

---

# Coolitude, l'aventure du signifiant, l'érotisme et la jouissance

**Manisha Goodary-Tauckoor**  
Melville, Grand-Gaube (Île Maurice)

Du fond de la cale, Khal pousse son cri poétique pour accéder au langage, une nécessité vitale pour dire son étant au monde spécifique (sa coolitude). Dans la réalisation du cinquième fantasme de l'auto-engendrement qui lui confère une impulsion créatrice, il réussit à passer outre l'obsession de l'identification et la peur de la castration, deux conséquences du traumatisme originaire. En écrivant il métisse la langue française pour l'habiter du bruissement et de l'ailleurs dont il est lui-même constitué. Le multilinguisme qui rend possible l'imbrication de plusieurs codes linguistiques dans sa poésie indique une surconscience linguistique qui se traduit par la constitution d'une interlangue (third code). Sa poésie, où est mis en scène le langage, devient le lieu d'une aventure du signifiant et sa coolitude, propice à la jouissance du langage et à l'érotisme et au plaisir du texte, permet à Khal de faire l'expérience de la jouissance.

## INTRODUCTION

Le poids de l'histoire coloniale pèse lourdement encore aujourd'hui dans les sociétés postcoloniales. Les écritures ou les poétiques contemporaines issues des régions autrefois sous l'oppression coloniale témoignent d'une plaie toujours ouverte, d'un deuil encore inachevé de la perte provoquée par l'arrachement brutal au sol ancestral, bien que l'esclavage fasse désormais partie de l'Histoire.

Plus récemment la coolitude de Khaleel Torabully, poète originaire de l'île Maurice, venue s'inscrire aux côtés de la négritude d'A. Césaire et de L. S. Senghor, de l'indienocéanisme de Camille de Rauville, de la créolité de R. Confiant, P. Chamoiseau et J. Bernabé, de la créolisation

d'E. Glissant, de la békénitude, de la sinitude, de la syro-libanitude, apporte son indispensable pierre à la réflexion sur une identité métisse avec deux textes fondateurs : *Cale d'Etoiles*, *Coolitude*<sup>16</sup> écrit en 1992 et *Chair Corail Fragments Coolies* en 1999.

Une constance traverse ces discours identitaires et les réunit : tous s'évertuent à donner la parole à l'homme écorché par l'exil forcé longtemps demeuré hors parole et exclu du langage. La quête identitaire, passant nécessairement par une revalorisation de l'identité communautaire, vise également à se forger une parole esthétique à l'image de son Moi sensible et de son vécu sociohistorico-culturel, le but étant de se réinscrire, mais aussi de réinscrire toute sa communauté, dans l'espace et le temps, dans le monde et dans l'Histoire. En effet, le sentiment qu'on lui ait volé son histoire domine chez l'écrivain qui s'insère dans une écriture postcoloniale. Pour lui, parler ne saurait exister ailleurs qu'au-delà d'un abîme.

Khal, dans *CEC* et *CCFC*, chante le voyage transocéanique des coolies et évoque la traversée oubliée que chaque exilé qui porte en lui le sentiment de la perte cherche à exprimer à un moment de son parcours de vie. Il essaie par le biais d'une écriture rétrospective de retracer l'itinéraire du coolie sur la carte imaginaire de sa mémoire et de remonter jusqu'aux étapes initiales du métissage culturel, aux premiers heurts entre cultures indiennes, occidentales et africaines, aux balbutiements de la créolisation, processus amorcé lors de la traversée du *Kala Pani*<sup>17</sup> dans la cale, cette « *barque ouverte* » (1998 : 18) comme le caractérise E. Glissant dans *Poétique de la Relation*, et qui s'est poursuivi au cœur de l'île sur la Plantation, ce « champs de la modernité [où] dans l'écart qu'elle constituait, l'emmêlement toujours multilingue et souvent multiracial a noué de manière indémêlable le tissu des filiations et cassé par là l'ordonnance claire, linéaire, à laquelle les pensées de L'Occident avaient donné un tel éclat » (1998 : 86).

Coolitude est un néologisme inventé et poétisé par Khal, poète métis au flux de la mondialisation et ouvert aux multiples courants culturels. De préciser l'origine de l'auteur serait de le restreindre et de

---

<sup>16</sup> Les abréviations *CEC* et *CCFC* seront employées pour se référer à *Cale d'étoiles*, *Coolitude* et *Chair Corail Fragments Coolies* respectivement.

<sup>17</sup> Littéralement Eaux Noires. C'est ainsi que les Indiens appelaient l'océan, ce lieu inconnu et craint auquel étaient attachées de nombreuses superstitions et légendes effrayantes. Qui s'aventurait dans les Eaux Noires perdait sa pureté et risquait sa place au paradis.

l'emprisonner dans une identité monoculturelle tout à fait contraire à ses revendications d'être une conscience transculturelle. Pour décrire son identité, Khal choisit la métaphore du corail.

De concevoir une poétique identitaire et de la métaphoriser témoignent d'une nécessité vitale chez l'écrivain de se fabriquer ailleurs, un être autre, un être en mouvement, en raison « d'un registre de bord absent » (1992 : 7).

L'invention de la coolitude c'est la façon de Khal de gérer le traumatisme originaire, de faire face à l'Histoire, d'appréhender l'espace et de dire son rapport à l'Autre. Tout cela se traduit dans *CEC* et *CCFC* écrits en français, langue qui n'est point sa langue maternelle mais qu'il s'approprie en insérant ses sensibilités métisses dans le tissu linguistique.

La perte est certes au commencement de la poétique de la coolitude, mais, au lieu de sombrer l'écrivain dans la mélancolie, elle lui confère une impulsion créatrice. L'espace textuel devient pour lui l'espace d'une négociation, d'une redéfinition, d'une réappropriation et d'une redistribution de sens visant à sortir l'être métis (culturel) d'une anomie initiale. Il s'agit pour Khal de redonner cohérence et sens à la vie. La coolitude étant un processus de création et de recréation, d'engendrement et d'auto-engendrement, cela permet, d'une part de supposer la prédominance de l'Eros et, d'autre part, la rupture avec une représentation tautologique. Cet article propose de voir de quelle façon la coolitude entraîne l'écrivain non seulement dans un nouveau rapport au monde mais également dans un nouveau rapport à l'écriture, à la langue et au langage et comment la coolitude peut être propice à l'érotisme et à la jouissance.

## 1. COOLITUDE, AUTO-ENGENDREMENT ET AUTO-ÉROTISME

Khal, dans sa quête identitaire, passe outre les schémas traditionnels de représentation pour créer le sien et, ainsi, il réalise ce que Elizabeth Bizouard, dans son ouvrage *Le Cinquième fantasme. Auto-engendrement et impulsion créatrice* (1995), qualifie de Cinquième fantasme (à la suite des quatre fantasmes originaires décrits par Freud : séduction, castration, scène primitive et retour dans le sein maternel). D'après elle, ce Cinquième fantasme résulterait d'une nécessité puissante chez certains individus d'exister par auto-engendrement et elle explique

que ce fantasme concernerait surtout les individus dont la souffrance est de ne pas se sentir exister. Ses recherches avancent que l'objet du fantasme de ces individus est de s'auto-créer, afin de naître autre, fils de leurs   uvres.

En effet, nous observons chez Khal une dynamique de constitution de soi comme sujet parfaitement indépendant, libéré de tout cadre généalogique et ethnique, en vue d'une création qui serait à la fois création de soi et création d'une œuvre. Selon Martine Reid :

Au commencement [est] le nom. En ouverture du livre, le nom de celui ou de celle qui l'a écrit, en principe sans mystère. Ce nom se réfère à une personne réelle et constitue son état civil. Au-delà de sa valeur référentielle, le nom est lourd de sens : il raconte une histoire de famille et inscrit cette histoire dans l'Histoire ; patronyme, il s'hérite, se donne et se transmet. Pris dans la chaîne continue des générations, il est l'objet d'un investissement affectif particulier. On y adhère, on s'y reconnaît (comme on le fait de son image dans le miroir), on s'en accommode avec plus ou moins de bonheur ou d'indifférence, à moins qu'on ne lui voue quelque détestation particulière et qu'on ne cherche à en changer. (2003)

*Cale d'étoiles, Coolitude* (1992), premier texte fondateur de la coolitude, est signé non pas Khaleel Torabully mais « Khal »<sup>18</sup>, un diminutif du prénom. En tronquant et en altérant le nom, le poète lui refuse sa fonction, celle d'être le représentant de soi dans la langue. Se désigner par son diminutif, c'est obscurcir la question de l'origine, ruser avec l'identité comme donnée existentielle et inaliénable.

L   même où le coolie appar  t comme « l'homme écorché, /   court  ,   court   [...] / Un homme tombé à la chair ! » (1992 : 18), Khal semble écorcher volontairement son nom puisque la signature relève d'un acte volontaire, individuel voire personnel. Donc, la prise d'un diminutif, dans le cas du poète métis, ne peut relever d'un simple accident littéraire ou d'une fantaisie. Il est à noter que « Khal » est également en rapport homonymique avec « cale », le premier des trois termes constituant le titre du recueil poétique de la coolitude mais aussi le lieu du bateau propice aux métissages et en même temps douloureux souvenir d'une perte irrémissible. Si d'une part Khal semble avoir

---

<sup>18</sup> Dans une correspondance privée avec Khal (mail datant du 01/09/2008) voici ce qu'il m'avoue : « Ce souci de signer Khal vient d'un surnom que j'avais de ma petite s  ur, depuis l'enfance. Je signais cela pour que le nom f  t le plus discret possible. Pour la signature du patronyme, c'est après *Cale d'étoiles*, pour donner un ancrage aux textes car le nom fixe davantage les signifiants et souvent on me posait la question du patronyme, qui n'est pas neutre ».

intériorisé cette perte, d'autre part en abandonnant le nom de famille, il semble renoncer au confinement que suppose l'idée de racine unique. De Khaleel Torabully, il devient Khal. De l'Être, il devient Etant :

Coolitude : parce que je suis créole de mon cordage, je suis indien de mon mât, je suis européen de la vergue, je suis mauricien de ma quète et français de mon exil. Je ne serais toujours ailleurs qu'en moi-même parce que je ne peux qu'imaginer ma terre natale. Mes terres natales. (1992 : 105)

Dans *CCFC* à l'instar de Protée, dieu mythologique pouvant prendre toutes les formes possibles, l'identité de Khal apparaît comme dotée d'une capacité de métamorphose infinie : « Je suis père des métamorphoses » (1999 : 101). Ainsi, comme Protée, le poète diffère de Narcisse qui acquiert une image de lui-même lui permettant de s'appréhender comme sujet unifié.

En outre, l'altération onomastique nous rappelle que la littérature autorise d'autant plus volontiers cette métamorphose qu'elle-même est affaire de langue et que dans la langue elle crée et invente tout à loisir. La transformation du prénom montre la fiction d'une identité, liée intrinsèquement à la vision poétique et esthétique que le poète a du monde, et désigne l'inquiétante étrangeté du diminutif dans sa capacité de créer du propre avec de l'impropre : « Cale est ma chair d'épice / Cale est ma chair d'espace ; / pour le mot intact / ma peau est coupable / Cale est mon cri d'espèce / Cale est ma mémoire de face » (1992 : 75). Khal n'est plus que Khaleel Torabully mais en se désignant comme « cale », il devient lui-même l'objet de son écriture. En ce qui concerne le poète, c'est dans cette invention, et non la relation patronymique, que figure désormais l'identité. Ainsi, le diminutif met en concurrence le principe de plaisir et le principe de mort. Eros, pulsion de vie, domine Thanatos, pulsion de mort, et ceci est intensément ressenti dans toute la poésie du poète en coolitude conscient que « posture coolie est courbature » (1999 : 33), autrement dit le repli communautaire ainsi que le repli sur un passé révolu confine l'être à une identité à racine unique et n'est donc point fécond en Relation. La coolitude qui permet à Khal de penser sa place au sein du Tout-monde lui accorde la possibilité de mourir (en tant qu'Être à racine unique) pour renaître en littérature. Cette renaissance suppose en effet que le champ littéraire lui offre la possibilité d'une valorisation personnelle particulièrement forte, valorisation nécessaire pour un écrivain issu d'un peuple longtemps meurtri dans son humanité et refusant désormais, pour « ne plus être intouchable des mots », de « prendre caste/en langage » (1999 : 56).

En outre, la réduction construit l'auteur comme œuvre. Il devient l'autre qu'il a fabriqué. Ce choix, qui suppose des liens complexes entre soi et la mise en fiction du monde, entre identité et création, devient l'indice le plus voyant d'une radicale transformation de soi. Dans le cas de Khal, l'on est tenté de confondre création littéraire et (re)création de soi. Pour réaliser sa coolitude, Khal doit délocaliser son être en quelque sorte et refuser la légitimité d'une filiation généalogique. L'autocréation lui permet particulièrement d'échapper à l'ensemble fusionnel qu'il forme avec son père, sa mère, sa famille, voire avec sa communauté. Il ressent la nécessité de se fabriquer, ailleurs, un être autre, un être en mouvement, un être pluriel. Sa coolitude « corail entre pierre et rhizome » (1999 : 81) comprend une dynamique rhizomienne et corallienne. Seul ce mouvement assure la vie, qui permet de reconstruire l'identité menacée en d'autres lieux. La migration onomastique se pose comme condition vitale au sentiment d'être soi et d'être du Tout-monde. A la lumière de ces réflexions, l'autogenèse par la fiction de soi apparaît comme une phase d'auto-érotisme intense et donc, le métis apparaît comme sujet auto-érotique par excellence. Une fois avoir traversé cette phase, Khal peut alors concevoir sa coolitude et s'investir ailleurs comme sujet actif dans la totalité-monde.

## 2. COOLITUDE, LE SIGNIFIANT MÉTIS, L'ÉROTISME ET LA JOUISSANCE

Si l'on considère à l'instar de R. Toumson que « l'érotisme est une activité physique qui, comme l'a montré Bataille, instaure un déséquilibre dans lequel le sujet se met en question consciemment » (1998 : 264), nous pouvons avancer que la coolitude, outre d'être auto-érotique, est également projection des fictions érotiques du poète métis sur l'Autre, objet du récit. Alors même que R. Toumson démontre l'impossibilité de la rencontre avec l'Autre dans *Mythologie du Métissage* (1998), la coolitude réalise ce fantasme et ce qui était fantasme s'inscrit désormais dans la possibilité d'une réalisation éventuelle. En effet, le texte, devenu alors le lieu d'une fiction érotique entre l'Autre (la langue française) et le Moi sensible de Khal, met en scène cette rencontre.

Dans la mesure où l'identification ne se fait plus selon le schéma freudien qui la pose comme processus dont les effets sont déterminés par une norme paternelle, le plaisir et la jouissance peuvent alors s'installer. Dès lors Khal, poète métis, échappe à cette identification

normative et de là disparaît la peur de la castration. La question posée n'est plus celle du Nom du Père : « What's in a name » (1999 : 30). Sa disponibilité, « Chair Corail Fragments Coolies », annule la possibilité d'une problématique classique de l'identité. Poète en coolitude, Khal s'inscrit au-delà de la hantise liée au nom du père.

N'étant plus concerné par la préoccupation du Nom, il échappe à la loi du père. Cela dit, est-ce pour autant qu'il se rabat sur le versant maternel ? D'après R. Toumson, « le métis est la figure symbolique d'une passion du traumatisme » (1998 : 261). Il rajoute que « cette passion est maternelle. Ce qu'il connaît et fait connaître, dans l'expérience vécue de cette passion, est de l'ordre de la perte » (*Ibid.*) et il faut dire que la notion de perte est fortement accentuée dans CEC et CCFC. Le coolie confronté à la diversité linguistique et culturelle au cœur même de la Plantation n'exclame-t-il pas « j'apprends sa langue verte en argot patois / de canne amère » (1999 : 60) ? L'expression « canne amère », n'est-elle pas un oxymore qui souligne et met en exergue la perte ? En outre, à plusieurs reprises, le poète nous parle de « blessure marine » (1992 : 38) en évoquant la traversée océanique. Il est intéressant de noter que le sentiment de la perte est au commencement de la poétique de la coolitude de Khal, lui qui intitule son discours préfaciel dans CEC « Pages d'un registre de bord absent » (1992 : 7) et qui se dit dans CCFC : « Je suis braconnier / j'écris l'histoire d'arracheurs de pages / de courtiers marrons apposant le codicille / de ma réddition / (...) / j'écris une lourde écriture que notre fatalité ordonne / à sa raison indifférente d'effacer notre sang » (1999 : 39).

Cependant, Khal ne se satisfait pas seulement de crier et d'écrire ce traumatisme originaire. Il dépasse cet état de perte qu'il compense par la création et la transformation verbale. J. Kristeva avançait que « si je ne consens pas à perdre maman, je ne saurai ni l'imaginer ni la nommer » (2005 : 53) en parlant du sujet qui ayant surmonté la mélancolie fait preuve d'une grande capacité de « transposition »<sup>19</sup> (*Ibid.*) dans la langue. Aussi dans l'acte de marauder ou de braconner, il surmonte la

---

<sup>19</sup> Julia Kristeva, *Soleil noir, Dépression et mélancolie*, Paris : Gallimard, 2005, p. 53. « Trans-poser, en grec métaphorein : transporter – le langage est d'emblée une traduction, mais sur un registre hétérogène à celui où s'opère la perte affective, le renoncement, la cassure ». La transposition indique la capacité d'élaborer un deuil fondamental et des deuils successifs. Contrairement au sujet que décrit Kristeva, Khal ne fait aucune dénégation de la perte fondamentale et chez lui le deuil est achevé.

hantise du nom du père ainsi que le sentiment à la fois déchirant et douloureux que suppose la perte.

Etant donné que Khal réussit à passer outre l'obsession de l'identification et la peur de la castration, deux conséquences du traumatisme originaire, et dans la mesure où il trouve satisfaction dans la réalisation du Cinquième fantasme de l'auto-engendrement qui lui confère une impulsion créatrice, il entretient un rapport très différent au langage. Pour Khal, Etre habité par le multilinguisme, rien ne fait vérité puisque le langage n'est fait que de différences. Dans la mesure où la langue française se pose symboliquement comme autorité paternelle, et que ses autres langues (créole, bhojpuri, persan, hindi et arabe), connotées subjectivement et affectivement, témoignent de sa passion du traumatisme relevant de l'ordre maternel, l'identification n'est pour lui qu'une illusion. A cet égard, Khal écrit : « Tu es pur nomade des signes / clé en lèvres pour ouvrir les paroles verticales, / celles qui poussent des gorges mêmes des morts, / Tu es à naître dans le frottement des feuilles / de nos syllabes impossibles d'insulaire » (1992 : 15). Dans l'effet du signifiant, pour lui, il ne peut rien avoir de réel. Aussi sa névrose ne sera-t-elle pas celle de la chose et donc, il ne cherchera pas de façon absolue à transformer le signifiant en un référent.

Selon J. Kristeva, « l'ordre symbolique dont relève la subjectivité métisse n'est pas celui de la sacralisation mais de la désacralisation du signifiant » (2005 : 53). Le terme de « désacralisation » est à comprendre comme réappropriation du signe linguistique chez Khal. Certes, lors du processus de réappropriation, il bouscule la langue française touchant ainsi à son essence et à sa pureté. Roger Caillois ne nous affirme-t-il pas que, synonyme de trouble, de désordre et de confusion, le « mélange » est prohibé et que « la plupart des interdits en vigueur dans les sociétés primitives sont en premier lieu des interdits de mélange » car « le mélange [...] intéresse l'essence même des corps. Il la trouble, l'altère, introduit en elle une souillure, c'est-à-dire un foyer contagieux d'infection, qu'il faut sans tarder détruire, éliminer ou isoler » (1961 : 27, 28). Même si Khal « désacralise » la langue, néanmoins, la subversion n'est jamais pervertie. Il ne « désacralise » pas dans le sens où l'acte supposerait une opposition violente et agressive, mais, il redéfinit le sacré et c'est ainsi qu'il arrive, « homme-voilier », à s'insérer dans une trajectoire circulaire et nomade :

Et si j'ai choisi une nef avec d'étranges accents de mer, c'est pour être chez moi partout et ailleurs, même dans les mots les plus éloignés de mon âme

d'emprunt. Les portes du monde ont été abattues pour moi par une navigation coulée-de-sang et dérive-de-chair.

Coolie, parce que ma mémoire perdue choisit ses racines dans mes vérités.

Mais je ne prends la langue que pour autant qu'elle m'adopte, pour ne plus être coupé à la parole.

Et, au seuil de la langue française, je frappe aux voyelles et aux consonnes différemment. Car j'aime les mots d'abord, plus que mes blessures.

Et je dis ma langue française pour indiquer mon port d'attache sur la carte de mes découvertes.

Hymen enfin entre mes océans et mes continents. (1992 : 98)

Khal, amoureux des « mots d'abord », instaure une véritable conversation avec la langue. Il ne souhaite ni l'atteindre ni la pervertir. Si l'on devait donner une description imagée de l'acte d'écrire chez le poète métis l'on serait tenté de le comparer à un tango, cette danse d'improvisation, au sens où les pas ne sont pas prévus à l'avance pour être répétés séquentiellement, mais où les deux partenaires marchent ensemble vers une direction impromptu à chaque instant, l'un guidant le poids du deuxième, lequel suit, en laissant aller naturellement son poids, le corps du premier, sans chercher à deviner les pas. Dans la mesure où la langue, matière malléable et muable, semble suivre naturellement l'élan du poète métis, la réconciliation des influences multiples, « hymen enfin entre mes océans et mes continents », s'inscrit dans le domaine du possible. C'est dans cela et dans l'imprévisible qui en découle que d'une part, le poète métis fait bruir la langue en frappant « aux voyelles et aux consonnes différemment », et de l'autre, l'écriture devient une entreprise physique et érotique.

Dans quelle mesure, l'érotisme s'installe-t-il ? Si la langue française est cet Autre qui s'oppose au Moi sensible du poète, alors « l'autre est cet être qui est extérieur à Moi et que, sujet regardant, je regarde » (R. Toumson, 1998 : 264). En effet, la loi du regard a pour règle d'application réciprocité et mutualité. Toutefois, la langue française n'étant point la seule référence linguistique que Khal possède, l'écriture prend la tournure d'un branle-bas de combat lors duquel pénétrant l'intimité de la langue, sans pour autant vouloir « [percer] son secret », il essaie de l'amener à lui pour qu'un équilibre s'instaure et qu'il soit accepté par l'autre autant qu'il l'accepte : « je ne prends la langue que pour autant qu'elle m'adopte » (1992 : 98).

L'écriture du poète métis semble indiquer un nouveau rapport à la langue. En effet, dans l'esprit de la coolitude, il ne peut exister de langue

maternelle ou de langue père<sup>20</sup> (en tout cas, de telles dénominations ne sont pas possibles car, sinon, on ne dépasse pas le rapport dominant-dominé). D'ailleurs, « mes racines et mes vérités » ne le permettront point et de toute façon « j'aime les mots d'abord, plus que mes blessures ». Etant donné qu'entre la langue française et le poète s'installe le principe du désir, un rapport de séduction s'instaure. Dès lors, s'installe l'érotisme.

### 3. COOLITUDE, LE SIGNIFIANT LIBRE ET LA JOUISSANCE

La coolitude semble être propice à l'érotisme dans la mesure où le poète métis est « artiste en absence d'images » (1992 : 15). R. Toumson affirme que « Mythologiquement, le statut du métis est affecté d'un indice de neutralité : une sorte de degrés zéro de l'identité » (1998 : 140) et il constate également que « le Métis est une non-personne qui se conjugue à toutes les personnes » (*Ibid.*). Si l'absence suggère un lieu neutre, elle n'écarte cependant pas l'idée d'un vide. Toutefois, le vide ne nous renvoie nullement à un néant. En effet, dans la coolitude, la voix du poète métis, bien que située dans l'absence, n'émane jamais d'un rien puisque ce dernier est imprégné du bruissement de son lieu. Le vide dans la poétique de la coolitude est ce qui apparaît à la place du plein initial. Aussi le vide s'oppose-t-il au plein qui selon R. Barthes est « subjectivement le souvenir (le passé, le Père), [...] socialement le stéréotype » qui, rajoute-t-il, « fleurit dans la culture dite de masse dans cette civilisation endoxale qui est la nôtre » (1984 : 85). Avec R. Barthes, nous dépassons l'idée « quelque peu chimique du vide » (*Ibid.*) et nous en retrouvons une redéfinition qui le conçoit comme « le nouveau, le retour du nouveau » qui est, nous dit-il, « le contraire de la répétition » (*Ibid.*). Dès lors, un parallèle peut s'établir entre ce vide et « la mer [qui] revient toujours / aux seules origines du jour – / sans ressembler à elle-même » (1992 : 52) et qui permettrait de dire « Je suis d'ailleurs / d'ici / et d'ailleurs » (1999 : 41).

Par exemple, Malabar, moi la barre, / [...] / mal à l'âme / mayallam malaimé, / un seul moi sera perdu, / moi si sûr moisissure » (1992 : 37). La construction de ce court fragment repose sur le calembour où le poète joue non sur la polysémie d'un mot mais sur les différents

---

<sup>20</sup> Langue dominante (ici le français).

découpages d'une séquence phonétique donnée. En effet, un signifiant, pris dans un mouvement perpétuel, en appelle ou se décompose en un autre qui lui est phonétiquement et graphiquement proche et ainsi de suite : « Malabar, moi la barre »... L'homophonie approximative repose alors sur une paronymie. Alors que les sonorités sont répétées, cependant, le rythme change et c'est sur ce changement de rythme que repose le retour du nouveau, retour qui rend manifeste une dynamique d'autorupture et de raccordement qui donne l'impulsion générale à la coolitude.

Posée ainsi, la coolitude tend à conforter R. Barthes dans sa conception du vide et conséquemment, elle semble confirmer la théorie du *bootstrap* (1984 : 85) de Chew et Mandelstram : « les particules existant dans l'univers ne seraient pas engendrées à partir de certaines particules plus élémentaires que d'autres [aboli le spectre ancestral de la filiation, de la détermination], mais elles représenteraient le bilan des interactions fortes à un instant donné [le monde : un système toujours provisoire de différences]. Autrement dit, l'ensemble des particules s'engendrerait lui-même » (1984 : 85, Chew et Mandelstram cité par R. Barthes). La théorie du *bootstrap* a ceci en commun avec la coolitude qu'elle semble, comme elle, privilégier le Divers, le monde étant « un système toujours provisoire de différence » et le « spectre ancestral de la filiation, de la détermination » (*Ibid.*) étant aboli. Aussi le poète métis n'est-il pas le bilan de toutes les rencontres. Nous sommes tentés de citer E. Glissant qui a démontré que « toutes les expressions des humanités s'ouvrent à la complexité fluctuante du monde [et qu'ainsi] la pensée poétique y préserve le particulier, puisque c'est la totalité des particuliers réellement saufs qui garantit seule l'énergie du Divers. » (*Ibid.*).

Le bruissement étant désormais inclus dans la notion du particulier, la voix du poète étant multilingue, la coolitude devient propice à la jouissance si l'on considère comme R. Barthes que le bruissement est « le bruit même de la jouissance plurielle, mais nullement massive puisque « la masse, elle, tout au contraire, a une seule voix, et terriblement forte » » (1984 : 93). La jouissance serait alors une des conséquences qui émanerait du multilinguisme : « Par coolitude je veux dire cet étrange fracas de langues qui craquèle le fort intérieur de millions d'hommes pour une histoire de cristaux et d'épices, de tissus, et de bout de terre. / Musique insoupçonnée au seuil des mots d'horizons différents » (1992 : 29).

« L'étrange fracas de langues » qui s'altère en « musique insoupçonnée » permet peut-être de concevoir l'utopie du bruissement de la langue comme le conçoit R. Barthes :

Quelle utopie ? celle d'une musique de sens ; j'entends par-là que dans son état utopique la langue serait élargie, je dirai même dénaturée, jusqu'à former un immense tissu sonore dans lequel l'appareil sémantique se trouverait irréalisé ; le signifiant phonique, métrique, vocal, se déploierait dans toute sa somptuosité, sans que jamais un signe s'en détache (viennait naturaliser cette pure nappe de jouissance), mais aussi – et c'est là le difficile – sans que le sens soit brutalement congédié, dogmatiquement forclos, bref châtré. Bruissante, confiée au signifiant par un mouvement inouï, inconnu de nos discours rationnels, la langue ne quitterait pas pour autant un horizon du sens : le sens, indivis, impénétrable, innommable, serait cependant posé au loin comme un mirage, faisant de l'exercice vocal un paysage double, muni d'un « fond » ; mais au lieu que la musique des phonèmes soit le « fond » de nos messages (comme il arrive dans notre Poésie), le sens serait ici le point de fuite de la jouissance. Et de même que, attribué à la machine, le bruissement n'est que le bruit d'une absence de bruit, de même, reporté à la langue, il serait ce sens qui fait entendre, une exemption de sens, ou – c'est la même chose – ce non-sens qui ferait entendre au loin un sens désormais libéré de toutes les agressions dont le signe, formé dans la « triste et sauvage histoire des hommes », est la boîte de Pandore. (1984 : 93)

Le rapport particulier que Khal entretient avec le signifiant permet au langage d'accomplir une jouissance qui semble être propre à sa matière :

Puis gravit la face avide des coutelas  
 Je pars en pangole  
 riz pongal dévale  
 au palangouli de mon jeu  
 Moltani roti cotomili  
 paria toujours  
 goulue parole  
 hé mangé cooli (1999 : 73)

Ce fragment indique une langue en déroute. En introduisant un lexique étranger dans le tissu de la langue française, tel que « pongal »<sup>21</sup>, « Moltani roti cotomili » (absence de virgule entre chaque substantif crée le vertige) ainsi que des néologismes par dérivation tels « pangole » et « palangouli » (de toute évidence dérivés de « pongal »), Khal fait dériver voire délirer le sens. En effet, plus qu'écriture qui réduirait au

---

<sup>21</sup> *Pongal* signifie littéralement *bouilli par-dessus* en tamoul. Également connu sous le nom de *Makar Sankranti*, c'est une fête des moissons et d'actions de grâce, mais aussi propitiatoire de l'Inde.

silence et à la distinction des signes, le tissu textuel devient une scène sonore. La coolitude permet ainsi de faire l'expérience du bruissement et donc de la jouissance. En outre, le néologisme est érotique dans la mesure où il est inattendu et succulent par sa nouveauté et à ce propos, R Barthes cite Freud qui affirme que « chez l'adulte, la nouveauté constitue toujours la condition de la jouissance » (2000 : 110). On peut alors affirmer dans la coolitude que « le Nouveau, c'est la jouissance » (*Ibid.*).

Loin d'une langue lisse et vaporeuse, nous constatons une langue trouée, bruyante, une langue prise à bras le corps et que l'auteur chatouille, caresse et retourne dans tous les sens. La coolitude fait de la langue une notion muable. Ce qui semble une lutte graphico-érotique<sup>22</sup> trouve son apogée dans l'éclatement de la syntaxe ainsi que du lexique. Lorsque le poète ajoute, supprime ou modifie une ou deux lettres dans un mot ou en plaçant un mot ou une expression dans la syntaxe de façon insolite et agrammaticale, il y laisse son empreinte. Cette empreinte c'est le style de l'auteur. Un rapport synergique entre l'écrivain et l'écriture semble s'établir. La synergie est d'autant plus admirable qu'elle aboutit à un résultat cohérent en dépit d'éléments incohérents.

Ces rajouts insolites qui indiquent une déchirure du tissu lexical évoquent l'image d'une pénétration. Cependant, nous ne pouvons point évoquer l'acte d'un viol puisque Khal dit que « je ne prends la langue que pour autant qu'elle m'adopte » (1992 : 98). Matière malléable, la langue semble s'ouvrir au poète métis, autant que lui s'ouvre à elle : « JE M'OUVRE CORAIL / DANS TES FRAGMENTS / DE MOTS » (1999 : 99).

En effet, la coolitude inscrit la langue et l'auteur dans un rapport de réciprocité. Perméable, la langue semble se soumettre à la passion de l'écrivain et accepte d'être bousculée. La langue renaît sous la plume de Khal et échappe au danger de sclérose et de fossilisation. C'est dans ce syncrétisme de l'écrivain et de l'écriture qu'on accède à un nouveau langage.

Puisque la langue n'est plus lisse et fixe, elle chuinte. Elle ronfle. Elle bourdonne. Elle siffle. Elle s'hérise. Elle crie. Elle est haletante et irrégulière. Elle est spasme. Elle frissonne. Elle a des failles. Elle baille.

---

<sup>22</sup> Néologisme que je propose pour désigner le mot et l'écriture dans son rapport érotique.

Et tout ce qui baille, n'est-il pas érotique ? R. Barthes ne nous dit-il pas que

L'endroit le plus érotique d'un corps [est] là où le vêtement bâille ? [...] c'est l'intermittence, comme l'a bien dit la psychanalyse, qui est érotique : celle de la peau qui scintille entre deux pièces (le pantalon et le tricot), entre deux bords (la chemise entrouverte, le gant et la manche) ; c'est ce scintillement même qui séduit, ou encore : la mise en scène d'une apparition-disparition. (2000 : 110)

Conséquemment, la langue devient un corps vibrant toujours tenu en haleine et en éveil et qui ne connaît pas de répit. Et si c'est le cas, l'écrivain ne tarde pas à l'entraîner dans une autre bousculade. Le vertige corollaire de ce tourbillon poétique ne laisse certainement pas indifférent le lecteur qui assiste à ce coït entre l'écrivain et l'écriture. Avec Khal, on se situe au-delà de la séduction. On est dans l'envoûtement, dans l'ensorcellement lexical. L'effet sonore rend la langue palpable et tangible. La langue, l'objet fantasmé, devient alors présence et s'impose.

Le signifiant métis se montre manifestement libre dans la coolitude. Quant à la liberté du signifiant dans la littérature française, R. Barthes nous dira qu'il a fallu attendre Mallarmé pour qu'elle soit conçue ainsi et qu'elle a été par deux fois étouffée dans l'histoire de la littérature française : « au moment de la poussée baroque et de la poétique mallarméenne » (2000 : 265) et que depuis « l'écriture française est toujours en situation de refoulement » (*Ibid.*). La condition métisse semble rendre possible et accessible le plaisir du langage, ce plaisir qui est à trouver en dehors d'une écriture mesurée, pliée aux normes grammaticales et syntaxiques, un plaisir qui est la vérité de l'homme métis, un plaisir qui selon R. Barthes serait « de même soie que le plaisir érotique » (*Ibid.*).

En effet, l'écriture de Khal semble rendre à la langue sa liberté. Des mises en scène du processus d'hybridisation de la langue (et donc de sa liberté) abondent dans le texte. Par exemple, «Frottez nos mots donc / braconne lapidaire ces mots dormants / pestilence sur pestilence / frottez cumin / mélangez pépérin/ aux lambourdes / vannez donc» (1999 : 57). Lecteur, devenu voyeur puisqu'on s'immisce dans l'intimité de la relation écrivain-écriture, on assiste à la rencontre, à la gestation et à l'accouchement du langage du poète métis ainsi que de sa parole poétique et esthétique. On est amené à rentrer dans son langage (puisque écrire constitue un acte de langage), à être complice d'une illusion et à participer à l'accomplissement de son fantasme. En effet, la

complicité est voulue dès le départ du projet d'écriture de Khal qui avait tendu la main au lecteur et lui avait lancé une invitation au voyage, « Et je sais que mon équipage sera au nombre de ceux qui effacent les frontières pour agrandir le Pays de l'Homme » (1992 : 7), un voyage qui fait chavirer le Sens et bouscule l'être bien installé dans la masse tranquille de sa langue. Lecteur, on écrit ce langage avec Khal et on le signe en même temps que lui.

La langue n'est plus une eau tranquille mais elle devient similaire aux vagues houleuses qui se brisent contre les falaises et les rochers. Elle est fracas. Elle est fracassante. Elle est fissurée. La condition métisse crie cette impossibilité d'un langage uniforme et transparent : « Pour parler nous mâchons nos mots / comme de craquants bétels. / Chaque presseur de mâchoires / laisse trace de chair plus rouge / dans notre seul ouvrage : / phrases pour tacher la mer. / Aucun geste magnanime / aucune émotion inconnue / à tacher notre seul langage, / notre sang perdu, notre vrai hymne ! / Ecaillage de santal / Nombriil / Porosité / [...] / Mâcher est notre seul rituel / orage notre grand murmure, / tatouage sans cesse absent / des énigmes imputrescibles » (1992 : 33). Brisée dans son unité, « comme de craquants bétels » et l'« ecaillage de santal », la langue est appelée à réfléchir sur elle-même. Son essence initiale est altérée. Dès lors, la surface réfléchissante que représente l'eau ne peut plus renvoyer à l'individu une image univoque de lui-même. « Porosité » qui s'oppose à « nombriil » brise l'idée de narcissisme. L'identité est en mouvement perpétuel. Elle se caractérise par son hybridité et son inconstance. Oserons-nous aller jusqu'à prétendre qu'elle est constante dans son inconstance ? Inconstant, parce qu'elle n'est pas fixe ou uniforme. Constant puisque la greffe se fait de façon harmonieuse. Constant parce que l'identité est à l'image du corail. Que ce soit l'identité ou la langue, les deux se caractérisent par leur disponibilité et leur perméabilité.

Le texte où est mis en scène le langage devient le lieu d'une aventure du signifiant : « ce qu'il lui advient » (2000 : 269). Métis, « c'est le frisson du sens que [Khal] interroge en écoutant le bruissement du langage – de ce langage qui est [sa véritable] Nature [à lui], homme moderne » (2000 : 93). Cette interlangue (langue propre à lui), ce voyage du sens invoqué par l'écriture palpitante et envoûtante de l'auteur est, comme le dit si bien Raphaël Confiant dans la préface de CCFC, « ce qui fait l'empreinte même, l'empreinte indélébile de notre être-au-monde, de notre existence créole née d'un vaste chahut de toutes

les cultures de la terre» (1999). Comment définir cet être-au-monde si ce n'est par le terme *coolitude*, mot qui résumerait merveilleusement et si justement l'identité de l'Étant. C'est la rencontre rêvée, presque utopique qui est mis en scène dans la poésie de Khal. Bien que le métissage fascine, jamais il ne devient *fascinum* (regard mortifère de Méduse). Le génie de l'écrivain et la beauté de l'écriture reposent dans la façon dont le poète parvient à maintenir un équilibre entre les différentes langues. Véritable défi ! Il accède à cet équilibre dans l'esthétique de greffe sur laquelle est basée toute sa poésie.

#### 4. COOLITUDE, THIRD CODE ET JOUISSANCE

Le multilinguisme qui rend possible l'imbrication de plusieurs codes linguistiques dans CEC et CCFC indique manifestement une surconscience linguistique chez Khal, surconscience qui se traduit par la constitution d'une interlangue<sup>23</sup> que Chantal Zabus préfère nommer *third code*<sup>24</sup>. En effet, la langue chez le poète métis est bien le lieu de négociation d'un code langagier, un code propre à sa culture et à son individualité. Ce langage, né de sa création singulière elle-même élaborée par la transgression créatrice de la norme linguistique s'annonce en effet comme un phénomène individuel corolaire de sa sensibilité et de son rapport avec l'espace.

Les traits les plus remarquables de ce *third code* s'observent d'une part dans la création lexicale constante, avec des néologismes savoureux, tels « palangouli » et « pangole », et d'autre part des termes évocateurs par les images ou les sonorités tels que dans ce fragment où tout un jeu de mot repose principalement sur le mot « coolie » : « :Le langage m'a coolie / pour conception, mot de ma salive / coulé pur coulé sale cou lié / [...] / Coulé calé calqué » (1992 : 19). En outre, des images empruntées au fond culturel mauricien contribuent à la saveur et à l'expressivité de l'ensemble des textes poétiques dans CEC et CCFC par leur pittoresque. Cependant, on ne parlera point d'exotisme en parlant de la coolitude puisque l'exotisme, comme le souligne R. Toumson en

---

<sup>23</sup>Jean-Marc Moura, 2005 : 81. L'interlangue (un produit de l'hétérolinguisme) selon Klaus Vogel : « La langue se forme chez un apprenant d'une langue étrangère à mesure qu'il est confronté à des éléments de la langue-cible, sans pour autant qu'elle coïncide totalement avec cette langue-cible. Dans la constitution de l'interlangue entrant la langue maternelle, éventuellement d'autres langues étrangères préalablement acquises, et la langue-cible. »

<sup>24</sup>*Ibid.*

citant R. Barthes, est l'« impuissance à imaginer autrui » (1998 : 265) et la coolitude ne rêve plus la rencontre mais la réalise. A la fin de *CEC*, figure tout un lexique que Khal désigne comme « Quelques mots de ma Terre natale » (1992 : 107-108), vocabulaire qui a contribué à la composition poétique de l'œuvre. Parmi nous relevons « Bolom Sounga » (Père fouettard mauricien), « calame » (plume, roseau), « catora » (ustensile de cuisine ; mot d'origine indien), « cythère panaris » (comptine mauricienne), « fana filla » (litt. : mal tourner ; mot d'origine hindoue), etc. Certains mots vont dépasser leur simple fonction de signifiant dans la langue pour évoquer des réalités propre à l'univers de Khal comme par exemple « embrouillamini » qui signifie littéralement désordre ou confusion et qui dans le texte évoque, parce qu'il lui est phonétiquement proche, le mot briani, plat indien, constitué d'un mélange d'épices, de riz, de légumes et de viande. Manifestement, la coolitude est source d'un dynamisme créatif. L'intérêt de l'œuvre est justement, comme l'a si bien dit A. Ricard, de « maintenir une tension entre la langue d'origine et le français, sans abandonner la partie au profit du français » (A Ricard cité par JM Moura, 2005 : 79).

Ce français visité (on a envie de dire possédé) par la parole créole, ce *third code* marque un passage, un nouveau rapport au français dépouillé de la dévotion du bon écolier pour laisser entendre la parole, les jeux de mots, les créations lexicales comme si le français seul disait cette incapacité de rendre toutes les nuances de la langue et du Moi multiple de Khal. Dans la mesure où en effet la coolitude conduit à une « relexification<sup>25</sup> syntaxique » (JM Moura, 2005 : 99) – une fusion de deux langues voire plusieurs au sein de la même œuvre – l'on peut prétendre à propos de Khal qu'« il y a une sorte d'osmose secrète entre la langue créole et la langue française qui se fait en dedans de [son] être. [En effet,] le créole sert de support intime à chaque mot français [qu'il] emploie » (R. Depestre, 1998 : 138).

Ainsi, en raison de ce *third code*, nous pouvons parler justement de coexistence vécue et assumée des univers symboliques hétérogènes chez le poète en coolitude. En effet, dès lors que les deux textes fondateurs de la coolitude s'emparent incessamment des éléments de tradition littéraire générique (française) et de tradition créole (mauricienne) pour faire jouer leurs modèles l'un contre l'autre et l'un avec l'autre, nous constatons une négociation permanente entre deux ou plusieurs

---

<sup>25</sup> J-M. Moura emprunte ce mot à C. Zabus qui l'entend comme la tentative pour forger un nouveau médium littéraire ou l'interlangue.

scénographies<sup>26</sup> qui fait de la poésie de Khal une littérature toujours prise dans la mouvance. Si d'un côté, en essayant de maintenir l'équilibre entre les langues dont il est habité et la langue française, Khal copie la langue dans son état canonique, de l'autre, il l'altère en l'appropriant, la valeur de *CEC* et de *CCFC* semblerait venir de leur duplicité. En effet, l'interlangue témoigne d'une redistribution tracée sur deux bords : « un bord sage, conforme, plagiaire » et « un bord subversif » (R. Barthes, 2000 : 87) qui semblent mettre en scène un compromis d'ailleurs nécessaire car lui seul permet à la culture de revenir. Ainsi la coolitude apparaît comme cette autre forme de la culture, l'autre bord « mobile, vide » (*Ibid.*) et imprévisible. La coolitude, de ce point de vue, est manifestement la faille de l'une et de l'autre qui permet à l'érotisme de s'installer car « la culture ni sa destruction ne sont érotiques » (*Ibid.*). En effet, la coolitude est « le fading qui saisit le sujet au cœur de la jouissance » (*Ibid.*).

L'écriture de Khal, qui s'inscrit dans la recherche d'un équilibre entre les cultures et les langues dont l'instabilité est le principe, propose une fusion des voix qui se sait précaire. En effet, la polyphonie ainsi que l'hybridité deviennent garantes d'une richesse et d'un cheminement dans le monde de l'interaction générales des cultures, vers ce que E. Glissant a nommé « l'aventure du multilinguisme » (1997 : 46) et ce que Sherry Simon a appelé une « esthétique du plurilinguisme », esthétique qui « met à l'épreuve la capacité de la langue tutélaire (français) à exprimer l'altérité, à accueillir les codes exogènes sans plier sous un poids excessif » (JM Moura, 2005, 140). La coolitude, de ce point de vue, processus de migration littéraire massive, de transplantation et de fécondation réciproque, altère radicalement la nature de la littérature française. Certes d'expression française, l'écriture de Khal évolue toutefois au carrefour de plusieurs cultures et tend incessamment vers le Tout-monde, *World fiction* en anglais, terme puissant indiquant la mise en scène d'une fiction de la diversité. Si la coolitude sert l'expression de la collision contemporaine et omnidirectionnelle des civilisations et des

---

<sup>26</sup> JM Moura, 2005 : 109. « La scénographie est un dispositif qui permet d'articuler l'œuvre sur ce dont elle surgit : la vie de l'auteur, la société, la culture. C'est un dispositif proprement littéraire s'il est vrai que la littérature est un discours dont l'identité se constitue à travers la négociation de son droit à venir au monde, à énoncer comme il le fait. »

références, alors elle est la *pantopie*<sup>27</sup> dont chacun fait l'expérience aujourd'hui.

## CONCLUSION

En effet, l'écriture de Khal est le lieu d'une identité en formation fondée sur une négociation culturelle constante. La coolitude conduit à un regard neuf sur l'autre face de notre modernité où sont produits des signes, des symboles, des temporalités et des pratiques culturels différents et où se renégocie des formes de vie communautaire, une éthique de la reconnaissance de la personne et tout simplement les significations de l'interaction culturelle. Si l'espace désigné dans *CEC* et *CCFC* échappe partiellement à l'interprétation occidentale c'est parce que l'hybridité foncière de cette littérature se situe entre l'expression du monde global et celle des particularismes propres des sociétés postcoloniales. L'opacité insiste en effet sur une spécificité culturelle et individuelle intraduisible (d'ailleurs, le métis n'est-il pas l'innommable ?).

Lors même, la tâche du poète métis semble être de témoigner en son langage, de donner une forme à ces glissements permanents du symbolique qui constituent non seulement sa vérité propre mais également celle des sociétés contemporaines. E. Glissant décrit magnifiquement ce processus dans le *Tout-Monde* (p. 20) : « Alors encore vous entendez ces langages du monde qui se rencontrent sur la vague, le mont, toutes ces langues qui fracassent l'une dans l'autre comme des crêtes de vagues en furie, et vous entreprenez, tout un chacun applaudit, de bondir d'une langue dans l'autre, ça fait de grosses dérivades d'imprévu ... ». C'est alors qu'effectivement « l'étrange fracas de langues » est « musique » (1992 : 29) dans la coolitude, car de « musique insoupçonnée » elle devient musique réelle. Ainsi, l'écriture de Khal devient inséparable d'un témoignage sur l'univers de l'échange généralisé où il vit et dans lequel est plongée sa société. La coolitude en effet est « la méthode de l'homme moderne grâce à laquelle », nous dit Newman, « les antinomies peuvent être désapprises ; un processus dans lequel les oppositions ne sont ni résolues ni transcendées mais rendues réciproquement évocatrices » (Newman cité par JM Moura, 2005 : 157).

---

<sup>27</sup> JM Moura, 2005, 140. Terme qu'emploie Michel Serres pour désigner l'expression de la collision contemporaine et omnidirectionnelle des cultures.

Dans la mesure où Khal mélange tous les langages et que l'osmose est sereinement vécue, la coolitude semble retourner le vieux mythe biblique. En effet, la confusion des langues n'étant plus une punition, le poète métis accède à la jouissance par la cohabitation des langages qui tissent ensemble la Relation. Dès lors, le texte n'est plus seulement lieu d'une quête de sens, mais il devient aussi texte de plaisir, « Babel heureuse » (R. Barthes, 2000 : 85). Toutefois, si la coolitude est jouissance, les œuvres ne sont pas des textes de jouissance si l'on considère à l'instar de R. Barthes que le texte de jouissance est « le plaisir en pièces ; la langue en pièces ; la culture en pièces » (2000 : 118). *CEC* et *CCFC*, textes de plaisir, renvoient au lieu où les forces contraires ne sont plus en état de refoulement, mais de devenir. Rien n'est vraiment antagoniste, tout est pluriel.

---

## Ouvrages cités

- TORABULLY, Khal. 1999. *Chair corail, Fragments coolies*. Préface de Raphaël Confiant. Petit-Bourg (Guadeloupe) : Ibis rouge.
- . 1992. *Cale d'Etoiles, Coolitude*. Saint-Denis (La Réunion) : Azalées, Éd. du Flambloyant.
- GLISSANT, Edouard. 1997. *Poétique de la Relation*. Paris : Gallimard.
- . 1996. *Introduction à une poétique du Divers*. Paris : Gallimard.
- BARTHES, Roland. 1984. *Le bruissement de la langue*. Essais critiques IV. Paris : Seuil.
- . 2000. *Le plaisir du texte*, précédé de *Variations sur l'écriture*. Paris : Seuil.
- MOURA, Jean-Marc. 2005. *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris : Presses universitaires de France.
- TOUMSON, Roger. 1998. *Mythologie du métissage*. Paris : Presses universitaires de France.
- DEPESTRE, René. 1998. *Le Métier à métisser*. Paris : Stock.
- KRISTEVA, Julia. 1988. *Étrangers à nous-mêmes*. Paris : Fayard.
- BIZOUARD, Elizabeth. 1995. *Le Cinquième fantasme. Auto-engendrement et impulsion créatrice*. PUF.
- MILLER, Judith. 1991. *Style is the Man Himself*, in *Lacan and the subject of Language*, edited by RAGLAND-SULLIVAN Ellie and BRACHER Mark. London : Routledge. p. 143 à 148.
- REID, Martine. 2003. *Signer Sand, l'œuvre et le nom*. Paris : Belin.