HAL
open science

Parcours critiques: lectures plurielles de Crossing the River de Caryl Phillips

Vanessa Guignery, Christian Gutleben

To cite this version:

Vanessa Guignery, Christian Gutleben. Parcours critiques: lectures plurielles de Crossing the River de Caryl Phillips. Cycnos, 2016, Traversée d'une oeuvre : Crossing the river de Caryl Phillips, 32 (1), pp.7-25. hal-03148427

HAL Id: hal-03148427

https://hal.science/hal-03148427v1

Submitted on 9 Mar 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Parcours critiques: lectures plurielles de *Crossing the River* de Caryl Phillips

Vanessa Guignery et Christian Gutleben
École Normale Supérieure de Lyon – Institut Universitaire de France
Université de Nice Sophia Antipolis

Romancier voyageur, dramaturge itinérant, essayiste nomade, Caryl Phillips ne cesse dans ses différents écrits d'interroger les notions d'origine et d'ancrage, de déracinement et de migration. Sa propre trajectoire lui a permis de ressentir puis de transcrire ce sentiment étrange d'évoluer dans un entre-deux – « the uncomfortable anxieties of belonging and not belonging » (Phillips 2002 : 234) – qui, du Nord de l'Angleterre à New York en passant par la Caraïbe et l'Afrique sub-saharienne, l'a conduit à marteler : « I recognize the place, I feel at home here, but I don't belong. I am of, and not of, this place » (Phillips 2002 : 1, 2, 3, 4). Né sur l'île de St Kitts dans la Caraïbe anglophone en 1958, Caryl Phillips grandit à Leeds et fit ses études à l'Université d'Oxford. Il publia son premier roman, *The Final Passage*, en 1985 après être revenu sur son île natale, et depuis trente ans, partage son temps entre l'Angleterre, St Kitts et les États-Unis où il occupa un poste de Professeur à Amherst College (Massachusetts) puis à Columbia University (New York) et enseigne à présent à Yale University (Connecticut). L'œuvre de Caryl Phillips rend compte de ce transculturalisme et aborde des questions relatives à l'identité, l'appartenance, l'exil, l'immigration et l'expérience diasporique.

Les titres mêmes de certains de ses ouvrages – fictionnels ou non – rendent bien compte de ces préoccupations : *The Final Passage* (allusion à l'immigration de Caribéens vers l'Angleterre dans les années 1950), *A State of Independence* (où un natif de St Kitts revient s'y installer vingt ans après avoir vécu en Angleterre), *A Distant Shore* (sur la fragilité d'une rencontre entre un Africain immigré et une Britannique dans l'Angleterre contemporaine), *The European Tribe* (récit de voyage dans une Europe multiraciale mais aussi raciste), *Extravagant Strangers: A Literature of Belonging* (anthologie de textes d'auteurs britanniques nés en dehors de la Grande-Bretagne), *The Atlantic Sound* (essai sur l'héritage de l'esclavage transatlantique en Afrique, en Angleterre et aux États-Unis), *Foreigners: Three English Lives* (qui suit le destin de trois

hommes noirs en Angleterre), *Colour Me English* (recueil d'essais sur des questions d'identité, de race et d'appartenance).

Loin des étiquettes nationales, l'œuvre de Caryl Phillips s'inscrit dans un contexte mondial et transculturel à la croisée des chemins et au milieu de l'Océan Atlantique, « à un point équidistant entre la Grande-Bretagne, l'Afrique et l'Amérique du Nord » (Phillips 2002 : 304), qu'il considère comme son « Atlantic home » et où il souhaite que ses cendres soient dispersées (Phillips 2002 : 304). L'œuvre de Phillips a par conséquent souvent été étudiée à la lumière du concept du « Black Atlantic » défini par Paul Gilroy comme « the rhizomorphic, fractal structure of the transcultural, international formation » (Gilroy 4), qui permet de reconsidérer les questions de nationalité, de géographie, d'identité, d'histoire et de mémoire[1]. Loin des essentialismes et des binarismes, Gilroy (comme Phillips) s'intéresse aux constructions d'identités fluides et transnationales, résultant de traversées, de migrations et de déracinements. À la notion de racines (« roots »), Gilroy substitue celle d'itinéraires (« routes ») comme le stipule John McLeod : (« [f]or Gilroy, these transnational routes provide a better way of thinking about black identities in the present than notions of roots and rootedness, which merely recapitulate the absolutist principles common to colonialist, nationalist and racist discourses » (McLeod 230)[2]. C'est bien ce que Phillips met en avant dans *Crossing the River* qui s'ouvre sur une annonce en forme de défi aux partisans du Pan-africanisme : « There is no return » (Phillips 2006 : 2), et où le père invite ses enfants à se créer de nouvelles racines : « Sinking your hopeful roots into difficult soil » (Phillips 2006 : 33). À l'idée de l'enracinement dans un lieu unique, *Crossing the River* préfère l'image de la prolifération, la structure fluide du rhizome de Deleuze et Guattari, ou plus encore la figure végétale du radicant telle que se l'approprie Nicolas Bourriaud pour désigner « un organisme qui fait pousser ses racines et se les ajoute au fur et à mesure

---

[1] Yogita Goyal et Timothy Bewes s'opposent à la plupart des critiques en estimant que le cadre théorique proposé par Gilroy n'est pas nécessairement pertinent pour analyser l'œuvre de Phillips. Bewes affirme ainsi : « "diaspora," the "Black Atlantic," and even "postcoloniality" are not the only ways to comprehend the works of Caryl Phillips, and they may not be the best" (Bewes 34).

[2] Les articles de Pilar Cuder-Dominguez et d'Alessandra Di Maio (1998) s'intéressent spécifiquement au balancement entre « roots » et « routes » dans *Crossing the River*.

qu'il avance » (Bourriaud 23). Pour Bourriaud, « [l]'adjectif radicant qualifie ce sujet contemporain tenaillé entre la nécessité d'un lien à son environnement et les forces du déracinement, entre la globalisation et la singularité, entre l'identité et l'apprentissage de l'Autre » (Bourriaud 58). On pourrait également entendre dans l'œuvre de Phillips des échos à la « Poétique de la Relation » développée par l'écrivain antillais Édouard Glissant, à sa notion d'identité-rhizome qui suppose une ouverture à l'Autre et à son exaltation de la pensée de l'errance.

La littérature caribéenne fournit souvent une clef d'entrée à l'œuvre de Phillips qui a été mise en résonance avec celle de poètes et romanciers tels que David Dabydeen ou Fred D'Aguiar (Ward ; Boutros ; Ledent 1997, 2005). Bénédicte Ledent situe *Crossing the River* dans le sillage du prix Nobel de littérature Derek Walcott[3], du poète Edward Kamau Brathwaite dont le poème tiré de *The Arrivants*, « Crossing the River », a pu inspirer Phillips pour le titre de son roman[4], ou encore de Wilson Harris qui, à l'instar du père africain dans l'épilogue, estime que les silences et carences de l'histoire peuvent être l'occasion de tisser des liens et correspondances par-delà les frontières nationales (Ledent 2002 : 117)[5].

Roman de la déterritorialisation et de la reterritorialisation, *Crossing the River* a souvent été étudié sous l'angle de l'esclavage et comparé à *Cambridge*, roman publié deux ans plus tôt (Low). Phillips a toutefois insisté sur la continuité entre le trauma de l'esclavage et la violence du racisme à l'époque contemporaine. Pour citer Fred D'Aguiar dans son roman en vers *Bloodlines* (2000), « Slavery may be buried / but it's not dead, its offspring, Racism, still breeds » (D'Aguiar 150). Ainsi, dans son ouvrage *Caryl Phillips, David Dabydeen, and Fred D'Aguiar: Representations of Slavery*, Abigail Ward s'intéresse spécifiquement à la façon dont passé et présent dialoguent dans l'œuvre de ces trois écrivains caribéens qui mettent en évidence les traces, marques et blessures de l'esclavage atlantique dans la société contemporaine. À la suite d'Edward Said dans *Culture and Imperialism* (Said 1), Ward propose de lire chacun

---

[3] Kerry-Jane Wallart remarque elle aussi les affinités de Phillips avec le poète et dramaturge de Sainte-Lucie : « Walcott's influence is probably the most important one during the first fifteen years of [Phillips's] writerly career » (Wallart 2016).

[4] Helen Thomas souligne également cet écho (41-42). Phillips précise dans un entretien qu'il ne se souvient pas de cette source d'inspiration (Davidson 95).

[5] Voir également Birat (1999).

des quatre récits de *Crossing the River* sur le mode du contrepoint, « alongside and in dialogue with the others » (Ward 14), tandis que Fatim Boutros introduit la notion de « paradigmatic shared experience » (Boutros 176). Kerry-Jane Wallart conteste pour sa part les lectures critiques qui font de *Crossing the River* un « neo-slave narrative » et de son auteur un écrivain diasporique. Il lui semble préférable de privilégier une lecture de l'ouvrage selon le principe d'une « mémoire multidirectionnelle » (pour le dire avec Michael Rothberg) qui permet d'envisager différentes expériences traumatiques sans les mettre en concurrence (Wallart 2016). Le trope de la famille dans *Crossing the River* fournit une continuité entre les différents récits et a donné lieu à plusieurs analyses critiques[6], en particulier parce que l'esclavage a souvent rompu les liens familiaux (Ledent 2002 : 127), comme le démontrent les situations de Nash et Martha dans le roman, mais c'est aussi le poids du racisme qui conduit Joyce à abandonner son fils métisse. Comme le souligne Abigail Ward à la suite d'Edward Said, ces liens brisés donnent alors naissance à de nouvelles formes de filiation et d'affiliation (Ward 49-51).

Plusieurs critiques se sont précisément intéressés à la façon dont Phillips s'éloigne des schémas traditionnels de caractérisation et de structuration pour privilégier le brouillage des frontières raciales, sexuelles et nationales, et l'interchangeabilité des rôles (Ledent 2002 : 119). Ainsi, le roman inclut aussi bien la voix des esclaves que celle des esclavagistes, autant celles de blancs que celles de noirs, et rejette la rhétorique de l'accusation et de la récrimination (Ward 48). Pour citer Helen Thomas dans sa monographie consacrée à Phillips, « Phillips's novel sensitively engages in the anxieties and traumas experienced by all, both perpetrators and victims, while never losing sight of the intercultural possibilities that lay dormant within such historical episodes » (Thomas 42). Selon Maria Rice Bellamy, la question centrale abordée dans le roman est celle de la responsabilité, introduite dès les premières lignes du prologue et déclinée dans chacun des récits successifs (Bellamy 131). Si certains critiques ont insisté sur le ton optimiste de l'épilogue en tant que chant des survivants – « Survivors all » (Phillips 2006 : 235)[7] –, d'autres ont souligné le déséquilibre dans le roman entre le sort des personnages

[6] Voir l'article de Mårdberg et Wahlström.

[7] Bénédicte Ledent attire l'attention sur « the celebratory tones of its choral conclusion » (Ledent 2002 : 134) ; Gail Low estime que Phillips propose « a redemptive and affirmative history of survival » (Low 132).

blancs (Edward Williams, James Hamilton, Joyce, la femme blanche qui recueille Martha) et celui des trois enfants du père africain, dont aucun ne survit. Dans un article où elle souligne le statut de témoin passif du père africain, voix allégorique et mythique de l'Afrique (Goyal 22), Yogita Goyal déplore le privilège accordé aux expériences et perspectives des sujets blancs : « the novel tellingly refuses to provide voice and agency to the slave, while it invests the white characters with a fair degree of moral and psychological coherence » (Goyal 14).

S'il ne fait aucun doute que Phillips s'efforce de donner une voix à ceux que l'histoire a communément ignorés (les esclaves, les noirs, les femmes, les classes sociales basses), leurs paroles individuelles peinent toutefois à se faire entendre. La voix de Nash est dérivative d'un langage formel appris comme le souligne Elizabeth Kowaleski-Wallace : « [the letters] imitate the discourse of a 19th century African Christian who has thoroughly internalized the master's liberal discourse » (Kowaleski-Wallace 95). Le recours à des citations de la Bible mais aussi à des formules stéréotypées et répétitives telles que « [I] embrace this precious opportunity of… », « [I] embrace the present opportunity of… », « I am taking this favorable opportunity of… » (Phillips 2006 : 17, 23, 29), font des lettres de Nash un exemple de ce que Mikhail Bakhtine a nommé le discours bivocal « à orientations divergentes » (Bakhtine 273) ou, pour le dire avec Maroula Joannou, « the perfectly calculated stylization of another's words in such a way that an element of ridicule is introduced and the effect produced is the opposite to the intention of the original » (Joannou 201). Le récit de Martha à la première personne est quant à lui sans cesse interrompu par une narration à la troisième personne qui prend le relais et parle en lieu et place de l'ancienne esclave. Comme l'indique Katie Birat, les vies de ces personnages ne sont accessibles qu'en tant qu'histoires racontées par des tiers : « The meaning of their lives can be reconstructed, but their voices are inaudible » (Birat 2008 : 294-95). Tomeiko Ashford Carter insiste toutefois sur la puissance du discours indirect libre, « causing Martha's voice to inhabit the text in a forceful though indirect way » (Ashford Carter 255), et sur la façon dont la gestuelle – par exemple quand la sémiotique corporelle du mari de Martha lui fait comprendre que leur maître est mort (Phillips 2006 : 75-76) – mais aussi les silences révèlent davantage que de longs dialogues (Ashford Carter 256). Maria Rice Bellamy souligne quant à elle l'effort de résistance et de rébellion de Martha, « forcing her voice into the third-person sections, demonstrating her determination to exert authority over how her life is lived and recounted » (Bellamy 136).

Dans « Crossing the River » en revanche, les voix des esclaves sont amuïes et réduites à des « bruits », une « clameur » ou des « complaintes mélancoliques » (Phillips 2006 : 118, 121, 124). Pour Yogita Goyal, « these characters are allowed to emerge, if at all, only through the silences of the master's narrative » (Goyal 20). Jeanna Fuston White confirme ce point de vue : « the only recollections of the sea voyage come from white voices, magnifying the silence of the Africans in the cargo hold whose stories will be overwritten by the oppressor's voices » (White 95). Cette mise sous silence des voix discordantes est emblématique du monologisme de l'histoire officielle écrite par les groupes dominants, que le roman ne cesse de mettre en évidence pour, précisément, en pointer les manques et les lacunes. Enfin, la voix de Travis, quoique chantante (« singsong », Phillips 2006 : 202), demeure muette. Si Phillips justifie ce choix par le fait qu'il ne parvenait pas à « entendre » la voix du soldat américain et ne souhaitait pas en inventer une artificiellement (Jaggi 27), il a lui-même formulé les questions qu'un tel choix soulève : « Is this saying something about voice in England? Is this saying something about the way in which history is retold? I mean, why *does* a black American soldier fall into silence in Britain? » (Clingman 134). En dépit des difficultés d'émergence de la parole, toujours « tramée de silence » (Jenny 142), la multiplicité des voix dans *Crossing the River*, que d'aucuns nomment polyphonie, « antiphonie » (Cuder-Domínguez 371), « kaléidoscopes vocaux » ou encore « multi-voicedness » (Ledent 2005 : 284), crée des effets de dialogisme interne (par les nombreux échos au sein du roman) mais aussi externe par le biais de modes intertextuels relevant du pastiche, de la parodie, de l'allusion, de la citation ou de la référence (Ledent 2005 : 288-89). Ainsi, « The Pagan Coast » a pu être considéré comme « a takeoff of Conrad's *Heart of Darkness* » (Coetzee 193)[8], tandis que le processus d'appropriation et de transformation de *Journal of a Slave Trader* et *Letters to a Wife* de John Newton dans le journal et les lettres de James Hamilton de « Crossing the River » a donné lieu à des interprétations plus ou moins élogieuses (Wood, Kowaleski-Wallace, Joannou).

Enfin, tout en insistant sur l'importance des connections tissées par l'auteur entre les différents personnages, histoires et époques, la plupart des critiques se sont penchés sur la discontinuité et la fragmentation de la narration qu'ils considèrent comme mimétique de la

[8] Voir également Najar, Riemenschneider et Di Maio (2000 : 372).

dislocation à laquelle sont soumis les personnages du roman, mais aussi du mode de fonctionnement de la mémoire. Phillips indique dans un entretien : « When you're writing about people whose lives have been uprooted, either voluntarily or involuntarily, there's rupture, there's discontinuity. […] I have to look for a structure which reflects discontinuity » (Guignery). Cette discontinuité structurelle, vocale, narrative et générique est finalement ce qui donne sa cohésion au roman comme le souligne Claude Julien : « [t]he coherence of *Crossing the River* arises paradoxically from fragmentation » (Julien 89).

L'homogénéité hétérogène de la structure romanesque est précisément ce qu'examinent les articles que rassemble la première partie de ce volume. Mélanie Joseph-Vilain s'empare de la figure du père pour étudier le thème unificateur de la filiation tout en insistant sur les modulations thématiques apportées par chaque récit de descendant. D'abord parce qu'elle encadre littéralement l'ensemble des fragments narratifs et qu'elle en constitue donc l'introduction et la conclusion, la figure du père semble omniprésente sur le plan architextuel alors que tous les témoignages directs, c'est-à-dire toutes les narrations à la première personne, relèvent de récits d'orphelins où, naturellement, c'est l'absence du père qui est mise en avant. Le paradoxe de cette omniprésente absence du père s'explique aisément quand on songe au rôle joué par le père originel : celui qui a vendu ses enfants, auteur de la transaction monstrueuse qui transforme l'homme en marchandise et qui, par conséquent, non seulement réifie mais nullifie l'humain, ne peut être qu'un modèle à oblitérer, un modèle à oublier et pourtant inoubliable. Rien d'étonnant dans ces conditions que les divers narrateurs orientent leur attention et leur affection davantage vers leurs descendants que vers leurs ascendants. La relation à la postérité est directement liée à la problématique centrale du roman selon Joseph-Vilain : dans quelle mesure peut-on voir dans *Crossing the River* un récit téléologique ? Certes, l'ordre chronologique semble globalement mis à mal, mais force est de constater que le dernier récit est le plus contemporain et la dernière scène la plus récente, comme si les retrouvailles entre Joyce et Greer constituaient l'aboutissement du roman, comme si cette réunion entre un parent et son enfant confisqué désignait le telos de l'œuvre. Pourtant, l'épilogue vient brouiller cette possibilité téléologique dans la mesure où le chœur formé par l'ancêtre et ses descendants peut être lu comme l'expression d'une réconciliation avec l'histoire ou comme un chant répétitif, un cri toujours recommencé, une lutte jamais achevée.

C'est par le biais d'une analyse esthétique et structurelle que Christian Gutleben illustre le paradoxe énoncé par Claude Julien. En effet, la pratique du morcellement narratif concerne évidemment la structure d'ensemble comme en attestent les quatre parties annoncées dans le sommaire paratextuel, mais elle affecte également chacune de ces parties puisque aucun récit ne se présente sous une forme narratologique unifiée, homogène ou linéaire. Ce fractionnement de l'œuvre, cet éclatement des récits traduisent sur le plan formel les dislocations géographiques et les accidents du destin que subissent les personnages sur le plan diégétique et historique. Comme les multiples juxtapositions de voix et de supports narratifs différents, de formes génériques et de modes discursifs variés se retrouvent aussi bien dans les diverses parties que dans le tout, elles finissent par élaborer une esthétique de la segmentation et c'est bien cette diversité et cette fragmentation qui assurent paradoxalement l'unité romanesque du projet artistique de Phillips. Par ailleurs, l'architecture symétrique de l'œuvre relève de la même logique de l'harmonie par la division. La sophistication de la construction en miroir, avec un prologue qui répond à un épilogue et deux récits afro-américains auxquels font écho deux récits britanniques, montre bien la volonté de présenter un produit fini, une œuvre achevée, des parties soudées, tandis que l'axe médian semble figurer structurellement l'idée de partition ou de dichotomie que tout le roman s'efforce par ailleurs de déconstruire. C'est donc sur une symétrie structurelle où cohabitent les principes opposés de séparation et d'union, de distinction et de comparaison que Phillips construit son ouvrage ambigu au sein duquel les dualités sont à la fois établies et combattues, à la fois retracées et regrettées.

Catherine Lanone insiste également sur le caractère éclaté de ce récit sans frontières, ni géographiques ni métaphoriques, récit à plusieurs axes et plusieurs directions, et voit dans les diverses formes de répétition l'un des principaux facteurs d'harmonisation structurelle. Qu'elles soient de mots, de structures ou d'images, les répétitions apparaissent dès le prologue, certes pour conférer à ce fragment introductif le martèlement rythmique de la complainte musicale ou du negro spiritual, mais surtout pour traduire l'itérativité obsessionnelle du discours de la culpabilité. Cette prose hachée se reflète sur le plan macrostructurel dans la segmentation systématique des divers pans narratifs, qui impose au lecteur un décodage lui aussi fragmenté, de sorte que la déstabilisation de la lecture semble destinée à mieux comprendre, voire à partager, les déracinements des personnages. En imposant au narrataire l'expérience

du fractionnement herméneutique, le roman rapproche le lecteur de la situation des victimes diégétiques et encourage ainsi un décryptage empathique aussi bien qu'éthique. Le principe de la répétition se retrouve également dans la reprise de récits fondateurs (ceux du Middle Passage ou ceux de la conquête de l'ouest) où l'inversion littérale du voyage de Nash et l'anti-conquête de Martha montrent bien le dessein révisionniste. Cette répétition qui va de paire avec la différence relève de la recontextualisation et donc d'une forme contemporaine de parodie, c'est-à-dire de contre-chant du récit canonique ou archétypal. Dans le cas du journal de bord du capitaine Hamilton, la répétition est au contraire calque fidèle puisqu'elle s'apparente au pastiche, autrement dit à l'imitation d'un modèle stylistique, en l'occurrence le journal de John Newton. Dans cette duplication souvent littérale, on peut voir le souci de reproduire au plus près l'écriture brute d'un négrier, où la présence ostensible de chiffres et de nombres traduit la logique du calcul, froid, comptable, économique, une logique au sein de laquelle l'humain et le verbe (les deux semblent indissociables) n'ont plus leur place. Mises en parallèle avec cette écriture de l'intendance, les lettres du capitaine révèlent par contraste l'éclipse de la pensée et du sentiment que signale le journal de bord tout en ellipses. Au-delà de ces répétitions d'ordre générique, les récurrences les plus distinctes concernent les appels désespérés des enfants orphelins d'où finit par se dégager une éthique de la vulnérabilité (souvent mise en évidence dans ce volume), une éthique renforcée précisément parce que réitérée.

Les échos structurels du roman, Catherine Pesso-Miquel les envisage sous l'angle du contrepoint en montrant comment deux voix ou deux systèmes se répondent systématiquement, ou plutôt, se côtoient, car les dialogues paraissent tous échouer, voire ne jamais débuter. Ainsi, dans l'épilogue et le prologue, les paroles de l'ancêtre noir sont combinées avec celles du capitaine blanc et les voix historiques font écho aux voix fictives ; dans la première et la deuxième parties, un récit homodiégétique alterne avec un récit hétérodiégétique, là encore sans qu'aucune communication entre les deux strates narratives ne s'établisse ; enfin, dans la troisième partie, au journal du négrier répondent les lettres du mari pour faire éclater une disharmonie tonale, signe d'une dualité interne proche de la schizophrénie et indissociable du visage à deux faces du chrétien négociant de marchandise humaine. Est mise en valeur dans cet art du contrepoint, une tension entre ce qui est dit et ce qui est tu, entre l'explicite et l'implicite, entre le littéral et le figuré. C'est la quatrième partie du roman qui fait essentiellement l'objet de

l'analyse de Pesso-Miquel tout d'abord en raison de son statut ambigu, relevant à la fois du journal intime et de la narration orale sans toutefois pouvoir être assimilé ni à l'un ni à l'autre et sans compter que l'ordre aléatoire des divers fragments de ce témoignage laisse constamment percevoir une autre présence, celle d'un éditeur, d'un chef d'orchestre ou d'un architecte. Ce qui singularise cette section narrative, c'est son appartenance géographique dont découlent une perspective historique et une saveur linguistique spécifiques ; ce qui la relie aux autres récits, et surtout à la narration à la première personne de Martha, c'est la condition marginalisée de sa locutrice. En bravant les diktats de la doxa, en déviant du chemin que la société et la famille avaient tracé pour elle, Joyce, comme Martha, fait figure de pionnière, pas de pionnière mythique mais de pionnière de l'ombre, de pionnière petit pion dont le minuscule calibre peut suffire à faire basculer l'histoire et que le roman semble célébrer en en faisant son ultime porte-parole.

Si la construction très élaborée de *Crossing the River* peut s'avérer fascinante d'un point de vue esthétique, il ne faut pas oublier que l'édifice romanesque est au service d'un projet idéologique et axiologique au centre duquel figurent la transmission et la création d'un réseau d'affects. Le deuxième volet de ce recueil s'attaque à cette dimension affective et émotionnelle et s'amorce par l'analyse détaillée que mène Kathie Birat au sujet de l'empathie. Deux réserves semblent s'imposer à ce sujet. D'abord, le récit du trauma, auquel le roman a souvent recours, ne suscite ou ne vise pas automatiquement une réaction d'empathie parce que le statut de la victime est unique et donc intransférable. Ensuite, la structure morcelée évoquée plus haut exige de la part du lecteur un travail permanent de reconstitution des fragments et de recoupements des divers récits de sorte que la difficulté herméneutique peut freiner l'investissement émotionnel ou même se substituer à lui. Cette entrave à l'émotion paraît particulièrement délibérée dans la première et la troisième parties où l'exercice postmoderniste du pastiche générique attire l'attention sur la discursivité des documents (pseudo-)historiographiques et sur une sorte de simulacre stylistique difficilement compatible avec la sollicitation d'affects. Selon l'hypothèse de Birat, c'est le dernier récit qui déclenche le mieux le processus empathique que distingue le passage du sémiotique au somatique, de l'intellectuel à l'émotionnel. Parce qu'il ne fait l'objet d'aucune médiation narrative, parce qu'il est plus proche historiquement du lecteur contemporain, le témoignage de Joyce incarne la parole directe, le verbe personnel qui rendent possible l'affleurement de

l'empathie. Fortement oralisée, la langue de Joyce paraît incertaine, tâtonnante et c'est par cette indécision même, cette fragilité, que le discours de la mère dépossédée gagne l'affection du lecteur. Enfin, en faisant écho aux autres récits de victimes, aux autres chroniques de spoliation et de révolte, Joyce devient indissociable de la parole souffrante, métonymie de la voix des malmenés de l'histoire, discours direct appelant le partage d'affects propre à l'empathie.

Selon Nicole Terrien, le récit autodiégétique de Martha représente un autre espace privilégié d'investissement empathique. L'impuissance physique de ce personnage vieillissant et dépossédé de tout, associée à son humeur spéculative où viennent se mêler révolte et résignation, créent un effet de pathos encore renforcé par son cri de désespoir : « *Father, why hast thou forsaken me* ? » (Phillips 2006 : 73 ; italiques originaux). L'appel au père renvoie bien sûr à la figure paternelle des parties liminaires du roman, mais il relie aussi le récit de Martha aux autres narrations où le père fait systématiquement défaut – sans compter qu'il rappelle presque mot à mot la même supplique lancée par Nash (Phillips 2006 : 42). Par sa nature biblique, cette interrogation s'adresse enfin au Père suprême et elle proclame donc une sorte de déréliction métaphysique, un sentiment de délaissement universel. Incarnation de la souffrance superlative, Martha, dans un témoignage d'autant plus intense qu'il est bref, tente de verbaliser les déchirements qui représentent le fil rouge de l'ensemble des récits et qui en expliquent en grande partie la forte charge émotionnelle. Pourtant, loin de ne cultiver que la dimension affective, *Crossing the River* retrace aussi une lutte politique et Terrien, dans une intuition d'un étonnant à-propos, souligne la présence de Dylan pour illustrer le combat idéologique. Le vent associé à la musique qu'évoquent le prologue et l'épilogue ne peut que renvoyer à la plus célèbre des chansons de Dylan (« Blowin' in the Wind ») et cette référence intertextuelle, certes implicite mais ô combien efficace, confère aussitôt au discours du narrateur-choriste une puissance militante que renforce considérablement l'allusion à tant d'autres chanteurs, penseurs et écrivains engagés. C'est donc en associant charge émotionnelle et charge politique que le roman s'attelle à réécrire l'histoire avec autant d'humanité que de révolte.

Le travail sur les affects, Hubert Malfray le voit dans la vulnérabilité des divers figurants de l'histoire. L'expérience et l'esthétique de la précarité assurent, selon lui, la cohésion des récits décousus et éloignés les uns des autres dans le temps et dans l'espace. Avant tout ontologique, la précarité affecte les personnages orphelins,

dépourvus de structures tant familiales qu'institutionnelles ou sociales. Naturellement, cette fragilité de nature se traduit dans l'écriture elle aussi tronquée et les déficiences ontologiques deviennent esthétiques dès lors qu'apparaissent, récit après récit, ellipses et hiatus, hésitations et balbutiements, absences de mots de liaison, de syntaxes arborescentes et même d'interlocuteurs. La précarité est donc également linguistique, ce qui se perçoit avant tout dans la faillite de l'énonciation puisque parmi tous les modes narratifs adoptés, aucun ne trouve son destinataire ou alors le destinataire reste indéfinissable. Les lettres, qu'elles soient consignées par Nash ou par le capitaine Hamilton, n'obtiennent jamais de réponse et ne parviennent donc pas à instaurer la communication souhaitée, de même que le dialogue entre Nash et Edward ou entre Martha et Eliza Mae échoue radicalement à cause d'obstacles géographiques autant que de mésentente idéologique. Privée de destinataire, la parole est presque littéralement orpheline. Enfin, par son révisionnisme historique, c'est à une précarisation de l'histoire que procède le roman de Phillips. Réécrire le mythe de l'ouest américain depuis la perspective d'une exclue ou d'une martyre de ce mythe revient forcément à écrire une nouvelle histoire et ce travail de décentrement et de recentrement historiques aboutit non seulement à une esthétique mais aussi à une éthique de la précarité.

La troisième partie de ce volume s'intéresse au roman de Phillips dans sa polyphonie, sa dimension incarnée et son aspect performatif. Oriana Palusci étudie le récit choral à l'aide du concept de postmémoire tel qu'il est théorisé par Marianne Hirsch. À la croisée de plusieurs domaines de recherche, ce concept permet à Palusci d'aborder *Crossing the River* en multipliant les approches (études postcoloniales, études diasporiques, études sur le trauma) et en mettant en valeur l'intérêt que porte Phillips à la continuité, voire à la perméabilité, entre le passé et le présent et entre l'ici et l'ailleurs. En effet, le concept de postmémoire stipule la transmission d'expériences et de souvenirs traumatiques, il établit de fait un rapport intergénérationnel et peut par conséquent, dans le roman fragmenté de Phillips, servir de facteur d'unification. Ces expériences et références ataviques, les différents personnages les reçoivent en héritage mais ils les font aussi vivre par leur imagination et deviennent, grâce à ce travail de recréation, des avatars d'auteurs de fiction. Les destinées plurielles qui sont en jeu dans le roman de Phillips et qui couvrent non seulement plusieurs générations mais plusieurs continents peuvent donc être reliées entre elles par cet outil conceptuel dont la nature même témoigne des ricochets sans fin de l'histoire, des

retentissements sans frontière des exactions d'hier. Portant la trace des traumatismes passés, les récits fracturés et tous inachevés semblent destinés à contester ou à subvertir les métarécits des maîtres et des vainqueurs. À la fois nettement individualisés et fortement entremêlés, les divers micro-récits disent en fin de compte la souffrance héritée et partagée et suggèrent peut-être le soulagement de cette souffrance par le partage, par la mise en commun, par la narration.

La mise à mal du métarécit colonial est également soulignée et développée dans l'article de Jee Hyun An dont le titre indique bien le souci de dégager des formes d'opposition aux récits canoniques de la modernité. Les voix et les perspectives privilégiées dans le roman de Phillips portent, selon An, un regard neuf sur le discours du progrès hérité des Lumières. Postmoderniste par son incrédulité à l'égard des métarécits, *Crossing the River* effectue un retour critique sur une idéologie faussement progressiste et fait donc, par ses micro-récits des oubliés de l'histoire, œuvre de contre-culture de la modernité. C'est dans la texture même de ces voix marginalisées que An voit un équivalent du concept de « sounding », cette musicalité politisée que l'on retrouve dans les cris de résistance des différentes victimes de l'histoire. Sans surprise, ce sont essentiellement les fragments liminaires qui sont convoqués pour illustrer les modulations vocales propres aux résonances idéologiques de la contremodernité. Par la variété des sources et des références évoquées, l'épilogue entend avant tout signifier la persistance universelle des forces d'exclusion et des luttes pour l'inclusion, associant Europe et Amérique, hier et aujourd'hui, culture savante et culture populaire. Le rythme syncopé donne au passage conclusif des allures de jazz comme s'il s'agissait ici de célébrer la combinaison entre musique et politique, entre chanson et rébellion. Cette conclusion quasi lyrique ne doit pourtant pas être lue comme une rédemption poétique ou un hymne à la réconciliation, il faut plutôt y voir un cri fortement politique, certes éloquent et mélodieux, mais qui, par sa répétitivité même, clame bien la nécessité de toujours redire et rechanter les abus d'alors et de maintenant.

La souffrance universelle, Kerry-Jane Wallart l'envisage en considérant *Crossing the River* comme théâtre de la cruauté. La dimension théâtrale se distingue d'abord littéralement dans le personnage de Herbert, acteur sur scène et dans la vie, spécialiste des doubles rôles et de la double vie, personnage qui ne se départit jamais de son masque, incarnation de l'illusion aussi séductrice que trompeuse. C'est ensuite métaphoriquement que l'on peut discerner la théâtralité du roman en mettant en relief les rôles successifs joués par Nash et Joyce, rôles

dûment signalés métadramatiquement puisque Nash est présenté comme « l'acteur principal » (« the chief player » [Phillips 2006 : 14]) et que Joyce annonce qu'elle va « jouer le rôle de la fille » (« I would play daughter » [Phillips 2006 : 187]). Par ailleurs, l'affinité dramatique du roman de Phillips se lit intertextuellement dès lors que l'on perçoit le rapprochement entre Travis et Othello, deux figures d'amants noirs dont les transgressions raciales conduisent à des conséquences tragiques. Enfin, l'importance accordée aux corps et à la corporalité indique une autre correspondance, peut-être la plus importante, entre le roman de Phillips et le théâtre. Les corps en souffrance deviennent des corps hypertrophiés et visibles comme si les personnages étaient réduits à leur physiologie, comme si les personnages n'étaient plus que leur coprs, synecdoque aussi terrible qu'ostensible. Martha, tout entière contenue dans son corps recroquevillé et ses larmes irrépressibles, mais aussi Joyce, en larmes devant sa mère (196), sont à la fois réduites à leur chair meurtrie et augmentées, si l'on peut dire, puisqu'elles symbolisent le corps de tous les persécutés. Leur vulnérabilité physique, en tant qu'elle est objet de spectacle ou de monstration devant l'autre, représente par conséquent l'expression performative par excellence. C'est dans l'exhibition des corps endoloris que *Crossing the River* s'apparente le mieux à une performance et c'est par ces mêmes corps que le roman met en scène sa vérité.

La dernière partie de ce volume examine le roman de Phillips à la lumière de deux prismes théoriques. Eleanor Byrne utilise la théorie queer pour mettre en relation *Crossing the River* et *Trumpet* de Jackie Kay. Partant de la référence explicite à *Nobody Knows My Name*, le recueil d'essais publié par James Baldwin en 1961 et traitant en grande partie de la sexualité en lien avec la racialité, Byrne se propose de voir en Baldwin le mentor de Phillips et de lire *Crossing the River* comme une reprise ou une poursuite du combat mené par Baldwin pour réécrire l'histoire des minorités et des détracteurs de l'hétéronormativité. C'est dans le voyage transatlantique et surtout dans le bateau comme lieu de conflits et de brassages que sont envisagés les enjeux d'une politique queer. On retrouve ici la performativité inscrite dans le roman puisque le spectacle des corps noirs sur les planches du bateau met en scène et en évidence le désir racialisé et/ou transgressif. Le navire d'esclaves devient dès lors, non seulement espace du déroulement et de la dramatisation de l'histoire, mais encore chronotope des relations queer avec l'élément liquide désignant métaphoriquement la fluidité des rôles et des rapports sexuels. Ce cadre de la promiscuité où cohabitent de manière complexe

pouvoir et libido, souffrance et concupiscence, permet la mise en récit d'une nouvelle océanographie identitaire, sexuelle pour les personnages, générique pour la narration. Et, bien entendu, cette problématique queer est avant tout illustrée dans les relations aux relents incestueux entre Edward et Nash, le père et le fils, le maître et l'esclave, le colonisateur et le colonisé, le blanc et le noir. Dans l'amertume des lettres de Nash et dans le pathos du récit de la déroute d'Edward se lit la douleur de ces désirs inarticulés, désirs douloureux précisément parce qu'inarticulés. L'articulation en creux de relations queer permet donc à Phillips de déjouer ou de saper tout un horizon d'attentes romanesques et toute une conception normative de l'histoire.

İ. Murat Öner, lui, s'empare de la théorie du rhizome développée par Deleuze et Guattari pour tenter d'expliciter le choix de l'hétérogénéité fait par Phillips. Porter un regard rhizomatique sur *Crossing the River* permet, selon Öner, de donner sens à une structure ouverte, protéiforme, fractionnée. Si le roman ne suit aucune linéarité, s'il se construit par couches et par maillage, c'est que la structure rhizomatique est par nature polymorphe, dépourvue de centre, constitutée d'une myriade d'éléments dont chacun affecte l'organisation générale. En cartographiant ainsi le schéma fragmenté de l'œuvre, la lecture rhizomatique met en exergue l'absence de hiérarchie et de chronologie, ainsi que la logique contraire à l'ordre ou à l'ordonnancement, que le roman de Phillips partage avec le rhizome. Dans la rhizosphère narrative de *Crossing the River*, les fils narratifs et thématiques prolifèrent de manière anarchique mais finissent par former un tissu dont la nature bigarrée elle-même s'apparente à un manifeste idéologique. La fragmentation structurelle, outre qu'elle correspond au temps éclaté du trauma, traduit ici la déterritorialisation et la reterritorialisation des personnages et des systèmes, de l'histoire et de la doxa. Enfin et surtout, la traversée des frontières et des cadres effectuée par ce rhizome textuel revêt un caractère figuratif et autoréflexif puisqu'elle signale spéculairement les excursions géographiques, génériques et stylistiques faites par le roman lui-même. Cette traversée métaphorique et métatextuelle, c'est en fin de compte celle que se propose d'effectuer ce volume.

BIBLIOGRAPHIE

ASHFORD CARTER, Tomeiko. « Signifying (Non)Linguistic and Subliminal Spirituality: Caryl Phillips' *Crossing the River* ». *Ariel* 45.1-2 (janvier-avril 2014) : 247-260.

BAKHTINE, Mikhaïl. *La Poétique de Dostoïevski* (1929), trad. Isabelle Kolitcheff. Paris : Seuil, 1970.

BELLAMY, Maria Rice. « Haunting the African Diaspora: Responsibility and Remaining in Caryl Phillips's *Crossing the River* ». *African American Review* 47.1 (printemps 2014) : 129-144.

BEWES, Timothy. « Shame, Ventriloquy, and the Problem of the Cliche in Caryl Phillips ». *Cultural Critique* 63 (printemps 2006) : 33-60.

BIRAT, Kathie. « "Re-visionary Strategies": History and Fiction in the Novels of Caryl Phillips and Wilson Harris ». *Theory and Literary Creation / Théorie et création littéraire*. Éd. Jean-Pierre Durix. Dijon : Éditions Universitaires de Dijon, 1999 : 21-31.

---. « "Neither 'written' nor 'spoken'": The Ambiguities of Voice in the Fiction of Caryl Phillips ». *The Caribbean Writer as Warrior of the Imaginary / L'Ecrivain caribéen, guerrier de l'imaginaire*. Éds. Kathleen Gyssels et Bénédicte Ledent. Amsterdam et New York: Rodopi, 2008 : 287-306.

BOURRIAUD, Nicolas. *Radicant : pour une esthétique de la globalisation***.** Paris : Denoël, 2009.

BOUTROS, Fatim. « Bidirectional Revision: The Connection between Past and Present in Caryl Phillips's *Crossing the River* ». *Caryl Phillips: Writing in the Key of Life*. Eds. Bénédicte Ledent and Daria Tunca. Amsterdam et New York : Rodopi, 2012 : 175-190.

CLINGMAN, Stephen. « Other Voices: An Interview with Caryl Phillips ». *Salmagundi* 143 (Summer 2004) : 113-140.

COETZEE, J.M. « Caryl Phillips ». *Stranger Shores: Essays 1986-1999*. Londres: Secker et Warburg, 2001 : 189-199.

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.* Éd. Judith Misrahi-Barak. Montpellier : Publications de Montpellier 3, Carnets du Cerpac 2, 2005 : 365-378.

D'AGUIAR, Fred. *Bloodlines*. Londres : Chatto & Windus, 2000.

DAVISON, Carol Margaret. « Crisscrossing the River: An Interview with Caryl Phillips ». *Ariel* 25.4 (octobre 1994) : 91-99.

DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI. *Mille Plateaux*. Paris : Les Éditions de Minuit, 1980.

DI MAIO, Alessandra. « "Sinking Hopeful Roots into Difficult Soil": Caryl Phillips' *Crossing the River* ». *Routes of the Roots: Geography and Literature in the English-speaking Countries*. Ed. Isabella Maria Zoppi. Rome : Bulzoni, 1998 : 443-458.

---. « Diasporan Voices in Caryl Phillips's *Crossing the River* ». *Multiculturalism and Hybridity in African Literatures*. Eds. Hal Wylie and Bernth Lindfors. Trenton, NJ : Africa World Press, 2000 : 367-376.

GILROY, Paul. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness* (1993). Londres et New York : Verso, 2002.

GLISSANT, Édouard. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard, 1990.

GOYAL, Yogita. « Theorizing Africa in Black Diaspora Studies: Caryl Phillips' *Crossing the River* ». *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 12.1 (printemps 2003) : 5-38.

GUIGNERY, Vanessa. « *Crossing the River*: A Conversation with Caryl Phillips ». *Études Anglaises* 69.3 (2016).

JAGGI, Maya. « Crossing the River: Caryl Phillips Talks to Maya Jaggi ». *Wasafiri* 20 (automne 1994) : 25-29.

JENNY, Laurent. *La Parole singulière*. Paris : Belin, 1990.

JOANNOU, Maroula. « "Go West, Old Woman": The Radical Re-visioning of Slave History in Caryl Phillips's *Crossing the River* ». *Slavery and the Cultures of Abolition: Essays Marking the Bicentennial of the British Abolition Act of 1807*. Eds. Brycchan Carey and Peter J. Kitson. Cambridge : Brewer, 2007 : 195-213.

JULIEN, Claude. « Surviving through a Pattern of Timeless Moments: A Reading of Caryl Phillips's *Crossing the River* ». *Black Imagination and the Middle Passage*. Eds. Maria Diedrich, Henry Louis Gates Jr. and Carl Pedersen. New York et Oxford : Oxford University Press, 1999 : 86-95.

KOWALESKI-WALLACE, Elizabeth. *The British Slave Trade and Public Memory*. New York : Columbia University Press, 2006.

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*. Éd. Marc Delrez et Bénédicte Ledent. Liège : L3, 1997 : 271-280.

---. *Caryl Phillips*. Manchester : Manchester University Press, 2002.

---. « Slavery Revisited Through Vocal Kaleidoscopes: Polyphony in Novels by Fred D'Aguiar and Caryl Phillips ». *Revisiting Slave Narratives/Les avatars contemporains des récits d'esclaves*. Éd. Judith Misrahi-Barak. Montpellier : Les Carnets du Cerpac, n°2, 2005 : 281-293.

LOW, Gail. « "A Chorus of Common Memory": Slavery and Redemption in Caryl Phillips's *Cambridge* and *Crossing the River* ». *Research in African Literatures* 29.4 (hiver 1998) : 122-140.

MÅRDBERG, Maria and Helena WAHLSTRÖM. « Parenthood in the African Diaspora: Caryl Phillips' *Crossing the River* ». *Seeking the Self – Encountering the Other: Diasporic Narrative and the Ethics of Representation*. Eds. Tuomas Huttunen, Kaisa Ilmonen, Janne Korkka and Elina Valovirta. Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars Publishing, 2008 : 291-310.

MCLEOD, John. *Beginning Postcolonialism*. Manchester : Manchester University Press, 2000.

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*. Éd. Kathleen Gyssels et Bénédicte Ledent. Paris : L'Harmattan, 2010 : 265-278.

PHILLIPS, Caryl. *Crossing the River* (1993). Londres : Vintage Books, 2006.

---. *The Atlantic Sound* (2000). New York : Vintage, 2001.

---. *A New World Order: Essays* (2001). New York : Vintage, 2002.

RIEMENSCHNEIDER, Dieter. « One Hundred Years of Darkness: "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.

ROTHBERG, Michael. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford : Stanford University Press, 2009.

SAID, Edward. *Culture and Imperialism*. Londres : Vintage, 1993.

SCHATTEMAN, Renee T. (ed.). *Conversations with Caryl Phillips*. Jackson : University Press of Mississippi, 2009.

THOMAS, Helen. *Caryl Phillips*. Londres : Northcote, 2006.

WALLART, Kerry-Jane. « Decontextualizing Caryl Phillips's *Crossing the River* ». *Études Anglaises* 69.3 (2016).

WARD, Abigail. *Caryl Phillips, David Dabydeen, and Fred D'Aguiar: Representations of Slavery*. Manchester : Manchester University Press, 2011.

WHITE, Jeanna Fuston. « Ocean Passage and the Presence of Absence: The Problem of Place in Four Contemporary Slave Narratives ». *Griot* 26.2 (automne 2007) : 89-98.

WOOD, Marcus. « Telling Tales: Fact as Fiction in Caryl Phillips's Abuse of Newton ». *Slavery, Empathy and Pornography*. Oxford : Oxford University Press, 2002 : 53-64.