



HAL
open science

Mélange des genres, imitation et subversion : ‘I-Calypto’ de Hazel Campbell

Corinne Duboin

► **To cite this version:**

Corinne Duboin. Mélange des genres, imitation et subversion : ‘I-Calypto’ de Hazel Campbell. Dérives et déviances, SEDES / Le Publieur, p. 203-213, 2005. hal-01165859

HAL Id: hal-01165859

<https://hal.science/hal-01165859>

Submitted on 3 Dec 2016

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.

Mélange des genres, imitation et subversion : « I-Calypso » de Hazel Campbell

Corinne Duboin
Université de La Réunion

Le texte a besoin de son ombre : cette ombre, c'est *un peu* d'idéologie, *un peu* de représentation, *un peu* de sujet : fantômes, poches, traînées, nuages nécessaires : la subversion doit produire son propre *clair-obscur*.
Roland Barthes, *Le Plaisir du texte*

Literature, like all living art, is always on the move. It is part of its life that its dominant form should constantly change.
V. S. Naipaul, *Reading & Writing*

Le volume important de recueils de nouvelles publiés par plusieurs générations d'auteurs issus de la Caraïbe anglophone, parmi lesquels un nombre grandissant de femmes¹, témoigne de la popularité et de l'adaptabilité d'un genre par ailleurs déjà reconnu dans les pays anglo-saxons. Si le roman reste une forme fictionnelle d'importation, la nouvelle de langue anglaise participe davantage d'une tradition littéraire émergente, proprement caribéenne. De par ses liens de parenté avec les contes et la tradition orale encore vivace dont elle se nourrit, la nouvelle a été plus aisément récupérée². Produit d'un héritage colonial, elle est devenue un genre transculturel qui implique une redéfinition de ses canons esthétiques informés par la tradition vernaculaire.

Hazel Campbell, née et vivant en Jamaïque, fait partie de ces auteurs (afro-)caribéens dont l'écriture est l'expression artistique d'une identité plurielle revendiquée. La nouvelle « I-Calypso » qu'elle a publiée en 1992 dans *Singerman*³, son troisième recueil, illustre pleinement cette démarche. Elle s'inscrit dans un projet d'écriture qui se joue des codes esthétiques, qui interroge et conteste les normes (littéraires, mais aussi sociales et culturelles). L'originalité et la force de ce texte court tiennent essentiellement à sa forme, détournée, signifiante. D'emblée, dans un titre « rhématique »⁴, qui fait référence au genre plutôt qu'au contenu, l'auteur met en exergue la nature travestie et subjectivée de son texte. Par le biais de l'écriture, Campbell s'approprie, fait sien et adapte un genre musical codifié exclusivement masculin⁵. De fait, la nouvelliste s'inspire du calypso, forme d'expression populaire de la Caraïbe apparue à Trinidad, à la fin du XIX^e siècle⁶. Ballade aux paroles habilement subversives, le calypso anime les fêtes du carnaval et offre une critique sociale sur un mode ironique, permettant ainsi d'exorciser les angoisses quotidiennes, de fustiger les puissants et d'épingler ceux qui, dans l'année, ont été mêlés à

l'actualité (événements politiques ou simples faits divers). Les relations hommes-femmes conflictuelles sont en outre un thème de prédilection dans des textes à forte tonalité sexiste⁷.

La nouvelle de Campbell, exercice de style ludique qui mélange les genres et cultive l'ambiguïté à l'envi, est une forme dérivée, une écriture déviante, et ce à plus d'un titre. Je me propose ainsi d'étudier cette histoire courte en tant qu'« hypertexte »⁸ subversif, selon quatre angles de lecture : structurel, linguistique, thématique et, plus largement, idéologique.

Architextualité : d'un genre à l'autre

Dans le paragraphe d'ouverture, le lecteur apprend qu'une femme a fait publier une petite annonce, à la fois mise en garde et mauvaise farce, dans le journal du dimanche, un premier avril, et ce afin de dénoncer publiquement une certaine Erma et l'inviter à avouer ses frasques à son mari, avant qu'il ne soit trop tard :

PERSONAL
TO ERMA
PLEASE CONFESS

This is to advise Erma to confess her indiscretions to her husband. He will forgive her if she tells all, but he is getting suspicious and if he finds out for himself, trouble ! (64)

Puis la nouvelle alterne séquences dialoguées numérotées, brèves conversations téléphoniques de trois femmes prénommées Erma et leur entourage respectif, suite à l'annonce (« *Erma One* », « *Erma Two* », « *Erma Three* »), et chant choral (« *Chorus* ») ou paroles en vers, pleines de bon sens populaire. Le mouvement final chanté (« *Finale* ») clôt la nouvelle en guise de morale. L'architecture fragmentée de l'ensemble, mise en évidence par la présence des intertitres et par les effets typographiques (paratexte en italique, collage, annonce en caractères gras), facilite l'identification de formes canoniques transposées, tout en créant la confusion des genres.

« I-Calyspo » est un texte satirique polymorphe qui emprunte à la fois à la chanson et à la comédie de mœurs, que l'auteur adapte et décline en savoureux vaudevilles, comme autant de variations musicales sur un même thème, chaque saynète mettant en scène un cas de figure particulier : la première Erma s'avère être fidèle à un mari confiant, la deuxième dévouée à un homme soupçonneux et violent, et la troisième infidèle à un mari lui-même volage.

L'organisation formelle de la nouvelle intègre les règles de composition du modèle musical, notamment l'exposition liminaire et la conclusion d'un interprète/narrateur indéterminé qui ridiculise les personnages de son histoire

et interpelle son auditoire/lecteur : « *So woman, mend your ways / And forever win his praise* » (70), tout en usant de la technique du *call-and-response* (ou chant responsorial) avec la présence d'un chœur qui reprend le message du soliste et commente l'intrigue dans un refrain : « *Chile, mend your ways / Crime never pays* » (68, 70). En outre, la forme théâtrale du texte, comprenant une ouverture, trois actes et un finale, n'est pas sans évoquer les spectacles de variété dérivés du calypso et constitués de sketches en vers improvisés et chantés en créole durant le carnaval⁹.

Si la nouvelle est aisément calquée sur le format du calypso, la transposition de sa musicalité quant à elle s'avère un exercice plus délicat, voire une véritable gageure. Certes, Campbell use de techniques empruntées à la chanson telle que la répétition sous diverses formes (refrain, rimes, allitérations et assonances, reprises lexicales et syntaxiques, anaphores et épistrophes) qui confèrent au texte une certaine musicalité, qui contribuent à le structurer et à rythmer ses dialogues, à coup de phrases scandées comme des partitions, ainsi qu'en témoigne le passage suivant :

« John ! What you doing with that belt ? Is who you planning to pelt ? You mad ? But look trouble this morning ! Look me crosses this morning . Look how I lying down peaceful in me bed this Lord's day morning and the man come threatening to sweeten me tea with salt, for no reason at all. » (67-68)

Dans sa *Lecture musico-littéraire*, Dominique Arroyas souligne à juste titre que, « lorsqu'il est question de revendiquer la présence d'une forme ou d'une technique musicales dans une œuvre littéraire, il s'agit plutôt d'établir une analogie, de reconnaître la transposition de traits musicaux par des moyens littéraires, plutôt que de voir dans l'œuvre littéraire la présence réelle d'une forme ou d'une technique musicales »¹⁰. Or, l'une des particularités du calypso (et autres genres musicaux de la Caraïbe qui puisent leurs origines dans les musiques percussives africaines) est la polyrythmie, l'emploi simultané de rythmes distincts, chaque instrument ayant son propre tempo qui s'harmonise avec l'ensemble. Les contraintes de la composition littéraire, la linéarité obligée de l'écriture, imposent à la nouvelliste des moyens détournés afin de reproduire, d'inventer une polyrythmie textuelle qui conjugue diversité et unité.

Dans « I-Calypso », Campbell fait ainsi le choix d'une écriture disloquée, hétérogène. Elle mélange les genres (chanson, théâtre, fiction) qui, au-delà des ruptures de rythme, se rejoignent. Elle juxtapose les formes (annonce, prose narrative, dialogues et couplets en vers) comme autant de rythmes et de sons mêlés qui se répondent et se percutent. En outre, à la simultanéité des rythmes contrastés du calypso se substitue une dynamique de l'alternance des voix discordantes. La multiplicité et la coïncidence des dialogues (« *Erma*

One », « *Erma Two* », « *Erma Three* »), variantes d'un même scénario pris sur le vif (la dispute conjugale), créent un effet de dilatation (la rumeur enfle et se répand) et donnent à entendre une pluralité de voix désincarnées qui s'élèvent et s'affrontent. Le chœur, ensemble de voix qui chantent de concert, appuyant le message du soliste qui exhorte les femmes à se conformer aux règles, représente quant à lui le discours normatif de la majorité, le regard censeur de la société qui condamne la femme adultère.

Les résonances du texte, les variations chorales, les éclats de voix et leurs modulations participent d'une écriture baroque de l'excès, du singulier et du divers. Le récit épisodique en trois mouvements orchestré par l'auteur révèle des clivages, des trajectoires et des résolutions individuelles séparées (chaque Erma réagit différemment face à la rumeur). Toutefois, plus qu'une simple succession de portraits, ces fragments d'histoires forment un ensemble, une mosaïque. Au-delà des tensions et des dissonances qu'elle met au jour, Campbell entrelace les destins parallèles de ses personnages et donne le pouls d'une société non pas monolithique mais riche de ses différences. A la composition polyrythmique du calypso correspond la construction polyphonique du texte.

Polyphonie : Langues déliées, langages déviants

Dans son étude de la nouvelle caribéenne contemporaine, Dominique Du-bois souligne à juste titre que « la caractéristique essentielle qui différencie les écrivains actuels de ceux de la génération précédente est leur volonté d'affirmer leur identité caraïbe à travers leur rapport au langage »¹¹. Il ajoute que « ce qui en fin de compte rapproche ces divers écrivains, c'est l'usage qu'ils font de la langue créole pour souligner la plurivocalité au cœur de la société »¹². Autant de propos qu'illustre pleinement la nouvelle de Campbell. De fait, si le récit liminaire du narrateur hétérodiégétique anonyme est rédigé en anglais britannique, les dialogues et les paroles du chœur sont en anglais créolisé. En outre, il convient de noter que chaque personnage possède son idiolecte propre, que tous ne parlent pas la même forme dialectale, plus ou moins éloignée de l'anglais standard. Une telle variété de langages, dérivés mais aussi démarqués de l'anglais, illustre non seulement la spécificité de la langue créole, mais reflète également une richesse, une diversité langagière, sociale et culturelle propre à la Caraïbe — une hétéroglossie qui, par ailleurs, souligne le fait qu'aucune couche de la société n'échappe aux problèmes de couple.

Dans « I-Calypso », tout commence par des mots, tout finit en chanson : « *Erma what you doing wrong ? / Calypsonian soon put you in song* » (66). La petite annonce, texte générateur, élément déclencheur de l'intrigue, entraîne une profusion de paroles échangées. Les langues se délient, les esprits

s'échauffent qui révèlent de terribles rivalités. Jouant du comique de situation, l'écrivaine saisit des instantanés qui mettent en lumière les perversions des relations humaines. La rumeur, « poisson d'avril » malintentionné, source de moqueries, offre aux personnages l'occasion de se confronter, de s'affirmer en déstabilisant l'autre par des paroles offensantes qui bravent les convenances. Les débordements de langage des personnages, désireux d'avoir le dernier mot et prêts à en découdre en joutes verbales ironiques et jubilatoires, soulignent le pouvoir transgressif et libérateur de la parole, exutoire des émotions refoulées : angoisses, ressentiments et amertumes du quotidien.

Antagonismes, défoulement populaire, licence verbale et esprit festif sont les ingrédients d'une écriture carnavalesque qui se fait ainsi l'écho des paroles caustiques et outrancières des calypsos : « *Listen Myrtle, if you drink mad puss piss, keep it to yourself and don't provoke me peace this Lord's day morning, hear ! [...] Leave me alone and go make your husband breakfast. God knows he look like he need looking after* » (65-66).

Les sous-entendus perfides, les sinuosités du langage et le parler rond des personnages, épicé de proverbes — « *But you never see smoke without fire and the pig squealing loudest is the one the stone ketch !* » (65) —, fait de paroles assassines, d'insultes et d'obscénités, mêlent sans retenue dérive linguistique, déviance verbale et violence : « *I gwine buss she ass [...]. Me trust no woman, you hear !* » (67), menace l'un des maris à l'honneur bafoué.

Commentaire social : paroles d'homme, écriture de femme

Dans la pure tradition carnavalesque, qui renverse les valeurs établies le temps de la fête, le personnage féminin, auteur anonyme de la petite annonce, crée ainsi la confusion. Figure emblématique du *trickster*, la rivale vaincue et malveillante (ou la femme trompée ?) se venge et arrive à ses fins grâce à un subterfuge qui la place en position de force, par le simple pouvoir des mots. Tel un Janus au double visage, le personnage facétieux oscille entre camouflage et révélation. Virtuose de la mystification, dissimulant sa propre identité (ainsi que ses véritables intentions) et ne dévoilant celle de sa victime qu'à moitié, le personnage qui prétend démasquer la coupable présumée sur la place publique, au nom de la morale, sème le doute et la discorde et s'avère subversif.

Campbell porte ainsi un regard amusé (et non moins critique) sur ses concitoyens, sur leurs travers et sur les transgressions qui bouleversent l'ordre social. D'une part, l'auteur dénonce la médisance, « *macoing* » (66), la duplicité, la connivence et la trahison. Ensuite, par le truchement de silhouettes fugaces, de personnages archétypiques sans épaisseur (la femme adultère, le mari

trompé, l'amant, la confidente et le traître), elle met l'accent sur les tensions relationnelles, les incertitudes du couple, l'infidélité, la jalousie et la violence domestique.

Toutefois, si Campbell reprend à son compte autant de thèmes évoqués avec irrévérence dans le calypso, elle en détourne le sens. Car si la morale de l'histoire dans le chant final, fidèle à l'esprit du calypso, est « *Man mek to do what he want to do / Woman mek to do what man tell she to do* » (70), en filigrane, Campbell déconstruit une telle éthique machiste souvent de façade dans une société qui, bien que profondément patriarcale, victimise les femmes.

A l'instar du chanteur de calypso, le narrateur extradiégétique de la nouvelle occupe l'avant-scène. Il porte un regard masculin sur l'anecdote qu'il raconte et se pose en moralisateur, allant jusqu'à s'ériger en modèle : « *And if you think is a lie / Check out me and me sweetie-pie* » (70). Or, au-delà du discours tendancieux d'un narrateur pour le moins fanfaron, qui stigmatise la femme comme un être manipulateur, perfide et volage, au grand dam de son partenaire masculin, autre dindon de la farce, « *Everybody teasing, jeering, sorrying for your man* » (66), Campbell donne à voir, *a contrario*, la suffisance des hommes qui cantonnent la femme dans un rôle subalterne. De fait, ainsi que l'explique Carole Boyce Davies dans son étude de la tradition orale dans la Caraïbe, les chanteurs de calypso opèrent « un dénigrement [systématique] des femmes » qu'ils tentent de « remettre à leur place »¹³, revalorisant par là même un ego masculin (noir, afro-caribéen) mis à mal dans un contexte historique et socio-économique défavorable.

La distance ironique de l'auteur, qui détourne les clichés et déroge aux règles d'un genre musical lui-même mordant, engendre un dédoublement de l'écriture, une amplification du subversif. Passant (dérivant) ainsi de la parole masculine à l'écriture féminine et intégrant la technique oratoire apparentée au *signifying* dans la culture afro-américaine qui consiste à dire sans dire une chose et son contraire, à dénoncer, dénigrer, voire insulter de manière oblique, Hazel Campbell associe « répétition et révision », « répétition et inversion »¹⁴. Elle transforme le calypso, altère son message pour offrir en creux une perspective féminine, voire féministe. Son contre-discours implicite commente et sape de l'intérieur l'idéologie patriarcale dominante, véhiculée par le narrateur. Pour imitative qu'elle soit, l'écriture parodique de Campbell se fait réfractaire. Certes, la parodie a « valeur d'hommage »¹⁵. Néanmoins, il en va de la nouvelle de Campbell comme de la petite annonce qui l'amorce : « mascarade » verbale, mise en scène trompeuse, « *I-Calypso* » révèle un auteur qui joue le double je/jeu. La voix de l'écrivaine à celle de l'instance narrative masculine se mêle pour engendrer une écriture au second degré. A l'instar de son personnage féminin, auteur de la petite annonce, Campbell publie et diffuse un texte contenant un double discours et opère ainsi une mise en abyme, un déploiement de l'écriture carnavalesque, au sens bakhtinien.

La structure dialogique du texte qui s'inscrit dans la tradition orale de la diaspora noire des Amériques, le « jeu de voix » dont parle Henry Louis Gates¹⁶ acquiert ici une dimension nouvelle. Si, dans un langage codé hérité de leurs ancêtres asservis, les chanteurs de calypso entendent contrecarrer, sinon inverser, le rapport dominant/dominé fondé sur des différences sociales et raciales ou ethniques, Hazel Campbell, en tant qu'écrivaine et femme de couleur, opère une féminisation du discours, créant — *(en)gendering* — ce que Mae Gwendolyn Henderson nomme « une dialogique des différences »¹⁷ raciales et sexuelles.

Cette « subjectivité féminine noire » se manifeste dans le titre de la nouvelle, non sans ambiguïté. Car, si *a priori* le pronom personnel *I* est attribué au narrateur/chanteur fictif qui interprète le texte, au final, c'est bien le point de vue de l'auteur qui émerge et prévaut. La structure syntaxique non orthodoxe du titre, aussi bien en anglais britannique (*my calypso*) qu'en créole jamaïcain (*me* ou *mi calypso*), lui confère une portée symbolique. Elle laisse à penser que Campbell s'inspire du *Dread Talk*, le parler Rasta, langage contestataire qui vise à déconstruire la langue du colonisateur, de l'opresseur, par un processus d'appropriation, puis d'abrogation de l'anglais standard, pour reprendre les termes d'Ashcroft et al¹⁸.

Dans cette optique, le pronom personnel sujet *I* (actant) se substitue au pronom personnel objet *me* (qui subit l'action) ainsi qu'aux syllabes initiales de nombreux mots (*I-lalu* pour *calaloo*, *I-man*, *I-self*). Ces modifications ou « dérives » linguistiques participent d'une rhétorique afrocentrique, militante et subversive, le pronom *I*, le son /ai/ évoquant l'affirmation de l'identité noire, le « moi » spirituel¹⁹. A nouveau, dans une perspective féminine, Campbell s'inspire de techniques d'expression vernaculaires qu'elle adapte et mélange afin de récrire l'expérience post-coloniale, selon *sa* vision décentrée, puis recentrée.

(R)écriture post-coloniale : transculturalité et métissage

En détournant le genre de la nouvelle et en construisant son texte selon le modèle musical du calypso, production artistique populaire qui s'inscrit dans un mouvement de résistance au sein d'un système (post-)colonial, Campbell se réapproprie un héritage culturel et revendique une esthétique qui se démarque des canons européens, une écriture marronne qui promeut selon Simon Gikan-di un « discours de l'altérité »²⁰ (caraïbe, noire). En outre, son message féministe sous-jacent révisé le calypso, art masculin par excellence. Le maillage du texte, qui entrecroise des formes et des discours contrastés, produit une écriture plurielle qui pose doublement la problématique des genres (genres littéraires et artistiques, masculinité et féminité).

Hazel Campbell emprunte des voies/voix nouvelles qui permettent le dialogue entre les langues, les littératures, les arts et les traditions, cher à Wilson

Harris²¹. Associant oralité et écriture, brouillant les frontières, Campbell évite toute représentation dichotomique qui opposerait orature (caribéenne) et littérature (européenne). « I-Calypso » se situe au carrefour de formes artistiques et culturelles qui s'enrichissent mutuellement. Or c'est au sein de cette « zone de contact » que la nouvelle prend toute son ampleur. Ce texte composite est par essence multiculturel, transculturel, car c'est bien une « poétique du passage », caractéristique de la littérature caribéenne selon Tobias Döring²², qui préside à la construction du récit. Le parcours transgressif de l'écriture, ses dérives et fluctuations découlent de sa structure dialogique et de sa dynamique intertextuelle transartistique à lire « comme détournement culturel »²³.

Sur le plan formel, « I-Calypso » n'a rien d'une nouvelle, au sens « classique » du terme. Son apparente déstructuration, sa combinaison de formes, de rythmes et de propos qui s'entrechoquent peuvent être envisagées comme symboliques d'un émiettement, d'un éclatement post-moderne. Mais ce texte est davantage l'expression artistique d'une identité caribéenne métissée, en ce qu'il est un amalgame syncrétique, « une concentration de différences »²⁴ qui fusionnent. Les décalages, les interférences et les désaccords qui complexifient l'écriture, les dérives et déviations cumulées du texte témoignent d'une volonté de renouveler le genre, de créer des formes d'écriture innovantes, qui portent en elles la marque d'une identité à la fois féminine et ethnique, d'une culture et d'une tradition afro-caribéennes.

Notes

¹ Parmi les plus connues : Jean Rhys (*The Left Bank*, 1927), Paule Marshall (*Merle*, 1983), Jamaica Kincaid (*At the Bottom of the River*, 1984), Dionne Brand (*Sans Souci*, 1988), Velma Pollard (*Considering Women*, 1989), Olive Senior (*Arrival of the Snake-Woman*, 1989), Joan Riley (*The Waiting Room*, 1989), Merle Collins (*Rain Darling*, 1990), Pauline Melville (*Shape-shifter*, 1991), Alecia McKenzie (*Satellite City*, 1992), Althea Prince (*Ladies of the Night*, 1993), Makeda Silvera (*Her Head a Village*, 1994), Michelle Cliff (*The Store of a Million Items*, 1998).

² Ou « *indigenized* », pour reprendre le terme de Kenneth Ramchand : « *The traditions of storytelling that pre-existed literary arrivals were so entrenched that they were able to absorb the new without losing their own character, and were able to modify the new because they had their own qualities to bring to it.* » Kenneth Ramchand, « “The West Indian Novel and its Background” — Thirty Years Later », *Ariel, A Review of International English Literature* 31 : 1 & 2, Jan.-April 2000, p. 366.

³ Hazel D. Campbell, *Singerman*, Leeds, Peepal Tree, 1992.

⁴ Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 82.

⁵ Notons toutefois que, depuis quelques années, plusieurs chanteuses populaires ont adopté ce genre musical.

⁶ Produit d'une culture antillaise métissée, le calypso puise ses origines dans les traditions musicales africaines et européennes. Le terme est issu de l'exclamation « *kaiso* » lancée lors de l'interprétation d'un calypso et qui serait dérivée d'un mot de la langue hausa signifiant « bravo ». Voir Donald R. Hill, *Calypso Calaloo, Early Carnival Music in Trinidad*, Gainesville, University Press of Florida, 1993, p. 312.

⁷ Voir notamment l'étude de Keith Q. Warner, *Kaiso ! The Trinidad Calypso : A Study of the Calypso as Oral Literature*, Washington D.C., Three Continents Press, 1982, en particulier le chapitre 4, « Male/Female Interplay in the Calypso », p. 95-111.

⁸ L'hypertexte étant, selon la définition de Genette, « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation ». Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 14.

⁹ Voir Donald R. Hill, « Calypso Plays », *op. cit.*, p. 147-149.

¹⁰ Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire*, Montréal, Presses Universitaires de Montréal, 2001, p. 60.

¹¹ Dominique Dubois, « La nouvelle caraïbe contemporaine : naissance d'une esthétique post-coloniale », *Etudes Anglaises* 54.2, 2001, p. 198.

¹² *Ibid.*, p. 199.

¹³ « [F]emale denigration », « a need to “put women in their place” ». Carole Boyce Davies, « “Woman Is a Nation...” Women in Caribbean Oral Literature », in *Out of the Kumbia : Caribbean Women and Literature*, Carole Boyce Davies & Elaine Savory Fido (éds.), Trenton, Africa World Press, 1990, p. 180 et p. 185.

¹⁴ « [R]epetition and revision », « repeating and reversing simultaneously ». Henry Louis Gates, Jr., *Figures in Black : Words, Signs, and the “Racial” Self*, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 236.

¹⁵ Annick Bouillaguet, *L'écriture imitative : pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996, p. 96.

¹⁶ « [A] play of voices. » Henry Louis Gates, Jr., *The Signifying Monkey : A Theory of Afro-American Literary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1988, xxv.

¹⁷ « If black women speak from a multiple and complex social, historical, and cultural positionality which, in effect, constitutes black female subjectivity, then [Barbara] Christian's term “creative dialogue” refers to the creation of a multiple dialogic of differences based on this complex subjectivity. » Mae Gwendolyn Henderson, « Speaking in Tongues : Dialogics, Dialectics, and the Black Woman Writer's Literary Tradition », in *Aesthetics in Feminist Perspective*, Hilde Hein & Carolyn Korsmeyer (éds.), Bloomington, Indiana University Press, 1993, p. 122.

¹⁸ Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *The Empire Writes Back : Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, London & New York, Routledge, 1989, p. 38-40.

¹⁹ Voir Velma Pollard, « Dread Talk—The Speech of Rastafari in Modern Jamaican Poetry », in *From Commonwealth to Post-Colonial*, Anna Rutherford (éd.), Coventry, Dangaroo Press, 1992, p. 215-226.

²⁰ « [A] discourse of alterity [...]. Like the slaves fleeing into the hills to establish autonomy, the modern Caribbean writer seeks to rework European forms and genres to rename the experience of the “other” American. » Simon Gikandi, *Writing in Limbo : Modernism and Caribbean Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1992, p. 20.

²¹ « The paradox of cultural heterogeneity, or cross-cultural capacity, lies in the evolutionary thrust it restores to orders of the imagination, the ceaseless dialogue it inserts between hardened conventions and eclipsed or half-eclipsed otherness, within an intuitive self that moves endlessly into flexible patterns, arcs or bridges of community. » Wilson Harris, *The Womb of Space : The Cross-Cultural Imagination*, Westport, Greenwood Press, 1983.

²² « [A] poetics of passages, of cross-cultural connectedness and spatial relocation. » Tobias Döring, *Caribbean-English Passages : Intertextuality in a Postcolonial Tradition*, London & New York, Routledge, 2002, p. 7.

²³ Il s'agit là d'une des fonctions de l'intertextualité exposées par Laurent Jenny dans « La stratégie de la forme », *Poétique* 27, 1976, p. 279.

²⁴ « [A] concentration of differences ». Antonio Benítez-Rojo, *The Repeating Island : The Caribbean and the Postmodern Perspective*, Durham, Duke University Press, 1992, p. 26.