David Lurie, coureur de jupons et ancien professeur de poésie romantique, aujourd'hui professeur de communication (« *Communications 101* », « *Communication Skills* », « *Communications 201* », « *Advanced Communication Skills* » p. 3). Il enseigne désormais la poésie seulement dans le cadre de cours de spécialisation, compromis qui permet aux professeurs d'enseigner leur spécialité afin de garder le moral. Et

pour cause, Melanie, l'étudiante métisse avec qui Lurie a une relation amoureuse, l'informe, lors de leur première conversation, qu'elle a choisi son cours sur Wordsworth « pour l'ambiance ».

L'érudit David Lurie est dépeint comme désorienté tant dans cette société en transition que dans sa vie privée. Pour une de ses jeunes collègues il est une « gueule de bois du passé » : « *a hangover from the past* » (40). En parallèle aux descriptions d'une « civilisation » en ruines, le texte est jalonné de multiples références à la perception par Lurie de son corps vieillissant. On ne croit pas très longtemps à l'affirmation audacieuse de l'incipit : « *For a man of his age, fifty-two, divorced, he has, to his mind, solved the problem of sex rather well* » (1). Cette illusion de victoire sur lui-même sera déconstruite tout au long du roman. En somme, David Lurie est conditionné par une pensée machiste qui déconsidère la prostitution, tout en la trouvant utile. Mais un phallocrate ne tombe pas amoureux d'une « fille de joie ». Le problème de sa sexualité n'est pas résolu du tout, il restera complexe et, après la perte de Soraya, sa relation sexuelle avec la jeune étudiante métisse, Melanie Isaacs, lui coûtera son poste à l'université ainsi que sa notoriété. Il se trouvera dans ce qu'il nomme un état de « disgrâce ».

### L'échec de l'intellectualisation à l'européenne

Les points de repères intellectuels de David Lurie jalonnant le récit sont issus de la littérature européenne. Ainsi, une intertextualité construite ponctue le texte (la mythologie grecque, les auteurs latins, Wordsworth, Blake, Flaubert). En outre, il est frappant qu'aucun auteur féminin ne soit cité. Cette intertextualité mériterait une analyse détaillée, ce qui n'est pas notre propos ici. Ce qui nous intéresse, c'est l'impuissance de ce corpus européen classique dans les moments clefs, qui réduit à zéro la capacité du protagoniste à agir de façon constructive. Ainsi, dans la scène de séduction, Lurie rompt le charme quand il cite pompeusement un pentamètre :

« From fairest creatures we desire increase, » he says, « that thereby beauty's rose might never die ».

Not a good move. Her smile loses its playful, mobile quality. The pentameter, whose cadences once served so well to oil the serpent's words, now only estranges. (16)

Plus loin, quand Lurie se souvient de cette scène et qu'il évoque le cognac qu'il a versé dans le café de Melanie « pour la lubrifier », l'expression « *to oil the serpent's words* » revient à l'esprit du lecteur. On voit de quelle façon « le lettré » se sert de la langue dans un but égoïste. Dans la scène du rapport sexuel chez la jeune étudiante, l'ambiguïté atteint son comble : on se demande (comme Lurie, plus tard) s'il s'agit ou non d'un viol.

On trouve également un exemple intéressant d'échec langagier lors de l'attaque de la ferme et du viol de sa fille. Lurie regarde les trois hommes par la fenêtre des toilettes où il est enfermé et sa furie le pousse à interpeller ses bourreaux en des langues étrangères, preuve de son état de choc :

He stands on the toilet seat and peers through the bars of the window. Carrying Lucy's rifle and a bulging garbage bag, the second man is just disappearing around the corner of the house. A car door slams. He recognizes the sound : his car. The man reappears empty-handed. For a moment the two of them look straight into each other's eyes. « Hai ! » says the man, and smiles grimly, and calls out some words. There is a burst of laughter. A moment later the boy joins him, and they stand beneath the window, inspecting their prisoner, discussing his fate.

He speaks Italian, he speaks French, but Italian and French will not save him here in darkest Africa. (95)

La prééminence du regard sur la parole est soulignée ici par les mots « *peer* », « *look* », « *inspect* » et « *eyes* », par le cadre créé par la fenêtre des toilettes. Les hommes qui regardent leur prisonnier ont le pouvoir de tuer David Lurie avant de partir. C'est le comble du ridicule quand, dans un effort ultime de communication, il leur parle en italien et en français. Il est capable de reconnaître l'absurdité de sa tentative de communication depuis la prison des toilettes, mais incapable de la dépasser. Dans son analyse apparaît « *darkest Africa* », cliché idéologique du livre *The Heart of Darkness* de Conrad. Ce jugement de Lurie, le seul focalisateur dans le roman, renforce l'impression que son regard et son discours sont décalés dans le temps et dans l'espace. S'il s'était



tu il n'aurait pas provoqué la surenchère des prétendus sauvages qui reviennent pour l'immoler. C'est avec l'eau de la cuvette qu'il éteint le feu.

Coetzee montre un sud-africain blanc qui, dans une situation de crise, a tendance à faire appel à son héritage européen. A la suite du viol de Lucy, son père lui propose de lui payer un séjour en Hollande : « *Take a break for six months or a year, until things have improved in this country. Go overseas. Go to Holland. I'll pay* » (157). Selon Lurie « la Hollande n'est peut-être pas un pays excitant mais au moins, il ne donne pas naissance à des cauchemars » (162). Mais Lucy rejette ce recours qui lui serait pourtant facile à accepter puisque sa mère hollandaise vit en Hollande. Ce que Lurie souhaite en vérité, c'est que sa fille retourne à la « civilisation » : « *return to civilization* » (151).

La position de Lurie semble ambiguë : il a la nostalgie de la « civilisation » qui est, pour lui, européenne, mais il reconnaît également l'impuissance de cette culture européenne dans le contexte sud-africain. Dans le passage suivant, « Petrus » est le voisin, un homme noir qui était auparavant l'assistant de Lucy et qui est devenu propriétaire lui aussi :

Doubtless Petrus has been through a lot, doubtless he 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 long have thickened, lost 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)

L'idée que la langue anglaise est trop figée pour dire la vérité de l'Afrique du Sud rappelle le choix de La Commission pour la Vérité et la Réconciliation de permettre aux témoins de s'exprimer dans leur langue maternelle. Pour connaître l'identité de ses agresseurs, il manque à David Lurie l'outil pour entreprendre des mois d'enquête dans la communauté noire environnante, c'est-à-dire la maîtrise d'une langue africaine. C'est la position intenable de l'homme obstinément européen sur le continent africain : il est incapable de déchiffrer la réalité, même quand il s'agit de sa propre

vie. La caricature du missionnaire dans la marmite des sauvages que David Lurie évoque lors de l'attaque de la ferme démontre cette incapacité de nommer ce que lui arrive.

A plusieurs reprises, en effet, nous lisons des exemples de phrases moulées, figées, stéréotypées. Ettinger, le fermier allemand dont le fils est retourné en Europe, laissant son père sans descendance en Afrique, dit par exemple :

« Yes, I never go anywhere without my Beretta », he observes once they are on the Grahamstown road. He pats the holster at his hip. « The best is, you save yourself, because the police are not going to save you, not any more, you can be sure ». (100)

De même, Bill Shaw réagit à l'attaque de la ferme de Lucy par la phrase suivante :

« Atrocious. It's bad enough when you read about it in the paper, but when it happens to someone you know » – he shakes his head – « that really brings it home to you. It's like being in a war all over again ». (102)

Dans certaines phrases figées, comme l'exemple de Ettinger, on reconnaît la nostalgie pour les jours de l'apartheid, quand les comportements eux-aussi étaient figés. Tout au long du roman, nous rencontrons ces regrets pour une période passée qui présentait des défauts, mais qui était au moins (terriblement) prévisible (116, 100). Les propos suivants de Lurie témoignent de cette nostalgie pour un système soi-disant plus simple :

In the old days one would have had it out with Petrus. In the old days one could have had it out to the extent of losing one's temper and sending him packing and hiring someone in his place. But though Petrus is paid a wage, Petrus is no longer, strictly speaking, hired help. It is hard to say what Petrus is, strictly speaking. The word that seems to serve best, however, is neighbour. Petrus is a neighbour who at present happens to sell his labour, because that is what suits him. He sells his labour under contract, unwritten contract, and that makes no provision for dismissal on grounds of suspicion. It is a new world they live in, he and Lucy and Petrus. Petrus knows it, and he knows it, and Petrus knows that he knows it. (116-117)



Remarquons ici le besoin intellectuel de trouver un moule pour Petrus, de définir « strictement » cet homme qui continue à lui échapper et avec qui il ne parvient pas à communiquer. Lurie envisage les démarches possibles pendant l'apartheid : « se fâcher avec Petrus » ou, mieux, « se fâcher avec Petrus au point de le virer et de le remplacer ». Clairement il ne sait pas comment s'y prendre dans ce « nouveau monde ». Il s'agit ici de deux hommes qui se confrontent et non plus d'un homme blanc face à un homme noir. Mais Lurie, qui maîtrise plusieurs langues, ne parle aucune langue africaine. Sa réaction cynique à l'annonce du nom du jeune voyou, Pollux, témoigne de son mépris pour ce qu'il ne maîtrise pas : « *Not Mncedisi ? Not Nqabayakhe ? Nothing unpronounceable, just Pollux ?* » (200). Pourtant « professeur de communication », il échoue dans tous ses efforts pour communiquer, comme lorsqu'il échange des lettres avec sa fille dans la même maison, ce qui souligne d'ailleurs son attachement à la tradition écrite et son éloignement de la tradition orale. Il n'est pas surprenant que Petrus lui semble parler par énigmes.

En effet, Petrus n'est pas simplement un bon voisin, c'est un personnage ambigu. Même s'il est ridicule avec son costume trop petit et sa chemise rose le soir de sa fête, il a réussi à obtenir de la terre, y a construit une maison, vit avec deux femmes, dont une est enceinte. Il proposera même de se marier avec Lucy afin de la prendre sous sa protection, en échange de sa terre. Au contraire d'Ettinger (dont le fils a émigré en Allemagne), Petrus semble bien avoir un avenir en Afrique du Sud. Par contraste avec David Lurie, il vit bien la transition vers la « nouvelle Afrique du Sud ».

### La grâce du néant

Le roman met en parallèle l'échec du champ de référence européen et l'échec personnel de David Lurie. Jadis promis à une belle carrière il est confronté au vide matériel et existentiel. Lors de son retour au Cap, il trouve sa maison cambriolée :

He wanders through the house taking a census of his losses. His bedroom has been *ransacked*, the cupboards yawn *bare*. His sound equipment is *gone*, his tapes and records, his computer equipment. In his study the desk and filing cabinet have been broken open ; papers

are scattered everywhere. The kitchen has been thoroughly *stripped* : cutlery, crockery, smaller appliances. His liquor store is gone. Even the cupboard that had held the canned food is *empty*. (176, nous soulignons)

Autant de mots pour dire la perte, le vide. Or, c'est à partir de ce vide que David Lurie se met enfin à écrire son opéra, « Byron in Italy ». Il reconnaît vite l'absurdité de son projet : « *There is something misconceived about it, something that does not come from the heart. A woman complaining to the stars that the spying of the servants forces her and her lover to relieve themselves in a broom-closet – who cares ?* » (181). Ce passage montre avec ironie comment David Lurie est capable de lucidité quant à son projet artistique, qualité qui lui fait encore défaut dans l'analyse de son propre comportement.

Même phénomène dans le passage suivant qui décrit le vide matériel que Lucy choisit quand elle se décide à céder sa terre à Petrus en échange de sa protection.

« No, I'm not leaving. Go to Petrus and tell him what I have said. Tell him I give up the land. Tell him that he can have it, title deed and all. He will love that ».

There is a pause between them.

« How humiliating », he says finally. « Such high hopes, and to end like this ».

« Yes, I agree, it is humiliating. But perhaps that is a good point to start from again. Perhaps that is what I must learn to accept. To start at ground level. With nothing. Not with nothing but. With nothing. No cards, no weapons, no property, no rights, no dignity ».

« Like a dog ».

« Yes, like a dog ». (205)

Ainsi le statut du chien symbolise-t-il le néant. Le tour de force de ce roman est sans doute la grande métaphore des chiens, à partir du chapitre sept. Vieux, ils renvoient David Lurie à sa peur de la déchéance ; abandonnés, ils reflètent l'anonymat et l'oubli dont il commence à souffrir. Les chiens rappellent également comment Lurie a cédé un peu vite à ses instincts les plus « animaux ». Du chenil de Lucy à la clinique de Bev Shaw, en passant par l'incinérateur où David Lurie enfourne lui-même les cadavres de chiens euthanasiés, nombreux sont les parallèles entre la situation des hommes et celle des chiens. Les chiens recueillis

par Lucy et loués comme chiens de garde ou ceux apportés à Bev Shaw pour être soignés ou le plus souvent euthanasiés sont pris en charge selon leur statut social. Sur ce plan, Lurie lui-même est dans une position critique et il le sait. Indésirable chez lui, au Cap, il n'est pas non plus à sa place à la campagne. Il est voué à la déchéance alors même qu'il croit être un des derniers représentants d'une sorte de caste supérieure : les hommes de lettres.

« Comme un chien », dit-il à sa fille lorsqu'elle décide de partir de rien, de léguer au voisin noir sa terre (mais elle conserve la maison) pour s'assurer sa protection. L'ironie veut évidemment que ce soit Lurie qui prononce cette phrase si lourde de sens. N'est-ce pas lui qui, comme un chien, a accepté la soupe indigeste de la « communication » servie par l'université, alors qu'il dit vivre pour l'art ? N'est-ce pas lui qui au quotidien défie par son obstination les lois sociales qui fondent la civilisation telle qu'il la représente ? Lui, le cadre sérieux, le penseur, n'est-ce pas lui qui sera chassé comme un chien du théâtre où il était venu observer sa fatale conquête, la jeune Melanie ? N'est-ce pas lui, enfin, qui vient chercher refuge chez sa fille, en désespoir de cause ? Sa fille ne s'y trompe d'ailleurs pas puisqu'elle prononce le mot « refuge », sur quoi Lurie rétorque : « Ce n'est pas l'asile, tout de même ». Ainsi pris dans le carcan d'une mentalité figée, Lurie ne distingue plus refuge et asile d'aliénés, comme il fut incapable de distinguer aventure amoureuse et harcèlement, ou encore amour et prostitution.

Comme ces nombreux chiens de garde conditionnés jadis et aujourd'hui encore à repérer et attaquer les Noirs, David Lurie est conditionné par un système de pensée. Il en est conscient, ce qui fait de lui un personnage digne de sympathie, mais il ne croit pas à la possibilité de changer. Il cède à des réflexes puritains, machistes, à des réactions d'intolérance. Lorsqu'il attaque à l'aide d'une chienne l'agresseur de sa fille, il est en vérité à l'opposé de son éducation « libérale ».

Confronté à la vieillesse, à la solitude et au doute, il est convaincu que le grand âge est synonyme d'ennui, d'abandon et d'impuissance sexuelle et sociale et se dénigre lui-même. Par exemple, il explique qu'il doit épargner à sa fille les bruits parasites de son corps d'homme âgé, soi-disant dégoûtants.

Mais David Lurie n'en est pas moins un chercheur et dans ce sens encore il est une sorte de limier, un chien de chasse formé pour suivre une piste. Tout d'abord rebuté par l'activité et le discours de Bev Shaw, qui prétend « aider les animaux à passer dans la mort physiquement et moralement », Lurie devient son assistant zélé, allant même jusqu'à charger les cadavres des chiens dans les chariots de l'incinérateur quand il découvre que les ouvriers cassent avec leur pelle les os qui dépassent. Il mène ainsi un combat pour la dignité des chiens errants, lui qui pourtant s'est couvert d'indignité parmi les hommes.

Par l'intermédiaire des chiens abandonnés ou des animaux malades, il confronte la mort et le vide qu'elle signifie pour lui, intellectuel athée. Il découvre qu'il est possible d'être accompagné dans la mort, lui qui, individualiste, semble avoir toujours douté qu'on puisse être accompagné dans la vie. Il croyait solide sa foi dans une société où la création artistique serait la plus noble des formes de descendance, mais il découvre qu'autour de lui l'égalité devant la vie tout court est loin d'être effective. Sa propre filiation est également problématique puisqu'il n'a qu'une fille, homosexuelle, qui porte un enfant issu du viol. Sur le plan artistique, son projet d'opéra sur la vie de Byron, un ballon d'oxygène dans cette campagne profonde, semble devenu absurde. Ce qui rend ce personnage intéressant, c'est sa détermination à rechercher du sens dans cette situation, aussi mince soit-il.

Le roman se clôt sur la décision de Lurie de ne pas adopter ce chien blessé qui lui ressemble tellement. Peut-être accepte-t-il ainsi de « partir de rien ». L'unique vision optimiste proposée dans le roman est celle de Lucie, bien enceinte, en train de travailler dans un champ de fleurs, un humble outil à la main. Fille d'un intellectuel, elle a fait le choix de l'extrême modestie. Jusque-là décrite comme négligée, déprimée, elle incarne la fertilité et la santé. La jeune femme, aux racines hollandaises (son père insiste sur la pâleur de sa peau), enceinte de l'enfant de son agresseur noir, est cependant solidement déterminée à s'accrocher à son pays.

Néanmoins, ce roman ne propose aucun projet politique, mais montre partout l'importance des comportements individuels et des situations locales dans le combat contre les démons du passé sud-africain. Si l'on fait le compte des agressions dans ce

microcosme romanesque (humiliations, viols, pillages), le score est nul, comme dans le match de football que suivent à la télévision David Lurie le blanc et Petrus le noir : « *The score is nill-all ; neither team seems interested in winning* » (75). Voilà une métaphore *ad hoc* de la situation d'un pays qui semble être arrivé aujourd'hui à ce degré zéro, qui est néanmoins un point d'équilibre. L'écriture même de ce roman, par sa limpidité, constitue une recherche vitale d'un espace de réflexion et de transformation, un espace d'interrogation philosophique sur les enjeux de la création et de l'expression dans une société en crise.

Luc BRIAND, Sandra SAAYMAN<sup>2</sup>



### Brève note biographique

Actuellement professeur de littérature générale à l'université du Cap, U.C.T, prestigieuse université du sud du pays, John Milton Coetzee est né dans la ville du Cap, en 1940. De nombreux prix ont jalonné sa carrière d'auteur de fiction, depuis *In the Heart of the Country*, 1977. Avec *Waiting for the Barbarians* en 1980, Coetzee acquiert un public international puis il reçoit le Booker Prize, pour *Life and Times of Mickael K*, en 1983 ainsi que le Prix Fémina Etranger. En 1999 il reçoit le Booker Prize pour *Disgrace*.

---

<sup>2</sup> Luc BRIAND, D.E.A. littératures anglophones et C.A.P.E.S. d'anglais de l'Université de Poitiers (enseigne à La Réunion); Sandra SAAYMAN, doctorante (*Texte et image : la littérature de prison de Breyten Breytenbach*), Université de Poitiers (sud-africaine, réside à La Réunion). Adresse : Université de La Réunion, 15 avenue René Cassin, BP 7151, 97715 Saint-Denis Messag. Cedex 9 ; Courrier : luc.noel.briand@wanadoo.fr