



**HAL**  
open science

## Dit et non dit : ruptures et reprises dans Crossing the River

Pesso-Miquel Catherine

► **To cite this version:**

Pesso-Miquel Catherine. Dit et non dit : ruptures et reprises dans Crossing the River. *Cycnos*, 2016, Traversée d'une oeuvre : Crossing the river de Caryl Phillips, 32 (1), pp.73-86. hal-03148511

**HAL Id: hal-03148511**

**<https://hal.science/hal-03148511v1>**

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.

# **Dit et non dit : ruptures et reprises dans *Crossing the River***

**Catherine Pessa-Miquel**

*Université de Lyon 2*

On pourrait dans un premier temps, comparer l'architecture élégante de *Crossing the River* à une construction musicale régie non par les lois « verticales » de l'harmonie, mais par celles du contrepoint, qui implique une organisation horizontale, juxtaposée, de lignes mélodiques distinctes. C'est très frappant dès le prologue du roman, où deux voix se répondent, en un contrepoint ironique, et dans l'épilogue, qui fait entendre à nouveau les voix fictives, tout en évoquant pêle-mêle d'autres survivants de la diaspora africaine, bien réels (Phillips 236).

On retrouve le principe du contrepoint dans la première partie, dans laquelle le texte juxtapose narration focalisée et genre épistolaire : dialogue de sourds, puisque la femme d'Edward a intercepté une grande partie des lettres (11). La troisième partie donne la parole au seul marchand d'esclaves, mais le contrepoint opère encore, la voix du mari écrivant à sa femme étant très différente de celle du capitaine écrivant pour lui-même.

La deuxième et la quatrième partie en revanche se placent du point de vue des « diasporan souls » (236), victimes de l'esclavage ou de son héritage, comme Martha, ou d'une aliénation, comme Joyce. Dans « West » le contrepoint se fonde sur une alternance des narrations (hétérodiégétique et homodiégétique), et un va-et-vient entre présent et passé. Dans la quatrième partie, il se manifeste dans le montage des fragments discontinus de l'histoire de Joyce, et dans l'usage systématique de parallèles et de symétries. Chaque partie se caractérise par ses ellipses, sa compression et son laconisme, ce qui crée une tension fertile entre ce qui est dit et ce qui est tu.

Pico Iyer, en 1995, semblait avoir surtout remarqué un principe de juxtaposition, et sa disparité supposée :

All three of the last novels have really involved a whole set of documents, three or four voices just placed side by side, and then it's up to the reader to join them up or try to balance them in his imagination. Do you anticipate writing a book in which you weave them all into a whole? (Schattelman 43)

La question laisse entendre qu'il n'y a que des ruptures dans ces romans, et pourrait paraître presque insultante envers l'écrivain, surtout dans le cas de *Crossing the River*, dont les lecteurs voient les reprises, les allusions obliques, qui transforment l'ensemble en un tout organique, ou tissé, ou, pour ne pas trop mélanger les métaphores, en harmonie, en organisation « verticale » de la musique. Un commentaire de Phillips l'atteste : « I felt such an overwhelming, passionate attachment to all the voices, and I kept thinking it seemed almost choral. These people were talking in harmonies I could hear » (Jaggi 28).

Le but de cet article est d'analyser les spécificités de "Somewhere in England", tout en démontrant la façon délibérée, et subtile, dont Phillips a orchestré leur intégration dans la trame du roman. Une attention particulière sera portée à la peinture verbale des corps, à la question de la voix, à la représentation de formes d'exclusion liées à la couleur de peau, au genre, et à la classe, et enfin à la dimension transgressive de l'histoire de Joyce.

### **Dénigrement de soi**

Joyce, dans ce roman physique où les corps sont très présents, s'efface, faisant d'elle au début, sans le savoir, une anti-héroïne. Bénédicte Ledent présente systématiquement son récit comme un « journal », mais les dates en en-tête font partie du paratexte du roman (à la manière de Faulkner), pas d'un texte fictivement « écrit » par Joyce, si bien que son « récit », qui par ailleurs comporte des prolepses incompatibles avec le genre du « diary » reste instable, hybride, et résiste à l'analyse, n'étant jamais explicitement désigné comme narration écrite, ni comme narration orale effective (à Greer par exemple), ni comme voix intérieure de la mémoire. Le style sec et paratactique l'exclut aussi du genre du « monologue intérieur » théorisé par James Joyce à la suite de E. Dujardin.

Dans « The Pagan Coast » la narration donne à voir l'apparence des personnages : Madison est décrit comme « a strong, proud man » (45), et la beauté de Charles suscite chez Edward des regards ambigus, trahissant une habitude de jauger la valeur marchande d'un corps (« decent specimen » [48]), mais aussi une concupiscence « autorisée » par le fait qu'il n'a pas de femme (49). Comme si Charles devait être la nouvelle victime de cette prédation sexuelle favorisée par l'esclavage, dont le roman suggère que Nash a souffert, ce que confirme le discours d'auteur : « It screwed up Nash's head good and proper » (Jaggi 28). En

revanche quand Edward rêve de sa femme Amelia, surgit l'image d'un corps en corruption (Phillips 55), et sa propre chair de vieil homme, flétrie, aux teintes cadavériques (« ashen flesh » [51] ; « mauve contusions » [55]) lui inspire un profond dégoût.

Dans la quatrième partie au contraire, c'est Joyce qui « parle », et elle décrit peu. Len lui semble insignifiant et, par effet d'ironie dramatique, inoffensif : « He wasn't much to look at. But he didn't look like he would hurt. Me, at least » (130). Quand elle rencontre Travis, il se différencie à peine, par sa taille, du soldat qui l'accompagne, les deux étant polis et bien bâtis (« quite stocky » [149]). Plus tard Joyce note aussi son élégance, et la luminosité de sa chevelure noire (167). Le mot « Coloureds » apparaît deux fois (202, 223) ; le mot « black » ne sert pas à désigner la couleur de peau, mais suggère par exemple l'ombre portée par la dévastation de la guerre sur une réunion qui aurait dû être joyeuse : Travis en 1945, avance vers Joyce, « along the black length of the platform » (225), les joues mangées de barbe, les yeux cernés, (with that slow stride and those hunched shoulders » [225]). En quelques mois, la guerre a usé ce jeune corps vigoureux, qu'elle va bientôt annihiler, de même que la vie rude de l'ouest a dévasté les clients noirs de Martha, « with their kidneys and lungs all ruined, spitting blood, arms and legs broken over and over » (81-82), tout comme le corps de Lucas ploie, brisé par le labeur incessant dans les champs (75-76). Pour Travis, le fait d'être passé à tabac par la police militaire « so hard that he thought his kidneys were going to burst » (207) contribue à l'usure du corps et de l'âme.

Joyce est hantée par la mort de Travis, qu'elle cherche à « voir », tandis que Martha voit Chester mourir sous ses yeux. Les deux scènes semblent inspirées du cinéma<sup>1</sup>, la mort de Travis d'un film de guerre hollywoodien, et celle de Chester d'un western spaghetti, car si le cavalier seul avance sur sa monture, nimbé par la poussière et la lumière du couchant, le cheval est vieux et fatigué, « frame bent, head low » (83), aussi résigné que celui qui le monte : « Chester slumps from the saddle, but his foot gets caught up in the stirrup » (85). Ce passage est narré par Martha, au présent, ce qui en dit long sur le caractère traumatisant de ce meurtre, de ce passé qui refuse de passer, qui reste éternellement présent : « Three brave men with pistols smoking, and Lucy screaming »

---

<sup>1</sup> « You take something which people presume they know about school – like the West from John Wayne or Sergio Leone school – and you make them look again from the point of view of people who have been written out » (Jaggi 26).

(85). Le roman établit des correspondances entre les deux couples d'amoureux, Martha et Chester, Joyce et Travis, parmi lesquelles il faut compter la mort violente de l'homme, et la qualité complice du rire dans le couple. En effet si le rire est une arme de mépris entre Len et Joyce, qui les oppose (voir par exemple 172-173, 213), il illumine pour Martha le visage de Chester, « his sweet chocolate face » (84), et nourrit l'amour naissant entre Travis et Joyce (149, 209).

Quant à son propre corps, Joyce ne le décrit pas plus qu'elle ne se nomme spontanément<sup>2</sup>. Orpheline de père, elle n'a jamais pu lire dans les yeux que sa mère posait sur elle, autre chose que de la colère et de l'insatisfaction ; elle est incapable de s'aimer, et de construire d'elle-même une image positive : « I'm not much to look at » (191) : la reprise des mots utilisés pour Len montre qu'elle se rabaisse autant qu'elle le méprise. Cependant les attentions de l'officier supérieur de Travis, que Joyce dédaigne (« He really thinks he's something » [145]), sont une façon de révéler le corps que Joyce se garde de montrer. Ce fait la courtise : « Husband out ? » (145), et trouve un prétexte pour revenir la voir (205). D'habitude si fière de sa capacité à percer les postures, Joyce ici semble voir le manège sans en deviner les motivations, incapable de se reconnaître dans l'objet d'un désir masculin. Il lui faut plusieurs mois, après le bal, pour commencer à s'intéresser à son pouvoir de séduction : « I found myself thinking that I could kill for a bar of scented soap » (211).

La demande en mariage de Len lui semblait une victoire sur une mère incrédule, « trying to comprehend the fact that somebody actually wanted me » (132). Vite détrompée cependant (d'où le sarcasme dans « That made me feel really wanted » [213]), l'amour de Travis lui semble miraculeux : « He really wanted me » (226). Quand Travis lui porte secours elle se sent indignée : « I didn't feel I deserved this. To be rescued like this » (216). Travis vient du Sud, comme son accent l'indique (202), et il y a une ironie certaine dans cette utilisation par Phillips des codes de chevalerie fantasmés, filtrés par les romans de Sir Walter Scott, que les Sudistes blancs s'étaient appropriés pour asseoir leur prétendue supériorité et édifier le mythe de leur civilisation. L'attitude chevaleresque de Travis contraste avec la veulerie de Terry, « the man Sandra's husband should have shot. Mr bloody Farmer » (170). Les deux

---

<sup>2</sup> Si l'on excepte, à la fin, la description de son apparence négligée de ménagère de quarante-cinq ans, qu'elle est mortifiée de présenter à un fils qui ne la connaît pas (231).

maris, eux, ont une conception patriarcale de « l'honneur » qui n'a rien à envier à la culture des « crimes d'honneur » dans des sociétés censées être moins civilisées.

Enfin le texte suggère, notamment par la reprise du motif des landaus (223, 230), la mutilation symbolique de son corps de mère, amputé du bébé qu'elle tenait dans ses bras (« I held Greer » [220]), une souffrance qu'elle partage bien sûr avec Martha. Ceux des critiques qui blâment Joyce d'avoir abandonné Greer ne tiennent compte ni du contexte historique, ni de la précarité et de l'isolement de la jeune femme, qui contrairement à cette autre mariée « G.I. » que l'employé de mairie évoque (227), ne peut prétendre à une pension américaine : « My G.I. baby. No father, no mother, no Uncle Sam » (223).

### Écrire une voix

Si le corps de Joyce reste suggéré, sa voix en revanche est mise en avant, avec son dialecte du Yorkshire, qui est l'idiome de Phillips : « I understood every twist and turn of that dialect » (Jaggi 27). Pour expliquer pourquoi Joyce a la parole, Phillips insiste sur son besoin « d'entendre » ses personnages, et sa méconnaissance du parler noir sudiste, en dépit de ses efforts de documentation (« I drove round Georgia and Alabama for days in search of Travis » [Jaggi 27]). Il n'utilise pas de transcription phonétique ou de vocabulaire particulier (rien de comparable aux voix écossaises d'un James Kelman par exemple), mais le dialecte s'entend dans les idiomes tels que « I should have been so lucky » (Phillips 139), dans des expressions imagées comme « they've worn their leaves shabby » (146) ou encore dans l'emploi d'un temps surcomposé pour exprimer l'hypothèse<sup>3</sup>.

Le style sec, les dialogues intégrés dans la prose sans guillemets, l'argot et les jurons contribuent à oraliser la langue. Il y a de la vivacité, de la répartie, de l'esprit, qui fonctionnent comme des mécanismes de défense : « she was so wet you could pour her into a jug » (223). Si la voix de Martha est bien américaine, elle a des similitudes avec celle de Joyce, par son style sec et laconique (« She has not yet stopped crying. I have not begun » [85]), ses images ramassées (« the iron-throated bell » [76]), et ses allitérations (voir 77, 169). On trouve même dans le monologue de Joyce (136), des traces fugitives (placées entre parenthèses) de cette forme particulière de contrepoint qu'est le *call and*

<sup>3</sup> « if she had have done » (193); « if the inspectors hadn't have taken » (200).

*response*, qui permet à la voix de Martha de commenter directement, entre parenthèses, la narration hétérodiégétique (80).

Dans ce roman où les masques, les faux-semblants et le *role-playing* abondent, on peut dire que Phillips « joue l'oralité », utilisant l'écriture pour créer l'illusion de l'oralité. La tension entre oralité et littérature se ressent dans la juxtaposition de mots banals pour créer un énoncé paradoxal, comme celui qui désigne le mari absent de Sandra : « He lives in a photograph on the mantelpiece » (152). Elle est perceptible aussi quand la voix oralisée se laisse aller à faire de la prose poétique, où l'on entend des tétramètres ou des pentamètres : « Sometimes they forgot themselves and nodded / as they spread some jam on their crustless toast » (141) ; « Every night I hear the dull beat of her feet / as she drags herself up the creaking stairs » (196). Phillips se plaint de certains romans contemporains, dont la prose est laborieuse, et qui lui tombent des mains, expliquant qu'il travaille et retravaille la fluidité et la musique de ses phrases : « Why can't people hear music in words ? » demande-t-il souvent à son ami poète Glyn Maxwell (Schatteman 179).

Phillips, grand lecteur de documents (journaux intimes, récits de voyage) estime que les voix d'auteurs y sont différentes, plus honnêtes et directes, que celles des auteurs : « the women's voices seem to me to be clearer, more impassioned, more complex. [...]. The few times that I have used a woman's voice, it's been precisely because of the lack of drum-bashing on the part of whomsoever the character is who has presented herself » (Schatteman 43). Cela vaut pour Joyce et Martha. Phillips aime faire entendre ces voix de femmes si longtemps contraintes au silence dans l'histoire, et dans sa version « noire » de l'épopée de la frontière il a choisi le point de vue le moins documenté : « there was quite a bit about black male cowboys but nothing about black women and their role in the West » (Jaggi 26).

### **Exclusion**

Le fait que l'officier américain blanc s'amuse à appeler Joyce « Duchess » (162) trahit son incapacité à déceler l'accent de classe sous l'accent du Yorkshire de la jeune femme. Or Joyce a une conscience aiguë des conflits de classes, ce qui lui fait mépriser la propagande gouvernementale : « Classless my arse. A toffee-nosed bugger's still a toffee-nosed bugger to me » (188). Elle se moque aussi des occupants du manoir local, qui ont cédé leur propriété (que Joyce appelait en 1939 « a nob's hall » [151]) au régiment américain : « The toffs have moved on

for the war. Big of them, I thought » (161). Caryl Phillips lui prête ses propres préoccupations : I think that class was always incredibly important to me. [...] I was working-class; I knew that » (Schatteman 100); « working-class black some days, black working-class others » (Schatteman 33). Cependant, si Phillips a pu passer outre le scepticisme et le racisme de ses maîtres d'école et entrer à Oxford, dans le cas de Joyce c'est sa propre mère qui l'écarte de l'éducation et de la lecture, tout en anéantissant la fragile image paternelle qu'elle avait pu se forger<sup>4</sup> (190).

Joyce travaille donc quatre ans à l'usine, dès l'âge de quatorze ans (190). Elle incarne ainsi la classe sociale la plus précaire, facile à licencier : « The factory. Well, they'd had enough of me not saying anything » (196). Son travail au magasin de Len lui permet d'échapper aux usines d'armements (« I'll not be going in the factories », [154]), mais d'un autre côté elle se sent exploitée, et elle l'est, par un mari à qui elle sert de main d'œuvre gratuite : « I couldn't be any worse off in a factory or in the WAAF » (172-173). Cette façon de marteler le mot « factory » n'est pas un hasard, mais un écho volontaire qui fait résonner l'usage différent du terme ailleurs. Dans le prologue, la première phrase en italiques fait entendre la voix de Hamilton qui insiste d'emblée sur la collusion de l'Église chrétienne et de la factorerie, symbole du commerce négrier : « Returned across the bar with the yawl, and prayed a while in the factory chapel » (1). En contrepoint, le père et les enfants observent de loin la factorerie, qu'ils ne savent nommer, mais qu'ils perçoivent comme une fortification : « [the children] stared up at the fort, above which flew a foreign flag » (1). L'insistante consonance en f souligne ironiquement l'effet de contrepoint, qui à la collusion précédente ajoute l'idée de la force armée. On a là tout ce qui fut nécessaire à l'esclavage, ou, ailleurs, à la colonisation : les comptoirs commerciaux, la religion qui justifie le bien-fondé de l'entreprise, et le soutien des militaires, comme Phillips le montre si bien dans la première section de *Higher Ground* (1989). Nash Williams dénonce l'établissement clandestin de factoreries sur le territoire du Libéria (41), et fustige les émigrants américains noirs qui « empruntent » des enfants indigènes pour les vendre (31). On voit

---

<sup>4</sup> En contrepoint, Hamilton se voit en membre de la gentry, ironisant sur ces gueux de marins (« I gave both of these *gentlemen* a good caning » (105, italiques dans le texte). Inversement certains d'entre eux lui reprochent un amateurisme de *gentleman passenger* (109).



ainsi comment les deux sens du mot *factory* se fertilisent et se « contaminent » mutuellement à travers les siècles.

Un autre mot acquière ce scintillement, cette vibration particulière que produit la répétition délibérée : le mot « love » et ses dérivés, comme « loved », dernier mot du roman, ou l'adjectif « beloved », qui crée une variante quand l'épilogue répète le prologue : « I sold my beloved children » (237). Mais cette fois-ci ce relief s'acquière par l'utilisation ironique de l'adresse idiomatique « love », automatisée, vidée de sens, aux moments cruciaux où l'on enjoint Joyce de renoncer à son amour maternel : « He's like coffee, isn't he, love » (228) ; « Into the care of the County Council as an orphan, love » (223, 230). Ironiquement, Joyce elle-même, dix-huit ans plus tard, l'utilise, embarrassée, pour son fils : « I'm sorry, love. I destroyed everything » (224). Pour Phillips, l'amour est une force vitale, « an underlying passion » : « [family love] makes people survive the most vicious upheavals » (Jaggi 28).

Dans le premier chapitre, « June 1942 », l'auto-dénigrement de Joyce est poussé à un point tel que rien ne permet de dire que ce « je » qui « parle » est une jeune femme ; la référence au magasin, qui pourrait rappeler Chester dans « West », désoriente le lecteur. Puis, ce qui est thématiquement c'est l'exclusion et la stigmatisation d'une personne, « the uninvited outsider », et la possibilité pour cette personne d'une alliance contre les villageois : l'alliance de l'auto-effacement (« the last of the men were *vanishing* down the drive, *nervously* smoking their cigarettes », 129) contre l'arrogance et l'illusion du « bon droit » que Joyce lit dans les yeux accusateurs des villageois. Il faut attendre soixante-dix pages pour comprendre que le syntagme « accusing eyes », 129, 199) est lié à l'ostracisme de Joyce pour cause de « trahison » de l'un des leurs, Len.

Le pronom « they » sert souvent de raccourci à Joyce pour désigner les individus ou groupes qui l'excluent et semblent la mépriser. À cette grammaire de l'exclusion s'ajoute l'exploitation de l'espace : dès que Len est emprisonné, Joyce prend toute la place, au sens propre, respirant enfin : « I stretched out in the bed. [...] My chest unknotted » (199), avant de gagner le pub, où pour la première fois elle s'approprie un coin de l'espace public du village, « my own corner » (136). Le nom de Travis est mentionné pour la première fois (dans la quatrième partie) quand Joyce l'invite au pub pour partager avec lui « the seat in the corner » (208), et l'ouverture au monde et à toute la poésie du monde, dont le soleil couchant représente un raccourci commode, un code : « watch the

sunset<sup>5</sup> » (136) ; « watch the sun go down » (208). Jusqu'à ce que, dans ce même pub, l'annonce du départ imminent de Travis referme brutalement l'horizon : « I felt a door closing inside of me » (211).

En s'appropriant le pub, Joyce venge les erreurs de sa jeunesse naïve, quand dans un pub portant le nom de « Brown Fox », elle s'était laissée persuader, sans être dupe, par la ruse de Len, renard au pelage terne (130) ou quand, dans un pub au nom tout aussi approprié, « The Dog and Pheasant », elle s'était retrouvée seule, proie abandonnée par Herbert à un autre prédateur potentiel au sourire répugnant (195).

Joyce ne sait rien du sud des États-Unis, du racisme (202). Elle ne sait pas pourquoi le sourire de ces jeunes gens est crispé (« He smiled at me nervously », 162). S'ils l'appellent « ma'am », cela n'évoque pas pour elle un code de conduite envers la « dame » blanche, intouchable, imposé sous peine de mort par lynchage, mais bien des connotations très britanniques de classe : « Hey, ma'am. Looking for the dance? [...] I walked across the lawn – like a real *madam* » (161, je souligne). Quand elle apprend qu'elle peut épouser Travis mais pas vivre avec lui aux États-Unis, la coupable ne peut être qu'elle : « They weren't having any of that. Me, I wasn't right over there » (227). Phillips a été interrogé à plusieurs reprises sur cette naïveté de Joyce, qui la rend très attachante à ses yeux : « We want to shake her by the shoulders and say, wake up and smell the coffee, girl, do you realize what you're getting yourself into? » (Jaggi 27). Cependant il assortit cette opinion subjective d'une explication historicisée très convaincante, analysant la façon très différente dont les Britanniques ont perçu les G.I.s en 1942, puis les immigrants caribéens quelques années plus tard (Jaggi 26).

Joyce n'a que mépris pour l'officier blanc qui lui explique : « these boys are not used to us treating them as equals. [...] It's just that they're different » (145). Le mot « boys » fait partie pour bien des Blancs d'une stratégie d'humiliation et d'émasculatation symbolique des Noirs que l'officier a manifestement intériorisée. On sait toute la charge méprisante portée par le mot « boy », qui servait à s'adresser aux hommes noirs, fussent-ils âgés de quatre-vingts ans. Mr Garner, dans *Beloved*, fait figure d'exception par sa façon de traiter ses esclaves, ce dont il s'enorgueillit :

'Y'all got boys,' he told them. 'Young boys, old boys, picky boys, stropping boys. Now at Sweet Home, my niggers is men

---

<sup>5</sup> Martha célèbre l'amour de Chester, âme poétique et roc fiable, « watching the sunset at dusk, [...] Always there when I needed him » (85).

every one of them. Bought em thataway, raised em that away.  
Men every one.’ (Morrison 10)

Joyce, elle, a l’habitude de penser aux soldats britanniques en utilisant le mot dans son acception inclusive : elle exprime sa commisération pour « our boys » après la défaite de Dunkerque en 1940, en soulignant leur jeunesse : « Boys is right » (164). Elle est donc particulièrement transgressive, sans le savoir, en redonnant au mot son innocence quand elle voit les soldats noirs : « They looked sad, like little lost boys » (129).

Martha, à l’âme pionnière (« westward soul » [94]) cherchait un espace où elle ne serait plus infantilisée et anonyme, « prospecting for a place where your name wasn’t ‘boy’ or ‘aunty’ » [74], de même qu’elle refuse d’admettre que sa fille puisse porter le nom de son ancienne maîtresse, Cleo (94). Nash se réjouit d’être *nommé* au Libéria : « in this republic the practice is to address me as *Mr Williams* and not *Boy* » (32-33) mais la prolifération du nom Williams, que portent tous les esclaves d’Edward (Nash, Madison, Solomon, Galloway...) rend bien vaine sa fierté proclamée : « I am *Mr Williams* » (33). Joyce, elle, est appelée une seule fois « Mrs Kitson » (165), le dialogue révélant alors ce nom que le monologue de Joyce avait censuré violemment, à la réception d’une lettre de Len qui la désigne comme son appendice : « I knew it was him before I opened it. Mean handwriting. And addressed to Mrs Len somebody. My name isn’t bloody Len anybody » (148). Le patronyme de Joyce n’est jamais révélé, signe de ce statut tragique d’orpheline quelle partage avec Nash, Martha, Tommy, Greer, et avec le nourrisson anonyme enterré dans la même tombe que sa mère, et dont elle invente l’histoire : « Its mother had no money. Probably no bloke either » (188).

L’officier met Joyce en garde contre la « différence » des Noirs, et ironiquement, c’est une « différence » charmante qui la séduit chez Travis, ses dents du bonheur (« a gap [...] at the bottom. [...], it was different and I liked that » [162]). Travis, en appréciant sa « différence » à elle, transforme la grammaire de l’exclusion en une grammaire de l’inclusion : désormais ils sont deux contre « the rest of them » (163). Pourtant, une image proleptique annonce la brièveté tragique de cet amour naissant : la maison bombardée de la mère de Joyce laisse un trou béant, « a gap in the street like a broken tooth » (181).

### Transgression

Dans le prologue, les murs de la factorerie sont blanchis, « white-washed », et les mots « bar » et « factory » sont répétés deux fois chacun, en chiasme. Le mot « bar » est un leitmotiv dans le texte de Hamilton, désignant à la fois l'unité d'évaluation de la valeur marchande des esclaves, et la barre qu'il faut négocier en bateau pour remonter les rivières en quête du « bois d'ébène », mais ici la proximité du mot avec la mention de la couleur blanche fait penser à une expression qui n'est jamais utilisée par Phillips, mais ne cesse d'être suggérée par l'histoire de Joyce : « colour bar<sup>6</sup> ».

Une barrière symbolique dont Joyce n'a pas conscience, car dans la scène du bal elle n'est préoccupée que par la différence de genre : « A sitting line of us facing a standing crowd of them » (162). Et pourtant, en franchissant cette ligne, elle transgresse aussi la ségrégation raciale, et le tabou de l'union d'une femme blanche et d'un homme noir. Son corps semble la porter, presque malgré elle, vers Travis : « I found myself on my feet and walking » (162). Les corps de Travis et de Joyce se rejoignent, une main est offerte et acceptée (« I stretched my arm out to meet it », [162]) et les deux danseurs se retrouvent seuls, littéralement sur la ligne de démarcation : « he steered me backwards and into the space that was the dance floor » (163).

Le zoom sur les mains, repris plus tard dans une scène intimiste et délicate (209-210) fait résonner des échos venant des autres récits : Martha surmonte sa réticence pour finalement accepter la main tendue de la femme blanche (75) ; par contre, quand Hamilton raconte à sa femme qu'il a rêvé du contact de leurs mains, la célébration de son bonheur conjugal est couchée dans un langage conventionnel, marqué par le sentimentalisme du dix-huitième siècle, qui révèle l'égoïsme du personnage (118), et sa capacité schizophrène à oublier que ce bonheur est financé par la destruction brutale de centaines de familles africaines. Dans « *The Pagan Coast* » aussi le motif du langage corporel des mains sert à suggérer une forme d'exploitation sexuelle, de domination, et donc de perversion du sentiment amoureux. Mais cette fois-ci Madison refuse de jouer le jeu, opposant à la pression d'Edward un refus monosyllabique : « No, he said » (68).

---

<sup>6</sup> Selon Bénédicte Ledent, Joyce traverse « an invisible class and colour bar » (111).

### Boucles et béances

« Somewhere in England » déploie soixante-cinq scènes brèves, ciselées, organisées en brefs chapitres qui cachent et taisent pour mieux révéler ensuite, et finissent avec panache, en retournement (*twist*) ou en chute (*punchline*). On peut citer l'épisode du Blitz de Sheffield<sup>7</sup>, dont la description par Joyce est décalée, incongrue, utilisant un registre purement esthétique (« frosty white ribbons », « beautiful little fairy lights » [177]). Pendant que le prêtre chante 'Plus près de toi, mon Dieu', le chaos et le feu qui tombent du ciel sont paradoxalement évoqués en termes d'ascension grandiose et digne : « There was a huge celestial glow, as though the sun were about to rise out of the heart of the town » (177). Il y a ici une dimension blasphématoire qui s'inscrit dans le rejet de la religion chrétienne qu'on retrouve à tous les niveaux du roman. Le prêtre leur lit un poème censé rassurer ses ouailles, intitulé 'Repose', aux rimes plates (dans les deux sens du terme), au rythme pesant et monotone, (huit tétramètres divisés en deux dimètres par une forte césure). On ne sait si Phillips a trouvé ce chef-d'œuvre dans la propagande de l'époque ou s'il l'a écrit, avec son flair du pastiche, mais l'intention subversive est claire, surtout dans la dernière phrase, car ce prêtre qui voulait rassurer (« He'll never forsake you, He'll banish your fear » [178]) ne peut vaincre sa propre peur. Joyce le surprend en prière, « stifling his fear between two folded hands » (178). Cette proposition, qui clôt brillamment le chapitre, forme un beau tétramètre qui joue sur les variations de rythme (trochée, anapestes), sur l'allitération en F et L, et l'alliance paradoxale, dans l'image, du concret et de l'abstrait, du divin et de la violence meurtrière : une leçon de poésie en sept mots.

Dans l'ordre de la narration, Joyce se réjouit de l'absence de Len et s'approprie l'espace public (août 1942, 136) avant que Len ne soit arrêté (décembre 1941, 198). De même l'exaspération silencieuse de Joyce envers Sandra en 1940 (« Why didn't she just keep her legs shut ? » [157]) s'exprime bien avant l'annonce « choc » d'un avortement qui est éludé et censuré par la façon même dont il s'affiche, en tête de chapitre, doté d'un article défini sans référent : « After the abortion, I went to church with her » (194). La boucle est bouclée, la spirale de la narration nous renvoie à la réalité terrifiante d'un avortement clandestin, que Sandra redoute sans le nommer : « I'm not going backstreet » (157), dont jamais le lecteur ne saura rien, mais dont la mention l'invite à lire

<sup>7</sup> Joyce ne nomme jamais ni la ville ni le village, mais la description du Blitz et la mention du Lyceum Theatre (192) permettent d'identifier Sheffield.

autrement, à rebours, la réticence de Joyce envers Tommy (« I never thought that I would want to hold a baby » [156], ou le choc ressenti devant la poupée de chiffons oubliée (176) qui ravive deux traumatismes, l'avortement et l'assassinat de Sandra. Dans cette chronologie disloquée, le fait paradoxal de narrer le départ de Greer avant son arrivée permet de laisser entrevoir au lecteur la possibilité d'une réponse positive à la question posée plus haut : « Would he come back? » (223). Les derniers mots sont une invitation à écouter à nouveau, et à relire du début : « Sit down. Please, sit down » (232).

Le style télégraphique de Joyce est utilisé pour mieux mettre en abyme le télégramme qu'elle reçoit : « The telegram didn't say much. I had to try to imagine it » (229). Comme Joyce, le lecteur doit tenter de « voir », de recomposer l'horreur derrière les mots convenus : « his flesh ripped open by hot, flying metal » (229). Ce corps déchiqueté rappelle l'image autoréflexive utilisée par Margaret Atwood dans *The Handmaid's Tale* pour figurer la discontinuité de la narration : « I'm sorry there is so much pain in this story. I'm sorry it's in fragments, like a body caught in crossfire or pulled apart by force » (Atwood 279). Phillips a commenté la douleur contenue dans le récit de Joyce : « As yet, where the hell Joyce came from, I don't know. But it's painful wherever it is. It's probably the most painful thing I ever wrote » (Jaggi 267). Mais s'il trouve une image forte pour figurer sa façon de narrer, il ne l'intègre pas dans un commentaire métafictionnel mais l'évoque dans un entretien :

I keep trying to write a book with a beginning, a middle, and end, and then failing spectacularly. [...] It's almost like I've crafted this wonderful ceramic bowl, and I'm two pages from the end of the book, just doing the final glazing, and I deliberately drop it, and it shatters, [...]. I don't trust the linearity of time. I don't trust it. [...] I think that's why I drop the bowl every time. (Schatteman 43-44)

Le bol et le télégramme, dont il faut deviner ce qu'il tait, figurent le va-et-vient entre éclatement et remembrement qui caractérise cette esthétique de la dislocation héritée des modernistes (James Joyce, Faulkner) et reprise par les postmodernistes (Graham Swift, Salman Rushdie).

Joyce, traversant la salle de bal pour franchir une frontière invisible, est une pionnière, comme Martha. Contrairement aux grotesques défenseurs civils, « defeated by their own lack of

imagination » (138), elle est capable de voir bien au-delà du « tunnel » étroit que forme le village (151). Si l'épilogue a une tonalité parfois bien sombre, rappelant que perdurent la souffrance et la misère pour bien des enfants de la diaspora, le brio de cette écriture multiforme et « bâtarde », au sens où Rushdie emploie le mot, ainsi que la résilience de Greer, « bâtard » lui aussi aux yeux de certains, contredisent ce pessimisme. Greer, enfant de l'amour, était le précurseur d'un métissage en marche, le symbole d'un ordre social plus juste, plus ouvert, dont malgré la résurgence de la haine, du racisme, et du repli sur soi, on ne peut qu'espérer l'avènement. Caryl Phillips, qui conçoit l'écrivain comme celui qui pousse ses lecteurs à traverser les entraves, à forcer les lignes de démarcation qui nous enferment dans un système de pensée, nous offre avec *Crossing the River* un exemple de ces romans capables de faire bouger les lignes : « [the job of a writer is] to encourage people to change not only the way they think, but thereafter, change the way in which they act » (Schatteman 114).

## BIBLIOGRAPHIE

- ATWOOD, Margaret. *The Handmaid's Tale* (1985). Londres : Vintage, 1996.
- JAGGI, Maya. « Crossing the River : Caryl Phillips Talks to Maya Jaggi ». *Wasafiri* 20 (Autumn 1994): 25-29.
- LEDENT, Bénédicte. *Caryl Phillips*. Manchester: Manchester UP, 2002.
- MORRISON, Toni. *Beloved* (1987). Londres: Picador, 1988.
- PHILLIPS, Caryl. *Crossing the River* (1993). Londres: Vintage, 2006.
- RUSHDIE, Salman. *Imaginary Homelands*. Londres: Granta, 1991.
- SCHATTEMAN, Renée T., ed. *Conversations with Caryl Phillips*. Jackson, MS: UP of Mississippi, 2009.

