



**HAL**  
open science

## Écriture noire, écriture blanche : esthétique du (mé)tissage dans *Crossing the River*

Christian Gutleben

► **To cite this version:**

Christian Gutleben. Écriture noire, écriture blanche : esthétique du (mé)tissage dans *Crossing the River*. *Cycnos*, 2016, Traversée d'une oeuvre : *Crossing the river* de Caryl Phillips, 32 (1), pp.45-56. hal-03148449

**HAL Id: hal-03148449**

**<https://hal.science/hal-03148449>**

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.

# Écriture noire, écriture blanche : esthétique du (mé)tissage dans *Crossing the River*

**Christian Gutleben**

*Université de Nice Sophia Antipolis*

Sorte de prologue, d'avant-propos et surtout de récit programmatique, l'ouverture du roman de Caryl Phillips affiche une dualité manifeste. Typographiquement, d'abord, l'alternance entre une police normale et une police en italique souligne d'emblée un contraste visuel, presque matériel, dont la nature et les enjeux ne peuvent pas être appréhendés à ce stade du récit. Lorsque les passages en italiques reparaissent bien plus tard dans la narration et que leur énonciateur est alors clairement identifié, ces paroles de négrier répétées et donc amplifiées, amplifiées parce que répétées, se heurtent encore davantage à celles de l'ancêtre dont le témoignage élégiaque forme le cadre du récit liminaire. À la dualité graphique vient donc se joindre une dualité énonciative, idéologique, presque ontologique. Paroles du démuné contre paroles du négrier, récit noir contre récit blanc, point de vue autochtone contre point de vue allochtone (nettement signifié par la métonymie du drapeau étranger), confiance du trauma intime contre compte-rendu de la transaction commerciale, il paraît difficile d'imaginer opposition plus radicale entre les deux voies/voix discursives que distingue le paragraphe introductif de *Crossing the River*.

Le dessein de cette étude est de montrer comment ces paradigmes apparemment dualistes et rappelés avec insistance dans l'organisation structurelle du roman, dans ses choix narratologiques et ses procédés rhétoriques sont en fait déconstruits pour dépasser les confrontations binaires et suggérer, au contraire, un art du tissage ou du métissage où viennent se croiser et s'entrecroiser non seulement divers écheveaux narratifs mais encore divers destins et diverses souffrances au-delà des frontières historiques, géographiques et raciales. Avant de dépasser les dualités, Phillips les met en place et en relief et il s'agira donc, dans un premier temps, d'analyser les stratégies d'identification et peut-être de dénonciation des divergences entre objets et sujets d'asservissement, entre victimes et héritiers de l'impérialisme. Pourtant, et là encore c'est la lisière du récit, mais cette fois la partie conclusive, qui le démontre, ce sont les échos, les correspondances, les dialogues entre voix distinctes et

dissemblables que le roman entend faire résonner et ce sont ces recoupements vocaux et axiologiques qui seront examinés dans un second temps pour tenter de dégager une poétique de la fracture, paradoxal vecteur d'unité entre les différents fragments narratifs.

À observer l'architecture du roman, on ne peut qu'être frappé par la ligne de démarcation, véritable axe médian, qui sépare deux pans narratifs bien distincts : d'un côté, deux récits d'esclaves récemment affranchis, de l'autre deux témoignages de sujets anglais ; d'un côté, des textes retranscrits selon une orthographe américaine, de l'autre des textes retranscrits selon une orthographe britannique ; d'un côté des récits noirs, de l'autre des récits blancs. Que pourrait signifier cette partition structurelle et narrative ? Peut-on y voir une transposition ou une métaphore de la ségrégation raciale que le roman prétend dénoncer ? La dualité textuelle traduit-elle la réalité d'une dualité historique ? La fracture structurelle représente-t-elle un fossé qui séparerait deux univers antagonistes ? Pour tenter de mieux comprendre cette organisation duelle, il convient de regarder de plus près les choix narratologiques qui semblent confirmer, voire accentuer, la tendance au tropisme binaire. Pour les deux récits ancrés dans le contexte afro-américain, les témoignages provenant d'esclaves affranchis, sous forme de lettres dans le premier cas et de narration à la première personne dans le second, sont à chaque fois encadrés par des fragments narratifs à la troisième personne, hétérodiégétiques et, selon toute apparence, omniscients. Les voix noires et la parole personnelle sont donc systématiquement et littéralement introduites ou présentées par des narrateurs anonymes, extérieurs aux histoires narrées, non concernés par les souffrances endurées. Pour les deux récits britanniques, en revanche, aucune médiation narrative n'est mise en place et le journal de bord de James Hamilton tout comme le journal intime de Joyce sont livrés directement aux lecteurs dans toute l'immédiateté de narrations à la première personne où la place vacante du destinataire facilite encore la collaboration d'un narrataire universel. Comment ne pas relier, dans ces conditions, l'autonomie de ces récits et l'autonomie des auteurs des récits ? Comment ne pas voir dans ces récits indépendants l'idée de la souveraineté des sujets narratifs ? Et comment ne pas remarquer que ces narrateurs autonomes, indépendants, souverains, sont tous deux blancs ? Bien entendu, a contrario, les récits noirs sont dépourvus de cette autonomie, de cette légitimité qui semble aller de soi, comme si la parole de l'esclave, ou de l'ex-esclave, n'était pas encore totalement affranchie, comme si le témoignage afro-américain nécessitait toujours un texte de

cadrage, une enveloppe explicative, un complément interprétatif. Les passages hétérodiégétiques propres aux deux récits d'outre-Atlantique démontrent et dénoncent donc la subordination systématique de la voix noire, l'ingérence de récits parasites, la terrible dépossession de la parole directe, l'assujettissement délibéré et structuré du témoignage personnel. Dans l'enchâssement narratologique de la parole noire, on peut donc voir une reprise critique de toute une tradition de la récupération du discours de l'autre, de tout un système de substitution ou d'assimilation du récit d'esclavage.

Structurelle et narratologique donc, la dichotomie entre récits noirs et récits blancs se trouve encore renforcée par un usage rhétorique manifeste dès le titre du premier volet après le prologue : en effet, 'The Pagan Coast' relève de l'hypallage caractérisée avec ce déplacement de l'humain vers le spatial, ce transfert de l'anthropologique vers le géographique. Figure de l'association indue, cette hypallage, reprise et renforcée par le syntagme équivalent sémantiquement et stylistiquement, « heathen shores » (Phillips 2006 : 12), fonctionne aussi comme marqueur de schizophrénie fusionnant perspective chrétienne et réalité africaine, idéologie blanche et référentialité noire. Dès lors qu'elle révèle la juxtaposition de points de vue divergents, l'hypallage devient un procédé privilégié pour traduire l'écartèlement des expériences de déracinement et les exemples suivants, « colored property », « unlettered state » « rude skills » (20, 21, 42) montrent tous l'attelage problématique d'une réalité concrète à un jugement externe, d'une dimension référentielle à une perspective normative. De semblables associations ambivalentes se retrouvent dans le récit de Martha, où les hypallages « dismissive hand » « idle hope » et « faithless heart » (82, 85, 89) allient les idées de secours, d'espoir et d'amour, métonymiques ou littérales, aux idées contraires d'échec ou de manque.

Deux conclusions peuvent être tirées de la présence massive de cette figure de style dans les récits afro-américains. D'abord, l'hypallage, figure du transfert syntaxique, semble ici devenir figure du transfert symbolique, équivalent rhétorique du déplacement, du déracinement, de la déportation. Si, comme le prétend Morier, l'hypallage « attribue à un objet l'acte ou l'idée convenant à l'objet voisin » (Morier 1981 : 516), on voit bien que cette figure permet idéalement de traduire un glissement conceptuel selon lequel un acte ou une idée propres sont déplacés vers le sujet voisin, en l'occurrence le sujet blanc. Joignant deux sujets ou référents voisins, l'hypallage devient ici l'expression de la bivalence idéologique. Ensuite et surtout, le recours à ce procédé rhétorique signale

une continuité stylistique avec le récit liminaire où l'hypallage abonde avec, notamment, trois occurrences qui sont dédoublées dans ce bref fragment introductif : « [a] desperate foolishness », « weary paths », « hopeful roots » (1). Dans ce récit antérieur à l'expérience diasporique, l'hypallage ne fonctionne pas comme figure de la disjonction, mais plutôt comme principe métonymique reliant le locuteur et son environnement, le sujet et son pays, soulignant ainsi l'ancrage africain de ce fragment programmatique. Commune aux récits des dépossédés noirs, mais différente avant et après la transaction inhumaine, l'hypallage permet donc de lire à la fois la continuité et la rupture entre l'ancêtre autochtone et ses descendants apatrides. Toujours est-il que cette figure commune aux récits afro-américains met en évidence l'importance accordée au rapport à l'entourage, ce rapport fût-il de contiguïté ou de dissociation.

L'effet de cohésion entre le passage introductif et les deux premiers récits est encore renforcé lorsque débute le troisième récit, celui du jeune capitaine James Hamilton, qui met fin à la logique associative et mobile de l'écriture hypallagique. Sa prose elliptique et paratactique illustre à merveille la violence du langage<sup>1</sup> : « put 2 in irons », « put overboard a boy », « bought 290 lbs of rice and 2 women slaves » (114, 116, 122). Pas de nom, pas d'article et surtout pas de sujet grammatical – sans doute parce que le sujet induirait une conscience –, cette écriture de la constatation, impersonnelle, sèche, clinique rend compte de bouleversements vitaux sous forme d'un compte-rendu neutre que l'absence d'affect rend encore plus abject. Les uniques cas d'hypallage adviennent dans une lettre adressée à sa femme, où la forme épistolaire, « littérature du cardiogramme » (Rousset 1962 : 78), permet le retour de la parole de l'émoi. Ici, toutefois, que ce soit dans « the comfortable knowledge » ou « skilful guidance » (109), les hypallages sont idiomatiques ou figées, exprimant une redondance de certitudes tout opposée aux effets de dislocation et de dépossession des récits précédents. Comme dans le récit suivant, celui de Joyce, l'une des rares hypallages<sup>2</sup>, « a dirty look » (177), paraît tout aussi idiomatique, il est

---

<sup>1</sup> Pour une étude de l'écriture comme forme de violence, voir l'ouvrage de Nancy Armstrong et Leonard Tennenhouse (1984).

<sup>2</sup> L'autre cas d'hypallage caractérisée, « mean handwriting » (148), montre également une divergence manifeste avec la rhétorique noire dans la mesure où l'écart entre les deux termes, entre l'écriture et l'intention, reste tout à fait réduit. Quant aux exemples suivants, « accusing eyes » (129) et « an idle

tendant de conclure que l'absence de ce qu'on pourrait appeler à la suite de Ricoeur des hypallages vives est ce qui différencie les récits blancs des récits noirs, plaçant d'un côté l'écriture de la doxa, celle qui suit un ordre syntaxique attendu, et de l'autre une écriture en rupture, syntaxiquement, émotivement, axiologiquement.

Pourtant, si la structure globale atteste bien d'une séparation en deux blocs distincts, la médiatrice qui opère cette division constitue également un axe de symétrie, or, qui dit symétrie dit dualité mais aussi correspondance, différence mais aussi identité, scission mais aussi corrélation. La construction symétrique de l'œuvre invite et incite donc à la comparaison entre les deux récits de la première partie et les deux récits de la seconde partie. À observer ces quatre fragments, on constate d'abord la présence commune de déplacements géographiques, à travers l'océan pour l'esclave affranchi et le capitaine, d'un état américain à un autre pour Martha et d'un village du Yorkshire à un autre pour Joyce. Ces traversées, autant de variations sur la traversée éponyme, représentent une perte des repères, une remise en cause, un bouleversement essentiel et essentialiste. Partageant l'expérience de l'exode ou de l'exil, les protagonistes des divers récits semblent encore reliés par la fluidité de leur identité et par la rivière métaphorique qu'ils franchissent<sup>3</sup> : « Water. Ribbons of water which ineluctably bind us together, one to the other » (Phillips 2011 : 166). À cause de cette constante confrontation à l'altérité culturelle et idéologique, Stef Craps estime que ce qui unit les récits de Phillips c'est « an ethic of cross-cultural engagement that works against and moves beyond the isolation imposed by trauma » (Craps 2012 : 171). Ce qui frappe encore c'est que les dislocations culturelles s'accompagnent de segmentations narratives : aucun des quatre récits annoncés dans la table des matières ne se présente sous une forme unifiée, continue ou chronologique. Le premier récit mélange narration à la troisième personne et forme épistolaire en passant sous silence de nombreux épisodes et de nombreuses années ; le deuxième récit alterne narration hétérodiégétique et narration autodiégétique et laisse dans l'ombre des pans entiers de la vie de la

---

finger » (195), ils relèvent de la synecdoque classique et ne dénotent aucune ambivalence idéologique ni aucun rapport à la terre ou au déracinement.

<sup>3</sup> Pour Helen Thomas, la fluidité affecte la plupart des concepts centraux du roman : « the dynamics of both race and culture, like water, are seen as ambiguously fluid [...] 'Crossing' is thus associated with the fluidity of movement between cultures » (Thomas 2006 : 40, 42).

protagoniste ; dans le troisième récit sont reproduits le journal de bord, irrégulier et lacunaire, du capitaine ainsi que ses lettres adressées à son épouse, les lettres et le journal semblant être écrits par deux sujets différents ; le dernier récit est constitué de fragments du journal intime de Joyce, fragments retranscrits non selon l'ordre chronologique et exhaustif de la rédaction mais selon l'ordre erratique et sélectif de la remémoration. Ellipses à foison, temporalités embrouillées, narrations plurielles et morcelées, les stratégies romanesques de *Crossing the River* s'efforcent d'illustrer la fracture et le débousolement subis par les personnages et puisque le thème et les techniques, le propos et les procédés romanesques s'unissent autour des notions de rupture, de segmentation, de trous noirs, c'est une véritable esthétique de la fragmentation qui est mise en œuvre<sup>4</sup>.

Dans le jeu des symétries, pourtant, les correspondances sont loin d'être systématiques et tandis que la logique voudrait que le récit troisième soit mis en relation avec le récit deuxième et le récit quatrième avec le récit premier, les liens les plus manifestes unissent les récits masculins, premier et troisième, et les récits féminins, deuxième et quatrième, pour former une structure en croix, un croisement structurel qui fait distinctement écho au croisement du titre. Lorsqu'on confronte le récit de l'esclave affranchi et celui du capitaine négrier, la figure qui s'impose est celle de l'inversion puisque dans un cas il s'agit d'un retour et dans l'autre d'un départ, et le rapport qui se dégage est celui, littéral et métaphorique, d'un négatif dans la mesure où à la version noire s'oppose la version blanche. Là encore, cependant, la relation est loin d'être univoque car, si la quête spirituelle et identitaire de l'esclave va à l'encontre de la quête purement financière du marchand de personnes, la caractérisation des personnages est nuancée par les techniques narratives. En effet, la présence dans les deux récits de lettres rédigées de la main des deux personnages en question encourage de toute évidence une mise en parallèle de ces supports narratifs identiques. Or, que constate-t-on à comparer les deux pans épistolaires ? Tandis que les lettres de l'esclave évangéliste sont parsemées de requêtes matérielles et pécuniaires, celles du capitaine négociant n'évoquent qu'amour, fidélité et dévotion.

---

<sup>4</sup> Joan Miller Powell ne nous contredira pas sur ce point puisque, selon elle, « Phillips is concerned with formal disruption because it is the structural analogue of the historical, socio-cultural, and psychological disruption of the diasporic subjects who inhabit the world of his texts » (Miller Powell 2012 : 87).

Manifestement donc, la structure narrative est méticuleusement conçue de façon à mettre à mal tout manichéisme, social ou racial. L'inclusion des lettres d'amour du marchand d'esclaves pose d'autres questions relatives à ce récit à part, le seul qui ne concerne pas « un festin de souffrance » pour reprendre une expression de *Cambridge*<sup>5</sup> car le contraste avec le journal de bord où le même sujet manifeste une anesthésie totale de la conscience ne saurait être plus souligné. S'agit-il ici de révéler l'humanité de ce trafiquant en « or noir »<sup>6</sup> et, partant, la part humaine indissociable de ce système inhumain ? Ou s'agit-il de montrer la banalité du mal incarné par un mari ordinaire et donc la possibilité pour tout un chacun de basculer du côté des serviteurs de l'atrocité ? Ou ne s'agit-il pas plutôt de suggérer les deux, à la fois l'humanité de l'horreur et l'horreur de l'humanité ?

Si, à présent, on met en parallèle le récit de Martha et celui de Joyce, on s'aperçoit que le rapport n'est plus celui d'une opposition, voire d'une inversion, mais plutôt celui d'une similitude ou d'une analogie. Toutes deux employées dans un commerce, elles ont surtout en commun un destin traumatique avec la perte du père de leur enfant et le ravissement de cet enfant. Sans doute à cause de ce trauma partagé, le témoignage de ces deux victimes de ce que Helen Thomas appelle « cultural intolerance and institutionalized violence » (Thomas 2006 : 51) partage une forme épurée, une syntaxe minimaliste, une absence de tentations ou de tentatives lyriques. Cette écriture qui paraît souvent factuelle s'apparente à « l'écriture blanche » chère à Barthes et définie comme « l'écriture au degré zéro [qui] est au fond une écriture indicative, ou si l'on veut amodale » (Barthes 1972 : 56). Encore caractérisée par l'absence de jugement, cette « écriture impassible », sorte de « langue basique, également éloignée [...] du langage littéraire proprement dit » (*idem*) semble bien se rencontrer dans les fragments de monologue intérieur de Martha aussi que dans le journal de Joyce, comme dans les exemples suivants :

As the auctioneer begins to below, I look into Eliza Mae's face.  
He is calling out the date, the place, the time. Master would  
never have sold any of us. I tell this to my terrified child.

---

<sup>5</sup> « This feast of suffering » dit le texte de Phillips (2008 : 136).

<sup>6</sup> Il s'agit là d'une référence à ce que *The Atlantic Sound* appelle « black gold » (Phillips 2001 : 140).



Slaves. Farm animals. Household furniture. Farm tools. We are to be sold in this order. (Phillips 2006 : 76)

I opened the door and he handed me the telegram. I didn't have a chance to say much of anything. He just smiled slightly and began to back away. I closed the door. The telegram didn't say much. I had to try to imagine it. To die at first light on the Italian coast. Fear. Mud. Shivering cold. Noise. Silence louder than noise. Mortar fire. A bullet. (Phillips 2006 : 229)

Dans un cas comme dans l'autre, ce qui ressort avant tout, c'est la parataxe. L'absence de mots de liaison et de connecteurs logiques traduit bien le refus ou l'impossibilité d'expliquer le monde, d'interpréter les événements ou, tout simplement, de donner du sens à ce qui n'en a pas. Si les liens entre les syntagmes ne sont pas explicités, c'est précisément parce que les liens entre les expériences restent inexplicables. Aucune des deux locutrices ne peut comprendre, et encore moins justifier, les calamités dont elle est victime, l'articulation de leur témoignage ne peut donc que faillir ou défaillir. Aux béances syntaxiques entre les phrases correspondent aussi les défaillances de la raison ou de la mémoire : voilà ce qu'on pourrait nommer une grammaire de la fracture. La juxtaposition de propositions courtes, elle, évoque immanquablement le morcellement de la remémoration traumatique – sans compter qu'elle participe, sur le plan microstructurel, de l'esthétique de la fragmentation que nourrit la multiplication des voix narratives sur le plan macrostructurel. De manière tout à fait remarquable, la parataxe paraît exacerbée et le verbe disparaît littéralement quand il s'agit d'évoquer le cœur de l'horreur. Pour Martha, la succession de phrases nominales, « Slaves. Farm animals. Household furniture. Farm tools », dessine une contregradation où le sujet devient animal puis objet, où l'homme ne vaut pas plus qu'un outil, dans une équation réifiante aussi brutale que l'alignement méthodique de substantifs. Pour Joyce, la même accumulation paratactique, « Fear. Mud. Shivering cold. [...] Mortar fire. A bullet », relève plutôt d'une redondance d'images ou de sensations dysphoriques qui aboutissent à la violence tragique de la métonymie euphémistique. Dans les deux cas, ces fragments superlativement elliptiques font ressortir la mise en parallèle entre fractionnement de la phrase et fractionnement de la perception, entre langage éclaté et mémoire éclatée, entre le balbutiement de la langue et le balbutiement du souvenir. Si la phrase se limite à des bribes, c'est que le locuteur ne peut pas rendre compte du tout et que le sens de

la cohésion lui fait défaut ; si l'écriture est réduite en lambeaux, c'est que le référentiel du scripteur n'est que déchirures et débris. Quand la réalité est ineffable, et c'est évidemment le cas pour le trauma, le langage ne fonctionne plus – ou plus que de manière élémentaire : « an event that defies all representation will best be represented by a failure of representation » (Douglas and Vogler 2003 : 32). C'est en effet au moment où l'affect atteint son paroxysme que le langage se trouve réduit à son minimum le plus strict, signe manifeste de sa défaillance. La douleur est alors exprimée en creux, par l'absence plutôt que par l'excès d'effets rhétoriques. L'écriture blanche ressortit à ces manques, à cette retenue, à cette concision, écriture de l'ellipse ou de la litote, à l'opposé de l'hyperbole ou de l'emphase.

Quoique le verbe « bellow », dans le premier exemple, s'apparente à une métaphore, une métaphore qui inverse le rapport de déshumanisation, et que « Silence louder than noise », dans le deuxième cas, relève du paradoxe oxymorique, figure de l'implosion du langage, ce qui domine c'est la simplicité de la syntaxe, la rareté des adjectifs et des adverbes, l'absence de transfiguration poétique, c'est-à-dire le renoncement à l'ornementation qu'évoque Barthes au sujet de ce degré zéro de l'écriture (Barthes 1972 : 57). Entre le récit de Martha et celui de Joyce, entre le monologue noir et la confession blanche, la connexion formelle et stylistique semble donc s'effectuer par l'écriture blanche ; pourtant, comme Barthes en avait déjà eu l'intuition, cette écriture minimale est « livrée sans couleur » (Barthes 1972 : 57), et l'écriture blanche de ces récits de la dépossession n'est donc ni noire ni blanche, parfait outil d'un langage commun et donc d'une axiologie commune. Bien entendu, mettre ainsi en œuvre les mêmes codes romanesques pour le récit d'une esclave noire afro-américaine et celui d'une Anglaise anticonformiste revient aussi à mettre à mal non seulement l'idée d'une écriture ethnique, mais encore et surtout l'idée d'un essentialisme racial. La parenté, linguistique, psychique, généalogique, entre les deux narratrices de l'absence est confirmée dans l'épilogue du roman quand la figure paternelle, dans une syntaxe aussi paratactique que celle des mères spoliées, résume ainsi sa famille : « My Nash. My Martha. My Travis. My daughter. Joyce » (Phillips 2006 : 207). Déjà énoncée dans la partie introductive, cette série où chaque nom constitue une phrase distincte, annonce ou reprise de tout un volet narratif distinct, s'avère à la fois répétitive et différente, paradigmatique et singulative dans la mesure où l'adjonction « My Daughter. Joyce » vient foncièrement modifier la liste préétablie. L'inclusion de Joyce dans la famille du père des esclaves

noirs représente une évolution radicale puisqu'elle transforme une famille de sang en une famille choisie sans barrière de temps ni de couleur. Martha et Joyce sont donc unies par des liens de sororité et leurs récits sont donc bien de même famille sinon de même nature. En mêlant ainsi des destins, des individus, des récits différents et semblables, Phillips illustre ce qu'il considère comme la fonction morale de la fiction : « for a moment, 'they' are 'us' » (Phillips 2012 : 21). Dans *Crossing the River*, la filiation fondamentale s'effectue par l'expérience ou l'héritage de la souffrance, de la privation, du trauma : « with trauma forming a bridge between disparate historical experiences », soutient Craps, « listening to the trauma of another can contribute to cross-cultural solidarity and to the creation of new forms of community » (Craps 2012 : 156)<sup>7</sup>.

En dernière analyse, l'architecture romanesque de *Crossing the River* paraît tout entière conçue de façon à suggérer des dualités pour ensuite les dépasser : la construction dyadique, confrontant un volet afro-américain et un volet britannique, permet de dépeindre des contextes culturels et institutionnels différents tandis que les récits chiasmiques favorisent les recoupements narratifs et encouragent un croisement herméneutique. Certes, le caractère unique de chaque existence est manifestement appuyé par la segmentation structurelle, et les spécificités narratologiques de chaque récit sont suffisamment élaborées pour souligner le souci de la singularisation, mais le dessein principal de Phillips c'est de composer une communauté de déracinés et d'apatrides. Les dualités de nation, de classe, de race sont donc déconstruites tout comme est sapée l'opposition binaire entre écriture noire et écriture blanche.

Ainsi s'affirment à la fois une éthique de la mixité et le caractère essentiellement oxymorique de l'acte même d'écriture : au-delà d'une opposition schématique entre écriture noire et écriture blanche, qui serait le signe somme toute rassurant d'un univers manichéen où demeurent bien visibles innocence et culpabilité, vérité et mensonge, bien et mal – où qu'on trouve bon de les placer –, écrire revient à dire le dicible autant qu'à cerner l'ineffable, à mettre des mots sur les blessures et les offenses, mais aussi à métamorphoser les silences. Car c'est autant sur ce qui est

---

<sup>7</sup> Cette analyse est partagée par Fatim Boutros pour qui « the plight of the protagonists introduces a paradigmatic shared experience, despite the fact that these characters are separated by time and space. I argue that their trauma appears as strong unifying transhistorical feature » (Boutros 2012 : 176).

formulé que sur l'informulable que s'édifie cette communauté en apparence irréconciliable et en réalité fraternelle, moins divisée par ce qui est dit que soudée par ce qui est tu, que met en scène Phillips. Dès lors le texte, à l'image du monde, se fait tissu, tissé et métissé de voix multiples, ajouré d'éloquents silences, et comme se conjuguent et se confondent écriture blanche et écriture noire, voix et silence se fécondent dans cette œuvre pour consacrer une parole éminemment humaine. Sont automatiquement annihilées, dans le cadre de cette esthétique de l'entrecroisement, toute dualité, toute binarité, toute dichotomie, fussent-elles poétiques ou politiques.

## BIBLIOGRAPHIE

- ARMSTRONG, Nancy and Leonard TENNENHOUSE (eds.). *The Violence of Representation: Literature and the History of Violence*. London & New York : Routledge, 1984.
- BARTHES, Roland. *Le degré zéro de l'écriture suivi de Nouveaux essais critiques*. Paris : Seuil, 1972.
- 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 & New York : Rodopi, 2012 : 175-190.
- CRAPS, Stef. « Linking Legacies of Loss : Traumatic Histories and Cross-Cultural Empathy in Caryl Phillips's *Higher Ground* and *The Nature of Blood* ». *Caryl Phillips: Writing in the Key of Life*. Eds. Bénédicte Ledent and Daria Tunca. Amsterdam & New York : Rodopi, 2012 : 155-173.
- DOUGLAS, Ana, and Thomas A. VOGLER. « Introduction ». *Witness and Trauma: The Discourse of Trauma*. Eds. Ana Douglas and Thomas A. Vogler. New York and London : Routledge, 2003 : 1-53.
- MILLER POWELL, Joan. « Caryl Phillips's Black-Atlantic Subjectivity (*The European Tribe* and *The Atlantic Sound*) ». *Caryl Phillips: Writing in the Key of Life*. Eds. Bénédicte Ledent and Daria Tunca. Amsterdam & New York : Rodopi, 2012 : 87-105.
- MORIER, Henri. *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*. Paris : Presses Universitaires de France, 1981.
- PHILLIPS, Caryl. *Crossing the River* (1993). London : Vintage, 2006.
- . *The Atlantic Sound* (2000). London : Vintage, 2001.

- . *Cambridge* (1991). London : Vintage, 2008.
- . *Colour Me English : Selected Essays*. London : Harvill Secker, 2011.
- . « Colour Me English ». *Caryl Phillips: Writing in the Key of Life*.  
Eds. Bénédicte Ledent and Daria Tunca. Amsterdam & New York :  
Rodopi, 2012 : 11-22.
- ROUSSET, Jean. *Forme et signification : Essais sur les structures  
littéraires de Corneille à Claudel*. Paris : Corti, 1962.
- THOMAS, Helen. *Caryl Phillips*. Tavistock : Northcote House, 2006.

