



**HAL**  
open science

## ”Dionne Brand et l’archéologie canadienne d’un canon caribéen dans Land to Light On”

Malik Noël-Ferdinand

► **To cite this version:**

Malik Noël-Ferdinand. ”Dionne Brand et l’archéologie canadienne d’un canon caribéen dans Land to Light On”. RITA - Revue Interdisciplinaire de Travaux sur les Amériques, 2017. hal-01780923

**HAL Id: hal-01780923**

**<https://hal.univ-antilles.fr/hal-01780923>**

Submitted on 2 Feb 2023

**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.

## Dionne Brand et l'archéologie canadienne d'un canon caribéen dans *Land to Light On*

### Résumé

Dans son long poème en vers, *Land to Light On*, publié en 1997, Dionne Brand s'interroge sur la pertinence d'un discours révolutionnaire dans une fin de siècle marquée par l'effondrement du bloc socialiste. Naviguant entre retour imaginaire en Caraïbe et appropriation des paysages du Grand Nord ontarien, une voix poétique désabusée pose la question de l'affiliation du citoyen canadien d'origine antillaise et de la construction d'une langue révolutionnaire renouvelée. Le poème propose alors une mise en scène contrapuntique : déçue par l'état du monde et blessée par le racisme canadien, la narratrice interroge les travaux de grandes figures révolutionnaires caribéennes. Parmi celles-ci, les noms des théoriciens Frantz Fanon et C.L.R James apparaissent dans le poème et leurs thèses sont discutées. Même si les poètes Aimé Césaire et Derek Walcott, eux, ne sont pas cités, leurs œuvres occupent également une place capitale dans *Land to Light On*. Dans ce cadre, Brand investit les deux registres antillais - le politique et le poétique – qu'elle confronte à deux histoires particulièrement significatives : l'histoire coloniale canadienne et celle de l'épisode communiste dans l'île de Grenade. Avec ces dialogues, la poétesse inaugure un véritable « canon » caribéen. Enfin, le jeu intertextuel pan-antillais du poème se nourrit d'une langue polyglossique impliquant le Caribbean-English de l'enfance trinitadienne de Brand.

**Mots-clés** : Dionne Brand ; C.L.R James ; Aimé Césaire ; Derek Walcott ; Frantz Fanon ; Révolution ; Exil.

### Abstract

In 1997, Dionne Brand published a long poem in verse entitled *A Land to Light On*. In the volume, the Trinidadian-born poet wonders about the relevance of a post-communist revolutionary discourse at the century's end. Brand's poem also raises the question of geographic affiliation: a disenchanted Antillean-born character, living in Toronto, meditates about the appropriation of Ontarian landscapes and meditates upon the creation of a new revolutionary discourse. In this regard, the setting intends to be contrapuntal: disillusioned by the state of the world and depressed by the Canadian racism, the narrator interrogates the works of distinguished Caribbean revolutionary figures. Among these political thinkers, the names of Frantz Fanon and C.L.R James appear in the text. Moreover, even if the poets Aimé Césaire and Derek Walcott are not mentioned, their works also occupy a prominent place. So *Land to Light On* investigates these two Caribbean registers – the politics and the poetics - as well as two relevant areas: the Canadian's colonial history and the Grenadian's communist history. In so doing, Brand institutes a Caribbean literary canon. This pan-Caribbean interplay is ultimately counterbalanced by the use of a polyglossic language based on Brand's native Caribbean-English.

**Keywords** Dionne Brand; C.L.R James; Aimé Césaire; Derek Walcott; Frantz Fanon; Revolution; Exile.

-----  
**Malik Noël-Ferdinand\***

*Docteur en Etudes Anglophones*

*ESPE de Martinique, Université des Antilles*

## Dionne Brand et l'archéologie canadienne d'un canon caribéen dans *Land to Light On*

### Introduction : dialectique marxiste et dialogisme poétique

« Canada-Québec-Caraïbes : connexions transaméricaines ». Réfléchir à ces relations, c'est bien sûr se laisser porter par la circulation des signifiés, des lieux, la Mer des Antilles, l'Atlantique, le Saint-Laurent. Mais c'est aussi se laisser transporter par l'étrange murmure des signifiants et l'écho d'un [k] étymologiquement lié à la rencontre avec les premières langues américaines<sup>(1)</sup>. Dès lors, c'est moins la géographie ou l'histoire que la musique de ce micmac qui appelle la lecture du *Land to Light On* de Dionne Brand. Publié en 1997, Prix du Gouverneur Général pour la Poésie et Prix Trillium du Livre, *Land to Light On* est un ouvrage de poésie c'est-à-dire de « musique avant toute chose »<sup>(2)</sup>. Le poème se compose de plusieurs chants ou sections en vers où une voix s'interroge sur la question de l'affiliation à une terre. Comme l'indique le premier titre « I have been losing roads », une narratrice canadienne, poétesse, née et ayant vécu à Trinidad, confie se sentir étrangère aux grands espaces enneigés de l'Ontario qu'elle arpente en voiture avec sa compagne et un ami. Toutefois, un même sentiment d'étrangeté recouvre l'évocation distanciée de l'enfance antillaise de ce Je devenu adulte. Le texte de Brand explore le Canada et Trinidad, Toronto et Port-of-Spain, avec la même mise en scène d'une difficulté à habiter un lieu. Comme si cela ne suffisait pas, le vide « géographique » se double d'un vide politique : un troisième foyer et le souvenir d'une désillusion politique tourmentent l'héroïne. Cet état d'amertume s'exprime avec l'image d'un corps seulement rempli d'eau et d'épouvante : “*The body bleeds only water and fear when you survive/ the death of your politics, but why don't I forget./ That island with an explosive at the beginning of its name/ keeps tripping me*” (Brand, 1997: 15). Et cette autre île porte un nom : Grenade et son signifié explosif, dans la mémoire de la narratrice, c'est avant tout le signifiant de l'échec de la Révolution. Dionne Brand est souvent revenue, explicitement ou obliquement, sur son expérience de la révolution grenadienne où, jeune femme immigrée au Canada, elle partit apporter son aide au projet marxiste du People's Revolutionary Government de Maurice Bishop<sup>(3)</sup>. Dans *Land*, cette déception grenadienne rencontre la perte globale des illusions politiques : nous sommes à la fin du 20<sup>e</sup> siècle et les ambitions marxistes chères à la narratrice ne sont plus de saison. Ainsi, quand dans un restaurant indien à Toronto, elle revoit un vieil ami – accompagné de son fils -, elle n'hésite pas à faire part de sa détresse :

[...] *The Pope wants to beatify Queen Isabella, I tell him, and has made thirty-three saints and seven hundred blesseds, do you realise just how absurd we are here sitting at Arani, and the boy, JFK's rocking chair sold for 450,000 dollars and European neo-fascists are glamour boys in New York Times, do we realise they are more afraid of communists than fascists, that is not good news for us. I sit here and listen to radios, I hear their plots, and stagger, and the boy, well all there is is the boy, just like any ordinary person, we are not revolutionaries, we were never drawn into wars, we never slept on our dirty fingers and pissed in our clothes, why, why*

(Brand, 1997 : 23)

Les exemples cités témoignent d'un anachronisme paradoxal. Comme le suggère la mention de la berceuse présidentielle (*JFK's rocking chair*), le retour de balancier de l'histoire rend attrayants les néofascismes européens(4) et effrayants les idéaux communistes : la religion retrouve son primat idéologique(5) et l'Amérique ses nouveaux saints(6). Quant au rappel du projet avorté de béatifier Isabelle la Catholique(7), il renseigne en creux sur le propre discours historique de *Land*. Brand choisit ses déprimantes archives(8) et construit son récit : "*all I have are these hoarse words that still owe/ this life and all I'll be is tied to this century*" (Brand, 1997 : 9).

De plus, comme explique Kaya Fraser, le désenchantement politique se mêle ici à l'intime et donne au poème une tonalité angoissée alors inédite dans l'œuvre de Brand : "*if anything, this poetry is more agonized and embodied than any of Brand's previous work*" (Fraser, 2005 : 291). Ce pessimisme fin-de-siècle explique sûrement la réception embarrassée du poème. Susan Gingell confie son inconfort : "*I was constantly working not to read the work as autobiographical and to keep in check the growing sense of fear I felt for the creator of such a dispirited voice*" (Gingell, 1999 : 182). Malgré tout, à l'instar de Gingell elle-même, les premiers lecteurs veulent trouver consolation dans la littérarité du poème :

*The picture is not pretty, but its crafting is superb [...] I found reason to believe that art is at least the beginning of the synthesis that had earlier escaped her persona. That Land to Light On won the 1997 Governor General's Award for poetry is testament that even such a discomfiting message as Brand's book brings us has the capacity to insist its way into Canadian minds* (Gingell, 1999: 183-184).

A cet égard, si on relit l'extrait précédent sous l'angle esthétique, la profusion des enjambements saute aux yeux : est mise en exergue la question de l'énonciation même du poème avec ses locuteurs (*I tell/ him ; listen/ to radios*), ses lieux (*at/ Arani; in New York/ Times*) ainsi que ses marqueurs de temps (*New York/ Times ; never*), de quantification (*seven hundred/ blessed; all/ revolutionaries*) et de qualification (*we are not*). Ce recours aux enjambements permet d'attirer l'attention sur le contexte d'énonciation de cette fin de siècle. De plus, le philosophe italien Giorgio Agamben est formel : « la possibilité de l'enjambement constitue le seul critère qui permette de distinguer la poésie de la prose »(9). De ce point de vue, l'œil qui efface la suspension syntaxique et passe au vers suivant n'éclipse pas pour autant l'horizon politique de l'impasse marxiste. De fait, la tension entre syntaxe et sens que marque l'enjambement permet de caractériser *Land* dans son ensemble. Le poème comprend bien une section intitulée « Dialectics »(10) mais aucune synthèse n'est envisagée : la consolation stylistique d'une résolution apaisante semble donc toute relative. Au contraire, comme révèle un autre titre de section, « Through My Imperfect Mouth and Life and Way », le discours de l'exilée s'apparente à la stérile recherche d'un langage adéquat : "*My mouth could not find a language*" (Brand, 1997 : 5). Selon George-Eliott Clarke, c'est dans cette recherche d'une langue idiosyncratique que se situe la véritable poétique de l'œuvre(11). A l'image de la pluralité des discours dans l'extrait analysé (narratrice, *New York Times*, radio, page), le poème s'inscrit résolument dans l'hétérogénéité dialogique de voix, pessimistes ou optimistes, mais en tout cas, multiples. A ce propos, la voix de Sarah Vaughan apparaît au centre d'un dispositif singulier lorsque la narratrice et ses deux compagnons sillonnent les vastes étendues neigeuses de l'Ontario :

*Only Sarah Vaughan thank god sings in this snow, Sarah  
and her big band... gotta right to sing the blues...  
I desert the others to her voice, fanning fire, then, even Sarah  
cannot take me away but she moves the car and we live  
on whatever she's given to her song, each dive of her voice,*

(Brand, 1997 : 76)

La narratrice tente de s'isoler en s'immergeant dans le jazz mais la musique ne peut la transporter. La remarque peut sembler paradoxale si on oublie que, dans le contexte du poème, les paroles de la chanson (« I gotta right to sing the blues ») peuvent correspondre à la nostalgie de la mer antillaise : “*I know the deep blue sea/ Will soon be calling me/ It must be love/ Say what you choose/ I gotta right to sing the blues*” (12). La chanteuse afro-américaine émeut les autres passagers tandis que la voiture avance. Le jeu de mots avec les deux acceptions de *to move* (bouger et émouvoir) fait surgir la métonymie (la voiture pour ses occupants) : “*even Sarah/ cannot take me away but she moves the car and we live/ on*”. Si le jazz de Vaughan ne peut faire oublier le paysage, la musique n'en rythme pas moins l'automobile. Sur le plan métanarratif, le lecteur est prévenu : si le discours de la narratrice demeure pessimiste, les autres voix n'en construisent pas moins le contrepoint d'autres chants. Et c'est précisément dans les contrepoints de ces voix que se meut le poème. Pour Edward W. Saïd, le créateur exilé est habité d'une « conscience contrapuntique » :

Pour un exilé, les habitudes propres à la vie, l'expression et l'activité dans un nouvel environnement s'affrontent inévitablement au souvenir de ces mêmes éléments dans un autre environnement. Les environnements nouveau et ancien sont donc tous les deux marquants, réels, et s'établissent en contrepoint l'un de l'autre. (Saïd, 2008 : 256).

Dans *Land*, au plan thématique, une héroïne exilée se remémore les environnements caribéens de Trinidad et Grenade tandis qu'elle affronte un environnement canadien. A l'exemple de Sarah Vaughan, au niveau esthétique, plusieurs juxtapositions contrapuntiques interdisent les lectures figées et réductrices. Nous proposons ici d'analyser la fonction des juxtapositions antillaises dans le poème. En effet, quelques unes des grandes figures antillaises du 20<sup>e</sup> siècle sont explicitement désignées dans le poème tandis que d'autres habitent le chant de manière plus souterraine. Sans surprise, ce sont les noms des théoriciens Frantz Fanon et C.L.R James qui apparaissent dans le poème. A l'opposé, même si les poètes Aimé Césaire et Derek Walcott ne sont pas cités, leurs œuvres occupent une place importante dans *Land*(13). Investissant les deux registres, le politique et le poétique, Brand dialogue secrètement avec ce « canon »(14), caribéen.

## I. Archéologies canadiennes de corps noirs

La narratrice de *Land* aborde le paysage canadien à partir de son expérience trinitadienne d'une part et de ses déceptions politiques d'autre part. C'est donc à partir d'une grammaire antillaise (*is here* pour *it is here*) que l'espace du grand froid ontarien est reçu : “*Yes, is here I reach/ framed and frozen on a shivered/ country road instead of where I thought/ I'd be in the blood/ red flame of a revolution./ I couldn't be farther away*” (Brand, 1997: 6). Nous l'avons vu, le pessimisme affiché du texte peut rebuter mais nous sommes en régime poétique et la fonction des échos (***framed, frozen, flame, farther***) comme du conditionnel (modal *would*) est d'emporter le lecteur dans le dédale de rapprochements (*frozen* et *flame* par exemple) antinomiques. Précisément, au début de la section intitulée « Islands Vanish », dans l'espace incertain de la terre d'accueil, entre l'île révolutionnaire du passé et le racisme ordinaire du présent, l'image du corps noir dans la neige blanche s'impose à la conscience de la narratrice :

*In this country where islands vanish, bodies submerge,  
the heart of darkness is these white roads, snow  
at our throats, and at the windshield a thick white cop  
in a blue steel windbreaker peering into our car, suspiciously,  
even in the blow and freeze of a snowstorm, or perhaps  
not suspicion but as a man looking at aliens.  
Three Blacks in a car on a road blowing eighty miles an hour  
in the wind between a gas station and Chatham. We stumble  
in our antiquity. The snow-blue laser of a cop's eyes fixes us  
in this unbearable archaeology.*

*How quickly the planet can take itself back. I saw this*

(Brand, 1997 : 73)

L'allusion au roman de Joseph Conrad, *Heart of Darkness* et la suggestion de différents couples *Congo/ Canada*, *snow/darkness*, *roads/ throats* autorisent une mise en relief du regard (*windbreaker; peering; snow-blue laser of a cop's eyes fixes us*) et du corps. Nous retrouvons ici la problématique classique de l'expérience diasporique du corps noir étudiée dans *Peau noire, masques blancs*(15). Le choix des mots ne laisse guère de place au doute et l'hypotexte émerge :

*Affect is exacerbated in the Negro, he is full of rage because he feels small, he suffers from an inadequacy in all human communications, and all these factors chain him with an unbearable insularity. [...] But as I reached the other side, I stumbled, and the movements, the attitudes, the glances of the other fixed me there, in the sense in which a chemical solution is fixed by a dye [...] I am being dissected under white eyes, the only real eyes. I am fixed [...] It was here that I made my most remarkable discovery. Properly speaking, this discovery was a rediscovery. I rummaged frenetically through all the antiquity of the black man (Fanon, 1986 : 50-130).*

Avec la persistance du regard objectivant, l'expérience du Noir français dans les années 50 ressemble à s'y méprendre à celle du Noir canadien dans les années 90. Le jeu intertextuel (*unbearable archaeology/ unbearable insularity*) doit alors s'entendre au second degré : l'insupportable archéologie du poème, c'est la pertinence même du texte fanonien. Si le Noir francophone a pu tenter l'archéologie d'une négritude positivante (*the antiquity of the black man*), le lecteur de Brand retrouve le texte fanonien immergé sous le texte brandien. Dès lors, si la recherche d'une antiquité africaine a pu conduire à une impasse aliénante, qu'en est-il de la lecture fanonienne de *Land to Light On* ?

La présence du blanc graphique entre les deux strophes sert bien sûr le signifié et la représentation de l'espace enneigé. Il matérialise aussi le geste archéologique c'est-à-dire la distance interstrophique comme coupe stratigraphique. Mais on peut aussi saisir l'aspect métapoétique et ironique de la proposition : "*I saw this*". Désigné de manière aussi humoristique, le blanc graphique en vient à perdre toute signification définitive : dans le paysage de cette archéologie glaciaire, c'est au lecteur d'organiser sa propre fouille en fonction de ses propres influences. Sur ce point, la relation de Brand au philosophe algéro-martiniquais touche à l'intime :

*why this voice rank and ready to be called bitter again, liquor  
doesn't soothe it and books either, self saboteur, it could be nice  
and grateful but Fanon had it, native envy, watery as long as  
the bloody sea, envy for everything then, kitchen knives their  
dullness or sharpness, shoes their certainty, envelopes their  
letters, clocks their lag, paper its clarity, envy to the participle and  
adverb, the way they own being, ripe envy full as days, and  
breasts, bony as wardrobes, old as babies*

(Brand, 1997 : 38)

Le phénomène de « comparaison »(16) trouve son origine dans l'histoire de la Traite (*bloody sea*) mais cette antillaise amertume se fonde sur le rapport au langage (*voice*) et sa matérialité sonore (*bitter, books, saboteur, he, bloody*). L'analogie entre catégories grammaticales, objets du quotidien dont certains sont directement liés à l'écriture, aux parties du corps ou aux vêtements, souligne l'importance pour le révolutionnaire Fanon de « la lave ahurissante des mots couleur de chair trépidante » (Fanon, 1952 : 13). C'est justement le rapport de la Révolution au corps et au langage que le poème investit en représentant un tribun électrisant puis décevant le public d'une Montréal contemporaine :

*Remembering Miranda's campaigns as if he were there  
and Bolivar as if fighting for his own life and Jose Marti  
like a son grown from a pebble tossed in the Caribbean basin  
a comrade ignites the hall in Montreal,  
he is the one left alive and left here  
he is a stranger in another millennium, in another room,  
with his passion and his shimmering ancestry  
a question from the back of the hall about armed struggle,  
he has been waiting,  
he sticks his grapple in its rock face and there's  
a ruthlessness in him, a touch of the old sexy revolutionary,  
and he stumbles on now, then his hand touches a greying chin  
and it is as if he is startled and ashamed  
and unable to land in now, all left undone.*

(Brand, 1997 : 35)

La flamme rallumée des révolutions latino-américaines du 19<sup>e</sup> siècle doit sa paradoxale combustion au jeu des allitérations (*as if, as if fighting for his own life, left alive and left here; remembering, Bolivar, pebble, Caribbean, basin* et *remembering, Miranda, Marti, comrade, Montreal, millennium, room, shimmering*). Jouant de la chair trépidante des mots, la richesse de cette nappe sonore s'oppose à la stérile détresse du discours politique (*he stumbles on now; unable to land in now*). Sous ce rapport, l'ambiguïté de la séduction (sonore) opérée n'est pas simple jeu et permet à Brand de juger la pertinence de la Révolution (*the old sexy revolutionary*) à l'aune des deux thèmes ambivalents de son poème : le paysage (*to land on*) et le corps (*his hand touches a greying chin*). C'est comme cela qu'il faut recevoir

l'écho (*and/ hand/ land*) et le jeu avec le titre du poème dans le choix du verbe *to land on*. Dans son essai *A Map to the Door of No Return : Notes to Belonging*, Brand prend à son compte une formule de Neruda expliquant qu'en poésie, les mots sont d'abord pain et vin : "*Life is like the sky, Miguel, when we put/loving and fighting in it, words that are bread and wine*" (Brand, 2001 : 14). Dans cet ordre d'idées, la véritable réponse à la question du public se situe dans le dispositif esthétique de la scène : la corporalité sonore à l'œuvre dans *Land* vise d'abord à poser le problème de l'incarnation de l'idéal révolutionnaire et de l'individualité des impressions générées. Selon la narratrice, les marxistes révolutionnaires du 20<sup>e</sup> siècle et l'essentialisme de leurs programmes n'auraient pas tenu compte de cette inaliénable dimension humaine. C'est en tout cas le reproche qu'elle adresse à Trotski et James :

*men romance the shape they're in  
the mythologies they attach to it  
their misunderstandings  
and this is what James should have said to Trotsky  
as they drank in Mexico City,  
what might have happened if one have said to the other,  
comrade, this is the time you betray the body*

*nearly late, we are in a hall waiting for a gesture,  
Ortega out of prison if his prison is not the whole  
of South America now, José Martí's son if the hall in Montreal  
is not his coffin,  
we are waiting for some language to walk into*

(Brand, 1997 : 36)

Entreprendre une Révolution, c'est se mettre au service d'une cause et aliéner son corps c'est-à-dire sa liberté sensitive. D'après Sophia Forster, l'interpellation de la narratrice constitue une critique de tous les discours téléologiques : "*the 'betrayal' of the body signifies a mental abandonment of its tangible uniqueness. Brand uses discourses of the natural both to strengthen and to subvert essentializing tactics*" (Forster, 2002 : 171). Cependant, il faut bien lire à la lettre son souhait ("*we are waiting for some language to walk into*") et considérer que Brand avance un langage poétique (et politique) où se mouvoir. L'allitération en [m] (*men romance, mythologies, James, Mexico, might, comrade, time*) comme le redoublement de b dans "*betray the body*" « attachent » le discours poétique à sa forme (*shape*) consonnantale comme l'esprit (*mythologies*) à sa forme corporelle (*body*). De plus, avec l'interpellation directe (*comrade*), l'inclusion (*we*) et l'indication temporelle (*this is the time/ nearly late*), dans le blanc graphique interstrophique, le lecteur (*you*) est invité à prendre la mesure de son propre corps c'est-à-dire de sa propre individualité. De cette manière, malgré un discours mélancolique, le dispositif esthétique engage le lecteur à s'appropriier lui-même le texte et à en épouser les interstices. L'organisation rhétorique du poème elle-même prend donc le contre-pied d'un discours qui ignorerait le corps et l'idiosyncrasie du lecteur(17).

A ce propos, l'injonction de la narratrice ("*men romance the shape they're [...] and this is what James should have said to Trotsky*") suggère un dialogue avec l'œuvre du penseur trinitadien. Comment James envisage t-il la question de l'individualité et singulièrement du corps dans la construction d'un langage révolutionnaire ? Dans le contexte d'un dialogue avec *Land* et son hall montréalais, la lecture de l'ouvrage *You Don't Play with Revolution* se révèle éclairante : y sont rassemblés les conférences, les cours et les interviews donnés à Montréal par CLR James entre 1966 et 1968. Et on y découvre un pédagogue obsédé par la réception individualisée et différenciée des concepts théoriques et des textes



littéraires. C'est parce l'activiste considère que la littérature investit à la fois le champ social (Marx) et le champ intime (Freud) que le James montréalais s'écarte de celui de Land : "he [Shakespeare] could have a lot of conversation with Marx as to the situation, the social and economic situation, and the shaping of character by it. And with Freud, he would have been able to talk of the power of the sexual instinct in people" (James, 2009 : 85-86). D'ailleurs, pour le théoricien antillais, le désespoir si caractéristique du *Roi Lear* (18) s'atténue dans la littérature – dramaturgique – de la pièce : "The play is a critique of Elizabethan society, of the society that was and of the society that was coming into being. But Shakespeare didn't merely criticize. He put somebody there. He put Edgar, today one of the most important of Shakespeare's characters" (James, 2009 : 87). Dès lors, c'est au Canada que James envisage la construction d'une langue poétique caribéenne à partir de l'œuvre de Derek Walcott :

*Derek Walcott has written along these lines and I would like to say what I think; that poetry is, so to speak, the language of the tribe. Poetry comes from deep down in the social consciousness and attitudes of the population. [...] The trouble of the West Indian poet is this: the poetry that he learns, the verse forms that he uses are the verse forms and poetry based upon what you may call the English tribe. And it becomes tremendously difficult to translate that into a form suitable for the West Indian tribe. (James, 2009 : 225)*

## II. De la Singer à l'Hitachi : (re)coudre la langue de la tribu

Publié un an avant *Land*, le poème *No Language is Neutral* explore également la question d'une poétique antillaise de langue anglaise à partir d'une citation de Walcott : "No language is neutral;/ the green oak of English is a murmurous cathedral/where some took umbrage, some peace, but every shade, all/ helped widen its shadow" (Walcott, 1984 : 72) Dans *Land*, la problématique est amenée à partir d'une incursion dans l'enfance trinitadienne de la narratrice. C'est le sujet du chapitre « Dialectics ».

Sa mère ayant quitté l'île, la jeune narratrice est élevée par ses tantes. La relation avec ses compatriotes (*them*) se situe au cœur d'une « dialectique » familiale qui tire son origine de la séparation avec la mère : "yet you offered me food for Christmas/ and laughter and your life, your news across the telephone,/ bad news, self-mockery, disappointments and things you feared [...] and these conversations scared me" (Brand, 1997 : 63-64). Cet isolement est prélude à l'exil géographique et l'écriture au Canada : "Out of them. To Where? As if I wasn't them/ To this I suppose. The choices fallen into/ and unmade. Out of them. Out of shape/ and glimmer and into hissing prose" (Brand, 1997 : 69). Mais le malaise devient littéralement physique : "Here I felt discomfort draw/ in my body like blood and me drawn out of them" (Brand, 1997 : 66). La contradiction dans le discours – et dans le désir - du personnage, épouser et repousser ses semblables, est rendue par la figure d'un polyptote(19) polyglossique. Alors que le lecteur attend le participe passé (*drawn*) dans la première partie de la phrase (passif d'état), phénomène classique en Caribbean-English, il trouve la base verbale(20) (*draw*) : "I felt discomfort draw". Qu'elle que soit l'option considérée dans le discours – rester ou partir –, la jeune narratrice s'accroche à sa langue maternelle. Ainsi, comme on le voit encore avec l'emploi de l'adjectif démonstratif caribéen *them* (pour *those*) et la locale conjugaison *was* (pour *were*), le terme *dialectics* sous-tend aussi une allusion sociolinguistique(21) aux variantes dialectales du Caribbean-English: "I had uncle too but them aunts was like tree/ and good cloth" (Brand, 1997 : 62). De fait, cette langue de la tribu instaure une dialectique du corps :

*I had thought my life wider, had counted on my cleverness  
at noticing not just her sweet hand but her sore leg and  
congratulated myself even then on analyzing the dialectic,  
the turned corn meal, the amber pain hanging at my Aunt  
Phyllis'foot (22) [...]*

*[...] she says, girl, I tired of this  
foot all the time all the time so, she risks another skin graft and  
she wore gold rings and loved guipure lace and sweet men*

(Brand, 1997 : 52)

Entre la plaie douloureuse et la main capable de cuisiner moult plats parfumés, l'analyse des contradictions trouve espoir de synthèse dans la tentative d'habiller la jambe malade de sa tante. Au niveau métatextuel, allitérations ([s], [k], [g]), réduplication (*all the time*) et polysyndète(23) font penser à la répétition – et donc la greffe - d'un autre texte. Effectivement, ce choix de poétiser l'affliction d'une jambe rappelle le motif de la blessure de Philoctète dans *Omeros* de Derek Walcott : “*I am blest with this wound/ Ma Kilman, qui pas ka guérir pièce./ Which will never heal*” (Walcott 1990, 12-13). Le lien avec les premiers vers de « Dialectics » est limpide : “*I feel like my aunt hunkered to a foot that wouldn't/ cure*” (Brand, 1997 : 51). Par ailleurs, le thème de l'exil intérieur antillais mêlé à la célébration de la blessure rappelle également le *Cahier d'un retour au pays natal* d'Aimé Césaire : « Au bout du petit matin, l'extrême, trompeuse désolée eschare sur la blessure des eaux » (Césaire, 2013 : 186). En exposant la filiation avec Césaire et Walcott, Brand répond en quelque sorte à la question de la langue « tribale » de James et forge une intertextualité antillo-antillaise. Le motif de la machine à coudre symbolise ce dessein :

*Her [an aunt's] burning head, not just how they [the children]  
would eat but how she would love, why  
was it only lost to her this need to love, how  
it was jumbled up when the children  
were asleep the handle of it slipped her,  
and with rum in her head she felt it crack  
her bones, howl her voice to a scream.  
She pedalled the Hitachi sewing machine  
for kilometers into the cane field  
over the night fields soughing soft past  
other roads through long savannahs*

(Brand, 1997 : 57)

Là encore, placée juste après une attention portée à la voix (*howl her voice to a scream*), une métaphore filée relie entre eux des champs étrangers : le geste d'activer les pédales d'une machine à coudre est associé au lieu (marcher à travers champs, rues, savanes) et au temps (les nuits passées à coudre). La référence à Césaire est transparente :

et ma mère dont les jambes pour notre faim inlassable pédalent, pédalent de jour, de nuit, je suis même réveillé la nuit par ses jambes inlassables qui pédalent la nuit et la morsure âpre dans la chair molle de la nuit d'une Singer que ma mère pédale, pédale pour notre faim et de jour et de nuit (Césaire, 2013 : 190)

Ce motif est également repris par Walcott dans son poème *Another Life* :

*Maman,  
only on Sundays was the Singer silent,  
[...]  
You stitched us clothes from the nearest elements,  
made shirts of rain and freshly ironed clouds,  
then singing your iron hymn, you riveted  
your feet on Monday to the old machine.*

(Walcott, 1986 : 153-154)

L'Hitachi brandienne de kilomètres et de canne à sucre ne dépareillerait pas aux côtés de la chair molle de la machine césairienne ou les vêtements de nuages de la machine walcottienne. Brand s'inscrit ostensiblement dans une tradition dont elle signale le renouvellement(24) avec le changement de marque : on passe d'une mère à une tante et d'une Singer à une Hitachi. Figure rhétorique classique depuis le tissage de Pénélope, la couture textuelle – texte vient du latin *textus*, tissu – est aussi liée, avec Ulysse, au thème de l'exil : réécrivant *L'Odyssée* (25) dès l'incipit, Brand marque l'importance du trope textile :

*Out of here I am like someone without a sheet  
without a branch but not even safe as the sea,  
without the relief of the sky or good graces of a door.  
If I am peaceful in this discomfort, is not peace,  
is getting used to harm. Is giving up, or misplacing  
surfaces, the seam in grain, so standing  
in a doorway I cannot summon up the yard,  
familiar broken chair of rag of cloth on a bowling line,*

(Brand, 1997 : 3)

Dans ce cadre, le vers, “*familiar broken chair of rag of cloth on a blowing line*”, établit dès la première strophe du poème une généalogie antillaise : le syntagme nominal *bowling line* signale le souffle des échos de grands froids en [s] (*safe as the sea/ sky/ peaceful/ discomfort/ peace/ or misplacing/ surfaces/ seam/ so standing*) et en [f] (*safe/ relief of/ of a door/ If I am peaceful/ discomfort*) mais doit aussi être entendu au niveau métapoétique d'une déflagration (*blowing*) versifiée (*line*) de tissu textuel (*rag of cloth*) antillais (*familiar*).

## Conclusion : un Canada pan-colonial

Dans *Land to Light On*, le patron des tissages caribéens est dessiné au début la section éponyme avec la réécriture du célèbre passage cartographique du *Cahier* :

Et mon île non-clôture, sa claire audace debout à l'arrière de cette polynésie, devant elle, la Guadeloupe de même misère que nous, Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois et dit qu'elle croyait à son humanité et la comique petite queue de la Floride où d'un nègre s'achève la strangulation, et l'Afrique gigantesquement chenillant jusqu'au pied hispanique de l'Europe, sa nudité où la mort fauche à large andains (Césaire, 2013 : 193).

Comme chez Césaire, la référence au cahier d'écolier est assumée (*Standard Five*) :

*your house behind your eyebrows and the tracing  
paper over the bead of islands of indifferent and  
reversible shapes, now Guadeloupe is a crab pinched  
at the waist, now Nevis' borders change by mistake  
and the carelessness of history, now sitting in Standard  
Five, the paper shifting papery in the sweat of your  
fingers you come to be convinced that these lines will  
not matter, your land is a forced march on the bottom  
of the Sargasso, your way tangled in life*

(Brand, 1997 : 44)

Si Brand retisse les intertextes de ses prédécesseurs, c'est aussi pour mieux se situer dans la tradition des méditations sur la Révolution : "that's no revolution, anyway we will never win now" (Brand, 1997 : 22). Aussi reconnaît-on, dans *Land*, le désenchantement de « The Schooner Flight » de Walcott : "I no longer believed in the revolution [...] I had no nation now but the imagination" (Walcott, 1986 : 350-351).

*[...] When you lose you become  
ancient but this time no one will rake over these bodies  
gently collecting their valuables, their pots, their hearts  
and intestines, their papers and what they could bury.  
No tender archeologist will mend our furious writings  
concluding, "They wanted sweat to taste sweet, that is all,*

(Brand, 1997 : 16)

Fantômes présents dans l'œuvre de Brand, Grenade et les corps jamais retrouvés des Grenadiens assassinés hantent le retour à la poésie avec *Land* : “*Brand’s admission of her temporary failure to analyze right – that is to say, of her submission to a dream of power but not to the actualities of its real, frighteningly mortal consequences has haunted her and her work ever since*” (Clarke, 2012 : 161). C’est pourquoi le poème, même s’il ne renonce pas à sa vertu esthétique, son sucre (*sweet*) et ses accommodages (*mend our furious writings*), accepte de montrer ses viscères (*intestines*) et la sueur (*sweat*) dans les mains de l’écrivain.

Nous l’avons vu avec Vaughan et Homère, l’archéologie intertextuelle antillaise ne doit pas masquer l’éclectisme des couches intertextuelles. Du reste, si on suit Saïd(26), Brand a peut-être pris de James autant l’habitude du contrepoint que la pertinence antillaise de T.S Eliot(27). Et la poétesse fabrique également des ponts « pan-coloniaux »(28) comme montre l’antillanisation de *The Satanic Verses* : “*a Sunday, soft as any, plays with its eyelash,/ brushing its cheek over Petit Trou, Rushdie’s/ archangel*” (Brand, 1997 : 25). Ainsi le poème contient son propre discours critique et s’oppose à toutes les modes et orthodoxies critiques :

[...] *I’m taking in conferences on pomo-multiplicity,  
the everyday world, the signifying monkey, the post-colonial  
moment, the Michigan militia, cyberspace, come to think of it  
give each fleeing Hutu/Tutsi a home page, subalterns of their  
own, I’m going to Bukavu with Windows*

(Brand, 1997 : 32).

Conquis par l’euphonie ([m], [p], [o]) des signifiants, narratrice et lecteurs peuvent se laisser griser par l’euphorie électronique d’un ordinaire académico-médiatique et oublier la signification. Les fenêtres critiques ne peuvent prétendre catégoriser la vie réelle d’individus qui affrontent un monde *véritablement* tragique. Pour le lecteur de *Land* qui sonde le poème à la recherche d’hypotextes caribéens, la mise en garde s’avère brutale : apposé aux autres théories critiques (**post**moderne, postcolonial), *The Signifying Monkey* fait partie de la liste de Brand. Or, dans son livre, Henry Louis Gates Jr s’intéresse précisément aux relations intertextuelles à l’intérieur du champ littéraire afro-américain et leurs liens avec les traditions culturelles et le vernaculaire (*black vernacular*). Pourtant, *Land* autorise, dans l’architecture de ses voix, un échappatoire à une catégorisation trop étroite : la figure de Harriet Tubman, avec l’expérience commune de l’esclavage, ajoute à l’antillanité intertextuelle et offre au poème les lèvres d’une américanité ancrée : “*what woman/ with a gun and her fingers to her lips draw us to another/ territory further north, further cold, further on,/ into the mouth of the Artic*” (Brand, 1997 : 12). Jamais explicitée, la présence de Tubman rappelle au lecteur que c’est en terre canadienne que l’abolitionniste afro-américaine a organisé la fuite salvatrice vers le Grand Nord enneigé. Mais pour l’écrivaine qui a publié dans la *Harriet Tubman Review* de Toronto[29], cette immigration ne vaut pas idéalisation et la convocation de la Moïse noire s’accompagne d’une invocation partagée de l’histoire des oppressions ethniques au Canada : “*Algonquin, Salish, Inuit.... hooded in Buxton/ fugitive, Preston Black Loyalist, railroad to gold mountain,/ swimming in Komagata Maru... Are we still moving?/ Each body submerged in its awful history*” (Brand, 1997 : 77).

## Notes

-----

\* Je remercie vivement Chandra Brighnan et Nadiège Noël pour leurs remarques

(1) Le nom Canada viendrait de l'iroquois « kanata » signifiant village et Québec du micmac « Gepèg », rétrécissement du fleuve (Delâge, 1992 : 103-191). Pour la polysémie de « Caraïbe », voir l'article d'Odile Renaud-Lescure, « Le caraïbe insulaire, langue arawak », dans l'édition commentée du dictionnaire caraïbe du Père Breton.

(2) « De la musique avant toute chose » (Verlaine, 1989 : 326).

(3) Dans l'œuvre protéiforme (poésie, roman, essai, cinéma, théâtre), l'expérience grenadienne est, par exemple, au centre du roman *In Another Place, Not Here* publié un an avant *Land*.

(4) Durant les années 90 et les succès électoraux de Jörg Haider en Autriche, le *New York Times* consacre de nombreux articles au renouveau fasciste en Europe. L'un de ces premiers articles est accompagné de la photo d'une affiche électorale présentant les leaders du Parti Autrichien de la Liberté (Jörg Haider, Norbert Gugerbauer et Heide Schmidt) : *"The photograph shows three young, handsome Austrians with windblown hair and open collars, laughing at the camera as they pose for a picture high in the Alps. It is not a clothing advertisement, but one for 'the Incorruptibles' the top three candidates of Austria's far-right Freedom Party"* (Fowler, 1990).

(5) Durant son pontificat, Jean-Paul II a béatifié - près de 700 bienheureux avant la parution de *Land* en avril 1997 - et canonisé - bien plus de 33 saints avant 1997 - à tour de bras. Cependant, il n'a octroyé le titre de docteur de l'Eglise qu'une seule fois : en proclamant Thérèse de Lisieux docteur en octobre 1997, le chiffre de 33 est alors atteint. Dionne Brand a dû voir venir : 1997 marque, en effet, le centenaire de la mort de cette sainte catholique.

(6) L'allusion à JFK participe de la sanctification de cet anti-communisme : *"My Costa Rican friend's attachment to the memory of President Kennedy is a commonplace in Latin America [...] His picture right next to those of Jesus and the pope, adorned the walls of the humble homes of urban shantytowns and rural campesinos"* (Grabe, 1999 : 1).

(7) *"According to the promotional literature published by the commission, Isabella merits canonization for her sponsorship of Christopher Columbus's voyages to America and for her promotion of Catholic faith and culture. Her timely virtues, the committee writes, are "leadership, prudence, courage, compassion, purity and Christian concern for the temporal and spiritual welfare of all people." No mention is made of the expulsion of the Jews or of the Inquisition"* (Woodward, 6 avril 1991).

(8) *"the presences and absences embodied in sources (artifacts and bodies that turn an event into fact) or archives (facts collected, thematized, and processed as documents and monuments) are neither neutral or natural. They are created"* (Trouillot, 1995 : 48).

(9) « Car qu'est-ce que l'enjambement, sinon le fait d'opposer une limite métrique à une limite syntaxique, une pause prosodique à une pause sémantique ? On appellera donc poétique le discours où cette opposition est, au moins virtuellement, possible, et prosaïque celui où elle ne peut avoir lieu » (Agamben, 2002 : 131-132).

(10) Nous analysons plus loin cette section. Susan Gingell en établit le schème : *"Then the seductive vivacity of the West Indian aunts she images for us in "Dialectics" cannot displace the antithetical images of a life lived in poverty"* (Gingell, 1999 : 183).

(11) *"We must engage their poetics, their structures, styles, influences; the histories of their textual productions, receptions and circulations; the literal connections between their theoretical poesis and their political praxis, if any. [...] We will discover that it is their search for a true tongue – a mother tongue – despite all the grammars of imperialism and the primers of subjugation – that enables these writers [Harris, Philip and Brand] to create their most authoritative poetry and fiction"*(Clarke, 2000 : 179).

(12) (/N12). Les paroles de la chanson sont répertoriées sur : <http://www.lyrics.com> (<http://www.lyrics.com/>) (consulté le 15 décembre 2016). Le *big band* cité est probablement celui de Count Basie – cité ailleurs dans *Land* - avec lequel Sarah Vaughan a enregistré le titre en 1981.

(13). Choisir cette partition ne signifie pas oublier que Walcott et Césaire ont publié des œuvres théoriques ni que James fut romancier et Fanon dramaturge.

(14) « Le canon n'est pas que le produit de l'académie. Il est aussi créé par les artistes et les écrivains. Les canons prennent leur origine dans les formes ancestrales évoquées dans le travail d'un artiste/écrivain/compositeur par un processus qu'Harold Bloom, auteur de la défense la plus importante de la canonicité, *The Western Canon* (1994), qualifie d' 'angoisse de l'influence' » (Pollock, 2007 : 47)

(15) « Et puis il nous fut donné d'affronter le regard blanc... 'Tiens, un nègre !' [...] Je promenai sur moi un regard objectif, découvris ma noirceur, mes caractères ethniques, [...] Qu'était-ce pour moi, sinon un décollement, un arrachement, une hémorragie qui caillait du sang noir sur tout mon corps ? » (Fanon, 1952 : 8-9).

(16). Thématique présente à la fois dans *Peau noire, masques blancs*, « Les nègres sont comparaison » (Fanon, 1952 : 191) et *Les Damnés de la Terre*, « Le colonisé est envieux » (Fanon, 2002 : 42).

(17). "what contemporary literary theories of reading have systemically marginalized, excluded or ignored : the body of the reader" (Littau , 2006 :11)

(18). "the play can be seen, now usually is seen [...] as a cry of despair. Despair without closure" (Mack, 152).

(19). Polyptote : figure consistant à employer dans une phrase plusieurs formes grammaticales d'un même mot.

(20). "Most transitive verbs can convey passivity in their base or -ing form" (Allsopp, 1996 : 432).

(21). D'ailleurs, toujours du point sociolinguistique, outre la langue, la culture est aussi concernée : "and even when I believe so/ soundly in dialectics I look over my shoulder for wicked spirits" (Brand, 1997 : 64).

(22) (/N22). Brand joue ici de la frontière fictionnelle puisque *In Another Place, Not Here* est dédié à : "to my aunts Phyllis and Joan".

(23). Polysyndète : figure consistant à répéter une même conjonction avant chaque mot d'une énumération, ou devant chacun des membres d'une phrase.

(24). Edward Baugh et Colbert Nepaulsingh reviennent sur la fortune littéraire caribéenne de la Singer (Walcott, 2009 : 232).

(25) (/N25). Au début du chant VI, isolé dans un bois, Ulysse a dormi complètement nu quand il se réveille : « le divin Ulysse, émergea des broussailles./ Sa forte main avait cassé, dans l'épaisseur du bois,/ Un rameau bien feuillu pour cacher sa virilité » (Homère, 1995 : 109).

(26). « James rompt le fil de son récit pour introduire un contrepoint. Au lieu de suivre Césaire dans son retour vers l'histoire des Antilles [...], il le rapproche de son grand contemporain T.S Eliot » (Saïd, 2000 : 390).

(27) *Land to Light On* fait écho à *The Waste Land*.

(28) “me hunting for slave castles with a/ pencil for explosives, what did we know that our pan-colonial/ flight would end up among people who ask stupid questions” (Brand, 1997 : 75).

(29) (Clarke, 2012 : 155).

## Bibliographie

**Agamben** Giorgio (2002). *La Fin du poème*. Belval : Circé.

**Allsopp** Richard (1996). *Dictionary of Caribbean English Usage*. Oxford : Oxford University Press.

**Brand** Dionne (1996). *In Another Place, Not Here*. Toronto : Vintage.

**Brand** Dionne (1997). *A Land to Light On*. Toronto : McClelland & Stewart.

**Brand** Dionne (2001). *A Map of the Door of No Return : Notes to Belonging*. Toronto : Random House, Kindle.

**Césaire** Aimé (2013). *Cahier d'un retour au pays natal* (1956). Dans, Arnold J. (dir.). *Aimé Césaire : Poésie, Théâtre, Essais et Discours*. Paris : CNRS, Présence Africaine.

**Clarke** George Eliott (2000). « Harris, Philip, Brand: Three Authors in Search of Literary Criticism ». *Journal of Canadian Studies*, 35.1 :161-189.

**Clarke** George Eliott (2012). *Directions Home: Approaches to African-Canadian Literature*. Toronto, Buffalo, Londres : University of Toronto Press, Kindle.

**Delâge** Denys (1992). « L'influence des Amérindiens sur les Canadiens et les Français au temps de la Nouvelle-France ». *Lekton*, vol. 2, n° 2 :192-230.

**Fanon** Frantz (1952). *Peau noire, masques blancs*, Paris : Seuil.

**Fanon** Frantz (1986[1952]). *Black Skin, White Masks*. Lam Markmann C. (trad.). Londres : Pluto Press.

**Fanon** Frantz (2002 [1961]). *Les Damnés de la terre* (1961). Paris : Découverte.

**Forster** Sophia (2002). « ‘inventory is useless now but just to say’: the Politics of Ambivalence in Dionne Brand’s *Land* ». *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol 27, n° 2 : 160-182.

[URL : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/12797/13786>

(<https://journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/12797/13786>) Consulté le 15 décembre 2016].

**Fowler** Brenda (1990). « With a New Look, Far Right in Advancing in Austria ». *Special to the New York Times*, 7 octobre.



**Fraser** Kaya (2005). « Language to Light On : Dionne Brand and the Rebellious Word ». *Studies in Canadian Literature*, XXX/1 : 291-308.

**Gates** Henry Louis Jr (1988). *The Signifying Monkey*. Oxford : Oxford University Press.

**Gingell** Susan (1994). « Returning to come forward : Dionne Brand confronts Derek Walcott ». *Journal of West Indian Literature*, Vol. 6, n°2 : 43-53.

**Gingell** Susan (1999). « Still need the Revolution », *Canadian Literature*, 161/162 : 182-184.

**Homère** (1990). *L'Odyssée*. Mugler F. (trad.). Arles : Actes Sud.

**James** C.L.R (2009). *You Don't Play with Revolution : The Montreal Lectures of C.L.R James*. Austin D. (ed.). Oakland, Edinburgh, Baltimore : AK Press.

**Littau** Karin (2006). *Theories of Reading : Books, Bodies and Bibliomania*. Cambridge & Malden : Polity.

**Mack** Maynard (1993). *Everybody's Shakespeare: Reflections Chiefly on the Tragedies*. Lincoln : University of Nebraska Press.

**Neruda** Pablo, **Vallejo** Cesar (1993). *Selected Poems*. Boston : Beacon Street.

**Pollock** Griselda (2007). « Des canons et des guerres culturelles ». *Cahiers du Genre*, n°43. 45-69.

**Rabe** Stephen C (1999). *The Most Dangerous Area in the World: John F. Kennedy Confronts Communist Revolution in Latin America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.

**Renaud-Lescure** Odile (1999). « Le caraïbe insulaire, langue arawak ». Dans, Breton R. (1665). *Dictionnaire caraïbe-français*. Besada Paisa M. (dir.). Paris : IRD Editions/ Karthala : XLVII–LXIV.

**Saïd** Edward W. (2000 [1993]). *Culture et impérialisme*. Paris : Fayard.

**Saïd** Edward W. (2008 [2000]). *Réflexions sur l'exil et autres essais*. Arles : Actes Sud.

**Trouillot** Michel-Rolph (1995). *Silencing the Past : Power and the Production of History*. Boston : Beacon Press.

**Verlaine** (1989). *Œuvres poétiques complètes*, Paris : Gallimard.

**Walcott** Derek (1984). *Midsummer*. New York : Farrar, Straus & Giroux.

**Walcott** Derek (1986). *Collected Poems*. New York : Farrar, Straus & Giroux.

**Walcott** Derek (1990). *Omeros*. Londres : Faber and Faber.

**Walcott** Derek (2009 [2004]). *Another Life: fully annotated*. Baugh E, Nepaulsingh C. (eds.). Boulder & Londres : Lynne Rienner.

**Woodward** Kenneth L (1991). « Isabella Is No Saint ». *New York Times*, 6 avril.