

**« For beyond this trading community lies
family life » :
filiation et écriture dans *Crossing the River***

Mélanie Joseph-Vilain

Université de Bourgogne Franche Comté

« By staging how a lost or forgotten past continues to exert its influence, active yet unseen, fiction makes the ghosts of slavery speak » (Sharpe xii). C'est ainsi que Jenny Sharpe définit le rôle de la fiction vis-à-vis de l'esclavage. La lecture de *Crossing the River* semble confirmer ce diagnostic. Encadré par deux sections sans titre, le roman convoque les fantômes de l'esclavage. Ainsi « The Pagan Coast » nous montre un Edward Williams hanté par le souvenir de Nash et recherchant son fantôme jusqu'au Liberia, où il l'a envoyé, provoquant indirectement sa mort. À ce fantôme d'un ancien esclave mort de l'autre côté de l'océan répond celui du père de James Hamilton, mort, lui aussi, sur des rivages lointains. Martha semble, elle aussi, parler depuis l'au-delà dans « West », où des sections écrites à la troisième personne et au passé alternent avec des sections écrites à la première personne et au présent, convergeant vers la mort de Martha, dépouillée de son nom. Enfin, dans la quatrième partie, c'est l'esclavage qui a acquis le statut de fantôme puisque l'action se déroule « somewhere in England » entre 1936 et 1963, et que la présence de l'esclavage est indirecte, à travers Travis, le GI noir, et ses camarades, venus combattre en Europe pendant la Seconde Guerre Mondiale. Il apparaît donc immédiatement que la « rivière » qui est traversée dans le titre ne renvoie pas seulement aux traversées physiques induites par l'esclavage, traversée de l'océan Atlantique ou de rivières, mais aussi à une traversée métaphorique vers les rivages de la mort, d'où nous parlent les voix regroupées dans *Crossing the River*, comme le suggèrent les derniers mots du roman : « There is no return. A desperate foolishness. The crops failed. I sold my beloved children. Bought 2 strong man-boys, and a proud girl. But they arrived on the far bank of the river, loved¹ » (CR 235).

¹ Les références à *Crossing the River* seront désormais désignées par l'abréviation CR suivie du numéro de page.

La voix du « père coupable » encadre le roman et relie entre elles des parties apparemment disparates, aussi bien sur le plan spatial que sur le plan temporel ou narratif, proposant ainsi une « image kaléidoscopique et complexe du passé commun » des maîtres et des esclaves (Ledent 1997 : 277, ma traduction). Pour Bénédicte Ledent, le fait que Phillips donne la parole à la fois aux esclaves et aux maîtres montre que l'objet de l'écriture n'est pas seulement l'esclavage : « while writing about slavery, Phillips and D'Aguiar also write about the human condition » (Ledent 1997 : 277). Dans *Crossing the River*, au-delà de la diversité des époques et des parcours, les différentes parties du roman sont reliées par le prologue et l'épilogue, et par la figure du père coupable d'avoir vendu ses enfants. Je voudrais ici m'interroger sur cette figure du père, et, au-delà d'elle, sur le rôle de la filiation dans *Crossing the River*. En effet, si l'esclavage et ses conséquences apparaissent bien comme le fil conducteur du roman, il semble que la question de la filiation y occupe, elle aussi, une place centrale. Quelle est cette place ? Comment la filiation structure-t-elle le récit et l'écriture de Phillips ? Il s'agira ici de comprendre, pour répondre à ces questions, comment Phillips utilise différents genres littéraires, mais aussi, et peut-être surtout, d'examiner la question de la répétition : répétition généalogique, où le parcours des enfants fait écho à celui des parents, en l'inversant parfois, mais aussi répétition textuelle, grâce à la mise en place d'un réseau d'échos et de répétitions qui relient les différentes parties du roman au-delà de leurs apparentes différences.

Filiations littéraires : quelques considérations sur le genre

La plupart des lectures de *Crossing the River* mettent l'accent sur la façon dont Phillips y revisite le récit d'esclave, situant le roman dans la lignée des *neo-slave narratives*. *Crossing the River* combine en effet les trois formes principales que peut revêtir, selon Ashraf Rushdy, un *neo-slave narrative* : « the historical novel, the pseudo-autobiographical slave narrative, and the novel of remembered generations » (Rushdy 96). En juxtaposant ces modes d'écriture, il revisite les traditionnels récits d'esclaves, généralement écrits à la première personne², dont l'objectif

² « This openly autobiographical and subjective perspective is in a sense reminiscent of the slave narratives written in the eighteenth and nineteenth centuries, sources upon which Phillips [...] has obviously drawn » (Ledent 1997: 276).

était de convaincre les lecteurs de l'humanité du narrateur et protagoniste :

The political objective of the slave testimony was to demonstrate the subjectivity of a human being whose humanity had been negated and to produce its narrator as a reliable eyewitness to the horrors of slavery. In order to fulfil this objective, it was obliged to privilege the Christianized, morally upright, and obedient worker over the Africanized, ungovernable, and troublesome slave. Its teleological narrative necessarily placed the slave on a path toward Christianity and freedom. (Sharpe xxiv)

L'itinéraire de Nash Williams dans « The Pagan Coast » remet ces conventions en question, puisqu'il chemine non pas vers le christianisme et la liberté, mais vers le paganisme et la mort. Il ne s'affranchit de son maître qu'en rejetant progressivement le christianisme et son identité américaine pour embrasser le mode de vie local, en adoptant par exemple la polygamie (CR 60). Cette remise en question ironique du parcours de l'esclave, qui est ici alphabétisé, chrétien et libre dès le départ, propose une lecture critique de la notion de liberté. Celle-ci réside finalement, pour Nash, dans la mort, où il parvient à échapper pour toujours à son ancien maître, trahissant non seulement les espoirs placés en lui par ce dernier mais dérogeant aussi à l'itinéraire de l'esclave affranchi, chrétien et missionnaire.

Crossing the River diffère également des récits d'esclaves traditionnels par son utilisation de la voix : « singular and plural, monophonic and polyphonic, always dialogic, writing back to the previous texts and authors, preserving the memory and legacy, subverting and responding without conserving » (Misrahi-Barak 2005 : 17). Le roman engage ainsi un dialogue avec des genres et des œuvres très divers, allant du roman épistolaire à Toni Morrison ou Joseph Conrad, et même à la musique de Jimmy Cliff³. Le choix de Conrad, en particulier, est significatif, car il met en dialogue *Crossing the River* avec un texte fondateur de la littérature coloniale, *Heart of Darkness*, en opérant un déplacement significatif : à la figure de Kurtz, Phillips substitue celle de

³ « There are echoes of Joseph Conrad and Toni Morrison in *Crossing the River*, but also allusions to black musicians, in particular to Jimmy Cliff whose "Many Rivers to Cross" may have been an inspiration for the title » (Ledent 2005 : 289).

Nash, ce qui n'est pas neutre sur le plan idéologique, faisant de lui « un homme qui a su décoloniser son esprit » (Riemenschneider 91). Le propos ne sera pas ici d'entrer dans les détails, car la relation entre les deux romans a déjà été largement étudiée⁴, mais simplement de souligner que Phillips se place volontairement dans une perspective non seulement de remise en question de la littérature traitant des points de contact entre colonisateur et colonisé, mais également de nombreux autres genres. Une telle perspective se caractérise par une « interculturalité radicale » (Ledent 2005 : 282, ma traduction), et par une rhétorique de la libération, sous le signe d'une dialectique entre appropriation et rejet, comme le souligne Judith Misrahi-Barak à propos des *neo-slave narratives*. Selon elle, cette remise en cause des entraves génériques (« generic shackles ») permet d'aboutir à une émancipation plus profonde (Misrahi-Barak 2007 : 18). Le « crossing » annoncé par le titre est donc aussi une traversée des genres littéraires.

Il faut néanmoins relativiser cette perspective de filiation littéraire. En effet, Phillips explique lui-même que son œuvre ne cherche pas à proposer une lecture ou une relecture de tel ou tel texte :

I don't have a model, somebody that I could sit down and say he or she is writing the type of novel that I would like to write. [...] So, no, there are no models for the overarching structure. But there are certain authors, and passages of their works I find influential. I have found that what they have done finds its way into my work. [...] My idea of the novel is not pastiche. (Schattelman 96-97)

Il affirme au contraire son désir de travailler avant tout à partir des personnages (Schattelman 95), ce qui suggère que son travail de décentrement des genres littéraires vise surtout à comprendre l'institution de l'esclavage à l'échelle de l'individu :

In my own case, I suspect that the vast majority of what I have so far written has been an attempt to understand not just the actual details of the 'institution' of slavery but, more importantly, the continued, corrosive, troubling, and inescapable legacy of what happened on the coast of Africa, on the plantations in the Americas, and on the high and low streets of Europe. What happened to – what James Baldwin liked to

⁴ Voir, en particulier, Riemenschneider et Najar.

call – the darker brother and the darker sister? What happened in the minds of those who were now *elevated* to ‘master’ and ‘mistress’? And what of those, like Du Bois, whose identity was to some extent a fusion of both worlds⁵? (Phillips 2005 : 520)

Explorer l’héritage de l’esclavage, sur le plan individuel : tel est donc son projet littéraire. La famille, telle qu’elle est conçue dans *Crossing the River*, offre un outil de choix pour mener à bien un tel projet, car par définition la famille, dans ses générations, articule le collectif, c’est-à-dire ici l’esclavage, et l’individuel, c’est-à-dire ici les enfants du « père coupable » dont la voix encadre le roman. Cette voix se caractérise par une dimension musicale, comme le montre les références à la samba, au calypso et au jazz dans l’épilogue (Phillips 1993 : 236). Bénédicte Ledent voit dans le romancier un chef d’orchestre qui rassemble toutes les voix afin que chacune puisse participer au chœur collectif de la diaspora : « Interestingly, the rest of this novel is built on the call and response pattern that informs all African-American musical genres, with the voice of the guilty father reaching out to his children dispersed in time and space and the swelling chorus of voices singing in return » (Ledent 2005 : 287). Pilar Cudez Domínguez, discerne également dans le roman un schéma de question-réponse :

To the call of the father from the African shore there respond the voices of several fatherless voices located in disparate coordinates of time and place. At this point, we should perhaps revise the notion of polyphony mentioned above, since antiphony is perhaps more appropriate for this structuring principle, insofar as each voice utters his or her song alternately, and not simultaneously. (Cuder-Domínguez 371)

Si l’idée d’antiphonie est séduisante, son utilisation par Cuder-Domínguez semble ici inexacte. En effet, le système responsorial, qui fait

⁵ Il exprime également la prééminence de l’individu dans sa conception de l’écriture dans une interview avec Renée Schatteman : « I’ve never really been able to accept the fact that one should regard slavery, or something like colonial incursion into Africa or the Caribbean, as being something to be just condemned in the way that a historian or a sociologist might condemn it. To me, individuals are ultimately much more complicated than historical forces or historical events. There is a tension because the individual is often mired in an ambiguous situation that historical narratives don’t capture » (Schatteman 94).

alterner la voix d'un soliste, qui appelle, et celle d'un chœur, qui répond, et le système antiphonique, qui fait alterner la voix de deux chœurs, reposent bien tous deux sur un même principe d'alternance. La différence réside plutôt dans la nature des deux entités qui se répondent. Or, *Crossing the River* repose, me semble-t-il, sur les deux principes, selon que l'on considère la voix du père comme celle d'un soliste, ainsi que semble le suggérer le prologue, ou comme celle d'un chœur, une voix collective, ce qui semble davantage être le cas dans l'épilogue, qui convoque une diversité de voix noires, celles de Marvin Gaye, Mohammed Ali, Toussaint Louverture, The Supremes, Martin Luther King ou encore James Baldwin.

La répétition : écrire la filiation

Il me semble donc nécessaire d'analyser comment s'élabore ce système musical d'échos et de répétition, et comment il construit à son tour l'identité familiale. En effet, la répétition fonctionne à deux niveaux : en tant que telle, c'est-à-dire en tant que reprise d'éléments textuels, mais aussi par la nature de ce qui est répété. Dans les différentes parties, des motifs rappellent la plainte du père et lui répondent de manière dialogique⁶. On peut citer, à titre d'exemple, la métaphore végétale qui apparaît dès le prologue lorsque le père s'adresse aux enfants qu'il a abandonnés : « You are beyond. Broken-off, like limbs from a tree. But not lost for you carry within your bodies the seeds of new trees. Sinking your hopeful roots into difficult soil » (CR 1). Reprenant une image traditionnelle de la généalogie, celle de l'arbre, le père la transforme pour en faire une image du déplacement transatlantique, ou transcontinental, subi par ses enfants. On retrouvera cette image sous la plume de Nash, dans le récit qu'il fait de sa remontée du fleuve (CR 12) ou encore dans sa dernière lettre, lorsqu'il demande à son ancien maître de ne pas venir le voir en Afrique : « You, my father, did sow the seed, and it sprouted forth with vigor, but for many years now there has been nobody to tend it, and being abandoned it has withered away and died. Your work is complete. It only remains for me once more to urge you to remain in your country » (CR 63). Cette image de la graine qui n'a pas été arrosée et qui n'a pas pu germer, métaphore de la filiation brisée, instaure paradoxalement un lien avec le père du

⁶ « Caryl Phillips has amplified these connections by inserting in each of the sections motifs that both recall the lament of the childless father in the frame narrative and respond to it, in dialogical fashion » (Cuder-Domínguez 368).

prologue au moment même où Nash rejette son ancien maître, auquel il s'était adressé jusque-là comme un « fils aimant » (CR 22, 28 et 42) à son « cher père » (CR 23, 29, 38, 60). On constate donc à la fois une rupture et une continuité avec le prologue. À la réaffirmation de la fragilité des liens entre père et fils, liée à l'abandon initial des enfants par leur père, répond le tissage d'un réseau métaphorique entre les différentes parties du roman, qui instaure ainsi une forme de filiation intratextuelle. On peut citer un autre écho qui produit le même effet, celui de la question « Father, why hast thou forsaken me ? », qui revient à la fois sous la plume de Nash (CR 42) et au début de « West » (CR 73). Cette fois, la répétition tisse un lien non plus entre père et fils, mais entre frère et sœur, lien paradoxalement constitué par l'absence du père. Écho biblique, dimension mythique du père – nous y reviendrons. L'absence du père n'est pas seulement figurée dans le roman par des échos textuels mais aussi par des répétitions sur le plan de l'intrigue.

Dans toutes les sections, en effet, les pères sont absents, ou même morts, comme celui de James Hamilton dans « *Crossing the River* » ou celui de Joyce dans « *Somewhere in England* », qui n'est présent que par les rares traces qu'il a laissées, une photographie et une plaque portant son nom, parmi d'autres, près de la mairie (CR 132-133). Dans les deux cas, ne reste du père que l'image que l'enfant s'en fait, image parfois contredite par les témoignages de ceux qui l'ont connu. Ainsi la mère de Joyce lui demande comment elle sait que son père aurait voulu qu'elle fasse des études : « She spoke to me as if he were nothing to do with me. I didn't say anything else » (CR 190). De même, Mr Ellis refuse de répondre aux questions de James Hamilton à propos de son défunt père, dont il parvient simplement à comprendre qu'il devait maltraiter les esclaves, comme le montre la description de ses sentiments apparents de haine vis-à-vis de ces derniers (CR 119). Hamilton ne peut que constater qu'il ne connaissait pas vraiment ce père lointain : « That I loved him is beyond doubt, although he remained strange to me in many ways, as often befits a great man » (CR 120). Par ces parallèles entre des figures paternelles absentes et mystérieuses, se tisse un réseau d'échos entre les parties du roman, renforcé par les redoublements entre les figures filiales au sein de chaque partie : Madison Williams semble être un autre fils abandonné par Edward Williams dans « *The Pagan Coast* » ; Tommy semble annoncer Greer dans « *Somewhere in England* ». Lorsque Sandra exprime sa détresse à l'idée que son fils puisse grandir sans père si elle annonce sa grossesse adultérine à son mari parti au front, Joyce lui répond ainsi : « I pointed out the obvious. That this is a war. That if

Tommy ends up without a father, he won't be the first and he won't be the last » (CR 157). Quand Tommy doit être placé après la mort de sa mère, Joyce se montre particulièrement affectée : « And what about Tommy ? I supposed they'd find a good home for him. I walked back to the shop, went upstairs, took off my clothes, and climbed into bed. I didn't want Len near me. Not now, not ever. And I didn't want him to see me crying » (CR 171). Cette scène préfigure sa douleur de devoir abandonner Greer après la mort de Travis. On peut suggérer que les pages qui suivent immédiatement la citation précédente, et où Joyce, chargée de cacher les œufs vendus au marché noir, va les jeter dans la rivière (CR 172-173), constituent également une métaphore des abandons parentaux qui figurent à la fois dans « Somewhere in England » et dans le roman.

Le cas de Greer montre aussi que dans *Crossing the River* les échos fonctionnent parfois non pas par simple répétition ou imitation, mais par inversion. En effet, dans le récit encadrant c'est un père qui abandonne ses enfants, alors qu'à plusieurs reprises, dans les différentes parties, ce sont des mères qui doivent agir ainsi. Dans la dernière section de « West », Martha, qui a été séparée de sa fille lorsqu'elles ont été vendues (CR 75-77) et qui est hantée depuis lors par cette séparation, a une vision dans laquelle elles sont de nouveau réunies, en Californie. Martha est donc à la fois une fille vendue par son père et une mère séparée de sa fille. On a là un phénomène de miroir : fille du père mythique du récit encadrant, elle rêve à son tour de retrouver sa fille. L'inversion fonctionne, de nouveau, à deux niveaux, puisque dans la vision finale de Martha, à la fin de « West », sa mort est figurée non par le désir de rejoindre une figure parentale mythique, mais par celui de retrouver sa fille, dans une inversion des rôles parentaux et filiaux qui rappelle toutefois le désir du père initial de retrouver ses enfants : « She had a westward soul which had found its natural-born home in the bosom of her daughter » (CR 94). Ce schéma d'une mère forcée d'abandonner son enfant apparaît également dans « Somewhere in England ». Dans les souvenirs qu'a Joyce de cet abandon, assez elliptiques, c'est la voix de la femme au manteau bleu, au discours direct libre, qui lui enjoint d'abandonner son enfant : « It must go into the care of the County Council as an orphan, love. If you're lucky, it might be legally adopted into a well-to-do family. Some are, you know » (CR 223). Comme dans le récit encadrant, les souvenirs de Joyce reposent sur la répétition de mots, de phrases et de moments qui reviennent dans le texte comme ils lui reviennent à la mémoire. Il en est ainsi de la phrase « And so we were

sensible, my son and I » (CR 228 et 230), ou encore de la scène où Joyce va au parc regarder les jeunes mères promener leurs enfants dans des landaus (CR 223 ; 230). Comme le père du récit encadrant, forcé de vendre ses enfants par les circonstances, Joyce a abandonné son fils sous la contrainte ; c'est ce que suggère le modal « must » dans la phrase prononcée par la femme au manteau bleu. Un autre point commun entre eux est le sentiment de honte et de culpabilité : « a shameful intercourse » (CR 1), « a father consumed with guilt » (CR 2) montrent le sentiment de culpabilité du père, alors que Joyce affirme, au moment où Greer lui rend visite : « I was ashamed. I wasn't ready » (CR 231).

Néanmoins, on peut noter une différence significative entre le père du récit encadrant et Joyce. En effet, pour elliptique et brève qu'elle soit, la deuxième partie de « Somewhere in England » montre cependant les retrouvailles entre le fils abandonné et sa mère. Ces retrouvailles, dont la place, en fin de section, inverse la chronologie, semblent annoncer la fusion de la communauté dans l'épilogue, où le chœur des voix noires trouve sa place dans le récit du père. Les retrouvailles du père avec ses enfants, elles, ne se font que par l'intermédiaire du texte, dans le hors-temps du récit encadrant. On peut donc distinguer le temps de l'histoire, que traversent les enfants, et le temps du mythe, d'où le père appelle ses enfants – temps du mythe, ou temps de la mort, seul lieu possible des retrouvailles après la séparation forcée. D'une certaine façon, le père mythique exprime un fantasme de réunion qui est réalisé, même de façon très insatisfaisante, par Joyce avec Greer.

Un roman généalogique ?

Cette dimension fantasmatique est primordiale pour comprendre à quel niveau se joue la filiation dans *Crossing the River*. En effet, à première vue, il semble que les relations de filiation ne puissent être réussies dans le roman que lorsqu'elles sont rêvées ou fantasmées. Il en est ainsi, par exemple, des enfants que James Hamilton imagine avoir dans le futur avec sa femme : « My dear, I long to dwell safely in your arms, and revel in the imagined joys that our projected children will bless us with » (CR 120), lui écrit-il dans une lettre. De même, ce n'est qu'une fois morte que la mère de Joyce peut enfin l'écouter : « Now that she was with her maker I had the feeling that she was listening to me. Which is more than she ever did when she had some breath in her body » (CR 187). Enfin, on peut de nouveau citer l'exemple de Martha, qui ne retrouve sa fille que dans le temps du rêve qui précède immédiatement sa mort (CR 94). Dans ces deux derniers cas, seule la mort vient offrir le

lien qui manquait dans le réel entre mère et fille. C'est sans doute en raison de cette dimension imaginée, ou imaginaire, de la filiation, que le roman offre la forme la plus satisfaisante de lien entre le père mythique et ses enfants. On pourrait même supposer que le père du récit encadrant a imaginé lui-même les histoires de ses enfants, s'inventant une descendance à travers l'espace et le temps, dans une forme d'inversion du roman familial freudien (Freud 157-160).

Celui-ci consiste, pour l'enfant, à s'inventer des géniteurs mieux nés que les siens : « Il y a *roman familial*, donc lorsqu'un *sujet s'invente des géniteurs fabuleux pour remplacer une ascendance défaillante* » (Bellemine-Noël 38). À l'inverse, le roman parental, théorisé par Pierre Bayard, consiste pour le parent à inventer la vie de son enfant, à littéralement le *pré-dire*, à partir de sa propre expérience⁷. Ce dernier n'a, dès lors, d'autre choix que de se conformer au roman parental pour exister (Bayard 31). On peut d'ailleurs lire une forme de roman parental ironique dans le destin de Joyce. Lorsqu'elle épouse Len, sa mère semble partiellement satisfaite : « At least you're not getting wed to a soldier. You should never do that. You'll be left on you own » (133). Et pourtant, dans une forme de négation du roman maternel, c'est précisément ce que fera Joyce en épousant Travis, ce dont elle est elle-même consciente : « I remembered what my mother had said to me when I told her that I was getting married. At least you're not getting wed to a soldier, she'd said » (229).

Mais le modèle du roman parental paraît insuffisant dans le cas de *Crossing the River*, qui met en jeu plus d'une génération. Pour comprendre en quoi l'hypothèse selon laquelle le père mythique construit le récit en appelant la réponse de ses enfants, il faut avoir recours à un modèle plus large, celui du roman généalogique, qui implique non plus un couple parent/enfant, mais une lignée, ainsi que le souligne Claire de Ribaupierre : « Avec le roman familial nous sommes dans une situation minimale : il s'agit des relations sur deux générations seulement. Le roman généalogique propose, quant à lui, une extension des liens, des légendes. Il compose avec une multiplicité de variantes, il se rapproche

⁷ Si le roman parental organise ainsi les faits de façon logique et narrativement structurée – ce en quoi il forme vraiment un texte, un roman – peut-être est-ce précisément que, pour celui qui les énonce à l'avance, ces faits *ont déjà eu lieu*, dans la mesure où ils condensent et déplacent d'autres faits survenus à l'auteur du roman (le "avoir lieu" pouvant aussi s'entendre dans sa dimension d'événement psychique) (Bayard 31).

davantage du mythe car il permet le jeu des combinatoires » (de Ribaupierre 197). Même si l'on considère que *Crossing the River* propose non pas un roman familial, mais plutôt un roman parental, on peut néanmoins l'étendre sur plusieurs générations, d'autant plus que « [l]'histoire généalogique n'a pas besoin d'être véridique pour être vraie. Elle fait place aux fantasmes et aux métissages les plus étranges, elle assemble des branches singulièrement opposées, elle donne naissance à une descendance bâtarde, excentrique, mais combien stimulante » (de Ribaupierre 337). Voilà qui explique peut-être comment un homme ayant abandonné ses enfants sur la côte africaine peut prétendre être le père d'un esclave affranchi du Liberia, d'une ancienne esclave américaine et d'un GI. Voilà qui explique également les phénomènes d'échos, de répétition ou d'inversion que nous avons signalés plus haut. La dimension fantasmatique et individuelle me semble en outre renforcée par le fait que dans le récit encadrant, la mère est absente.

Pierre Bayard fait remarquer que dans le roman parental, « [i]gnorante des frontières exactes entre les lieux psychiques, la mémoire méconnaît ainsi de surcroît les cohérences chronologiques élémentaires, puisqu'il est possible de se souvenir de faits que l'on n'a pas soi-même vécus » (Bayard 13), et de remplir une « fonction de *porte-parole* – ou de “porte-mémoire” », « de laisser advenir en soi des paroles disparues » (Bayard 18). D'une certaine façon, c'est la fonction du roman tout entier, ici, qui en rassemblant dans un même lieu textuel la voix du père mythique et de ses enfants fait résonner la mémoire d'un peuple. On peut donc avancer l'idée que le choix de cette configuration familiale d'un père et de ses enfants permet à Caryl Phillips d'explorer à la fois des questions individuelles et collectives, des questions de filiation mais aussi d'affiliation et de mémoire.

En effet, les enfants du père mythique apparaissent comme des symboles des différentes phases de l'esclavage et de ses conséquences, allant de l'époque de l'esclavage proprement dite à l'abolition, et même au vingtième siècle. La famille figurée dans le roman devient la métonymie de tous ceux qui ont été affectés par l'esclavage et de leurs descendants, et permet à Phillips d'explorer le trauma collectif à des niveaux variés, aboutissant à une exploration non seulement de l'esclavage, mais aussi de l'oppression en général, comme le suggère la présence de Joyce, qui est à la fois du côté de l'opresseur, puisqu'elle est blanche, et des victimes, puisqu'elle est une femme (Ledent 1997 : 278).

Ainsi se construit un mythe au sens où l'entend Jean-Jacques Lecercle dans son analyse de *Frankenstein* :

Le mythe n'est pas seulement la solution imaginaire d'une contradiction réelle insoluble, il est aussi la familialisation (la sexualisation) de la conjoncture historique, comme il est l'historisation de la conjoncture familiale (sexuelle). C'est d'ailleurs parce que le mythe établit ce type de jonction entre le personnel et l'historique qu'il est capable de perdurer et d'investir des conjonctures nouvelles. (Lecercle 75)

Crossing the River ne se lit donc pas seulement comme le roman généalogique d'un père privé de ses enfants mais comme la familialisation de l'histoire de l'esclavage : la figure du père, et le schéma responsorial entre le récit encadrant et les différentes parties du roman, permettent en effet une jonction entre le personnel et l'historique. Caryl Phillips s'appuie, pour élaborer son roman généalogique, ou son mythe de l'esclavage, sur la façon dont se transmet la mémoire individuelle et collective. Sur le plan individuel, en effet, on semble trouver dans le roman une forme de postmémoire étendue à plusieurs générations. La postmémoire, c'est la relation entre l'expérience de ceux qui ont subi le traumatisme et leurs enfants, qui se souviennent de l'expérience de leurs parents sous la forme d'histoires ou d'images, qui sont si puissantes, si monumentales, qu'elles constituent des souvenirs à part entière, même si ses souvenirs sont forcément retardés (« belated ») ou déplacés (Hirsch 8). Or, selon Abigail Ward, la postmémoire telle que la conceptualise Hirsch ne se limite pas à celle des enfants : « Postmemory, as conceptualised by Hirsch, is not restricted to actual descendants of trauma but is expanded to include the “ethical” and multiple connections between twentieth- or twenty-first-century readers and the past of slavery » (Ward 91). Ce lien intergénérationnel est mis en avant dans *Crossing the River*, récit fragmenté de vies brisées par l'esclavage et ses conséquences⁸. À travers l'histoire d'une famille, c'est donc non seulement l'histoire de l'esclavage que restitue Phillips, mais aussi celle de notre monde globalisé, à l'image, sans doute, de ce que

⁸ Phillips explique ainsi ce parti-pris de la fragmentation : « It hasn't seemed right to write a novel about people whose lives are fractured and ruptured without trying to reflect some of that fracture and rupture in the narrative » (Schattelman 96).

Ledent appelle son identité caribéenne post-migratoire ou déplacée (Ledent 1997 : 272) ou de ce que Judith Misrahi-Barak décrit comme une tendance des *neo-slaves narratives* récents, leur nature transnationale et globale (Misrahi-Barak 2014 : 39).

Nous voici donc revenus au point de départ de notre lecture de *Crossing the River*. Le prisme de la famille nous a permis de comprendre ce qui, derrière la fragmentation du récit, garantit l'unité de l'ouvrage. C'est finalement la figure du père mythique du récit encadrant, et, derrière lui, de l'esclavage, qui traverse tout le roman, entre répétition mortifère et « *working through* » (Misrahi-Barak 2014 : 50). Plus qu'un texte polyphonique, ou responsorial, *Crossing the River* se révèle un texte hanté, par l'esclavage bien sûr mais aussi par de nombreux autres textes comme l'atteste le recours à des genres littéraires variés ainsi que les multiples voix qui hantent l'épilogue. Loin d'une circularité stérile, Phillips propose un parcours qui travaille en profondeur le traumatisme de l'esclavage, à la façon d'un exorcisme, unissant l'« hantologie » derridienne (Derrida 31) et l'ontologie, ce qui ne devrait pas nous surprendre :

Être, ce mot dans lequel nous voyions plus haut le mot de l'esprit, cela veut dire, pour la même raison, *hériter*. Toutes les questions au sujet de l'être ou de ce qu'il y a à être (ou à ne pas être : *or not to be*) sont des questions d'héritage. [...] Nous *sommes* des héritiers, cela ne veut pas dire que nous *avons* ou que nous *recevons* ceci ou cela, que tel héritage nous enrichit un jour de ceci ou de cela, mais que l'*être* que nous sommes *est* d'abord héritage, que nous le voulions et le sachions ou non. (Derrida 94 ; italiques originales)

BIBLIOGRAPHIE

- BAYARD, Pierre. *Il était deux fois Romain Gary*. Paris : PUF, coll. « Le texte rêve », 1990.
- BELLEMIN-NOEL, Jean. « Les romans familiaux d'Angélique (*Le Rêve de Zola*) ». Groupe de recherches sur la critique littéraire et les sciences humaines de Pau. *Le roman familial. Actes du colloque d'avril 1983*. Pau : Université de Pau et des Pays de l'Adour, coll. des Cahiers de l'université, 1985 : 35-55.

- CUDER DOMÍNGUEZ, Pilar. « Roots versus Routes in Caryl Phillips's *Crossing the River* and Dionne Brand's *At the Full and Change of the Moon* ». *Revisiting Slave Narratives*. Ed. J. Misrahi-Barak. Montpellier : Publications de Montpellier 3, Carnets du Cerpac 2, 2005 : 365-378.
- DE RIBAUPIERRE, Claire. *Le roman généalogique. Claude Simon et Georges Perec*. Bruxelles : La Part de l'Œil, 2002.
- DERRIDA, Jacques. *Spectres de Marx. L'Etat de la dette, le travail du deuil et la nouvelle internationale*. Paris : Galilée, coll. « La Philosophie en effet », 1993.
- FREUD, Sigmund. « Le roman familial des névrosés ». *Névrose, psychose et perversion*. Paris : PUF, coll. « Bibliothèque de psychanalyse », 1999, 11ème édition (1973) : 157-160.
- HIRSCH, Marianne. « Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy ». *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*. Eds. Mieke Bal, Jonathan Crewe and Leo Spitzer. Hanover, NH and London : University Press of New England, 1999 : 2-23.
- LECERCLE, Jean-Jacques. *Frankenstein : mythe et philosophie*. Paris : PUF, coll. « Philosophies », 1988.
- LEDENT, Bénédicte. « Remembering Slavery: History as Roots in the Fiction of Caryl Phillips and Fred D'Aguiar ». *The Contact and the Culmination: Essays in Honour of Hena Maes-Jelinek*. Eds. Marc Delrez and Bénédicte Ledent. Liège : L3 – Liège, Language and Literature, 1997 : 271-280.
- . « Slavery Revisited Through Vocal Kaleidoscopes ». *Revisiting Slave Narratives*. Ed. J. Misrahi-Barak. Montpellier : Publications de Montpellier 3, Carnets du Cerpac 2, 2005 : 281-293.
- MISRAHI-BARAK, Judith. « Introduction ». *Revisiting Slave Narratives*. Ed. Judith Misrahi-Barak. Montpellier : Publications de Montpellier 3, Carnets du Cerpac 2, 2005 : 11-18.
- . « Introduction ». *Revisiting Slave Narratives II*. Ed. Judith Misrahi-Barak. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, Carnets du Cerpac 6, 2007 : 9-23.
- . « Post-Beloved Writing: Review, Revitalize, Recalculate ». *Black Studies Papers* 1.1 (2014): 37-55.
- NAJAR, Imen. « Conrad's Kurtz in *Heart of Darkness* and Phillips's Nash in *Crossing the River*: A Discursive Approach ». *Présence africaine en Europe et au-delà / African Presence in Europe and*

- Beyond*. Eds. Kathleen Gyssels et Bénédicte Ledent. Paris : L'Harmattan, 2010 : 265-278.
- PHILLIPS, Caryl. *Crossing the River* (1993). London: Vintage, 2006.
- . « Our Modern World ». *Revisiting Slave Narratives*. Ed. J. Misrahi-Barak. Montpellier : Publications de Montpellier 3, Carnets du Cerpac 2, 2005 : 519-525.
- RIEMENSCHNEIDER, Dieter. « "I am no longer of Monrovia, having relocated into the heart of the country": Caryl Phillips's *Crossing the River* (1993) writing back to *Heart of Darkness* (1902) ». *Being/s in Transit: Travelling, Migration, Dislocation*. Ed. Liselotte Glage. Amsterdam et Atlanta, Ga. : Rodopi, 2000: 83-92.
- RUSHDY, Ashraf. « The Politics of Neo-Slave Narratives ». *Revisiting Slave Narratives*. Ed. J. Misrahi-Barak. Montpellier : Publications de Montpellier 3, Carnets du Cerpac 2, 2005 : 91-102.
- SCHATTEMAN, Renée. « An Interview with Caryl Phillips ». *Commonwealth Essays and Studies*, 23.2 (Spring 2001) : 93-106.
- SHARPE, Jenny. *The Ghosts of Slavery. A Literary Archaeology of Black Women's Lives*. Minneapolis/London : The University of Minnesota Press, 2003.
- WARD, Abigail. « Postmemories of Slavery in Fred D'Aguiar's *Bloodlines* ». *Revisiting Slave Narratives II*. Ed. Judith Misrahi-Barak. Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée, Carnets du Cerpac 6, 2007 : 73-98.

