



TURUN  
YLIOPISTO  
UNIVERSITY  
OF TURKU

UNIVERSITÉ  
PARIS 8  
VINCENNES-SAINT-DENIS

## RADICAL MULTIPLICITY

Translingual "Feminine" Writing and  
Corporeal Knowing in the Works of  
Theresa Hak Kyung Cha, Hélène Cixous, and  
Marguerite Duras

Aura Sevón





TURUN  
YLIOPISTO  
UNIVERSITY  
OF TURKU

UNIVERSITÉ  
PARIS8  
VINCENNES-SAINT-DENIS

# **RADICAL MULTIPLICITY**

Translingual "Feminine" Writing and Corporeal  
Knowing in the Works of Theresa Hak Kyung Cha,  
Hélène Cixous, and Marguerite Duras

---

Aura Sevón

## **University of Turku**

---

Faculty of Humanities  
School of History, Culture and Arts Studies  
Department of Comparative Literature  
Doctoral programme in History, Culture and Arts Studies (Juno)

## **Paris 8 University**

---

UFR Texts and Societies  
Department of Gender and Sexuality Studies  
Laboratory of Gender and Sexuality Studies (LEGS) – UMR 8238  
Doctoral Programme Practices and Theories of Meaning – ED 31

## **Supervised by**

---

Professor Marie-Dominique Garnier  
Paris 8 University

Professor Hanna Meretoja  
University of Turku

## **Reviewed by**

---

Professor Riikka Rossi  
University of Helsinki

Professor Pascale Sardin  
Bordeaux Montaigne University

## **Members of the Jury**

---

Assistant Professor Yoon Jeong Oh  
New York University

Lecturer Eric Prenowitz  
University of Leeds

## **President of the Jury**

---

Professor Marta Segarra  
CNRS & University of Barcelona

The originality of this publication has been checked in accordance with the University of Turku quality assurance system using the Turnitin OriginalityCheck service.

Cover art: Maud Armant-Jacquemin

ISBN 978-951-29-9718-3 (PRINT)  
ISBN 978-951-29-9719-0 (PDF)  
ISSN 0082-6987 (Print)  
ISSN 2343-3191 (Online)  
Painosalama, Turku, Finland 2024

*For my trilingual emigrant great-grandmother, Paulina D.*

UNIVERSITY OF TURKU

Faculty of Humanities

School of History, Culture and Arts Studies

Department of Comparative Literature

AURA SEVÓN: Radical Multiplicity: Translingual “Feminine” Writing and Corporeal Knowing in the Works of Theresa Hak Kyung Cha, Hélène

Cixous, and Marguerite Duras

Doctoral Dissertation, 268 p.

Doctoral Programme Juno

May 2024

## ABSTRACT

This trilingual dissertation approaches the writing, thinking, and meaning-making of translingual and transcultural women authors by comparing the works of Korean-American artist and writer Theresa Hak Kyung Cha, French writer and feminist thinker Hélène Cixous, born in Colonial Algeria, and French writer and experimental filmmaker Marguerite Duras, born in Colonial Vietnam. Underlying this study is the on-going and wide scholarly interest in matters of multilingualism and transnationalism. The four theory-oriented essays on which this study is based analyze what is specific to the thinking and writing of these translingual authors and how their language and meaning-formation contest several normative ideals and guiding lines in Western thinking and writing. The essays further examine what kind of corporeal modes of understanding and different ways of seeing the analyzed bodies of text explore and advance. This dissertation also introduces inventive and novel concepts. With a transdisciplinary approach, this study contributes to feminist literary theory and partakes in discussions about gender and creation in the fields of multilingual literature, literary translingualism, experimental literature, postcolonial literature, feminist philosophy, visual arts, creative writing, and literary translation. This study crosses several traditions of thought: feminist philosophy, psychoanalytic inquiry, deconstruction, postcolonial and decolonial theory, as well as translingual studies. In the “methodologies” section, I outline and advance two “methods” of close-reading as well as two “methods” of creative scholarly writing that I have applied in this study and that draw from previous feminist and literary studies. I suggest that the literary and artistic meaning-making of the three writers convey radically multiple ways of thinking, seeing, and understanding the world.

**KEYWORDS:** feminist literary theory, multilingual literature, “feminine writing”, experimental literature, deconstruction, psychoanalysis, literary translingualism, postcolonial literature, decolonial literature, literary translation, creative writing, Theresa Hak Kyung Cha, Hélène Cixous, Marguerite Duras, Trinh T. Minh-ha

UNIVERSITE DE TURKU

Faculté des Lettres

Institut de l'histoire, de la culture et des arts

Département de littérature comparée

AURA SEVÓN: Radical Multiplicity: Translingual "Feminine" Writing and Corporeal Knowing in the Works of Theresa Hak Kyung Cha, Hélène Cixous, and Marguerite Duras

Thèse de doctorat, 268 p.

École doctorale Juno

Mai 2024

## RÉSUMÉ

Cette thèse trilingue aborde l'écriture, la pensée et la création de sens chez trois autrices translingues et transculturelles en comparant les œuvres de l'artiste et écrivaine coréo-américaine Theresa Hak Kyung Cha, de l'écrivaine et penseuse féministe française Hélène Cixous, née en Algérie coloniale, et de l'écrivaine et cinéaste expérimentale française Marguerite Duras, née au Vietnam colonial. Cette étude est sous-tendue par l'intérêt vaste et croissant des chercheurs et des chercheuses pour les questions de multilinguisme et de transnationalisme. Les quatre essais théoriques sur lesquels repose cette étude analysent ce qui est spécifique à la pensée et à l'écriture des autrices étudiées, ainsi que la manière dont leurs œuvres contestent plusieurs idéaux normatifs et lignes directrices de la pensée et de l'écriture occidentale. Les essais examinent en outre les modes de compréhension corporels et les différentes façons de voir que les corpus analysés explorent et font progresser. Dans une approche transdisciplinaire et portée par des inventions conceptuelles, cette thèse contribue à la théorie littéraire féministe et participe aux discussions sur le genre et la création dans plusieurs domaines : la littérature multilingue, le translinguisme littéraire, la littérature expérimentale, la littérature postcoloniale, les arts visuels, la philosophie féministe, l'écriture créative et la traduction littéraire. Elle croise également plusieurs traditions de pensée : la philosophie féministe, la recherche psychanalytique, la déconstruction, la théorie postcoloniale et décoloniale ainsi que les études translingues. Dans la section « méthodologies », j'expose et développe deux « méthodes » d'explication de texte ainsi que deux « méthodes » d'écriture savante créative que j'ai appliquées dans cette étude et qui s'inspirent d'études féministes et littéraires antérieures (Cixous ; hooks ; Livholts ; Ahmed ; Lykke ; Haraway). Je propose que la formation du sens littéraire et artistique des trois autrices transmet des manières radicalement multiples non seulement de penser, mais aussi de voir et de comprendre le monde.

TURUN YLIOPISTO

Humanistinen tiedekunta

Historian, kulttuurin ja taiteiden tutkimuksen laitos

Yleinen kirjallisuustiede

AURA SEVÓN: Radical Multiplicity: Translingual “Feminine” Writing and Corporeal Knowing in the Works of Theresa Hak Kyung Cha, Hélène

Cixous, and Marguerite Duras

Väitöskirja, 268 s.

Tohtoriohjelma Juno

Toukokuu 2024

## TIIVISTELMÄ

Kolmikielisessä artikkeliväitöskirjassani tutkin monikielisten kirjailijanaisten ajattelua, kirjoittamista ja merkityksenantoa vertailemalla korealais-amerikkalaisen kirjailija-taiteilijan Theresa Hak Kyung Cha’n, Algeriassa syntyneen ranskalaisen kirjailijan ja feministisen ajattelijan Hélène Cixous’n sekä Vietnaminissa syntyneen ranskalaisen kirjailijan ja kokeilevan elokuvaohjaajan Marguerite Durasin teoksia. Tutkimuksen taustalla on ajankohtainen ja alati kasvava kiinnostus ylirajaisuuteen (”transkulttuurisuuteen” ja ”transkielisyyteen”) kytkeytyviä kysymyksiä kohtaan. Tutkimus pohjaa neljään teoriapainotteiseen esseeseen, joissa analysoin sitä, mikä on ominaista tutkimieni kirjailijoiden merkityksenannolle ja kuinka se kyseenalaistaa länsimaisessa ajattelussa ja kirjoittamisessa vallinneita ihanteita ja ohjenuoria. Tarkastelen myös, millaisia vaihtoehtoisia, ruumiillisia tietämisen tapoja ja erityisiä näkemisen tapoja analysoidut teokset tuottavat ja edistävät. Lisäksi esittelen ja sovellan luomiani uusia ja kekseliäitä käsitteitä. Tieteidenvälinen tutkimukseni osallistuu feministiseen kirjallisuudentutkimukseen sekä sukupuolta ja luovuutta käsitteleviin keskusteluihin usealla eri alalla, joita ovat: monikielinen kirjallisuus, kokeileva kirjallisuus, postkoloniaalinen ja dekoloniaalinen kirjallisuus, feministinen filosofia, kuvataiteet sekä kirjallisuuden kääntäminen ja luova kirjoittaminen. Tutkimus yhdistelee eri ajattelutraditioita: feminististä filosofiaa, psykoanalyysia, dekonstruktioita, post- ja dekoloniaalista teoriaa sekä transkielisyystutkimusta luoden siltoja niiden välille. ”Metodologiat”-osiossa kehitän kahta kirjallisuuden lähilukutapaa sekä kahta luovan tieteellisen kirjoittamisen tapaa, joita olen soveltanut työssä ja jotka ammentavat aiemmasta feministisestä ja kirjallisuudentutkimuksesta (Cixous; hooks; Livholts; Ahmed; Lykke; Haraway). Esitän, että radikaali monimuotoisuus tutkimieni tekijöiden kielellisessä, kirjallisessa ja taiteellisessa merkityksenannossa välittää harvinaislaatuisten moninaisia tapoja ajatella, nähdä ja ymmärtää maailmaa.



# Acknowledgements

This dissertation was born in movement and in a variety of changing locations, languages, countries, and cultures. The adventure has been accompanied by many truly marvelous and inspirational people. I want to thank you all.

I am grateful to my wonderful supervisors Professor Marie-Dominique Garnier for your wit and taste for playfulness in language and for helping me discover limitless sources during this study; Professor Hanna Meretoja for giving me a free hand to write the kind of dissertation that felt most natural to me and for your special gift of always detecting what is essential in a text-in-process; Adjunct Professor Päivi Kosonen for being my initial inspiration and for guiding me on my path through this study with your wise, beautiful, and reassuring words.

I thank Professor Riikka Rossi and Professor Pascale Sardin for acting as the external examiners of this dissertation; Professor Marta Segarra for acting as the president of the Jury and Assistant Professor Yoon Jeong Oh and Lecturer Eric Prenowitz for participating in the Jury. It is a great honour to have my work read by you.

I am forever grateful to Heta Rundgren for your friendship, profuse generosity and the many discussions that have helped me along the way. I thank you for your initial idea to write a dissertation in more than one language as well as for the experience of translating Cixous “with twenty fingers”. Our 2013 co-translation of the 2010 French reedition of *Le Rire de la Méduse et autres ironies* was the first Finnish-language book translation of Cixous, and it also marked one of the beginnings of this study even if, institutionally, I only started my PhD three years later.

Merci mes chères chattesoiseaux Annika Haas et Tainá Pinto pour votre camaraderie née au séminaire mensuel d’Hélène Cixous à Paris en automne 2019 qui s’est épanouie dans notre petit et actif groupe de lecture des textes de Cixous pendant les années pandémiques à Paris-Berlin-Brasilia. Merci pour la lumière de vos cœurs dames, merci autant pour l’intelligence que pour l’humour qui ont aidé à surmonter les risques de la zoombization.

} } }

I thank Professor Karl Ashoka Britto and Darlene Alvarez from the Comparative Literature and French Departments at the University of California, Berkeley for inviting me to carry out predoctoral research at Berkeley in spring 2022 and for amiably hosting me. This dissertation would not exist without the archival research that I had the opportunity to conduct at the Theresa Hak Kyung Cha Archive at The Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive.

I thank my dear friend and colleague Toni R. Juncosa for bringing me to a lecture and a film screening by postcolonial theorist and filmmaker Trinh T. Minh-ha at the BAMPFA. This crucial experience helped me bring together the different axes of this study under the concept of *radical multiplicity* inspired by Minh-ha's and Donna Haraway's work. I extend my warmest gratitude to Elisa Repo for introducing me to the study of translingualism during our walks-and-talks in Berkeley and San Francisco and later in Hawaii. I also thank the Feminist Readings Network for the conferences organized in Helsinki (2017) and in Paris (2023) and especially Lily Robert-Foley for introducing me to the luminous and mesmerizing work of Theresa Cha.

For many gratifying PhD therapy walks-and-talks and lunches I thank dear friends and colleagues Laura Lindstedt, Linda Nurmi, Tytti Rantanen and Maria Svanström in Helsinki; Francisco Camêlo, Renata Estrella and Laura Parkkinen in Paris; Maša Tomšič in Arles; and Mariska Jung in Berkeley.

I am grateful to the doctoral school, "Pratiques et théories du sens", at Paris 8 as well as to the Laboratory of Gender and Sexuality Studies (LEGS) and my fellow PhD candidates Maria Isern Ordeig, Sofia Batko, Myra El Mir, and Florence Neige Eyeang Etouké. I thank Meri Heinonen and the Doctoral Programme in History, Culture and Arts Studies "Juno" at the University of Turku as well as my fellow PhD candidates and postdoctoral colleagues Kajju Harinen, Lotta Luhtala, Jouni Teittinen, Anna Vuorinne, Päivi Koponen, Virpi Vairinen, and Marta Cenedese.

I am especially grateful to Avril Tynan and Laurence Pelletier for the time and care you took in revising the English and French sections of this study.

I want to thank the following artist and writer residencies where I had the opportunity to concentrate on writing during the last year of this work: Casa d'artistes de Montpalau in Menorca; the Baltic Centre for Writers and Translators in Visby; the Saari Residence in Mynämäki; and La Maison verte in Marnay-sur-Seine.

Warm thanks to Maud Armant-Jacquemin from La Maison verte for the cover art for this book. The organic artwork symbolizes for me the creative process itself with the "rhizomatic" connections that take place in the writer's, or the artist's, corporeal mind while creating. The multi-layered work also reflects for me an intensely poetic and "feminine" imaginary. I am also immensely grateful to my

dearest Saari Fellows Mareike Dobewall and Chinh Tran for being the most inspiring, fun, empathetic, and generous housemates I could have wished for during the final months of this study.

Merci La Cité internationale universitaire de Paris et mes voisines et voisins de La Maison cubaine de 2019 à 2021 : Anubhav Agarwal, Harika Sombhatla, Scholastique Kenko, Yukun Liu et Ghazi Ammous pour votre compagnie encourageante et positive durant les années difficiles de la pandémie.

Huge thanks to Phyllis Youkbi, Danielle Sansom, and Rachel Fryirs for your friendship and hospitality during my nomadic “life-in-a-luggage” PhD years.

I extend my gratitude to my non-human travel partners: my beloved four-legged family member and assistant Lemmy; the fourteen pink jellyfish who came to greet me on my last day in Visby – I found their greetings very special, as these beautiful aquatic creatures are called “meduusa” in Finnish; the cats of Marnay and the pigeons who took flight from the roof of the monastery the morning of my leaving.

Kiitos Outi Duvallon ja Suomen kirjallisuuden ja historian opiskelijani Inalcoosa keväällä 2021. Oli suuri ilo ja kunnia opettaa teitä koronasta huolimatta.

Thank you Vesa Tompuri and Laura Lahdensuu for believing in my first novel and my Finnish translation of Cixous’s essay *La Venue à l’écriture* (1976), and for publishing these two books during my PhD. Warm thanks also to Mika Pekkola for writing insightful and in-depth articles about both books.

I am immensely grateful to Héléne Cixous for your invaluable gifts of creativity, thought, wisdom, and ethics. I extend my gratitude to Anne Emmanuelle Berger for your outstanding theoretical work in the fields of literature, gender, and sexuality studies as well as for your first-class leadership of LEGS.

I thank Professor Susanna Välimäki for co-authoring an article of psychoanalytic approaches to literary studies with me during my PhD. I also thank Adjunct Professor Aino Mäkikalli for supervizing the research project “Miten luemme?” (How Do We Read) from 2018 to 2020 and for encouraging me to edit the first version of the collection of articles created in the project.

My warmest thanks to the editors and the anonymous peer reviewers of the journals *Sukupuolentutkimus* and *Tiede & Edistys*, as well as the *Hybrida* special issue “Extrême/s”, for the care you took in commenting on my research essays.

Finally, none of this would have been possible without financial support. I therefore thank the Finnish Cultural Foundation for funding my research from 2018 to 2021 and giving me the opportunity to focus on the project for three full years. I further thank the Scandinavian–American Foundation for financially enabling my visit to UC Berkeley in 2022, as well as the Kone Foundation and “Juno” for funding the finalizing of this study.

Rakkaudesta ja tuesta ääretön kiitos perheelleni; vuosikymmenet ylittävästä ystävydestä rajaton kiitos Anna, Elisa, Saara, Noora, Harri, Paula ja Aunis. Merci Fred. Ilman teitä en olisi se, mikä olen enkä tekisi sitä, mitä teen.

Paris, April 2024

*Aura Sevón*



AURA SEVÓN

# Table of Contents

Acknowledgements .....	7
List of Original Publications .....	13
Résumé français .....	14
1 Introduction .....	80
1.1 Approach.....	80
1.2 Aims of the Study .....	83
1.3 Research Questions.....	84
1.4 Introducing the Authors .....	85
1.5 Sensations from Bird Towers .....	94
2 “Methodologies” of .....	95
2.1 ...Reading with L♥ve .....	95
2.2 ...Multisensory Textual Immersing .....	98
2.3 ...Trilingual Playful Experimentality .....	99
2.4 ...Writing Situated in Movement .....	102
3 Key Concepts.....	105
3.1 “Feminine” Writing and the Question of Essentialism .....	105
3.2 Translingual, Multilingual, Postcolonial, Decolonial, Hybrid ..	115
3.3 Corporeal Modes of Understanding and Feminist Critique of Europatriarchal Knowledge .....	118
3.4 Translation .....	120
4 Overview of the Essays.....	123
I “Radical Multiplicity, the Feminine Imaginary, and Translingual Resistance in Theresa Hak Kyung Cha’s Language Art” .....	123
II “TransGynesis Hélène Cixous’n teoksessa <i>Souffles</i> ” (“TransGynesis in Hélène Cixous’s <i>Souffles</i> ”) .....	125
III « Mille saveurs de la traduction dans <i>Vivre l’orange – To         Live the Orange</i> » (“One Thousand Flavours of Translation in <i>Vivre l’orange –To Live the Orange</i> ”).....	127
IV “Hiljaisuuden kieli, (ei-)tieto ja naistekijyys Marguerite Durasin romaanissa <i>Emily L.</i> ” (“The Language of Silence, (Un)Knowledge, and Female Authorship in Marguerite Duras’s novel <i>Emily L.</i> ”).....	130

5	Findings of the Study .....	135
5.1	Wanderwords – Translingual Crossings .....	135
5.1.1	Polyvocal Warm-up .....	135
5.1.2	Appelle... apple... apfel... appeal... a peel... a-peel... .....	138
5.1.3	The “pidgeon” <i>disease</i> .....	140
5.1.4	Limits of Language.....	143
5.2	Corporeal Understanding: Resources of the Thinking Body ...	147
5.3	We Mostly (Un)Know What We Do Not See.....	152
6	Evaluating the Study .....	160
6.1	Strengths .....	160
6.2	Space for Improvement.....	161
7	Traveling across Languages and Bodies.....	162
	Abbreviations .....	163
	Research Material .....	164
	List of References .....	165
	Original Publications.....	175

# List of Original Publications

This dissertation is based on the following original publications, which are referred to in the text by their Roman numerals:

- I Sevón Aura. “Radical Multiplicity, the Feminine Imaginary, and Translingual Resistance in Theresa Hak Kyung Cha’s Language Art.” (Manuscript.)
- II Sevón Aura. ”TransGynesis H el ene Cixous’n teoksessa *Souffles*.” (“TransGynesis in H el ene Cixous’s work *Souffles*.”) *Sukupuolentutkimus–Genusforskning*, 1, 2021: 19–34.
- III Sev n Aura. « Mille saveurs de la traduction dans *Vivre l’orange – To Live the Orange*. » (“One Thousand Flavours of Translation in *Vivre l’orange – To Live the Orange*.”) *Hybrida*, 5, 2022: 15–38.
- IV Sev n Aura. ”Hiljaisuuden kieli, (ei-)tieto ja naistekijyys Marguerite Durasin romaanissa *Emily L.*” (“The Language of Silence, (Un)Knowledge and Female Authorship in Marguerite Duras’s novel *Emily L.*”) *Tiede & Edistys*, 48(2), 2023: 34–51.

The original publications have been reproduced with the permission of the copyright holders.

# Résumé français

## Introduction

### Approche

Cette thèse est une étude de l'écriture des autrices plurilingues, transculturelles et expérimentales. Je me concentre sur les œuvres créées par trois femmes : l'artiste et écrivaine coréo-américaine Theresa Hak Kyung Cha (1951–1982), l'écrivaine et penseuse juive et féministe française Hélène Cixous (née en 1937 en Algérie coloniale) et l'écrivaine et cinéaste expérimentale française Marguerite Duras (1914–1996), née au Vietnam colonial. Le corpus de recherche se compose de la pièce d'écriture visuelle de Cha, *L'IMAGE CONCRETE feuille L'OBJET ABSTRAIT* (1976), de son installation textuelle *Faire-Part* (1976), de sa performance *Aveugle Voix* (1975) et de son roman multimédial et multilingue *Dictée* (1982) ; de deux livres en prose écrits par Cixous, *Souffles* (1975) et *Vivre l'orange – To Live the Orange* (1979), et du roman *Emily L.* (1987) de Duras. Chacun de ces livres, publiés entre le milieu des années 1970 et le milieu des années 1980, explore à sa manière l'entrelacement de la voix, du silence, du genre, de la féminité et de la venue à l'écriture à partir d'une position marginale de sujet féminin. La performance et les œuvres d'art de Cha mentionnées ci-dessus sont également étroitement liées à ces thèmes. J'analyse l'enchevêtrement de l'écriture, du genre et du multilinguisme et je m'engage dans un travail théorique et conceptuel. Puisant dans les théories féministes, psychanalytiques, postcoloniales et translingues, je travaille dans un cadre transdisciplinaire. Je développe des concepts qui rassemblent la pensée poétique et théorique d'artistes transculturels ou minoritaires dont le travail dépasse les frontières et est passionnément transformateur. Les quatre essais théoriques, ou articles de recherche, qui constituent la base de cette thèse, analysent les modes corporels de compréhension ou de « connaissance alternative ». Ces quatre essais contribuent également au champ de recherche récent et croissant de la *littérature translingue*, qui est un concept proche de celui de la littérature multilingue et qui est lié aux études transculturelles et transnationales. Comme Irene Gilsenan Nordin, Julie Hansen et Carmen Zamorano Llena (IX) l'affirment dans leur introduction à *Transcultural Identities in Contemporary Literature*, la compréhension antérieure de



l'humain et des échanges intersubjectifs, y compris la littérature, en termes monoculturels et monolingues, est de plus en plus considérée comme inadéquate dans le contexte mondial d'intensification généralisée des échanges culturels. Selon la chercheuse Yasemin Yildiz, un paradigme monolingue, apparu pour la première fois dans l'Europe de la fin du dix-huitième siècle, a permis d'occulter la nature généralisée du multilinguisme, tant dans le présent que dans le passé. (*The Postmonolingual Condition 2.*) Yildiz nous rappelle que comme les linguistes en sont venus à le reconnaître, et comme les chercheurs d'autres domaines le documentent de plus en plus, le multilinguisme est, et a été, plus répandu dans le monde qu'on ne le reconnaissait auparavant, et que c'est, d'ailleurs, le monolinguisme, et non le multilinguisme, qui est le résultat d'une évolution relativement récente, quoique bien accomplie. Yildiz suggère ainsi que reconnaître le fonctionnement du paradigme monolingue exige une reconceptualisation fondamentale de la pensée européenne et de la pensée d'influence européenne sur la langue, l'identité et la modernité. Car le monolinguisme est, en effet, bien plus qu'un simple terme quantitatif désignant la présence d'une seule langue. Selon Yildiz il constitue, au contraire, un principe fondamental qui organise l'ensemble de la vie moderne. Ce paradigme est ancré dans la conception selon laquelle les individus et les formations sociales ne possèdent qu'une seule langue « propre », la « langue maternelle », et qu'à travers cette possession, ils sont organiquement liés à une certaine ethnicité, culture et nation. La notion de *transculturalité*, au contraire,

favorise une compréhension inclusive, plutôt qu'exclusive, de la culture comme étant caractérisée par des différences ; elle met l'accent sur la nécessité pour les groupes d'identifier un terrain d'entente entre les cultures et sur la nécessité pour l'individu de reconnaître l'étranger·e en elle-même ou lui-même afin d'être en mesure de comprendre les autres. (Gilsenan Nordin, Hansen et Zamorano Llena x)

Entendre que la culture et la langue sont caractérisées par des différences et reconnaître l'étranger·e en nous-mêmes afin de pouvoir comprendre les autres sont deux points de départ essentiels dans cette étude.

La notion de *translinguisme littéraire* a été inventée par Steven G. Kellman dans son œuvre *The Translingual Imagination* (2000) pour décrire le phénomène des auteur·es qui écrivent dans plus d'une langue ou au moins dans une langue autre que leur langue principale (ix). Comme le remarque Kellman, le passage à une nouvelle langue littéraire est souvent déclenché par la migration : « [l]e colonialisme, la guerre, la mobilité accumulée et l'esthétique de l'aliénation se sont combinés pour créer un canon de littérature translingue » (7). Dans cette étude, cependant, j'utilise la notion de translinguisme d'une manière légèrement différente, à la lumière de

recherches plus récentes (Dutton ; Gilsenan Nordin et al., Smith, “Translingualism”). Comme le montre le cas de Theresa Hak Kyung Cha, les écrivain·es plurilingues n’ont pas toujours une « langue primaire » à partir de laquelle iels pourraient passer à une nouvelle langue. En raison des violences coloniales linguistiques et, plus tard, de l’immigration, Cha a été privée de sa langue première, le coréen. Par conséquent, son écriture se caractérise plutôt par une multiplicité de langues secondes que par une langue « maternelle » (Oh 88). Dans cette étude, je suis le propos de Gilsenan Nordin et al. qui soulignent un déplacement du phénomène du bilinguisme vers celui du translinguisme :

un changement d’orientation du phénomène du bilinguisme vers celui du translinguisme : c’est-à-dire d’un modèle binaire qui retrace le parcours d’un·e auteur·e d’une langue discrète à une autre, vers un modèle plus dynamique attentif à la zone de production située entre les langues, où différents médias linguistiques se heurtent et s’entremêlent. (Gilsenan Nordin et al. xxiii)

Cha, mais aussi Cixous et Duras ont été exposées à une multitude de langues dès leur plus jeune âge. Je fais donc l’hypothèse qu’un mélange d’éléments provenant de plusieurs langues est une caractéristique commune aux œuvres de ces trois autrices, et c’est pourquoi je comparerai leurs écrits aussi sous cet angle. Je ressens, cependant, le besoin de m’écarter de l’étude de Kellman en raison de sa perspective genrée biaisée, c’est-à-dire sa tendance à mettre de l’avant surtout des auteurs masculins, pour la plupart blancs, tout en laissant dans la marge de nombreuses autrices translingues de premier plan. Dans cette étude, je me concentrerai sur trois voix féminines fortes qui s’expriment en langue française. Ce qui les rapproche aussi, c’est qu’elles ont toutes été rattachées à ce que l’on appelle l’écriture « féminine » dans des recherches antérieures. Cependant, à ma connaissance, ces trois voix n’ont pas encore été examinées dans le cadre d’une approche de lecture comparative réunissant leurs travaux au sein d’une même étude.

Dans cette thèse transdisciplinaire, qui se situe en littérature générale et comparée et en études de genre, je m’engage dans un dialogue avec différents courants de la philosophie féministe (Irigaray ; Le Dœuff ; Plumwood), de la pensée postcoloniale ou décoloniale (Minh-ha ; Smith, *Decolonizing* ; Spivak), de la pensée féministe noire (hooks ; Lorde ; Salami), mais aussi avec la recherche psychanalytique (Cheng ; Cixous) et la déconstruction (Cixous ; Derrida). Dans certains essais, je réfléchis également à partir de la pensée posthumaniste récente (Haraway ; Neimanis), les théories queers et transgenres (Sedgwick ; Stryker, Currah et Moore) ainsi qu’avec la traduction littéraire et la traductologie (Apter ; Cassin) et la recherche sur l’écriture expérimentale et les arts visuels.

Ma position de chercheuse est celle d'une personne qui parle le français et l'anglais en tant que langues étrangères et celle d'une Finlandaise basée à la fois en Finlande et en France. Avoir grandi dans un environnement bilingue (finnois-suédois) dans le sud-ouest de la Finlande et avoir travaillé en tant que traductrice littéraire professionnelle du français vers le finnois plusieurs années m'a amené à explorer le phénomène du multilinguisme dans la littérature. Avant de commencer cette thèse, j'avais déjà traduit des ouvrages de Cixous et de Duras, et ces processus de traduction m'ont amenée à percevoir de plus près leurs modes de pensée en relation avec leurs façons uniques d'utiliser le langage.

## Objectifs de l'étude

Cette thèse aborde ce qui est spécifique à la pensée et à la création de sens translingues et transculturelles de Cha, Cixous et Duras à la lumière de l'écriture « féminine ». Elle est nourrie par l'intérêt vaste et croissant des chercheur·es pour les questions du multilinguisme et du transculturalisme. Ma nouvelle contribution à ces domaines de recherche consiste à comparer ces voix féminines expérimentales qui proviennent toutes d'une position marginale, bien que leurs positions diffèrent les unes des autres. J'accorde une attention particulière à la manière dont leurs ouvrages remettent en question les traditions et les normes du canon littéraire occidental ainsi que les processus de production de connaissances et de savoirs. Je me demande comment le langage et la production de sens multiple de ces trois autrices rejettent les principes mêmes des processus de signification occidentaux conventionnels, tels que la linéarité, la clarté, la rationalité et la masculinité, qui ont longtemps été considérés comme les lignes directrices de la pensée et de l'écriture occidentales et qui, selon moi, proviennent toutes du principe de l'Un. Je suis particulièrement intéressée à démontrer comment le *translinguisme* et le *transculturalisme* peuvent être conçus comme des sources de richesse et de créativité, plutôt que de renvoyer à des aspects négatifs, tels que la marginalisation et l'exclusion. J'étudie également quels genres de nouvelles significations ces autrices donnent à des concepts classiques des études littéraires tels que la *voix* et le *silence*. Dans la recherche féministe et postcoloniale, le silence a souvent eu une connotation négative, ayant été associé à la suppression et la marginalisation. Dans l'essai IV, en suivant la réflexion de la théoricienne postcoloniale et féministe Trinh T. Minh-ha, j'explore cependant comment le silence fonctionne comme un langage à part entière dans l'œuvre de Duras. Dans l'essai II, j'explore comment la narratrice-sujet queer/féminin·e de *Souffles* de Cixous est capable de se transformer encore et encore en donnant naissance à de nouvelles voix en elle-même, et comment ces voix lui ouvrent de multiples voies pour voir et entendre différemment. Dans l'ensemble de cette thèse, et en particulier dans les essais I, III et IV, je cherche à tisser des ponts

entre les recherches féministes, postcoloniales et psychanalytiques à l'aide de mon approche translingue. Le corpus de cette étude a déterminé la combinaison théorique avec laquelle j'approche les œuvres analysées. Dans l'essai II, je cherche à rapprocher la pensée de Cixous de la théorie queer et transgenre. Ma motivation pour de tels efforts découle de ma volonté de rapprocher des courants de pensée qui, à mon avis, peuvent se nourrir mutuellement. C'est également mon idée qui m'a motivé à combiner la notion de translinguisme avec celle de l'« écriture féminine ». En continuant à employer cette dernière épithète, j'espère secouer, remuer et, finalement, déplacer certaines des significations qui ont été autrefois attachées à elle.

## Questions de recherche

Chaque essai théorique aborde les trois questions suivantes : d'abord, comment l'œuvre analysée conteste la production de sens conventionnelle occidentale ; deuxièmement, quels modes de compréhension alternatifs et corporels elle explore et avance ; et troisièmement, quelles nouvelles perspectives elle invente. Le premier essai théorique se penche sur les œuvres de Cha et se demande, premièrement, comment la production de sens radicalement multiple créée dans ses ouvrages conteste l'uniformité, l'homogénéité, la linéarité, la rationalité et la masculinité, toutes considérées depuis longtemps comme des idéaux normatifs dans la pensée et l'écriture occidentales. Deuxièmement, l'essai s'interroge sur la manière dont l'espace imaginaire créé dans son œuvre ouvre une possibilité de coexistence de multiples différences sans marginalisation ni hiérarchie. Troisièmement, l'essai explore la manière dont la pensée féministe et psychanalytique française du milieu des années 70 a influencé son travail. L'essai II se concentre sur *Souffles* de Cixous et demande en quoi son langage et son écriture peuvent être considérés comme anti-essentialistes. L'essai se demande aussi quel type de connaissances alternatives peuvent être atteintes par une écriture qui provient du domaine des rêves, de l'inconscient et du corps. L'essai III analyse le livre de Cixous *Vivre l'orange – To Live the Orange* et s'interroge sur la manière dont son écriture translingue rend manifeste une extrême multiplicité et remet en question les normes de la pensée et de l'écriture occidentales, telles que l'unité, l'homogénéité, la linéarité, la rationalité et la masculinité, qui découlent toutes du principe de l'Un. L'essai interroge en outre la façon dont sa pensée et son écriture se rapprochent celles de deux autrices chicanas décoloniales et queer, Cherríe Moraga et Gloria Anzaldúa, et compare sa compréhension et son utilisation de la notion de « source » avec celle de Trinh T. Minh-ha ; de même, il interroge les conceptions de Cixous et de Derrida de l'exclusion linguistique dans le contexte (post)colonial de l'Algérie. Finalement, l'essai se demande comment rapprocher la pensée cixousienne et la pensée intersectionnelle à l'aide du principe de multiplicité. L'essai IV explore le roman

*Emily L.* de Duras, spécifiquement la façon dont le silence, l'écriture et le genre sont liés dans le livre et quels types de significations genrées sont attribuées au silence. Par ailleurs, l'essai met en question la manière dont le silence stylisé, dans l'expression artistique de Duras, crée, paradoxalement, un langage en soi, et la manière dont ce *langage du silence* se pense à la lumière du parcours culturellement hybride et plurilingue de Duras.

## Présentation des autrices

Les influences philosophiques, artistiques et littéraires, mais aussi les vies vécues des trois autrices concernées dans cette étude se font écho à bien des égards. Présenter Cha, Cixous et Duras d'une manière qui prête attention aux données biographiques telles que les événements marquants de leur vie peut sembler une approche dépassée ou contre-intuitive, étant donné les implications déconstructionnistes de leur travail. Je considère cependant qu'une telle abondance de similitudes entre les trois autrices et leurs œuvres est significative au regard de mon approche comparatiste, qui permet d'examiner à la fois les points communs et les caractéristiques distinctives de la pensée et de l'écriture de chaque autrice. Je commencerai par présenter Cha, qui est moins connue en Europe que les deux autrices plus établies. Elle est également la plus jeune des trois. Je poursuivrai ensuite « dans l'ordre inverse » avec Cixous et, enfin, Duras.

Malgré sa vie malheureusement courte, l'écrivaine, cinéaste et artiste interdisciplinaire coréo-américaine Theresa Hak Kyung Cha (1951–1982) a laissé derrière elle une œuvre envoûtante particulièrement riche, complexe et mûre sur le plan artistique. Elle se compose de quatre livres publiés, six vidéos, deux films, six projets conceptuels liés au *mail art*, neuf performances, cinq sculptures, cinq travaux sur tissu, quinze travaux sur papier et huit livres d'artiste (Zabunyan 9). Les pratiques artistiques de Cha peuvent donc certainement être qualifiées de plurielles. Au cours de sa vie, l'art de Cha a été présenté dans vingt expositions, projections ou projets collectifs (Zabunyan 9). La famille de Cha a fait don de son œuvre intégrale au Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive en 1992, où elle est conservée depuis sous le nom de Theresa Hak Kyung Cha Archive. En 2001, le BAMPFA a organisé une première grande rétrospective de son travail *The Dream of the audience*, qui a non seulement voyagé aux États-Unis, mais a également visité deux villes européennes, Vienne et Barcelone. En dehors de ces expositions, le travail de Cha n'a pas été largement présenté en Europe. Cependant, la première monographie consacrée à l'œuvre de Cha a été rédigée, en français, par l'historienne d'art Elvan Zabunyan. Présentant l'héritage de Cha au public français et francophone, Zabunyan affirme à juste titre que ses dimensions historiques, esthétiques, politiques et philosophiques sont immenses (9). Zabunyan précise aussi que l'héritage de l'œuvre

de Cha « renvoie dans le même temps à des directions de recherche qui émergent alors à la lumière des théories postmodernes, des théories postcoloniales, et des problématiques féministes racialement et ethniquement orientées » (11).

Theresa Hak Kyung Cha est née le 4 mars 1951 à Pusan, en Corée du Sud, pendant la guerre de Corée, qui était un conflit important de la Guerre froide. Pendant l'occupation japonaise de la Corée (1910–1945), les grands-parents de Cha ont fui en Mandchourie (Zabunyan 16). La mère de Cha y a grandi et plus tard y a épousé le père de Cha. Les deux parents étaient instituteurs. (Zabunyan 16) Le couple ressentait toutefois le besoin de retourner en Corée pendant la Seconde Guerre mondiale, alors que la Corée tentait péniblement de se libérer du joug japonais (Zabunyan 16). En 1962, alors que Theresa a onze ans, elle émigre avec sa famille à Hawaï, en raison des tumultes des mouvements politiques étudiants contre la dictature en Corée, mouvements qui avaient cours depuis plusieurs années, dans lesquels le frère de Cha était impliqué (Oh 104). Avec ses grands-parents qui ont quitté la Corée pendant la colonisation japonaise et sa mère qui a vécu en exil pendant l'ère coloniale, puis sa famille qui a émigré pendant la période instable d'après la libération, Cha est, en effet, une exilée de la troisième génération. Comme le note Yoon Jeong Oh, « une exilée d'une exilée, en quelque sorte » (105). En 1964, la famille de Cha déménage de Hawaï à San Francisco, où Theresa fréquente le lycée catholique the Sacred Heart où elle étudie les classiques grecs et latins ainsi que la langue française, et chante dans la chorale de l'école. Au lycée, alors qu'elle n'étudie l'anglais que depuis quelques années, elle reçoit plusieurs prix scolaires et de poésie (Roth 151–152). Cha est ensuite entrée à l'université de Californie, à Berkeley, où elle obtient une licence en littérature comparée ainsi qu'une licence et une maîtrise en art. Elle y étudie la littérature moderniste européenne, en particulier le modernisme français et la théorie cinématographique française, tout en lisant de la poésie coréenne. Selon Zabunyan (18), la formation universitaire suivie par Cha à Berkeley et son initiation à la pensée de Roland Barthes et d'Émile Benveniste ont influencé la manière dont l'artiste assume des concepts linguistiques sous une perspective théorique.

[E]lle acquiert la connaissance d'un champ où l'analyse structurelle du langage telle qu'elle est formulée renvoie dans le même temps à sa propre expérience d'« étrangère » faisant apprentissage d'une nouvelle langue. (Zabunyan 18)

Pendant ses années d'études, Cha travaille à la Pacific Film Archive dans la vente des billets et se nourrit de nombreux films classiques et expérimentaux dont elle discute souvent avec des ami·es artistes (Roth 152). En 1976, elle s'embarque pour un séjour de huit mois au Centre d'Études Américaines du Cinéma à Paris. Au cours de son voyage en Europe, elle se rend également à Amsterdam où elle s'intéresse à

d'autres artistes et à leur travail. Cha retourne ensuite en Californie. Cependant, elle n'est naturalisée Américaine qu'en 1977 (Roth 153), et vit la majeure partie de sa vie aux États-Unis en tant qu'« étrangère ». En 1979, elle se rend en Corée du Sud pour la première fois après le départ de sa famille. En 1980, elle s'installe à New York où elle travaille comme éditrice et rédactrice à Tanam Press qui publie *Apparatus/Selected Writings*. En 1981, Cha retourne en Corée du Sud et commence à tourner des séquences pour son film *White Dust From Mongolia*. (Roth 155–156) Le film reste malheureusement inachevé en raison de sa mort prématurée. En 1982, Cha publie *Dictée*, un chef d'œuvre d'écriture féministe décoloniale et expérimentale, qui traite du sujet hybride exilé·e parlant plusieurs langues secondes plutôt que la langue « maternelle » (Oh 88). Quelques jours seulement après la publication de *Dictée*, Cha est violée et assassinée par un agent de sécurité à Manhattan, New York. La mort tragique et choquante de Cha ajoute une aura spectrale et oraculaire à l'interprétation de son œuvre qui, avec ses inventions esthétiques et polyphoniques d'avant-garde, aborde la violence, l'oppression et les traumatismes transnationaux.

Hélène Cixous, écrivaine, professeure, dramaturge et penseuse féministe française, est née le 5 juin 1937 à Oran, en Algérie, à l'époque coloniale de l'Algérie française. Ses parents s'étaient rencontrés à Paris, mais se sont réfugiés en Algérie avant le début de la Seconde Guerre mondiale. Avec la montée en puissance de l'Allemagne nazie, les membres de la famille de ses deux parents se sont dispersés à travers le monde. La famille maternelle, originaire d'Osnabrück, s'est ensuite installée à Strasbourg, en Alsace allemande, tandis que les membres de la famille paternelle ont fui de la Hongrie et la Tchécoslovaquie vers l'Espagne, le Maroc et, finalement, l'Algérie. (Cixous 84 ; Eileraas 108.) Cixous a grandi dans une « maison des langues » (Cixous, « Villes promises » 197), où elle entend non seulement le français et l'allemand parlés, et chantés, par ses parents, mais aussi l'espagnol, l'arabe et l'hébreu parlés par les voisins et les membres de sa famille. Elle est élevée dans « un foyer plurilingue formé par le Nord et le Sud, de souvenirs européens et nord-africains, d'héritages juifs ashkénazes et séfarades » (Prenowitz VII). Comme le note Karina Eileraas (107), Cixous raconte dans son album de famille intitulé « Albums et légendes » (Calle-Gruber et Cixous, *Photos*) une « double enfance », passée à Oran, en Algérie, mais constamment visitée par des histoires d'endroits lointains, en particulier provenant de l'Europe. Dès son plus jeune âge, elle vit dans les livres et trouve dans la littérature un lieu où l'on peut rêver et imaginer (Cixous, *Animal Amour* 33, 52). Eileraas précise que si « Albums et légendes » se complait dans les plaisirs nostalgiques du souvenir, il est aussi traversé par l'impossibilité de situer un chez soi géographique précis, de rattacher une appartenance nationale ou une identité familiale à une seule origine (106). En effet, le milieu familial de Cixous et l'environnement linguistique dans lequel elle a

grandi sont éminemment pluriels et caractérisés par sa volonté d'imaginer et de rêver grâce à la lecture et l'écriture.

Cixous a reçu la nationalité française à la naissance, mais celle-ci a été révoquée par les lois anti-juives du régime de Vichy. Le nationalisme et le concept de nationalité restent donc profondément suspects pour Cixous. En effet, après avoir déménagé d'Oran à Paris en 1955 à l'âge de dix-huit ans, elle ne revendique toujours ni la nationalité française ni la nationalité algérienne, mais la « nationalité littéraire » (Calle-Gruber et Cixous, *Photos* 207 ; Eileraas 109). Elle est d'ailleurs connue pour être favorable à l'idée d'avoir plusieurs nationalités. La revendication d'une nationalité littéraire découle également des expériences de sexisme auxquelles elle a été exposée très tôt en France :

[J]'ai brusquement appris que ma vérité inacceptable dans ce monde était mon être femme. Tout de suite, ce fut la guerre. J'ai senti l'explosion, l'odeur, de la misogynie. [...] A partir de 1955, j'ai adopté une nationalité imaginaire qui est la nationalité littéraire. (Calle-Gruber & Cixous, *Photos* 207)

Cixous a déclaré que son écriture « est née en Algérie d'un pays perdu, du père mort et de la mère étrangère. » (Cixous, « De la scène » 16.) Le père de Cixous est mort de la tuberculose lorsqu'elle avait dix ans, et elle a été par la suite élevée par sa mère allemande qui travaillait comme sage-femme. De fait, j'explore le caractère « étranger » de sa langue et de son écriture dans les essais II et III. Cixous est entrée sur la scène littéraire française en 1967 avec un premier recueil de nouvelles intitulé *Le prénom de Dieu*. Ce recueil a été suivi par sa remarquable thèse de doctorat, *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement* en 1968, l'année des révoltes étudiantes à Paris et dans plusieurs autres villes en France. Après le mouvement de mai 1968, le ministère de l'éducation Edgar Faure confie à Cixous la tâche d'imaginer une université différente. C'est ainsi qu'elle fonde, avec les philosophes Gilles Deleuze et Michel Foucault, le Centre universitaire expérimental de Vincennes, qui sera plus tard renommé Université Paris 8, où Cixous est nommée Professeur·e de littérature anglaise (Regard 10). L'anglais vient compléter la multiplicité de langues qu'elle connaît. Les années 1960 sont aussi celles de la rencontre avec Jacques Derrida, qui devient son premier lecteur et avec qui elle entretient une amitié qui durera toute sa vie. Lors de leur première rencontre en 1963, ils discutent longuement de Joyce. Dans son écriture babélique, Derrida reconnaît sa propre pratique déconstructionniste et l'effet transformateur qu'elle peut avoir sur les lecteurs et les lectrices (Stevens X). En 1974, Cixous crée à Paris 8 le Centre d'Études Féminines en France et le DEA d'Études Féminines, pionnier en Europe. Elle publie le manifeste *Le Rire de la Méduse*, texte fondateur du nouveau



département. À ce jour, après plus de quatre-vingts ouvrages publiés, *Le Rire* reste son texte le plus cité et le plus référencé au niveau international.

Au milieu des années 70, parallèlement au *Rire*, elle écrit également l'essai *La Venue à l'écriture* et coécrit avec Catherine Clément le livre *La jeune née*. Tous ces textes évoquent la force libératrice d'une certaine pratique de l'écriture qui incite les femmes à s'écrire elles-mêmes. Selon Christa Stevens,

[C]et appel constitue un geste doublement libérateur et transgressif, car il s'agit pour les femmes d'investir la scène littéraire, d'où elles ont été exclues, tout en proposant une écriture autre, non-conformiste et potentiellement subversive. Alliant la position subalterne des femmes et l'extériorité des subjectivités féminines dans les grands discours de son époque – la psychanalyse, redécouverte par Lacan, et la philosophie, où le féminin était relégué à la position de l'autre, de la différence – Cixous lance alors le concept d'*écriture féminine*, où le corps joue un grand rôle. (Stevens xi)

Le corps est conçu « au sens psychanalytique comme pulsionnel, érogène et hétérogène, marqué par l'inconscient et générateur de l'imaginaire » (Stevens xi). Après les essais-manifestes, ou pamphlets (comme Christa Stevens nomme ces textes poignants) du milieu des années 1970, Cixous écrit des livres de prose poétique explorant, « toujours à la première personne du singulier, le devenir d'une nouvelle subjectivité féminine » (Stevens xii). J'aborde ce sujet en particulier dans l'essai II.

Portées par une voix affirmative qui s'exprime pour la vie, pour l'amour et pour les femmes, ces fictions très personnelles explorent une subjectivité qui se sait plurielle, marquée par l'altérité et accueillant l'inconnu(e). (Stevens xii)

Dans les essais II et III, j'analyse le « je » multiple dans l'écriture de Cixous. Après une période intense, dans les années 1980, consacrée à l'écriture dramatique et à la collaboration avec Ariane Mnouchkine au Théâtre du soleil, où elle aborde parmi d'autres thèmes le « tiers-monde », le racisme et la disparité économique (Conley ix), Cixous revisite et recrée au tournant du millénaire les scènes de son pays natal dans plusieurs livres. Elle continue à écrire à partir d'un large éventail de sujets personnels, allant du *care* et de l'amour dans les relations mère-fille aux transformations et à l'érotisme des corps vieillissants, à la poéticité translingue de sa mère, ou encore à l'amour animal.

Romancière, cinéaste, dramaturge, essayiste et scénariste française, Marguerite Duras (nom de plume de Marguerite Donnadiou) est née le 4 avril 1914 au seuil de la Première Guerre mondiale à Gia Định, au Viêt Nam, qui fait alors partie de

L'Indochine française. Ses parents, fonctionnaires et enseignants, avaient émigré dans la colonie à cause du travail. Outre son métier d'institutrice, la mère de Duras jouait du piano dans un cinéma de Saigon. Ses parents continuaient à faire des allers-retours en France, y séjournant parfois pendant de longues périodes. Pendant l'absence des parents, Marguerite et ses frères étaient pris en charge par les domestiques locaux. Selon Catherine Bouthors-Paillart, Duras a été, en effet, affectivement et auditivement plus exposée au vietnamien qu'au français à un âge important pour l'apprentissage de la langue (Bouthors-Paillart, « Susciter » 124–125). Lorsque Marguerite a sept ans, son père meurt, ce qui fait perdre à la famille leur position de classe dans la bourgeoisie blanche. Comme la famille n'appartenait pas non plus à la communauté locale, elle s'est retrouvée dans un espace liminal entre les deux. Le cadre de l'enfance de Duras est défini par la ségrégation raciale entre la communauté blanche et la communauté indigène, laquelle est colonisée et opprimée par les Blancs. La ségrégation raciale concerne également les langues vietnamienne et française, et il est strictement interdit pour les élèves indigènes de parler vietnamien dans les écoles, où les parents de Duras travaillent. Cependant, dans la vie de tous les jours, les deux langues se mélangent et les différentes communautés vivent en collaboration étroite et dans une absolue hétérogénéité. (Bouthors-Paillart, « Susciter » 124–125.) Catherine Bouthors-Paillart a analysé l'influence du vietnamien dans l'écriture de Duras et affirme que l'impact de la langue vietnamienne peut être trouvé dans son français à partir de la syntaxe jusqu'à un niveau plus profond (*Duras la métisse* 163–166 ; « Susciter » 124–125). Dans l'essai IV, j'analyse le mélange de plusieurs langues dans son roman *Emily L.* à l'aide de la notion de translinguisme littéraire. Les études de Bouthors-Paillart et de Leslie Barnes m'aident dans ma lecture, ainsi que les perceptions de Duras (1990) elle-même sur l'influence du vietnamien dans son usage de la langue française.

À dix-neuf ans, Marguerite Donnadiou quitte son pays natal et n'y revient jamais, même si elle revisite et recrée à plusieurs reprises les scènes de son enfance dans les ouvrages qui constitueront plus tard son cycle vietnamien, appelé aussi le « cycle indochinois ». Après des études de droit à Paris et l'obtention de son diplôme, elle est employée par le ministère des colonies. Pendant la Seconde Guerre mondiale, elle publie son premier roman *Les Impudents* (1943) et devient un membre actif du Parti communiste français et un membre de la Résistance française. Après la guerre, ses romans sont rattachés au *nouveau roman*, terme qui a été attribué – principalement – aux auteur·es modernistes français·es qui expérimentent avec le langage et le style en rejetant plusieurs caractéristiques du roman antérieur que le théoricien littéraire Jean Ricardou (*Nouveau* 13) a appelé « l'Ancien Roman ». Alors que le roman antérieur était largement fondé sur la solidité du personnage, le *nouveau roman* remet incontestablement en cause cette solidité (Ricardou, *Nouveau*

13). *Le nouveau roman* remet également en question l'idée d'un langage « neutre », « naturel », « innocent » ou « transparent » (Ricardou, *Théorie* 28).

Duras est devenue une écrivaine très prolifique avec plus de trente romans ou livres en prose publiés, une douzaine de pièces de théâtre, dix-sept scénarios et une vaste production d'essais et d'articles de presse qui s'étend sur un demi-siècle. Après le printemps 1968, qui a marqué un tournant culturel majeur en France, elle est passée, pour plus d'une décennie et demie, de l'écriture à la réalisation de films et a été liée à la *nouvelle vague* française. Pendant sa phase cinématographique de la fin des années 1960 jusqu'au milieu des années 1980, qui coïncide avec ce que l'on appelle la deuxième vague du féminisme et une certaine euphorie féministe expérimentale caractéristique de l'époque, elle crée une esthétique radicalement novatrice ancrée dans la lenteur, le silence et la multisensorialité (voir Royer). Elle propose également une structuration pluristratifiée de l'image et du son, qui remet en question les paradigmes cinématographiques masculins dominants et mettent l'accent sur l'inversion des relations de pouvoir, ce qui peut, par conséquent, être considéré comme une esthétique genrée. Le langage cinématographique novateur de Duras trouve ensuite un écho dans le langage esthétique et filmique de Cha (voir Zabunyan 28) ainsi que dans ceux de la documentariste et théoricienne Trinh T. Minh-ha. Duras a été une pionnière majeure de l'innovation littéraire ainsi que de l'expérimentation cinématographique du XXe siècle. Elle a cependant exprimé à plusieurs reprises ses expériences du sexisme et de l'altérité culturelle sur les scènes artistique, sociale, politique et culturelle françaises (voir par exemple Pallotta della Torre et Duras).

De multiples points de contact rapprochent les œuvres de Cha, Cixous et Duras, et de nombreux événements et expériences similaires font écho dans leurs vies. Chacune est née dans un pays colonisé par un autre ou même par plusieurs autres pays. Selon Cixous, son pays natal, que l'on appelait à l'époque l'Algérie française, était un lieu inimaginable à moins de l'avoir vécu, subi soi-même (*Le Rire* 84). A la naissance de Duras, le Vietnam faisait partie de l'Indochine française. La Corée du Sud, quant à elle, a connu une histoire d'occupations successives par des puissances étrangères : d'abord par la Chine, à partir du règne de l'empereur Wudi de la dynastie Han, puis par la France, à partir de 1866, suivie par le Japon de 1910 à 1945, et enfin par les États-Unis. En outre, chaque autrice est née pendant ou au seuil d'une guerre, la Première Guerre mondiale, la Seconde Guerre mondiale ou la guerre de Corée. Ces expériences extrêmes relient leurs œuvres et leurs vies à des traumatismes transnationaux et mondiaux, qu'elles ont toutes abordés dans leur production littéraire et artistique. Elles ont également en commun l'expérience d'avoir dû quitter leur pays natal et d'émigrer dans un autre à l'adolescence. Ainsi, la relation de chacune avec sa terre natale est dépeinte dans leurs œuvres à travers des affects et des émotions qui vont de la mélancolie à la nostalgie, en passant par la douleur et la

souffrance de la déchirure, mais aussi par l'amour et un sentiment lointain d'appartenance. Cha et Cixous partagent une expérience similaire de l'exil et de la diaspora. Le thème de la dislocation, central dans l'œuvre de Cha, ne se manifeste cependant pas avec autant de force chez Cixous qui avait des racines en Europe où elle a émigré, ce qui n'était pas le cas de Cha qui a émigré de la Corée du Sud aux États-Unis. Malgré les différences dans leurs parcours migratoires, elles ont toutes trois subi différentes formes d'oppression et de marginalisation dans leur nouveau pays de résidence en tant que femmes, immigrantes et personnes racisées ou altérisées culturellement. Cependant, elles partagent également un substrat pluriel, transculturel et changeant dans lequel la musique a joué un rôle important, soit sous la forme de chant (Cha), soit en écoutant les membres de la famille chanter (Cixous) ou jouer du piano (Duras).

Artistiquement et intellectuellement, elles ont toutes été fortement influencées autant par le modernisme littéraire européen que le postmodernisme, et l'expérimentation ou l'avant-garde littéraires. Les années 1970 et 1980, en d'autres termes l'ère post-1968, où se situent les œuvres étudiées dans cette thèse, ont été un terrain particulièrement fertile pour l'expérimentation littéraire et intellectuelle. Dans le sillage de la fondation de Paris 8, alors appelé le Centre universitaire expérimental de Vincennes, Cixous fonde avec Gérard Genette et Tzvetan Todorov la revue *Poétique*, spécialisée dans la théorie et l'analyse littéraires. La revue culturelle *Tel Quel*, qui publiait des articles écrits par les nouveaux romancier·es ainsi que par les philosophes poststructuralistes, a été active de 1960 à 1982. L'Oulipo (« L'ouvroir de littérature potentielle »), un groupe d'écrivain·es et de mathématicien·nes formé dans les années 1960, a inspiré des poètes et des artistes avec leurs jeux de l'écriture à contraintes qui ouvrent les potentiels du langage. Je suggère cependant que l'écriture de Cha, Cixous et Duras diffère de celle des Oulipienn·es – et, dans un sens plus large, d'une grande partie de la tradition occidentale de l'écriture expérimentale – en ce que leur intérêt pour l'expérimentation linguistique ne dérive pas de techniques de contrainte mais plutôt d'une volonté ou d'un désir de libérer un flux d'écriture qui est étroitement lié à la corporéité et qui documente et étudie les expériences de sujets marginalisés à travers un prisme psychanalytique. La pensée psychanalytique, en plein essor également, a influencé Cha, Cixous et Duras. La déconstruction, dont les impacts sont tangibles dans toutes les œuvres analysées dans cette étude, brise les conceptions occidentales conventionnelles. Jacques Derrida, qui a introduit le concept de déconstruction dans son livre *De la grammatologie* (1967), tente de l'expliquer au professeur Izutsu dans sa « Lettre à un ami japonais » de 1983, alors qu'il discute d'une éventuelle traduction japonaise de ce concept. Derrida affirme, pourtant, que

Pour être très schématique, je dirai que la difficulté de *définir* et donc aussi de *traduire* le mot 'déconstruction' tient à ce que tous les prédicats, tous les concepts définissants, toutes les significations lexicales et même les articulations syntaxiques qui semblent un moment se prêter à cette définition et à cette traduction sont aussi déconstruits ou déconstructibles, directement ou non, etc. [...] Ce que la déconstruction n'est pas ? mais tout ! Qu'est-ce que la déconstruction ? mais rien ! (Derrida, « Lettre » 392)

On peut donc soutenir que Derrida se méfie des définitions en général, et dans une perspective plus large on peut également dire que la déconstruction aspire à déstabiliser les principes philosophiques occidentaux conventionnels, tels que Dieu, la présence ou la vérité, ainsi que les dichotomies philosophiques traditionnelles. La déconstruction critique la tradition occidentale du *phonocentrisme*, qui consiste à privilégier la parole par rapport à l'écriture et souhaite donc déconstruire cette opposition binaire. Derrida est également très critique à l'égard de la tradition occidentale du *logocentrisme*, qui privilégie le langage et la raison dans l'attribution d'un sens au monde. Ses concepts d'*écriture* et de *différance* ont influencé les trois écrivaines étudiées dans cette thèse, surtout Cixous et Cha. La chercheuse Martta Heikkilä résume bien ces concepts :

Dans *De la grammatologie*, il [Derrida] avance que toute possibilité de sens émerge sur la base du mot écrit. Cela va à l'encontre de l'accent mis sur la parole en tant que fondement ultime du sens, comme l'ont souligné Platon, Jean-Jacques Rousseau, Ferdinand de Saussure et Claude Lévi-Strauss. [...] Outre les signes linguistiques, parmi les choses que l'écriture distribue dans l'espace et le temps, on trouve des domaines aussi divers que la cinématographie, la chorégraphie, les variétés d'écritures picturales, musicales et sculpturales. [...] L'écriture est la structure même de la *différance*, la *différance* étant la condition de la parole et du langage. [...] L'acte différenciateur de la *différance* porte en lui non seulement la connotation du *différent*, mais aussi du *différend* : altérité polémique et événement dans lequel les parties discordantes ne sont pas renvoyées dans la sphère du même. La *différance* est concernée par l'indécidable : la différence elle-même reste indécise. De ce fait, la *différance* est polysémique. (Heikkilä 18–19)

Comme je le montrerai dans cette thèse, l'indécidable et la polysémie caractérisent en particulier l'écriture de Cixous, mais également celle de Cha. Le néologisme *phallogocentrisme* de Derrida, dérivé des mots *phallogocentrisme* et *logocentrisme*, fait référence au fait de privilégier le masculin ou le phallique et le logocentrisme dans l'élaboration du sens. Il a été un concept très fructueux pour

certaines penseuses féministes, telles que Cixous et Clément, ou encore Luce Irigaray. La déconstruction se situe entre la philosophie et l'écriture, et Derrida a remis en question de nombreuses conventions de la philosophie occidentale en rédigeant des textes expérimentaux qui intègrent différentes typographies et des éléments visuels en favorisant la création de sens différants et indécidables, sur le terrain des jeux de mots homonymiques et des calembours. La déconstruction est donc très impliquée dans la textualité.

Un des mouvements sociaux majeurs du 20<sup>ème</sup> siècle, qui a atteint un de ses moments les plus forts dans les années 1970 et qui traverse l'œuvre des trois autrices est le féminisme. Vers le milieu des années 70, Cixous était impliquée dans le Mouvement de Libération des Femmes (MLF). En même temps, elle était préoccupée par les contradictions internes qu'elle considérait comme mal pensées ou non reconnues (Cixous, « My text » 73) à l'intérieur du féminisme, et s'en est distanciée plus tard, tout comme Duras. Même si les deux écrivaines ont eu une relation complexe avec le féminisme, dans la perspective des années 2020, je les considère néanmoins toutes deux comme des figures centrales de ce que l'on appelle la deuxième vague du féminisme français. Comme le soulignent Elaine Marks et Isabelle de Courtivron, dans le contexte français des années 1970, le mot « féminisme » avait des connotations bourgeoises (Marks et de Courtivron x ; Anderson 7). Cixous a pris ses distances avec le féminisme en constatant qu'il pourrait même être considéré comme réactionnaire (Cixous et van Rossum-Guyon 481–482). Pour autant, ses textes des années 1970 ont été influencés par le MLF, dont elle n'a jamais fait partie, mais dont la première réunion publique s'est tenue à l'Université Paris 8-Vincennes et dont une des figures centrales, Antoinette Fouque, a été son éditrice pendant plusieurs années à partir de 1975 à la maison d'édition féministe Éditions des femmes. Selon Verena Conley, Cixous a commencé à publier l'ensemble de son œuvre chez Des femmes en 1976 pour montrer son engagement politique dans le mouvement des femmes, mais a arrêté en 1982 « afin de jouir d'une plus grande liberté poétique qui, selon elle, avait été réduite par les pressions et les interprétations de la relation entre le poétique et le politique » (Conley ix). Duras, de son côté, collabore avec la revue féministe *Sorcières* et a signé en 1971 le Manifeste des 343, aux côtés des femmes qui voulaient déclarer publiquement avoir eu un avortement. Le Manifeste des 343 a mené à la Loi Veil qui a permis de dépenaliser l'avortement en France quatre ans plus tard. Pendant les années où j'ai mené cette recherche, je n'ai pas trouvé d'informations sur l'implication de Cha dans l'activisme politique explicitement féministe. Comme le note Zabunyan, Cha « n'est pas dans la revendication politique propre au mouvement de libération des femmes au sein duquel se sont tellement impliquées les artistes californiennes » (54) à l'époque. Je considère cependant qu'un paradigme féministe traverse le travail

transdisciplinaire de Cha et qu'il est palpable, par exemple, dans la perspective entièrement féminine de *Dictée* que j'analyse dans l'essai I.

## Sensations des tours des oiseux

J'ai rédigé cette introduction à l'automne 2023 en tant que boursière à la résidence Saari dans le sud-ouest de la Finlande. Chaque jour, je marchais le long d'un sentier qui menait à travers la forêt jusqu'aux tours d'observation ornithologique près de la baie de Mietoistenlahti, dont la précieuse zone humide, peuplée d'oiseaux aquatiques, est très populaire parmi les oiseaux pendant leur migration. Lorsque je suis arrivée à la résidence au début du mois de septembre, les grues effectuaient des vols d'essai pour leur long voyage vers les paysages du sud où elles passent l'hiver. Les oiseaux plus âgés et avisés enseignaient aux plus jeunes comment former un vol en forme de V et le maintenir intact. Mais la forme finissait par s'effondrer et, à ce moment-là, les plus âgés grondaient bruyamment les plus jeunes, rendant chaque être sensible près de la baie très conscient·e de leur présence. Certains jours, l'eau de mer sentait à la fois boueuse et chaude. Quand les brises devenaient plus fraîches vers la fin de l'automne, je pouvais encore les sentir sur ma peau lorsque je marchais dans la forêt avec l'odeur des pins dans le nez. Marcher, écrire, lire. Ouvrir les sens et leur permettre de rester ouverts tout au long des tâches de la journée. Ce rituel et cette routine sont devenus un exercice quotidien qui m'a aidé à me connecter et à rester en phase avec les différentes tonalités de mon matériel de recherche, en explorant les mots migratoires chez les trois écrivaines ainsi que le motif de l'oiseau réapparaissant dans leurs textes. Un des verbes préférés de Cixous, « voler », qui est pour elle « le geste de la femme », est un métamorphe sémantique, car le verbe français ne désigne pas une seule, mais plusieurs actions : « voler dans la langue, la faire voler » (Cixous *Le Rire*, 58). De la même manière, la langue brisée, parlée par le personnage de la *diseuse* dans *Dictée* de Cha, est appelée de manière ambiguë *pidgeon*, ce qui renvoie non seulement à la « langue pidgin » hybride qu'elle parle, mais aussi à l'oiseau « pigeon ». Ce dernier a servi dans plusieurs guerres du 20<sup>e</sup> siècle de messenger grâce à son incroyable capacité à retrouver son chemin, même sur de très longues distances. Le motif ambigu et multiple de cette créature transculturelle ailée nous conduit à la section suivante, où j'explique les différents types de « méthodologies », toutes interconnectées, que j'applique dans cette étude.

›

›

›

## « Méthodologies » de...

### ...Lire avec am♥ur

Dans son livre influent *À propos d'amour : Nouvelles visions*, bell hooks parle du manque d'amour croissant dans notre culture. Selon elle, il est particulièrement difficile de parler d'amour lorsque ce que nous avons à dire attire l'attention sur le fait que le manque d'amour est plus courant que l'amour (23). Elle regrette que notre culture ne nous apprenne pas à aimer et que les écoles d'amour n'existent pas. Convaincue que de profonds changements dans nos façons de penser et d'agir doivent avoir lieu si nous voulons créer une culture de l'amour, hooks s'inspire des enseignements d'Erich Fromm, de Martin Luther King Jr. et de Thomas Merton pour esquisser une nouvelle éthique de l'amour ancrée dans les principes de soin, de respect, de connaissance, d'intégrité, de courage et de volonté de coopérer. Dans un entretien qui date du milieu des années 70, Hélène Cixous déclare que « méthode » est un mot qui ne veut rien dire pour elle et qu'elle n'en suivrait pas une, car son travail est analogue à une relation d'amour. (Cixous, « When » 51.) Dans cette sous-section, je vais esquisser une pratique d'explication de texte que j'appelle une « méthode » de lecture avec amour et qui est basée sur les enseignements de bell hooks et d'Hélène Cixous, lesquelles invitent à approcher l'autre, qui dans ce cas est un texte, avec amour. J'ai appliqué cette « méthode » dans ma lecture des textes principaux analysés dans cette thèse. Avec cette « méthode », je participe aux discussions féministes en cours sur la suprématie de la criticité dans le monde universitaire et aux aspirations à développer un nouveau vocabulaire et une nouvelle réflexion sur la lecture affective. Dans son livre *The Limits of Critique* (2015), Rita Felski maintient que « la critique est souvent célébrée dans les sciences humaines comme une panacée pour le dogme et l'orthodoxie » (117) ; qu'elle est « synonyme de rigueur intellectuelle, de sophistication théorique et de non-conformité avec le statu quo » (118), et aussi qu'elle est « invoquée plutôt qu'examinée » (117). Felski souhaite réévaluer nos façons actuelles de lire et de raisonner dans un climat où, pour de nombreux universitaires, en particulier les plus jeunes, le paradigme critique est le paradigme majeur dans le monde universitaire, à travers lequel nous sommes « amenés à croire que la seule alternative à la critique est une reddition totale à la sentimentalité » (150). Felski demande : « pourquoi semble-t-il si atrocement difficile de concevoir d'autres façons d'argumenter, de lire et de penser » et « comment l'argumentation et l'interprétation pourraient-elles se dérouler si la critique n'était plus notre chien de garde toujours vigilant ? Quelles autres formes de pensée pourrions-nous imaginer ? » (Felski 149–150) Felski suggère, entre autres, une politique de la relation plutôt que de la négation (147), qui résonne avec la pensée de hooks et de Cixous.



Dans un interview qui date de la fin des années 80, mais que je trouve toujours actuel, Cixous détaille les objectifs et les pratiques de son séminaire de recherche en études féminines et de genre qu'elle tient à Paris depuis plusieurs décennies et qui se poursuit toujours sous les auspices du Collège international de philosophie et est hébergé par la Maison Heinrich Heine de la Cité universitaire internationale de Paris. Elle affirme que tout commence par l'amour : « Si on travaille sur un texte que l'on n'aime pas, on est automatiquement à la mauvaise distance. » (Cité dans Sellers, *Writing* 147.) Elle croit en l'importance du travail collectif et qu'apprendre à aimer l'autre impliquera non seulement des changements dans nos relations sexuelles et sociales mais entraînera aussi des changements correspondants dans l'ordre culturel et politique (Sellers, *Writing* 7). J'avance que la « méthode » de lecture avec amour est particulièrement applicable à l'approche des textes poétiques et littéraires. Je suggère aussi que le séminaire de Cixous pourrait, en effet, être le type d'école d'amour dont hooks rêvait.

Le travail que l'on fait est un travail d'amour, comparable au travail d'amour qui peut avoir lieu entre deux êtres humains. Pour comprendre l'autre, il faut entrer dans son langage, faire le voyage à travers son imaginaire. Car vous m'êtes étrange. Afin de comprendre, je vous ramène à moi, je vous compare à moi. Je vous traduis en moi. Et ce que je constate, c'est votre différence, votre étrangeté. À ce moment, peut-être, en reconnaissant mes propres différences, je peux percevoir quelque chose de vous. Le mouvement est comme un voyage. (Sellers, *Writing* 146)<sup>1</sup>

Dans la pratique de lecture mise en œuvre dans le séminaire de Cixous, l'accent est mis sur les différences de l'autre et sur le voyage à travers et vers sa langue. J'interprète cela de la manière suivante : que l'autre soit un texte ou une personne, ses différences sont abordées de manière éthique, avec attention, curiosité et respect. Dans la pratique de lecture mise en œuvre dans son séminaire, le texte étudié a été choisi parce qu'il touche la lectrice. Cixous met l'accent sur le verbe « toucher », car elle pense qu'il existe une relation corporelle entre la lectrice ou le lecteur et le texte. « Nous travaillons très près du texte, aussi près que possible du corps du texte ; nous travaillons phonétiquement, en écoutant le texte, ainsi que graphiquement et

<sup>1</sup> Ces citations ont fait deux tours de traduction avant de finir sur les pages de cette thèse. Je les ai traduites du livre *Writing Differences* (1988) de Susan Sellers qui, elle, a d'abord traduit des conversations enregistrées de Cixous et ses étudiant·es du français vers l'anglais. Après cela, j'ai donc retraduit des extraits de ces conversations de l'anglais vers le français. En tant que telles, mes traductions ne transmettent pas les mots originaux, mais font plutôt écho à des originaux.

typographiquement. » (Sellers, *Writing* 148). J'applique la notion d'écoute au plus près du corps du texte, comme une « méthode » de lecture éthique et relationnelle, en accordant une attention particulière aux différents aspects linguistiques du texte : phonétique, syntaxique, sémantique et morphologique. La pratique de lecture mise en œuvre dans le séminaire de Cixous se distingue des approches formalistes qui « découpent la structure, qui imposent leur grille systématique » (Sellers, *Writing* 147) et de celles qui se rapportent à un texte comme s'il s'agissait d'un objet, en recourant à des instruments théoriques. Cixous préfère regarder le texte comme une carte qui incarne le monde, regarder ses jambes, ses cuisses, son ventre, ainsi que ses arbres et ses rivières, un immense cosmos humain et terrestre. (Sellers, *Writing* 147–148.)

L'éthique de l'amour de hooks ressemble à bien des égards à la pratique de l'explication de texte de Cixous. hooks (103–104) souligne que son éthique de l'amour a à voir avec l'adoption d'une vision globale dans laquelle nous voyions nos vies et notre destin comme étant intimement liés à ceux de tous et toutes les autres habitant·es de la planète, et qu'elle a également à voir avec le choix de travailler avec des personnes que nous admirons et respectons. Sur le thème de la différence, hooks affirme :

Lorsque l'on a toujours appris à se sentir en lieu sûr dans la similitude, toute différence, quelle qu'elle soit, apparaît comme une menace. Lorsque l'on choisit d'aimer, on choisit de s'opposer à la peur, à l'aliénation et à la séparation. Choisir d'aimer, c'est choisir de se lier – de se retrouver dans l'autre. (hooks, *À propos d'amour* 110)

hooks met l'accent sur l'interconnexion et l'anti-violence en suivant Fromm, King et Merton, et reconnaît l'amour comme une force active qui devrait nous conduire à une plus grande communion avec le monde. Selon elle, la pratique aimante dans les travaux de ces penseurs ne vise pas simplement à donner à un individu une plus grande satisfaction dans sa vie, mais elle est exaltée comme le principal moyen de mettre fin à la domination et à l'oppression (93–94). Ces objectifs sociétaux de grande portée de hooks visant à changer l'éthique de l'amour résonnent également avec la notion d'Amour Autre de Cixous. L'Amour Autre est une force qui maintient le changement dans un mouvement perpétuel, « l'or de la transmutation » (Regard 20) :

*L'Amour Autre* est bien l'amour même, l'amour tout entier tendu vers le même comme vers sa différence à venir, l'« aimance » d'aimer. AA ! Ainsi, deux mots lus à la lettre peuvent-ils donner idée à eux seuls de la puissance « différentielle » du style du féminin, ce style où il n'est de rire qu'à écrire. S'écrire. (Regard 21–22)

Dans cette étude, j'ai appliqué la « méthode » de lecture avec amour tout d'abord en choisissant, pour le corpus, uniquement des textes qui me touchent. Je suis d'accord avec hooks qui était convaincue qu'elle travaillerait mieux dans un environnement de travail façonné par une éthique de l'amour, et je crois de la même manière qu'elle que lorsque nous travaillons avec amour, nous renouvelons l'esprit qui nourrit notre croissance et nous créons un environnement de travail aimant (hooks, *À propos d'amour* 82–84). Deuxièmement, ces corps de textes ont été créés par des autrices que j'admire et respecte beaucoup. J'ai voyagé dans le langage de chacune d'entre elles et découvert leur imaginaire. En d'autres termes, je les ai traduits en moi pour mieux les comprendre. À l'instar de hooks et de Cixous, je ne me suis pas lancée dans ce voyage dans la logique de la maîtrise, mais, souvent, en me perdant dans le processus. La « méthode » de lire avec amour consiste à approcher les corps de textes choisis et aimés, leurs particularités et étrangetés, avec curiosité, attention, courage et respect, sans peur ni préjugés. Avec cette « méthode » de lecture corporelle et douce, j'ai créé une relation intime, voire physique, avec ces corps que je fréquente depuis un certain temps et avec lesquels je me suis amusée. Avec cette « méthode » aimante et intime, je mets ces corps en jeu.

### ...Immersion textuelle multisensorielle

L'acte d'écouter l'autre représenté par le texte est au cœur de la pratique de l'explication de texte de Cixous. L'accent mis sur le rôle de l'écoute – plus que sur celui de la vue – est conforme aux recherches récentes qui ont marqué un tournant culturel de l'œil vers l'oreille comme organe d'analyse privilégié dans la pensée et la pratique féministes. Dans son article sur la marche sonore tactique dans la ville en tant que *flâneuse*, la chercheuse et artiste sonore Stephanie Loveless affirme qu'

Alors que l'œil, dans le discours et la pratique culturels occidentaux – comme l'illustre le panorama – représente le contrôle et l'objectivation (une manière d'aborder le monde comme une ressource à exploiter qui est historiquement liée à la fois au patriarcat et au colonialisme de peuplement), l'oreille peut être considérée comme une approche écologiquement sensible ou féministe. L'écoute – intrinsèquement immersive, expérientielle et omniprésente – nous imprègne de notre environnement. (Loveless 100)

Loveless aborde la manière dont les deux modes d'engagement dans le monde – regarder et écouter – invoquent des orientations et des valeurs éthiques différentes. Elle ne soutient pas que l'oreille serait *de facto* féministe, mais plutôt que l'acte d'écoute peut être mobilisé comme un modèle d'engagement différent dans le contexte des normes occidentales héritées et en résistance aux manières

hiérarchiques et objectivantes de se déplacer dans le monde organisé par l'ocularcentrisme (100)<sup>2</sup>. En lien étroit avec la « méthode » de lecture avec amour, décrite dans la section précédente, je souhaite avancer une pratique de lecture qui s'engage activement dans l'ouïe et aussi dans le toucher. Bref, *l'immersion textuelle multisensorielle* n'active pas un seul sens, comme celui de la vue, mais plusieurs à la fois, et permet d'approcher le texte comme une entité multidimensionnelle et de chérir ses aspects équivoques. Au sens large, je comprends le toucher non seulement comme une sensation concrète du texte et une ouverture aux propriétés matérielles du texte, comme je l'ai fait en particulier dans mon analyse de l'œuvre de Duras, mais aussi à travers le fait d'être touché·e par le texte. J'applique cette pratique de l'explication de texte dans cette thèse en écoutant les différences phonétiques, poétiques, thématiques, sémantiques, syntaxiques, esthétiques, politiques, géopolitiques, philosophiques et narratives des corps de textes choisis en laissant leur étrangeté et leur singularité me toucher, m'enchanter et m'émouvoir. Dans cette façon d'approcher les textes littéraires, je m'accorde également à la pratique de lecture tactile et haptique (plutôt qu'optique) mise en avant par Marie-Dominique Garnier. Elle propose une pratique qui touche les corps, les émeut et les affecte (Garnier, *Alphagendre* 16). Sa pensée résonne avec la motivation de Cixous de choisir les textes étudiés en fonction du fait qu'ils nous touchent et qu'il existe une relation corporelle entre la lectrice ou le lecteur et le texte. Garnier se réfère aussi à Eve Kosofsky Sedgwick pour qui il semble exister une intimité particulière entre textures et émotions. D'après Sedgwick :

toucher, c'est toujours déjà tendre la main, caresser, soulever, tapoter ou envelopper, et toujours aussi comprendre que d'autres personnes ou des forces naturelles l'ont fait avant soi, ne serait-ce que dans la fabrication de l'objet texturé. (Sedgwick, *Touching* 14)

Sedgwick nous rappelle que les affects sont attachés aux choses, aux personnes, aux idées, aux sensations, aux relations, aux activités, aux ambitions, aux institutions et à toute une série d'autres choses, y compris d'autres affects (*Touching* 19). Elle affirme également que le sens du toucher rend absurde toute compréhension dualiste de l'action et de la passivité. À la suite de Garnier, Sedgwick, Loveless et Cixous, je propose une pratique de lecture qui, au lieu de mettre l'accent sur un seul sens ou de

<sup>2</sup> Maria Isern Ordeig et Marta Pascua Canelo (2022) étudient dans leur article bilingue espagnol-catalan comment la pensée féministe et/ou queer des écrivaines et penseuses telles qu'Adrienne Rich, Monique Wittig, Gabriela Mistral, Hélène Cixous ou encore l'autrice contemporaine Lina Meruane résistent aux diktats de l'ocularcentrisme et du capacitisme occidentaux.

suivre une compréhension dualiste des choses, travaille en collaboration avec la variété des sens et accentue leur interdépendance dans le processus de lecture. Je propose que la pratique de l'explication de texte que j'appelle immersion textuelle multisensorielle ouvre de nouvelles possibilités d'interprétations consubstantielles qui prennent en considération de multiples aspects des corps de textes que nous lisons.

### ...Expérimentation ludique trilingue

Le langage ne doit pas être considéré comme un moyen passif de communication transparent, mais plutôt comme un phénomène actif, ambigu et glissant qui entraînera inévitablement le sujet écrivant dans des situations inattendues – positives comme négatives. (Lykke et al. 3)

Dans l'introduction à leur ouvrage *Writing Academic Texts Differently* (2014), Nina Lykke et al. évoquent le rôle du hasard, de la chance et de l'imprévisible dans l'écriture. Selon elles, un bon texte savant, en plus de combiner des méthodes savantes méticuleuses avec un style vivant et engageant, est aussi le résultat de l'imprévisible. Leur notion de langage, citée plus haut, me guide tout au long de cette étude. Je la comprends dans le sens où le langage de même que l'écriture agissent comme des rebelles : ce n'est pas seulement le prémédité et le planifié, mais aussi, dans une large mesure, l'inattendu, l'incontrôlé et l'inconnu qui guident le chemin et peuvent également devenir régénérateurs dans l'art imprévisible de l'écriture.

Je partage également leur hypothèse selon laquelle l'écriture, la méthode, la méthodologie, l'épistémologie, l'éthique et la politique sont inextricablement liées (Lykke 3). Dans la « méthode » de lecture avec amour, décrite ci-dessus, les aspects éthiques, épistémologiques et politiques sont fortement impliqués. Ils s'appliquent également à la « méthode » d'écriture ludique de l'expérimentation trilingue que j'ai mise en œuvre dans cette étude. La forme de cette thèse est trilingue, ce qui signifie qu'elle a été écrite en trois langues différentes : l'anglais, le français et le finnois. Le choix de composer une thèse trilingue s'accorde au sujet de cette étude qui est le translinguisme littéraire. En anglais, on peut entendre dans le préfixe du mot « trilingue », *trilingual*, le verbe *to try*, « essayer » qui est homophonique avec le préfixe *tri-*. À mon oreille, ce préfixe se transforme en une invitation à aborder l'écriture académique d'une manière plus expérimentale et plurielle. J'ai choisi de baser cette thèse sur quatre essais orientés vers la théorie, au lieu d'opter pour un format de monographie traditionnel, non seulement parce que cela m'a permis d'adopter une approche linguistiquement diversifiée, mais aussi parce que je trouve que la forme de l'essai elle-même ouvre un espace pour une pensée et une écriture plus créatives ou expérimentales, ce qui est d'ailleurs déjà sémantiquement impliqué

dans le mot français « essai », qui fait référence à une « tentative ». Mon hypothèse est qu'écrire des essais dans plusieurs langues pourrait ouvrir de nouveaux horizons pour la réflexion.

Tout en reconnaissant que cette étude se concentre, dans une large mesure, sur le langage, j'adhère, en même temps, à la position posthumaine de Donna Haraway, qui met en garde contre l'exceptionnalisme humain par rapport aux autres animaux, ce qui est souvent impliqué dans notre réflexion sur le langage. « On finit toujours par être plus doué pour le langage que les animaux » (363), note Haraway dans son livre *Quand les espèces se rencontrent*, tout en nous rappelant ce que les relations inter-espèces peuvent nous en apprendre, en particulier sur le jeu :

La pratique ludique est ce qui nous renouvelle ; elle fait de nous quelque chose qui n'est ni un ni deux ; elle nous mène à l'ouvert où sont mises en suspens les fins et les fonctions. Étrangères, en notre chair et esprit d'hominidée et de canidée, nous jouons l'une avec l'autre et devenons significatives l'une pour l'autre. (Haraway, *Quand les espèces se rencontrent* 369)

La compagnie de Cayenne Pepper, une chienne berger australien, et l'entraînement de ce dernier à l'agility lui ont fait comprendre que les gens doivent apprendre à rencontrer les chiens en tant qu'étranger·es, en tant qu'autres significatifs. Ce faisant, tous deux pourront apprendre « la sémiosis corporelle d'une confiance inter-espèces et entrer dans l'ouvert, là où se risque quelque chose de nouveau » (380). Cette relation inter-espèces lui a appris que la joie sensuelle est ce que vivent les êtres constitués par le jeu et que la joie, comme la coprésence, est quelque chose que nous goûtons, et non quelque chose que nous connaissons de manière dénotative ou que nous utilisons de manière instrumentale. « Le jeu crée une ouverture. Le jeu propose » (375). Grâce à sa relation avec Cayenne Pepper, elle a également compris que, « [c]omme le langage, le jeu réorganise des éléments en de nouvelles séquences pour créer de nouvelles significations » (374).

J'ai commencé cette recherche avec Lemmy, un chien péruvien épileptique de dix ans, à mes côtés comme compagnon, ami et membre de famille. Nous avons joué ensemble dans sa jeunesse et avons fait la sieste ensemble dans ses dernières années. Aimer les différences de mon ami vulnérable m'a appris à me libérer d'un perfectionnisme inutile, l'un des côtés morbides de l'exceptionnalisme humain, et à interpréter ses besoins à travers la compréhension corporelle qui était une dimension centrale de notre communication inter-espèces. Cette expérience m'a aidée dans la rédaction de l'essai IV sur le langage du silence et le (non)savoir dans l'œuvre de Marguerite Duras.

Un autre aspect qui ajoute au caractère ludique de mon approche est de travailler avec plusieurs courants théoriques qui se chevauchent. S'inspirant de la notion de

Haraway selon laquelle le travail théorique rigoureux, le sentiment, la philosophie et le travail épistémique nécessitent tous un jeu créatif, la chercheuse Astrid Joutseno affirme :

Le jeu est une façon possible d'aborder les concepts, le langage, les règles institutionnelles et disciplinaires, les cultures et les arts. Dans les tensions qui se produisent lorsque les théories et les concepts sont confrontés à des modèles explicatifs traditionnellement considérés comme incompatibles, des ponts se produisent, tout comme des ruptures. Ces dernières, je suggère, peuvent constituer des ouvertures pour des articulations de phénomènes jusqu'alors impossibles. (Joutseno 25)

Comme je suis convaincue que le jeu créatif est important, non seulement dans l'écriture créative mais tout autant dans les textes académiques, je vise à rapprocher des courants de pensée qui ont souvent été considérés comme incompatibles. Dans l'essai III, je combine la pensée et l'écriture de Cixous avec la pensée et l'écriture décoloniales et intersectionnelles. Dans les essais I et IV, je tente de créer des rapprochements entre la pensée psychanalytique française et la théorie postcoloniale américaine. Dans l'essai II, je combine la théorie transgenre avec l'écriture « féminine » cixousienne, qui a généralement été associée à la pensée de la différence sexuelle. Ma compréhension de la notion de *différence sexuelle* doit beaucoup aux articles d'Anne Emmanuelle Berger, dans lesquels elle s'attaque à certains des malentendus – tristement communs – suscités par cette conception. Berger souligne que la notion psychanalytique de *différence sexuelle* ne renvoie pas à quelque essentialisme naturalisant ou biologique :

Comme le savent ceux qui ont lu Freud, ce dernier conçoit le « *Geschlecht* » ou la « *Unterschied der Geschlechter* » (qu'on traduit en français et en anglais par « différence sexuelle »), non pas comme l'ensemble des différences anatomiques entre mâle et femelle, mais comme la manifestation de positions inconscientes différenciées chez les sujets humains, qui conduisent ceux-ci à privilégier telle ou telle voie dans la vie sociale et la vie érotique. (Berger, « La 'différence sexuelle' »)

Comme le rappelle Berger, la notion peut aussi être envisagée au pluriel sous la forme de « différences sexuelles », comme le faisait Jacques Derrida, que Berger appelle le grand déconstructeur de la sexualité, « c'est-à-dire la logique duelle qui sous-tend la notion traditionnelle de la différence sexuelle et de la sexualité en général » (Berger, « La 'différence sexuelle' »).

La diversité linguistique dans cette thèse ne concerne pas uniquement sa forme trilingue, mais aussi la variété des langues appliquées dans le corpus étudié. Cela soulève la question éthique de la manière d'aborder un corpus aussi varié sur le plan linguistique, étant donné qu'en tant que chercheuse, je n'ai pas les compétences ni la compréhension de toutes les langues impliquées, comme le coréen ou le chinois mandarin que Cha écrit dans *Dictée*. J'ai résolu ce problème éthique en me référant notamment à des études investies dans une analyse approfondie des langues en question, comme celles de Joo et Lux (2012) et Oh (2016) concernant l'œuvre de Cha, et en interviewant des locuteurs natifs et des locutrices natives. En outre, dans mon essai sur Cha, j'ai choisi de me concentrer sur ceux de ses ouvrages qui appliquent principalement le français et/ou l'anglais, tels que *Aveugle Voix*, *Faire-Part* et *L'IMAGE CONCRETE feuille L'OBJET ABSTRAIT*. En analysant le livre plurilingue de Cixous *Vivre l'orange – To Live the Orange*, j'ai contacté des collègues et amis arabophones et iranophones pour leur demander de m'aider à détecter d'éventuelles significations dans ces langues que je ne parle pas et que je n'aurais donc pas pu distinguer dans la texture sonore polyvocale de ce livre.

### ...Écriture située en mouvement

Mona Livholts (2020) a élaboré une méthode d'*écriture située* qui s'inspire des recherches féministes et postcoloniales qui ont problématisé les positions des chercheur·es par rapport à des intersections telles que le genre, la race, la classe, l'hétéronormativité et au-delà (Livholts 6). En tant que femme blanche cisgenre, je m'engage dans des recherches antiracistes et alliées trans, tout en reconnaissant mes privilèges et le fait que je bénéficie de ces inégalités. Je suis d'accord avec Sara Ahmed qui soutient qu'« une grande partie du travail féministe et antiraciste consiste à tenter de convaincre les autres que le sexisme et le racisme n'ont pas pris fin, que le sexisme et le racisme sont fondamentaux dans les injustices du capitalisme tardif et qu'ils ont de l'importance » (Ahmed 6). Livholts ancre sa méthode d'écriture située dans l'idée d'Ahmed selon laquelle le féminisme est un mouvement à bien des égards : nous sommes poussé·es à devenir féministes, peut-être par un sentiment d'injustice que quelque chose ne va pas ; le mouvement féministe est aussi un mouvement politique collectif et de nombreux féminismes signifient de nombreux mouvements. (Ahmed 3–7)

Cette thèse se situe également dans le mouvement aux sens géographique, physique et concret. J'ai d'abord commencé le travail en Finlande, mais après quelques années, je l'ai poursuivi à Paris, où j'ai eu l'occasion de me rendre plusieurs fois au séminaire mensuel de Cixous avant et pendant la pandémie Covid-19. Avant que la crise sanitaire n'entraîne des confinements récurrents à Paris, nous aimions faire de longues promenades après les séminaires du samedi avec ma chère amie et



collègue doctorante Annika. Tout en marchant, nous discutons des réflexions suscitées par le séminaire. Les discussions orientées et facilitées par le mouvement physique de la marche sont devenues une partie intrinsèque du processus d'apprentissage. Ce processus d'apprentissage péripatétique, déjà familier aux Aristotélien·nes, s'est transformé en véritable nomadisme lorsque, vers la fin de la crise sanitaire, j'ai eu l'occasion d'entreprendre une visite de recherche de six mois en Californie qui avait été reportée en raison de la pandémie. Heureusement, le mouvement a pu éventuellement se poursuivre jusqu'à Berkeley, où j'ai mené des recherches sur l'œuvre de Cha à la Pacific Film Archive. Lors de ce séjour, j'ai également eu l'occasion d'assister à une conférence de Trinh T. Minh-ha qui a marqué un moment important dans ma recherche en m'aidant à arranger les différents axes du travail sous l'expression de multiplicité radicale que Minh-ha a évoquée lors de sa conférence. Au cours de la dernière année de rédaction, j'ai encore eu l'opportunité de me rendre dans plusieurs centres de chercheur·es et d'écrivain·es situés en Europe. Au Centre Baltique de Gotland, en Suède, j'ai combiné l'écriture avec la natation et le vélo, ce qui a facilité la rédaction, car les processus physiques et mentaux sont pour moi profondément liés. Le vol n'a pas été évité non plus dans le cadre de cette étude. J'ai pris mon envol principalement par le biais de lettres, mais aussi à travers des pays et des continents et au-dessus de l'océan. Consciente des écosystèmes que nous sommes, qui nous entourent, auxquels nous nous attachons et avec lesquels nous collaborons, j'ai cependant voyagé par voie terrestre autant que possible pour des raisons éthiques et écologiques.

Livholts suit également l'idée d'Ahmed selon laquelle la théorie n'est pas principalement créée dans les universités et que la théorisation féministe est quelque chose que nous faisons tout autant à la maison : vivre une vie féministe et la théorie sont entrelacés, et la théorisation se fait aussi bien autour d'une table de cuisine que dans une salle de séminaire (Livholts 4). Apporter la théorie féministe à la maison, selon Ahmed, c'est faire fonctionner le féminisme dans les lieux où nous vivons, les lieux où nous travaillons (Ahmed 10). Avant de commencer cette recherche, je travaillais à domicile en tant que traductrice littéraire, traduisant des romans, des romans graphiques, des non-fictions, des essais et de la théorie, principalement du français, mais aussi des livres d'enfants et des bandes dessinées de l'italien et de l'anglais. Grâce à cette expérience, le travail et la maison n'ont jamais été pour moi des espaces séparés, mais profondément interconnectés. Cette expérience professionnelle acquise en tant que traductrice littéraire et les transitions quotidiennes entre les différentes sphères linguistiques, culturelles et géographiques ont ouvert la voie à mon intérêt ultérieur pour les questions de translinguisme. Mon inclination pour ces sujets découle également d'une enfance passée dans une petite ville bilingue du sud-ouest de la Finlande, où j'entendais tous les jours parler finnois et suédois, mélangés et fusionnés, surtout par ma mère bilingue.

Selon Livholts, les auteur·es féministes et postcoloniaux ont ouvert la voie à un domaine d'écriture dans lequel « la théorisation est corporelle et l'écriture est formatrice et transfrontalière, émotionnelle, analytiquement réfléchie et ouverte à une multitude d'histoires » (4). Dans les essais I et III, en particulier, j'analyse l'écriture à la fois corporelle, émotionnelle, analytique et multigenre de Cha et de Cixous. En plus d'être théoriquement ancrée dans le travail d'Ahmed, la méthode d'écriture située de Livholts est également enracinée dans une politique de localisation inspirée de l'essai « Savoirs situés » (1988) de Haraway. Haraway « défend les savoirs situés et incorporés contre les différentes formes de prétentions à un savoir non localisable et donc irresponsable » (119). Elle « milite pour les politiques et les épistémologies de la location, du positionnement et de la situation, où la partialité, et non l'universalité, est la condition pour faire valoir ses prétentions à la construction d'un savoir rationnel » (126). Pour Livholts, « l'un des points clés de Haraway (1988) est l'obligation d'assumer la responsabilité de limiter nos revendications de connaissances et de ne pas parler à partir de positions privilégiées de manière généralisante » (Livholts 8). En analysant le corpus de cette étude, j'aborde les textes de Cha, Cixous et Duras en tant que chercheuse formée en littérature comparée, en littérature française et en traductologie avec de l'expérience professionnelle en traduction littéraire et en écriture créative en tant que romancière expérimentale. En comparant les résultats de mes recherches dans la section cinq, j'entends préciser soigneusement les particularités de chaque écrivaine sans tomber dans le piège de l'universalisation. En travaillant sur des textes d'autrices transculturelles et minoritaires à partir de mon contexte géographique, linguistique et professionnel multiple, je vise à créer des connaissances partielles, localisables et critiques qui maintiennent la possibilité de réseaux de connexions appelés « solidarité » que Haraway (1988, 119) réclame et qu'elle considère comme l'alternative au relativisme. Avec une méthode de lecture-écriture multisensorielle, intime, aimante et ludiquement trilingue, située en mouvement, cette thèse participe à la recherche de différentes façons de voir et de savoir, car, comme le dit Haraway,

Le féminisme chérit une autre science : les sciences et les politiques de l'interprétation, de la traduction, du bégaiement et du semi-compris. Le féminisme a à voir avec les sciences du sujet multiple avec (au minimum) une vision double. (Haraway, « Savoirs situés » 126)

Dans la section cinq, j'aborde l'interdépendance de la vision et de la compréhension dans le corpus de cette étude, ainsi que les alternatives que ces ouvrages offrent pour de telles modalités perceptives et épistémiques.

Les concepts clés appliqués dans cette thèse, tels que l'« écriture féminine », le translingue, le multilingue, le postcolonial, le décolonial, l'hybride, la traduction, les

modes de compréhension corporelle et la critique féministe du savoir euro-patriarcale sont d'abord présentés dans l'introduction anglaise dans la section trois de cette thèse.

## Aperçu des essais

### I “Radical Multiplicity, the Feminine Imaginary, and Translingual Resistance in Theresa Hak Kyung Cha’s Language Art”

(« La multiplicité radicale, l’imaginaire féminin et la résistance translingue dans l’art linguistique de Theresa Hak Kyung Cha »)

Cet essai, orienté vers la théorie et écrit en anglais, développe deux concepts, ceux de la multiplicité radicale et de la résistance translingue. J’analyse quatre ouvrages de l’écrivaine et artiste coréo-américaine Theresa Hak Kyung Cha en commençant par l’ouvrage minimaliste d’écriture visuelle *L’IMAGE CONCRETE feuille L’OBJET ABSTRAIT* (1976). Je progresse graduellement vers une lecture de *Dictée* (1982), chef-d’œuvre d’écriture féministe décoloniale et expérimentale, pour suggérer que la production de sens radicalement multiple de ses ouvrages et de son langage poétique conteste les idéaux normatifs de la pensée et de l’écriture occidentales, tels que l’uniformité, l’homogénéité, la clarté, la linéarité, la rationalité et la masculinité, et crée un espace alternatif pour la coexistence de multiples différences. Je m’inspire des théorisations récentes sur le translinguisme littéraire ainsi que des théories postcoloniales et féministes. Pour approfondir l’analyse, je compare l’écriture et la pensée de Cha avec celles d’une autre autrice et penseuse expérimentale translingue et diasporique, Hélène Cixous. Jusqu’à présent, il n’y a pas eu d’analyse comparative basée sur une lecture attentive des écrits, du langage et de la production de sens des deux autrices. En combinant la théorie postcoloniale et translingue avec la pensée féministe et psychanalytique française, je vise à tisser des ponts entre ces différents courants de pensée et à faire ressortir certains points communs entre les œuvres de Cha et Cixous. Je propose que dans *L’IMAGE CONCRETE feuille L’OBJET ABSTRAIT*, l’accent est mis sur le féminin dans la dissection et la reconstruction du langage, car les lettres « f », « e » et « l », que Cha fait circuler, symbolisent toutes le féminin en français. Pourtant, le point de départ de son habile dissection, le mot « feuilletage », est un nom masculin qui, en effet, figure comme métaphore de la forme masculine dans l’essai « Ce sexe qui n’en est pas un » de philosophe Luce Irigaray, publié en 1974, c’est-à-dire deux ans avant *L’IMAGE CONCRETE feuille L’OBJET ABSTRAIT*. Comme le montre la recherche antérieure (Zabunyan 140), Cha étudiait les textes d’Irigaray au milieu des années 1970, et Irigaray utilise, effectivement,

l'expression polysémique « feuilletage » comme synonyme d'organe génital masculin, ce qui permet d'avancer que Cha n'a sans doute pas choisi le mot « feuilletage » au hasard. Je suggère que dans cette œuvre d'art et d'écriture visuelle, Cha déconstruit la métaphore de l'organe génital masculin unitaire et lui donne des formes multiples, féminines et changeantes. J'analyse ensuite la manière dont la performance *Aveugle Voix* de 1975, dans laquelle on peut voir Cha toucher physiquement un tissu blanc portant en noir les lettres AVEUGLE/VOIX/SANS/MOT/SANS/ME, tandis qu'un bandeau marqué « aveugle » est attaché sur sa bouche et un autre marqué « voix » est attaché sur ses yeux, fusionne deux sens, le son et la vue. Cette performance signale le refus des catégories de pensée occidentales conventionnelles en s'éloignant de la linéarité et du monolinguisme dans la construction de sens pour s'orienter vers une création de sens plus fluide, hétérogène et transformatrice. L'installation textuelle de 1976 *Faire-Part* qui consiste en quinze enveloppes imprimées de couleur beige affichant des mots, des lettres ou des signes de ponctuation écrits en noir au recto et au verso, joue avec les mots et les lettres, les retirant de leur contexte et les réduisant à leurs unités minimales, de la même manière que *L'IMAGE CONCRETE feuille L'OBJET ABSTRAIT*. L'installation peut être abordée par la gauche ou par la droite, ce qui lui donne non seulement une, mais plusieurs directions de lecture possibles. Je maintiens que *Faire-Part* rejette la communication linéaire, unidimensionnelle et univoque ainsi que les principes mêmes de la construction de sens occidentale conventionnelle : linéarité, rationalité et clarté. Ce qu'elle transmet, en revanche, c'est la différence, l'étrangeté et la pluralité du langage, illustrées de manière ludique à travers l'installation. *Dictée*, le roman multimédia de Cha paru en 1982 se déroule comme une exaltation de croisements infinis. Les innombrables croisements ont lieu entre les langues différentes – principalement l'anglais et le français, mais aussi le coréen, le chinois et le latin – et aussi entre les différents médias (photographie, art visuel, écriture et cinéma) ; les différents genres (histoire, poésie, mythologie et biographie) ainsi que les différentes formes (calligraphie, carte, diagramme, essai et lettre – dactylographiée et manuscrite, toutes les deux). Je soutiens que les multiples croisements entre les différents systèmes langagiers dans *Dictée* créent ce que j'appelle une *résistance translingue* contre les structures de pouvoir à la fois coloniales et patriarcales ainsi que contre l'historiographie discriminatoire. En combinant de multiples récits, ou « anti-récits », dans le sens où ils brisent délibérément toute tentative de cohérence, de conjonction ou de continuité narrative, *Dictée* fait entendre plusieurs voix féminines, particulièrement diverses, telles que celle de la mère de Cha, Hyung Soon Huo, et Cha elle-même ; Yu Guan Soon, la dirigeante politique coréenne de seize ans ; les neuf muses olympiennes selon lesquelles les sections de *Dictée* sont nommées et qui sont les filles de Mnémosyne, déesse de la mémoire ; ainsi que

deux saintes catholiques, Thérèse de Lisieux et Jeanne d'Arc. Je suggère que les stratégies anti-narratives utilisées dans le livre visualisent l'effacement de ces histoires de femmes des enregistrements traditionnels de l'Histoire. Je suggère également, à la suite de Joo et Lux (2012), que la texture plurielle du livre manifeste, en elle-même, une *résistance translingue* contre toutes sortes de récits totalisants ou unifians qui pourraient renforcer les structures de pouvoir coloniales ou patriarcales. Dans cet essai, je présente en outre la notion de *multiplicité radicale* qui est redevable à la pensée de Trinh T. Minh-ha ainsi qu'à celle de Donna Haraway. Dans son livre *Cinema-Interval* (1999), Minh-ha affirme qu'en tant que cinéaste – et théoricienne – elle a développé une étroite relation avec le concept de multiplicité, qui est une manière de travailler radicalement avec les différences (10). Dans mon essai, je développe cette idée en un concept qui, tel que je le comprends et l'interprète, est déterminé esthétiquement autant qu'éthiquement et politiquement, et qui relie des éléments centraux non seulement de la pensée de Minh-ha, mais aussi de celles de Cha, Duras, Cixous et Haraway. Il s'agit d'un concept mouvant, agile et ambigu qui rassemble la pensée poétique et théorique d'artistes et de penseurs ou penseuses transculturel·les ou minoritaires dont le travail est passionnément transformateur et déconstructionniste, transfrontalier et, souvent, transmédial. Je développe davantage la notion de *multiplicité radicale* en relation avec le livre *Elsewhere, Within Here* (2010) de Minh-ha qui examine les enjeux des réfugié·es, de l'immigration et de l'événement frontalier. L'exil, écrit Minh-ha, malgré la profonde tristesse qu'il provoque, peut être vécu comme une expérience de dépassement des frontières. Voyager peut s'avérer être un processus par lequel le moi perd ses frontières fixes – une pratique dérangeante mais potentiellement habilitante de la différence (Minh-ha, *Elsewhere* 41). Minh-ha affirme de plus que si l'exil et la migration sont tous deux soumis aux aléas du déplacement, de l'interaction et de la traduction, ils offrent également la possibilité d'un ailleurs-dans-l'ici, ou -là-bas, "the possibility of an elsewhere-within-here, or -there" (*Elsewhere* 28), un concept qui renvoie à l'acte de devoir constamment négocier entre le chez moi et l'étranger, la culture d'origine et la culture d'adoption, ou de manière plus créative, entre un ici, un là-bas et un ailleurs (*Elsewhere* 27). Je souligne dans cet essai qu'un concept polyvalent très similaire d'« un ailleurs » est déjà présent dans les textes multigenres de Cixous des années 1970 qui oscillent entre la philosophie, la poésie, l'essai, la théorie et l'autobiographie, et que ce concept se traduit également en anglais par *an elsewhere*, « un ailleurs ». Vers la fin de l'essai, je montre comment dans les écrits de Cixous et de Cha, des possibilités d'infini sont créées en brisant les forces unificatrices de l'écriture et en travaillant radicalement avec d'abondantes différences.

## II “TransGynesis Hélène Cixous’n teoksessa *Souffles*”

(« TransGynèse dans *Souffles* d’Hélène Cixous » )

Cet essai, rédigé en finnois et basé sur la lecture du livre de prose poétique *Souffles* (1975) de Cixous, démontre qu’aussi bien le langage que le contenu du livre font preuve d’une écriture anti-essentialiste et que le message joyeux et émancipateur de l’« écriture féminine » s’étend dans le livre de la féminité aux questions queer et trans. L’essai introduit des néologismes tels que « multisexualité » (“monisekstuaalisuus”) et TransGynèse (“TransGynesis”) que j’expliquerai plus loin. J’interprète *Souffles* comme un rêve, un fantasme d’un genre/sexualité diversifié·e et en transformation, et un fantasme de la naissance d’un nouveau (genre de) sujet. En outre, *Souffles* devient une métaphore de la créativité et de l’écriture queer/féminine. Se limiter à une seule interprétation ne me semble pas suffisant en déchiffrant le déluge de significations que *Souffles* déclenche. Même si Cixous a été rattachée au courant de pensée de la différence sexuelle, dans cette lecture, je fais de l’espace aussi pour des interprétations qui puisent dans les théories queer et trans. (Sur un sujet similaire, voir également Bostow ; Carlson et Sweet ; Crevier Goulet ; Finch ; Jacques ; Setti, « *Queer* écriture »). À l’aide du néologisme « TransGynèse », créé par moi, j’examine comment la « féminité », le « trans » et la « créativité » – cette dernière dans le sens de donner naissance à quelque chose de nouveau – sont entrelacés dans le livre. Je montre que les significations « féminines » du livre ne contredisent pas ses caractéristiques queer et trans, car dans l’imaginaire hétérogène qui a engendré ce tissage textuel, elles vivent toustes côte à côte. Vers la fin de l’essai, j’analyse plus en détail les différences profuses et l’étrangeté du langage relatives au parcours plurilingue et diasporique de Cixous. *Souffles* émerge d’un magma de rêves érotiques portés par le flot rythmique d’un langage étincelant. Ses images sont extraites d’un imaginaire de rêves incandescents. Ce livre, qui est un des ouvrages les plus chargés de son auteure, se déploie comme une énigme poétique au cours de laquelle le « je » renaît infiniment. Rejetant un « je » homogène, le genre linguistique et corporel et même l’espèce du « je » de *Souffles* se transforment sans cesse. Dans cette série de métamorphoses incessantes, la pensée binaire éclate en un jeu de différences illimitées, tant au niveau du contenu que du style et du langage.

Dans mon analyse de *Souffles*, la théorie queer et transgenre (Sedgwick, *Tendencias* ; Stryker, Currah et Moore) se joint aux essais de Cixous qui ont été publiés pendant la même période que *Souffles* : *Le Rire*, *La Venue à l’écriture* et *La jeune née*, coécrit avec Catherine Clément, afin d’élargir la notion centrale de Cixous des années 1970, l’inscription des différences féminines dans le langage, vers la pensée queer et transgenre. Selon Cixous, il est « [i]mpossible de *définir* une pratique féminine de l’écriture, une impossibilité qui se maintiendra car on ne pourra jamais *théoriser* cette pratique, l’enfermer, la coder, ce qui ne signifie pas qu’elle n’existe

pas. Mais elle excédera toujours le discours que régit le système phallogentrique ; elle a et aura lieu ailleurs que dans les territoires subordonnés à la domination philosophique-théorique. » (Cixous, *Le Rire* 50–51.) Le caractère indéfinissable de cette pratique d'écriture et le fait qu'elle ne soit pas déterminée par le genre de l'auteur·e (sur ce sujet cf. la sous-section sur "feminine writing" dans l'introduction anglaise), laissent une grande marge pour l'interpréter, la concevoir et l'appliquer. C'est pourquoi j'ai choisi comme interlocutrices théoriques dans cet essai, outre Cixous, la théoricienne queer Sedgwick ainsi que les théoricien·nes transgenres Stryker, Currah et Moore. J'interprète les nombreuses références intertextuelles de l'auteur·e queer Jean Genet dans *Souffles* à l'aide de la caractérisation du concept de queer de Sedgwick (*Tendances* 8) ainsi que de la définition du concept de « trans » par Stryker, Currah et Moore (12–14). Plutôt que de comprendre les genres comme des classes ou des catégories qui, par définition, ne contiennent qu'un seul type de chose, Stryker, Currah et Moore les comprennent comme des territoires spatiaux « potentiellement poreux et perméables, chacun capable de soutenir des écologies riches et rapidement proliférantes de différences incarnées » (12). « Les mouvements entre la temporalisation et la spatialisation du concept 'trans' et ses suffixes, suggèrent-ils, sont une pratique improvisée, créative et essentiellement poétique à travers laquelle des possibilités radicalement nouvelles d'être au monde peuvent commencer à émerger » (14). Leur caractérisation correspond au texte de Cixous et à son « je » transformatrice qui est un·e écrivain·e appelé·e Jenais et dont le genre, la sexualité et même l'espèce se transforment dans le processus poétique tout au long du livre et qui, par conséquent, ne peut pas être considéré·e comme immuable, stable ou fixe, mais poreux·se, perméable et en perpétuelle transition.

*Souffles* évoque un mythe de création alternatif et transgenre – dans plusieurs sens du mot – une TransGynèse, dans laquelle l'auteur·e-narratrice-sujet queer/féminin·e se transforme sans cesse et naît encore et encore, donnant naissance à de multiples voix en contact avec les profondeurs de son corps, de son inconscient et de ses rêves. En créant un lien avec ces régions de connaissances alternatives qui ont été réprimées dans les cultures patriarcales, l'écriture régénératrice et transformatrice de *Souffles* s'écarte de la pensée rationnelle et analytique conventionnelle. Le « je » de l'écriture queer/féminine, Jenais, apporte des connaissances alternatives des domaines de la compréhension humaine et inter-espèces qui ont été repoussées dans l'obscurité et négligées dans l'histoire de l'écriture et de la pensée. Le processus poétique de transformation qui s'opère par Jenais tout au long du livre crée aussi un nouvel espace textuel, celui de la *multisexualité*, qui ouvre de nouvelles possibilités de créer, d'agir et de penser en dehors des traditions binaires. Les métamorphoses de Jenais font exploser les frontières établies entre les différents genres et espèces. Parsemé de métaphores de la naissance et de l'accouchement, *Souffles* donne voix à une TransGynèse, dans

laquelle le sujet polyvalent et transitoire naît et se déconstruit à travers le langage et l'écriture. En croisant des éléments de plusieurs langues (au moins l'allemand, l'anglais et le français) et en comprenant une variété de références intertextuelles, de la Bible à *Pompes funèbres* de Genet, en passant par *Macbeth* de Shakespeare, *Crainte et tremblement* de Kierkegaard et encore la composition « L'Amour et la vie d'une femme » de Schumann, le livre élabore un tissage translingue et transgenre extrêmement riche et hybride.

Mon essai élargit les discussions finlandaises autour de Cixous vers la multiplicité de son œuvre et s'éloigne de la critique de l'essentialisme où sa réception finlandaise est restée depuis les années 1980 et 1990. Je soutiens que l'ambiguïté, l'indétermination et l'hétérogénéité du langage et de l'écriture de Cixous se prêtent à une interprétation anti-essentialiste. *Souffles* brise, tant dans son langage et son style que dans son contenu, la conception de Cixous comme penseuse essentialiste ; le genre, la sexualité, l'espèce et le « je » de l'écriture sont engagés dans un processus constant de transformation abandonnant ainsi toute forme stable, fixe, immuable, unitaire, voir essentialiste dans la production de sens. L'essai étend la compréhension de la notion la plus connue, mais également la plus mal comprise de Cixous, de l'« écriture féminine » vers la pensée queer et trans. Il soutient que l'étrangeté de son écriture a en soi des significations politiques (voir aussi Bergen) en créant un espace pour des textes minoritaires et déviant qui ne se conforment pas à la forme unifiée et capitaliste dominante.

### III « Mille saveurs de la traduction dans *Vivre l'orange – To Live the Orange* »

Cet essai, rédigé en français, propose une analyse de l'*extrême multiplicité* dans le livre *Vivre l'orange – To Live the Orange* (1979) d'Hélène Cixous. Il se penche sur la notion de traduction qui fonctionne dans cet ouvrage de façons variées, entre autres comme une forme d'intelligence corporelle et affective et comme un processus quasi synonymique de l'écriture, telle que la conçoit Cixous. J'étudie ensuite, côte à côte, la pensée et l'écriture cixousiennes et celles des autrices chicanas Cherríe Moraga et Gloria Anzaldúa. Je fais par la suite une lecture comparative du concept de « source » chez Cixous et chez Trinh T. Minh-ha, puis du concept de l'exclusion linguistique en contexte (post)colonial chez Jacques Derrida et Cixous. En mettant ainsi en valeur le principe du multiple, j'arrive, finalement, à proposer des rapprochements entre la pensée cixousienne et la pensée intersectionnelle.

Ce livre qui semble à première vue bilingue anglais–français, mais s'avère au cours de la lecture translingue, a d'abord été écrit en français par Cixous, puis traduit en anglais par Ann Liddle et Sarah Cornell, avant d'être retravaillé par Cixous. Écrit dans les années où l'expérimentation de l'écriture féminine était au cœur de l'œuvre



de Cixous, il propose une pratique d'écriture fondamentalement plurielle qui met en question le principe de l'Un de la pensée occidentale. Ce texte célèbre gaiement et radicalement la *pluréalité*, pour emprunter le terme créé par Cixous (*Prénoms* 5), autant par son éthique que son esthétique. Ce terme, conçu au moment de l'écriture de *Vivre l'orange*, compromet les oppositions binaires et suggère la possibilité d'une vie et d'un désir sans limite comme une trouble et mouvante aventure. Le *plurél* s'impose ainsi au-delà des genres, là où s'annonce un ailleurs à venir. Il rejette la machine de pensée répressive et la raison homogénéisante, réductrice et unifiante qui ont toujours été les complices du Maître, du Sujet unitaire, stable et socialisable (Cixous *Prénoms*, 10).

Il m'importe également de souligner le style hétérogène et fragmentaire de cette pensée et sa relation au féminin et plus largement à d'autres groupes marginalisés. Dans cette optique, je commence mon analyse en me penchant sur la notion de traduction que problématise *Vivre l'orange*. Tout d'abord, j'examine en quoi la traduction est conçue chez Cixous comme un processus intellectuel tout autant que corporel et multisensoriel ; un processus intrinsèquement lié aux émotions du sujet et susceptible de lui procurer des connaissances autres. Je considère enfin en quoi la traduction littéraire est envisagée de manière quasi synonymique à celle de l'écriture – en tant qu'elle est un acte profondément créatif.

L'ouvrage s'ouvre avec la découverte de la voix et de l'écriture étrangères et merveilleuse de l'autrice brésilienne Clarice Lispector (1920–1977). La découverte marque chez la narratrice du livre un tournant de sa solitude vers un « nous ». Au lieu de la solitude est née un sens de relationnalité, voire de collectivité, ou de communauté, qui marque dans le texte un changement de paradigme du particulier à la multitude et oriente la lecture vers le principe du multiple, primordial dans ce texte et dans la pensée de Cixous. Les paroles de Clarice se traduisent en sang fou, en sang-joie et, même si la narratrice ne parle pas sa langue étrangère, le portugais brésilien, elle dit que son cœur la comprend (*O*, 11). Dès le début, le livre conteste la suprématie du rationnel en donnant autant de valeur aux processus affectifs, intuitifs et corporels.

Les lecteurs ou les lectrices sont indirectement informé·es que la narratrice a lu une traduction française du roman *A maçã no escuro* (dont la traduction littérale serait « La pomme dans le noir ») de Lispector, paru originalement en portugais brésilien en 1961. Pour approfondir sa compréhension de Clarice, la narratrice s'adonne à la traduction et à la transformation de la pomme en orange. Dans la traduction de la pomme en orange, la notion de traduction est conçue à la fois de manières métaphorique et allégorique, ainsi que comme un acte susceptible de produire du plaisir ; voir à ce sujet les néologismes *trajour* et *trajouissance* de Pascale Sardin (2012). Le mot polyphonique « orange » évoque des souvenirs du lieu de naissance et d'enfance de Cixous, Oran. Au niveau sonore de ce mot

polyphonique, la ville natale et le fruit créent un jeu d'homophonie par des associations multiples en parallèle. L'effet équivoque est de plus renforcé par la fin du mot Or·ange qui se fusionne avec le pas d'ange de Clarice. Cette ambiguïté sémantique brise l'unicité et la linéarité du discours en favorisant la polysémie. Le fruit énigmatique qui traverse l'ouvrage ne symbolise pas seulement la narratrice et son Oran-je, mais, au gré de ses transformations au cours du texte, également parfois le corps, parfois Clarice, parfois les femmes iraniennes, parfois l'écriture, ou plus exactement, la traduction. Ce fruit allégorique dit, par conséquent, la transformation, la traduction et le multiple.

Les jeux de mots de la narratrice polyglotte forment des amalgames à partir d'éléments de plusieurs langues, pas uniquement de l'anglais et du français, mais aussi de l'italien, du portugais, de l'espagnol, de l'allemand et de l'arabe. Ces proliférations de sens translingues sont véhiculées par l'hybridation et la fusion linguistiques, la polysémie et les associations diverses. Cette écriture non pas « originelle », mais bien *oranginelle*, refuse la logique logocentrique – et les notions conventionnelles d'origine et d'original – aussi bien que les vieilles dichotomies en ce qui concerne les rôles traditionnels de la traduction et du texte original, donnant le rôle prioritaire dans le livre, effectivement, à la traduction au lieu du texte source en commençant par la traduction, et non l'inverse, et montrant que celle-ci peut témoigner d'une créativité littéraire aussi enchanteuse et impressionnante que l'original.

Je montre aussi que le livre ressemble beaucoup à deux ouvrages marquants de l'écriture et de la pensée chicana, décoloniale et queer : *Loving in the War Years. Lo que nunca pasó por sus labios* (1983) de Cherríe Moraga et *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza* (1987) de Gloria Anzaldúa. Chacune de ces trois écrivaines féministes, queers et plurilingues, appartenant à divers groupes sociaux marginalisés, traverse dans son livre des frontières à la fois linguistiques, sexuelles et géopolitiques. Chacune d'entre elles confond la vie et l'écriture et est également à cheval entre poésie et théorie, faisant sauter l'orthodoxie des genres littéraires. Au sein de leur écriture et de leur pensées expérimentales, des éléments très divers, souvent contradictoires, se mélangent pour donner naissance à des formes d'expression novatrices. Celles-ci font basculer les processus de signification stables et unilatérales en favorisant les processus littéraires de glissement, d'hybridation et de multiplicité.

Outre l'apport conceptuel et littéraire des penseuses chicanas et décoloniales, le travail sur les croisements de la création féministe et expérimentale de la théoricienne et réalisatrice vietnamo-américaine Trinh T. Minh-ha présente beaucoup de similitudes avec la pensée cixousienne. Minh-ha a, elle aussi, travaillé les concepts de « source » et de « home » chez les artistes immigrant·e·s ou exilé·e·s d'une façon qui fait écho à l'approche de Cixous. Son idée du va-et-vient entre la

source et l'activité de la vie ressemble à l'idée cixousienne de la source comme réserve illimitée de création artistique gardant des liens avec l'enfance et le pays de départ de l'artiste. Je montre que la notion de Minh-ha du langage migrant qui ne peut survivre qu'en s'hybridant sans honte et en changeant les codes évoque, elle aussi, l'écriture cixousienne et est pertinente pour cette analyse.

Vers la fin de l'essai, j'examine certains points communs entre les réflexions de Cixous et de Derrida sur l'exclusion linguistique, en particulier dans le contexte (post)colonial de l'Algérie. Selon Derrida, « [c]'est en faisant fond sur ce fond qu'opère le monolinguisme imposé par l'autre, ici par une souveraineté d'essence toujours coloniale et qui tend, répressiblement et irrépressiblement, à réduire les langues à l'Un, c'est-à-dire à l'hégémonie de l'homogène. » (Derrida *Le Monolinguisme*, 68–69). Pour Derrida, le français représentait, dans l'hégémonie coloniale, la langue du maître en tant que modèle du bien parler et du bien écrire. J'avance que si Cixous et Derrida partagent une conception anti-phallogocentrique du langage, la pratique de l'écriture mise en œuvre dans *Vivre l'orange* et que j'appelle « écriture féminine plurielle », est une pratique créative joyeuse dédiée au dépassement de la langue homogénéisante du maître.

Lire Cixous à l'aide du principe de multiplicité me permet finalement de suggérer des similitudes entre la pensée de Cixous et la pensée intersectionnelle. Dans l'écriture cixousienne, le principe de l'Un n'est pas remis en question uniquement par l'inventivité linguistique, mais aussi par la position hétérogène de l'autrice elle-même. Je propose que c'est grâce au principe du multiple, primordial pour la pensée et l'écriture cixousiennes, que celles-ci rapprochent les féminismes intersectionnels et transculturels, lesquels abordent leurs enjeux particuliers toujours depuis des points de départ diversifiés. Enfin, j'analyse comment les aspects multisensoriels et fusionnels de *Vivre l'orange* évoquent la pensée écoféministe, et plus particulièrement l'hydroféminisme tel qu'il a été élaboré par la théoricienne posthumaniste Astrida Neimanis.

#### IV “Hiljaisuuden kieli, (ei-)tieto ja naistekijyys Marguerite Durasin romaanissa *Emily L.*”

(« Le langage du silence, le (non)savoir et la femme écrivain dans *Emily L.* de Marguerite Duras »)

Dans cet essai, ciblé pour le public finnophone, j'examine le roman *Emily L.* (1987) de Marguerite Duras en me concentrant sur l'entrelacement du silence, de l'écriture et du genre, ainsi que sur les significations genrées attribuées au silence. Je soutiens que la création de sens se fait dans le roman, paradoxalement, par la négation : par l'effacement. Dans *Emily L.*, une autrice âgée raconte l'histoire d'une autre autrice

en train de se lancer dans son dernier voyage. Il s'agit d'un « anti-récit » qui se multiplie ou se reflète à l'intérieur de lui-même. En analysant le texte comme une exploration autofictionnelle de l'effacement de l'autorité féminine créative dans l'histoire littéraire occidentale, je souligne le rôle de Duras en tant que l'une des innovatrices littéraires modernistes importantes du 20<sup>e</sup> siècle. Dans ce cadre, je soutiens que le roman émerge comme une puissante métaphore poético-politique féministe. J'emploie des perspectives théoriques radicalement multiples, m'engageant dans un dialogue avec la philosophie féministe (Cixous ; Irigaray ; Le Dœuff ; Plumwood), la pensée noire et postcoloniale (Lorde ; Minh-ha ; Salami), ainsi que la théorie littéraire française récente (Lasserre ; Planté ; Reid). Cette enquête révèle que dans l'expression artistique de Duras, le silence stylisé crée paradoxalement un langage en soi. En fin de compte, j'analyse à l'aide de la notion de translinguisme littéraire (Dutton ; Gilsean Nordin, Hansen et Zamorano Llana) comment le langage du silence de Duras est étroitement lié à son parcours culturellement hybride et plurilingue.

Je commence l'analyse en soulignant que le thème récurrent de « l'indicible », dans les ouvrages de Duras, a suscité un intérêt continu, en particulier dans la recherche française : il a été abordé selon des points de vue psychanalytiques (Kristeva ; Lacan « Hommage »), par des perspectives psychanalytiques et féministes (Gauthier et Duras ; Marini), par des points de vue stylistiques (de la Motte ; Noguez), mais également en relation avec la théorie postcoloniale (par exemple Knuuttila). Le silence qui émane de ses ouvrages a été interprété, entre autres, comme une mélancolie féminine et passive (Kristeva) ; comme l'hystérie ou un mutisme féminin (Makward) ; comme l'impossibilité de communiquer dans une relation hétérosexuelle (Killeen) ; comme un cri étouffé (Borgomano) ; comme manifestant un vide ou une absence (Noguez) ou encore en relation avec les « blancs » du discours qui pourrait éventuellement évoquer la place manquante du féminin dans les systèmes de signification dominants (Gauthier et Duras). Dans ces interprétations, le silence est associé soit à l'impossible, à l'inexistant ou au muet, en d'autres termes, il est compris négativement. Dans ma lecture, je cherche, en revanche, à aborder le silence comme un élément dynamique, actif et nécessaire dans le processus de création de sens. Duras a déclaré dans un interview (Pallotta della Torre et Duras) qu'après la fin des années 1960, ses livres naissaient toujours après de longues périodes de silence. Le point de départ de mon essai est l'idée que le silence est une aide indispensable dans le processus créatif de l'écriture, et que le silence et l'écriture – dont le matériau le plus important est le langage – sont entrelacés comme la bande de Möbius, si inextricablement liés que nous ne pouvons pas penser l'un sans l'autre.

Les études qui s'intéressent au langage et au genre dans l'œuvre de Duras ont souvent fait référence à la notion cixousienne d'« écriture féminine ». Cependant,

certain·es chercheur·es ont également critiqué son prétendu essentialisme (voir par exemple Cohen 8). Ma lecture complète la tradition interprétative française à tendance psychanalytique par une lecture socio-historique qui permet d'éviter une approche anhistorique de genre. Ma lecture vise également à rapprocher la ligne interprétative psychanalytique et postcoloniale de la production de Duras, ce qui, je pense, est important pour prendre en compte ses différentes strates.

*Emily L.* raconte l'histoire d'une poétesse et son mari, le capitaine, qui ont vécu un malheur traumatisant : une fausse couche a entraîné la mort de leur unique enfant, une fille à naître. Cette perte a entraîné un deuxième malheur : à cause de la tragédie, la poétesse a cessé d'écrire. Lorsqu'elle parvient enfin à reprendre la plume, elle écrit un poème sur les rayons de soleil d'un après-midi d'hiver, mais avant de l'avoir terminé et de lui donner un nom, le mari trouve le poème et le brûle, parce qu'il vit le travail de sa femme comme une trahison. J'interprète la réaction du mari à l'aide des écrits de Michèle Le Dœuff qui a étudié les mécanismes sexués dans la production du savoir depuis Platon jusqu'aux années 1990 et qui démontre que l'accès des femmes à la vie intellectuelle a été interrompu à plusieurs reprises par le manque d'autonomie. J'analyse également la réaction du mari à l'aide de la théorie de la pensée dualiste occidentale telle qu'elle est conçue par la philosophe écoféministe Val Plumwood qui suggère qu'un ensemble de dualismes interdépendants, qui se renforcent mutuellement, imprègne la culture occidentale et forme une ligne de faille qui traverse l'ensemble de son système conceptuel : la tradition occidentale est imprégnée de dualismes tels que culture/nature, liberté/contrainte, maître/esclave, rationnel/animal, civilisé/primitif, et masculin/féminin. Au fil du temps, les parties les plus valorisées de ces binarismes ont été liées à la masculinité, tandis que les moins valorisées à la féminité. Je compare les similitudes entre la théorie de Plumwood et le modèle d'oppositions binaires de Cixous (voir le début de « Sorties », *Le Rire* 71–72). Mon analyse montre que la « redistribution du pouvoir » provoquée par la liberté de la femme écrivain fait dérailler son mari du règne « masculin » de la raison et que, par conséquent, possédé par ses émotions, il brûle le poème dans une bouffée d'irrationalité. Il ne peut accepter la liberté et l'autonomie intellectuelle que l'écriture procure à sa femme. En fin de compte, brûler le poème parle de l'invalidation patriarcale de la création artistique des femmes ainsi que de leurs connaissances. Interrogé sur son acte, le mari n'avoue pas mais ment qu'il ne connaît pas la raison de la disparition du poème. Sa souffrance le pousse à se tourner vers son beau-père qui lui demande de copier les poèmes de l'écrivaine, après lequel le père les publie sous son propre nom. Le père devient ainsi l'auteur de l'œuvre de sa fille en vertu de son nom. Malgré sa méconnaissance, les poèmes de l'écrivaine commencent paradoxalement à gagner une renommée mondiale et, sans le savoir, elle devient une autrice vénérée et reconnue dans le monde entier. En d'autres termes : une écrivaine anonyme écrit un

poème sans nom qui n'est pas inclus dans un livre qu'elle n'a pas publié et dont elle ignore même l'existence et qui, malgré tout, acquiert une réputation mondiale en rassemblant un groupe fidèle d'admirateurs et d'admiratrices qui se rendent chaque année en pèlerinage dans sa région natale. Cette série infinie de négations est, selon moi, une puissante métaphore féministe de l'effacement de la femme écrivain de l'histoire littéraire française et, de manière plus large, occidentale. Cela fait écho à la théorie littéraire française récente (Reid ; Lasserre ; Planté), qui montre que la position des femmes écrivains a généralement été soit dépréciée, invalidée, soit oubliée dans l'histoire littéraire française. Martine Reid (5–21) affirme que l'histoire littéraire française a pris sa forme actuelle au cours du XIXe siècle et qu'elle s'est construite, dès le début, sur l'effacement progressivement croissant des écrivains femmes, tandis qu'en même temps, certains écrivains hommes ont été mis sur un piédestal en plaidant leur génie individuel. C'est ainsi que le canon a été façonné au masculin. Selon Audrey Lasserre (43-44), qui a étudié les histoires littéraires françaises des années 1940 aux années 2000, les auteurs masculins sont représentés dans les œuvres par une moyenne d'environ 95 %, tandis que la proportion d'auteurs féminins compte pour un modeste 5 %. Martine Reid affirme que les femmes écrivains ont néanmoins occupé une position centrale en tant que créatrices de la littérature française depuis le Moyen-Âge, soit près d'un millénaire, et que cette longue tradition rend, selon elle, l'histoire littéraire française exceptionnelle. Le problème n'est pas, en effet, que les femmes aient été absentes du champ littéraire en soi, mais qu'elles aient été effacées de la mémoire collective.

Ma lecture fait ressortir aussi le fait que souvent, dans les analyses féministes françaises du langage, l'accent est mis sur la divulgation des structures du pouvoir genrées qui produisent socialement et symboliquement le silence. Luce Irigaray (1974), par exemple, a proposé que les blancs du discours des femmes expriment symboliquement des lieux desquels elles ont été exclues dans les cultures patriarcales. De même, Xavière Gauthier (1974) a suggéré, lors d'une conversation avec Duras, que les blancs dans l'écriture de Duras incarneraient la place manquante des femmes dans la chaîne de signification. Selon Marcelle Marini (1977), les silences dans les ouvrages de Duras sont créés afin de mettre fin au discours dominant. E. Ann Kaplan (1988), pour sa part, a suggéré, dans son analyse du film *Nathalie Granger* (1972) de Duras, que dans le film, le silence des femmes évoque leur résistance au langage et à la culture masculins qui n'ont pas permis aux femmes d'accéder à la subjectivité. Dans ces interprétations psychanalytiques, les lacunes à la fois symbolisent la position subordonnée des femmes dans les cultures masculines et s'associent à un potentiel subversif. Dans *Emily L.*, ce type de style peut être trouvé, par exemple, dans l'hésitation et la répétition au niveau de la syntaxe, aussi bien dans la narration que dans le dialogue, ainsi que dans la série de négations qui manifestent l'incrédulité à l'égard de l'élaboration du sens dans le discours

dominant. En outre, Duras met en lumière les rôles sexués dans les conversations. Le compagnon de la narratrice parle souvent par-dessus elle, et le mari parle au nom de sa femme tous les soirs. Je fais ressortir que les rôles sexués des conversations dans *Emily L.* sont similaires aux résultats du rapport détaillé de Corinne Monnet (1998), qui a montré sans équivoque que les gens ne participent pas aux conversations d'un point de départ égal et que les habitudes de conversation sexuées des hommes comprennent le fait de parler par-dessus leurs interlocutrices et d'interrompre le discours des femmes, ce qui sert à la fois à contrôler et à diriger la conversation.

La théoricienne postcoloniale Trinh Minh-ha (1988) a suggéré cependant qu'en plus de la répression, le silence peut aussi être abordé comme un langage particulier à part entière. Dès la fin des années 1980, Minh-ha a suggéré que nous devrions nous libérer du contexte théorique masculin dans lequel l'absence, le manque et la peur ont été définis comme des domaines féminins. Selon Minh-ha, le silence est traditionnellement compris comme le contraire de la parole, mais le silence en tant que volonté de ne pas dire ou volonté de non-dire, *the will not to say or will to unsay*, n'a guère été étudié ("Not You" 373). Minh-ha décrit comment, après avoir vécu des années aux États-Unis, elle avait presque oublié le rôle important du silence dans les contextes de communication asiatiques et comment elle a commencé à comprendre la question plus profondément seulement après avoir vécu au Sénégal qui partage une histoire similaire avec celle du Viêt Nam en tant qu'ancienne colonie française (*Elsewhere* 12).

Je montre comment, dans le roman de Duras, le silence a, à plusieurs reprises, plus de poids que la parole et comment cesser de parler est, paradoxalement, une activité plus importante dans le livre que la parole. D'une manière étonnante, l'écriture de Duras évoque les êtres traditionnellement marginalisés de manière à les faire entendre et voir. Ce silence parle son propre langage reconnaissable à travers la dimension esthétique très marquée de ses ouvrages. Le silence parle dans l'écrasante blancheur des pages produite par la structure fragmentaire du texte, les paragraphes exceptionnellement courts et les grandes marges (Borgomano « Marguerite » ; Cohen ; de la Motte ; Gauthier et Duras ; Makward ; Marini ; Noguez), ainsi que dans la taille modeste de ses livres. C'est ainsi que l'aspect visuel de ses livres donne de l'espace au silence et le met en scène. Ainsi, la couleur blanche qui occupe les pages ne reste pas vide, immatérielle et sans importance, mais elle est, au contraire, visualisée, rendue significative et matérialisée. Je suggère en outre que l'accent mis sur la couleur blanche crée une allusion aux mécanismes de hiérarchisation raciale dans la réduction au silence et la marginalisation dans l'histoire (littéraire). J'insiste également que la perception sensorielle de l'utilisation exceptionnelle des couleurs se déroule chez les lecteurs et les lectrices comme une expérience particulièrement physique. Selon Flore Chevaillier (88), renforcer

matériellement le lien entre le texte et le lecteur ou la lectrice fait de la lecture une expérience corporelle qui façonne nos manières de lire. Je soutiens que le langage du silence durassien fonctionne à la fois de manière visuelle, performative et corporelle, renforçant le lien entre le lecteur ou la lectrice et le texte à travers la matérialité du texte.

À la suite des études de Catherine Bouthors-Paillart et de Leslie Barnes, j'affirme que le mélange des deux langues principales de Duras, le vietnamien et le français, transparait dans son expression artistique et je suggère que cela contribue au silence minimaliste de son œuvre. L'affection de Duras (1990) pour la langue vietnamienne monosyllabique se sent et se voit dans le ton « ascétique » de son français, y compris dans sa préférence pour les mots très courts et les phrases paratactiques dont tout le superflu a été effacé. Que cela soit effectivement conscient ou inconscient de la part de l'auteure, je l'interprète comme une façon de donner une voix à la langue vietnamienne colonisée à travers la langue blanche et cartésienne des colonisateurs et des colonisatrices français·es. J'interprète également la fusion du français et du vietnamien dans ses écrits comme un translinguisme littéraire. Dans l'expression littéraire de Duras, à l'instar de celle de Cha et de Cixous, rien n'est unidimensionnel ou homogène, mais au contraire, infiniment stratifié et chargé de significations multiples et souvent « furtives ». La combinaison des pensées psychanalytique, postcoloniale et écoféministe dans cet essai promeut des modes de lecture qui nous éloignent des discours dominants et nous orientent vers leurs marges.

## Résultats de l'étude

Dans cette section, je présente et compare de la manière suivante les résultats des quatre essais de recherche précédemment évoqués : dans la première sous-section intitulé « Mots migratoires – Traversées translingues », j'aborde et compare l'écriture translingue et « féminine » chez Cixous, Cha et Duras. Dans la deuxième sous-section intitulée « Connaissances corporelles : Ressources du corps pensant », je compare les différents modes de compréhension alternative et corporelle qui se manifestent dans le corpus étudié. Dans la dernière sous-section intitulée « Nous connaissons ce que nous ne voyons pas », je présente les manières alternatives de voir avancées dans les ouvrages analysés. J'ai inclus dans cette section de courts extraits des analyses de texte effectuées dans les quatre essais afin que les lecteurs et les lectrices qui ne peuvent accéder à tous les essais en raison de la barrière linguistique puissent suivre les résultats et les conclusions de cette étude.



## Mots migratoires – Traversées translingues

### Échauffement polyvocal

Parmi les livres analysés sans cette étude, *Souffles* de Cixous est le premier à avoir été publié. Il est également le premier de ses livres à être publié par la maison d'édition féministe Des femmes. *Souffles* a donc marqué le début d'une nouvelle période dans l'œuvre de Cixous. Il est sorti la même année que l'essai-manifeste *Le Rire*, en 1975, qui a été désignée l'Année internationale de la femme par les Nations unies. Comme je l'explique dans la section intitulée « Key Concepts » de l'introduction anglaise, *Le Rire* revendiquait la créativité littéraire des femmes ainsi qu'une pratique d'écriture novatrice et subversive, l'« écriture féminine ». J'analyse *Souffles* comme une forme d'écriture « féminine » qui s'étend de la féminité aux questions queer, trans et inter-espèces. La multiplicité se déploie ainsi, du niveau thématique inclusif à celui du langage et de la création de sens. Avec une narratrice qui renaît infiniment engendrant des voix différentes, *Souffles* ouvre la voie à une formation de sens multiple qui énonce plusieurs significations à la fois. Une citation du début du livre le montre parfaitement :

« Voici l'énigme : de la force est née la douceur.

Et maintenant, qui n'être?

La voix dit: « Je suis là. » Et tout est là. Si j'avais une pareille voix, je n'écrirais pas, je rirais. -- *Fort !* --

J'écris. Je suis l'écho de sa voix son ombre-enfant, son amante.

« Toi ! » La voix dit: « toi ». Et je nais ! – « Vois » dit-elle, et je vois tout ! – « Touche ! » Et je suis touchée. Là ! c'est la voix qui m'ouvre les yeux, sa lumière m'ouvre la bouche, me fait crier. Et je nais. -- du mélange de ses rayons et de mon haleine naît un champ composé de sang d'astre et de halètement. Sa beauté me frappe. Fait jaillir. Me fait couler. Elle séduit mes forces. Douceur. Me donne envie de la combler. Me vide. Détruit et me recommence. *Da !* »

(S 9–10)

Dans cet ouverture de la voix à une force littéraire novatrice, l'expression [vua:] est répétée jusqu'à huit fois, les mots « voix » et « vois » se confondent par homophonie, et se déclinent aussi sous la forme de « voici » et de « voies », ou encore un peu plus loin dans le texte sous la forme de « voix-là ». Le « je » narratrice est touché par la merveilleuse voix qu'iel a trouvé au plus profond d'iel-même et qui lui ouvre de nouvelles voies pour voir-entendre différemment. Le livre se déploie à la fois comme une fable de la création affirmative et un jeu déconstructionniste, car le verbe « naître » contient son propre antonyme dans la forme « n'être ». Donc, en naissant, le « je » narratrice et écrivain·e de *Souffles*, paradoxalement, se déconstruit, ce qui

revient à dire que le sens se fait et se défait à la fois. Cette fable de la création alternative, déconstructionniste et « féminine » enclenche un processus transformateur et régénérateur de métamorphoses illimitées du « je » écrivant.

Susan Sellers a suggéré que le « je » de l'écrivain·e, cherchant à rencontrer et à inscrire l'autre, serait la marque de l'« écriture féminine ». (*Authorship*, xiv–xv.) Je ne suis pas en désaccord avec Sellers et, dans *Souffles*, ces altérités se manifestent, entre autres, dans les innombrables renaissances du « je » écrivant. Dans l'extrait ci-dessus, les métaphores « féminines » du sang et de l'allaitement attirent encore l'attention : si halètement signifie haleter, il se prononce de manière identique qu'allaitement. L'homophonie, c'est-à-dire la cohérence des sons dans des mots qui diffèrent par leur orthographe et leur sens, est l'effet favori de Cixous. L'homophonie engendre des significations multiples et ambiguës. C'est aussi l'un des traits distinctifs de l'œuvre de Cha, par exemple dans *Aveugle Voix* où, de la même manière que Cixous dans le passage d'ouverture de *Souffles*, elle joue avec des mots ambigus et multisensoriels voix/vois, où l'ouïe et la vue se confondent. Sur la page 29 de *Souffles*, le « je » se voit attribuer un nom, Jenais. Ce n'est pas une coïncidence si Jenais, dont le sens le plus distinctif est « je nais » se prononce de la même manière que le nom de l'auteur queer Jean Genet. L'homophonie queer résonne en effet dans ce nom multiple. En plus, l'oreille y distingue également la variante « jeune née » en référence au livre *La Jeune née*, coécrit par Cixous et Catherine Clément et publié la même année. Il n'est pas surprenant que Jenais exprime également l'état d'être gêné·e. Les transformations du « je » écrivant sont, en effet, une célébration de significations proliférantes et queers, qui peuvent certainement être déroutantes pour les lecteurs et les lectrices. Le genre de Jenais n'est pas précisé au début, mais à un moment donné, on lui donne le titre de Mme (*S*, 84) ; à un autre moment, iel décrit son apparence comme semblable à celle d'un insecte, pour ensuite se transformer en une lapine (*S*, 126). Dans son imaginaire, une femme devenue garçon se transforme en brebis, et une fleur voit pousser sur elle des testicules, tandis qu'iel-même devient un être félin dotés d'ailes. Le « je » écrivant est donc divers, changeant et étrange aussi bien linguistiquement que corporellement ; Jenais est à la fois queer, inter-espèces, et un signifiant féminin exubérant *par excellence*.

Selon Derrida, la sur-signifiante surcharge le mot « souffler » (Derrida, « La parole soufflée » 266). Le titre *Souffles* est à la fois un nom pluriel et un verbe à l'impératif. Ainsi il rompt la relation binaire de ces parties du discours. Quand on dit souffles, on encourage en même temps à respirer, à chuchoter, à haleter, à voler, et on déclenche des élans, des rafales, de l'enthousiasme, de l'inspiration... *Souffles* pousse à respirer, à voler, à agir, à créer. Le processus de création, tel que décrit dans le livre, est tout autant un processus corporel que spirituel, ce qui, une fois de plus, déconstruit la relation binaire entre l'esprit et le corps. *Souffles* incarne simultanément le mouvement de l'intérieur vers l'extérieur et de l'extérieur vers l'intérieur, comme dans la respiration, et en s'associant au vent, il s'unit en plus à des forces naturelles plus grandes que l'être humain. Le caractère illimité de la production du sens dans le livre est également translingue, car il mélange l'allemand

et le français dans des néologismes tels que Ächtiprend ! (*S*, 184) et Mâlemagne (*S*, 188). L'ouvrage démantèle en outre les structures linguistiques genrées en croisant le masculin et le féminin (Lui, ma mère, *S*, 207) et produit un plaisir malicieux en créant de joyeux jeux de mots sextuels (né-sans-ce, *S*, 85 ; la Plucelle, *S*, 23 ; ivaginer, *S*, 193 ; phallistines papitalistes phallogenimeuses, *S*, 184). Si la multiplicité et le caractère ludique du langage s'expliquent dans *Souffles* plutôt en traversant les frontières du genre et de l'espèce, dans *Vivre l'orange – To Live the Orange* (1979), les croisements sont surtout joyeusement translingues.

Appelle... apple... apfel... appeal... a peel... a-peel...

Dans *Vivre l'orange*, nous voyageons à travers des langues, des sons et des significations différentes.

I owe a live apple to a woman. A joy-apple. The one-hundred savours of the different peels: the tar apple of the being-sweet-on the tongues, appelle apple apfel appeal a peel a-peel...

Je dois une pomme vivante à une femme. Une joie-pomme. Les cent saveurs des pelures différentes : l'âpre apple de l'être-douce-sur les langues, appelle, apple, apfel, appel... (*O* 64–65)

Dans cet art « linguisticulinaire », ce qui motive ces changements n'est pas tant le sens que la jouissance à la fois orale et auditive offerte par la transformation progressive du mot d'origine. Je propose que ces transformations linguistiques créent également une contre-Genèse, une fable alternative.

Dans un autre extrait, un peu plus loin dans le texte, les glissements translingues véhiculent des émotions plus sérieuses. La narratrice raconte que la voix de Clarice lui est parvenue en octobre 1978, l'année même durant laquelle a éclaté la révolution islamique en Iran. Dans son angoisse provoquée par les événements tragiques de l'Iran, Clarice soulage la narratrice dans sa façon de penser l'amour et la vie (*O* 98). C'est par un appel d'une amie que nous voyageons d'Oran(ge) à l'Iran dans le texte. Dans cette traversée d'Oran à l'Iran, il y a peu qui change au niveau du signifiant, seulement une lettre. Et au niveau du sens, Oran et l'Iran s'associent, la révolution islamique témoignant de la montée d'un patriarcat religieux, ce qui évoque chez la narratrice, juive, un sentiment d'appartenance avec les femmes iraniennes. De plus, les événements en Iran évoquent chez elle les violences dont elle a été témoin dans son enfance à Oran. Lorsqu'elle se demande ce qu'il y a de commun entre la question de l'Iran et celles sans lesquelles elle ne peut faire un geste sans pleurer, elle tisse un fil dans l'expérience d'une souffrance partagée à partir de la question juive et la question des femmes. La question des juifemmes. (*O* 35). Et c'est à travers un lien affectif, créé par le sentiment de la douleur, que son appartenance et la solidarité avec les femmes iraniennes sont intensifiées. Curieusement, c'est en réfléchissant

sur sa position en ce moment difficile que la narratrice se jette dans un jeu de mots translingue :

La questione delle donnarance. Aquestao das laranjas. The question : Juis-je juive ou fuis-je femme ? Jouis-je judia ou suis-je mulher ? Joy I donna ? ou fruo en filha ? Fuis-je femme ou est-ce que je me ré-juive ? (O 35)

À l'aide de cette joyeuse folâtrerie linguistique, elle parvient à s'extraire des émotions douloureuses et tristes, et à transformer la situation tragique. Ici aussi, c'est la joie et la jouissance de l'acte d'écrire qui produisent ce renversement.

Les jeux de mots aux sens illimités de notre narratrice polyglotte forme des amalgames à partir d'éléments d'au moins cinq langues : l'italien, le portugais, l'anglais, le français et l'espagnol. De la sorte, elle se lance dans une trouble et mouvante aventure en inventant une « novlangue » polysémique et expérimentale. Ces jeux de mots font sauter le sens unique par diverses voies linguistiques, produisant une fête transformatrice : les mots se fusionnent comme dans le mot-valise délicieux italien *donnarance*, dérivé de *donna* (femme) et *arancia* (orange). Ils se transforment selon la sonorité, c'est-à-dire plutôt selon l'aspect sensoriel et corporel du mot que par le sens et le rationnel, comme dans les phrases « Juis-je juive » ou « fuis-je femme » qui, créant une hésitation entre les verbes « être » et « suivre » va à l'encontre de la version standardisée « suis-je ». Ils s'hybrident en puisant dans une réserve plurilingue. Dans l'énoncé « Joy I donna », par exemple, se mélangent gaiement l'anglais et l'italien, alors que le nom anglais « joy » semble prendre le rôle du verbe, suivant le modèle espagnol « soy ». Dans « Jouis-je judia », le français et l'espagnol s'allient de façon inattendue. Cette influence translingue se remarque encore dans les néologismes étranges : « est-ce que je me ré-juive ? » Par ces proliférations de sens qui opèrent par la fusion, la transformation et l'hybridation, nous entendons bien les échos joyciens. Or, Cixous et l'être multiple de sa narratrice leur donne une inflexion différente. Cette manière de faire foisonner les sens en langue française se distingue d'autant plus de la traduction anglaise qui ne pâlit aucunement en comparaison avec l'original. Cette dernière permet de prendre la mesure de la créativité à l'œuvre dans des jeux de mots translingues où s'arriment encore l'allemand et l'arabe algérien que l'on peut entendre dans le phonème « win » qui signifie « où » :

The question of jewomen. A questão das laranjudias. Della arancebrea. Am I enjewing myself ? Or woe I woman ? Win I woman, or wont I jew-ich ? Joy I donna ? Gioia jew ? Or gioi am femme ? Fruo. (O 34)

Dans *Vivre l'orange*, la pratique de l'écriture/traduction (*la trajouissance*) privilégie les jeux de mots translingues et la polyvalence qui démantèlent la production du sens unitaire, homogène, linéaire, rationnelle et masculine. La pratique de l'écriture dans *Vivre l'orange*, que j'appelle l'« écriture féminine plurielle », refuse également le

phallogocentrisme : elle raconte une contre-Genèse en traduisant la pomme en orange et en favorisant l'équivoque au lieu de la clarté, le fragment au lieu de l'homogénéité, une relation corporelle et affective à l'écriture/la traduction au lieu d'une relation purement rationnelle ou analytique, et elle établit des liens avec d'autres femmes (autrices/traductrices) dans une écriture extrêmement polyvalente à la fois fusionnelle et déconstructionniste. Sous tous ces aspects, *Vivre l'orange* ressemble étonnamment à *Dictée* de Cha qui, elle aussi, combine de multiples voix féminines, particulièrement diverses, issues de cultures et de langues différentes, dans ce tissage polyvocal qui, à mon avis, fonctionne comme une forme de résistance translingue contre toute forme de récit unificateur ou totalisant qui pourrait renforcer les structures de pouvoir impérialistes ou patriarcales. Dans la sous-section suivante, j'aborde en détail le langage et la création de sens dans *Dictée* et je les compare à ceux de Cixous.

### La diseuse « pigeon »

La locutrice qui traverse *Dictée* s'appelle *diseuse*. Son nom évoque de manière ambiguë les mots anglais *disease* (« maladie ») et *disuse* (« désuétude »). Son utilisation non standard de l'anglais brise en effet l'uniformité idéalisée du discours et crée une perturbation : « Cracked tongue. Broken tongue. / Pidgeon. Semblance of speech. / Swallows. Inhales. Stutter. Starts. Stops before / starts. » (*D* 75) Dans cette citation, Cha appelle la langue brisée de la diseuse « pigeon », et cette expression est en fait une hybridation de langue pidgin et de l'oiseau pigeon. Alors que le terme « langue pidgin » désigne un moyen de communication limité en termes de vocabulaire et de grammaire et généralement tiré de plusieurs langues, la métaphore de l'oiseau renvoie à la littérature diasporique et (post)migrante et en même temps à une célèbre citation de Cixous. Dans *Le Rire*, elle utilise le verbe homophonique français « voler » comme métaphore de la relation des femmes avec l'histoire du langage et de l'écriture masculins. Pour Cixous, « *Voler*, c'est le geste de la femme, *voler* dans la langue, la faire voler. » (*Le Rire* 58.) Malgré la langue brisée de la *diseuse*, ce « pigeon » est moins une forme simplifiée du langage qu'une forme polyvocale et translingue d'expérimentation. Le philosophe Gilles Deleuze affirme dans ses *Dialogues* avec Claire Parnet (1977) que les beaux livres sont écrits dans une sorte de langue étrangère et que c'est là, pour lui, la définition du style : « Un style, c'est arriver à bégayer dans sa propre langue » (4). La diseuse de *Dictée* n'a cependant pas ce que l'on pourrait appeler « sa propre langue », puisqu'elle est une hybride postcoloniale qui parle plusieurs langues secondes au lieu d'une langue « maternelle ». En articulant les difficultés de la colonisation pour les colonisé·es et de l'acquisition de la langue pour les immigré·es, *Dictée* montre cependant comment ces erreurs et ces révisions peuvent être productives au point de créer leur propre poétique. La langue de la diseuse voyage de manière translingue :

Veil. Voile. Voile de mariée. Voile de religieuse [...] voce velata veiled voice  
[...] render mute [...] voiceless tongueless. (D 127)

Dans cet extrait, où se remarque la déambulation du français à l'anglais en passant par l'italien, une chaîne d'associations est déclenchée avec les mots *veil* et « voile » qui renvoient non seulement au voile de mariée et au voile de religieuse, mais aussi au voile du palais, ainsi qu'au terme musical italien *voce velata* qui crée la métaphore d'une voix voilée. Le mot français « voile » est en lui-même ambigu, car il évoque d'abord un abri, une couverture ou un masque, mais signifie phonétiquement tout le contraire puisque la prononciation est identique à celle de l'impératif « vois-le ! ». En brisant les conventions monolingues, Cha révèle le potentiel caché de la poétique translingue. En déclenchant une telle chaîne d'associations, la création de sens dans son écriture s'appuie également sur des notions psychanalytiques du langage, une autre caractéristique communément associée à Cixous.

Je soutiens que la construction de sens alambiquée de Cha est liée à l'étude psychanalytique de Nicolas Abraham et Maria Torok de 1976 sur la cryptonymie. Les deux chercheurs ont critiqué l'analyse faite par Freud de l'un de ses patients, l'exilé russe plurilingue germano-anglophone qui se faisait appeler Wolfman, et ils ont rouvert l'étude de son cas deux générations après l'analyse initiale de Freud. Abraham et Torok s'intéressaient aux expressions polysémiques de Wolfman qui énoncent plusieurs significations à la fois. Un ou plusieurs sens seraient cachés, ou éclipsés, par un ou plusieurs autres dans une production de sens homophonique et plurilingue. Abraham et Torok ont appelé ses significations éclipsées des cryptonymes (mots ou expressions qui en cachent d'autres) pour leur allusion à une signification étrangère ou occulte (Abraham et Torok 115). Dans la façon dont Wolfman a utilisé la langue, Abraham et Torok ont identifié comme cryptonymes, entre autres, les mots suivants : *sun-son-son(ne)-sohn*, *wide-white-Weiss*, et *whole-hole*. Cha utilise exactement le même homophone dans l'expression "the remnant is the whole" (D 38) dans la première section du livre, "Clio – History", qui décrit la mémoire traumatisante de l'histoire mutilée de la Corée. Lue comme un cryptonyme, l'utilisation du mot "whole" met en fait en lumière, plutôt que de le cacher, le souvenir traumatisant de l'histoire brisée d'un pays colonisé comme un « trou » ("hole") plutôt qu'un « tout » ("whole"). La virtuosité poétique de Cha s'exprime dans cet oxymore minimaliste et multiple, à la fois un antonyme et un homonyme, qui véhicule une pensée à la fois émotive et philosophique.

Cha joue aussi avec les sens multiples de l'homonyme anglais "utter" dans *Dictée*. Pour la chercheuse Maria Lauret, dans la manière dont Cha utilise le mot "utter" (« prononcer » ; « prononciation »), l'assimilation de la langue maternelle au lait maternel, métaphore cixousienne, est littéralisée, car son équivalence phonétique avec "udder" (« mamelle ») en anglais américain renforce le chevauchement lexical

et la consensualité sémantique. « Comme la langue maternelle qui échappe à la représentation et se marque par son absence dans *Dictée*, de la même manière la mère manque dans son absence permanente » (Lauret 202). Je ne suis pas d'accord avec l'interprétation de Lauret et je suggère plutôt que Cha se concentre moins sur un désir nostalgique d'une origine maternelle perdue que sur sa créativité transculturelle, qui lui permet une pluralité d'ouvertures possibles.

Cela se traduit dans *Dictée* à partir de son frontispice qui présente une image sur laquelle est écrit un texte en alphabet coréen, le Hangul. Lu depuis la gauche, le message coréen, écrit en cinq lignes verticales, se traduit par : « Je veux rentrer à la maison, j'ai faim, tu me manques, maman. » Cependant, le texte peut également être lu de droite à gauche, suggérant, comme l'affirme Yoon Jeong Oh, une lecture pouvant se déployer dans toutes les directions possibles, dans une forme en partie circulaire (111). Ce mouvement, qui résiste à une direction linéaire claire, génère un espace ouvert sans début ni fin fixes. Malgré le ton mélancolique du message écrit dans la langue maternelle de Cha et qui fait écho à la nostalgie du pays natal et de sa mère, les multiples directions proposées avant même que le récit proprement dit ne commence suggèrent une pluralité de possibilités. Rossi et Öhman qui ont étudié les affects dans les textes littéraires, affirment qu'il est bien établi que les premières impressions comptent en littérature et que les débuts des textes littéraires tendent à façonner l'expérience de la lecture et à donner l'ambiance à l'ensemble du texte (7). Dans son article sur la littérature féministe expérimentale contemporaine finlandaise, Rossi affirme toutefois que le style d'écriture expérimental peut attirer l'attention des lecteurs et des lectrices en particulier sur le langage et les modes d'expression que le texte déploie et ainsi éloigner les lecteurs et les lectrices d'un sentiment fort, par exemple tragique, véhiculé par le texte (40–41.) Au lieu de prêter attention uniquement au ton mélancolique du début de *Dictée*, je propose de s'intéresser davantage à ce qui est exprimé notamment par le langage ainsi que par les moyens narratifs déviants.

La dernière partie de *Dictée* s'oriente vers “the plenitude of this void” (*D* 161), « la plénitude de ce vide », une abondance ambiguë, qui est atteinte par une transformation corporelle et linguistique portée par une vision utopique. Je propose que cette plénitude, où les significations traditionnelles, les dichotomies et les hiérarchies se dissolvent et qui, par conséquent, ouvre la possibilité de la coexistence de multiples différences sans hiérarchie ou marginalisation, évoque deux notions. D'une part, « le pluriel cixousien », et d'autre part la notion du « sentiment du possible », a *sense of the possible*, élaborée par Hanna Meretoja (2018). Selon Meretoja, le sentiment du possible est la capacité d'imaginer comment les choses pourraient être autrement et il fait partie intégrante de l'imagination éthique des individus et des communautés (4). Il a du potentiel transformateur et constitue un aspect important de la réalité intersubjective dans chaque monde réel (4). Selon

Meretoja, « les pratiques de narration façonnent notre perception de l'éventail des possibilités qui s'offrent à nous » (18) et certaines pratiques de narration « développent notre conscience de la perspective et notre capacité à prendre une perspective » (35). Je suggère que les modes narratifs déviants et expérimentaux de *Dictée* façonnent notre sentiment du possible en élevant notre capacité à comprendre de multiples perspectives et en nous offrant une vision utopique d'une « pluralité » où les hiérarchies traditionnelles se dissolvent. Dans l'écriture de Cixous, comme dans celle de Cha, la possibilité de l'illimité est créée en brisant les forces unifiantes de l'écriture et en travaillant radicalement les différences abondantes. Alors que toutes deux orientent le langage en fonction de l'aural/l'oral et explorent la parole féminine réprimée et censurée, Cixous libère un déluge de mots, tandis que Cha étudie le "speech less ness" (*D* 106) féminin brisé. Chez Cha, la multiplicité du langage est, paradoxalement, véhiculée à travers un certain minimalisme linguistique, comme dans son *L'IMAGE CONCRETE feuille L'OBJET ABSTRAIT* (1976), où elle déconstruit le langage en décomposant les mots en leurs unités minimales pour mettre en valeur le potentiel à la fois de l'absence et de la multiplicité du sens.

### Limites du langage

Dans ma lecture du roman *Emily L.* de Duras, je suis les études antérieures de Bouthors-Paillart (2002) et de Barnes (2014) pour suggérer que dans l'écriture de Duras, la fusion du français et du vietnamien, les deux premières langues de Duras, manifeste le phénomène du translinguisme littéraire.

Dans ses analyses de l'hybridation linguistique dans l'écriture de Duras, Catherine Bouthors-Paillart affirme que Duras voudrait en finir avec « le cartésianisme dominateur de la langue blanche qui prétend tout dire et tout maîtriser en imposant formellement la dictature du Sens unique par les draconiennes lois de l'orthographe et de la grammaire » (*Métissage* 190). Elle maintient aussi que

S'il y a métissage linguistique – et c'est là notre hypothèse théorique – il se situe non au niveau lexical, mais à un niveau beaucoup plus profond, plus archaïque, plus insaisissable aussi peut-être. Certaines spécificités structurelles de la langue de Duras – qu'elles soient morphologiques, syntaxiques ou encore rythmiques – apparaissent en effet calquées sur celles de la langue vietnamienne, et viennent court-circuiter le déroulement canonique de la phrase française. (Bouthors-Paillart, *Métissage* 164–165)

L'hybridation des deux langues, le vietnamien et le français, peut être consciente ou inconsciente de la part de l'écrivain. Je soutiens néanmoins qu'il s'agit d'une



tentative subtile d'utiliser la langue coloniale comme outil de décolonisation. Cette décolonisation discrète de la langue – en laissant une voix à la langue vietnamienne à travers la langue blanche et cartésienne – est également l'une des façons par laquelle le langage du silence se manifeste dans l'œuvre de Duras. Dans ses écrits, la multiplicité du langage est, paradoxalement et de manière similaire à Cha, souvent atteinte par les trous, les blancs et les lacunes de la communication qui sont laissés « ouverts » et appellent des interprétations de la part des lecteurs et des lectrices. Son expression artistique est donc à l'opposé de l'unidimensionnel et, en tant que telle, ressemble à celle de Cha et de Cixous.<sup>3</sup>

En plus d'hybrider le français et le vietnamien de manière discrète et peut-être moins visible, *Emily L.* contient des extraits en anglais et en italien, qui démontrent également le translinguisme littéraire. Le poète et le capitaine – dont le métier est écrit à travers le livre en anglais, *le Captain* – sont un couple de Britanniques visitant une petite ville portuaire française en Normandie. Tout au long du texte français, leurs dialogues sont soulignés en anglais et en italique, marquant ainsi leur différence de manière performative. La forme typographique hybride le texte, soulignant l'étrangeté et l'altérité culturelle du couple dans la petite ville française. En même temps elle illustre l'impact impérialiste et global de la langue anglaise, qui étend ses tentacules partout dans le texte. La signification des dialogues anglais en italique est donc multiple et peut être interprétée de manière multidimensionnelle. Le translinguisme apparaît dans *Emily L.* également lorsque la narratrice est confrontée aux limites du langage. La narratrice autofictionnelle dit à la première personne que la peur vit dans l'esprit et dans le corps sans langage pour s'exprimer. Lorsqu'elle parle d'une peur qui ne peut être exprimée par le langage, elle passe soudain à une langue étrangère, l'italien, expliquant que ce dont elle parle est *una cosa mentale*. Lorsqu'elle est confrontée aux limites d'une langue, elle passe de manière lisse d'une langue à l'autre, démontrant ainsi le changement de code, qui est un usage courant du langage chez les individus plurilingues. Sur le plan lexico-sémantique, le translinguisme est également véhiculé de manière subreptice. Alors que la narratrice et son compagnon observent le vieux couple britannique à la terrasse d'un café dans la petite ville portuaire de Quillebeuf, le couple serait arrivé au terme de leur dernier voyage. Le sentiment de mort plane sur la ville stagnante – même le nom de la ville

<sup>3</sup> Ce passage sur le langage comme pouvoir de résister au colonialisme résonne avec les idées élaborées par Gilles Deleuze et Félix Guattari sur l'usage « mineur » de la langue « majeure » dans *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975). Les concepts de la multiplicité radicale et de la multiplicité extrême que j'explore dans cette étude résonnent également avec leur notion de multiplicité exposée dans l'introduction à *Mille plateaux*. Cependant, ma manière de faire avancer les concepts de la multiplicité radicale et de la multiplicité extrême entre en conversation avant tout avec les écrits d'Hélène Cixous, de Trinh T. Minh-ha et de Donna Haraway.

l'associe à la mort puisque la première syllabe de Quillebeuf [kil (le) bœuf] fait écho au verbe anglais de tuer, *to kill*. Le sens anglais caché de ce toponyme hybride et multiplie encore les significations du texte français. En tant que tel, il fonctionne dans le corps du texte translingue d'*Emily L.* de la même manière que les riches homophones favorisés par Cha et Cixous.

Cependant, comparée aux deux autres, l'expression artistique de Duras incarne une tendance plus forte à s'engager dans les dualités conventionnelles de la pensée occidentale. Ces dualités sont abordées dans *Emily L.*, par exemple, en décrivant la dynamique de pouvoir déséquilibrée du couple britannique, qui reflète les inégalités entre les sexes et le déséquilibre du pouvoir dans l'Europe du XXe siècle. Dans une interview datant de 1975, Duras parle d'une « littérature féminine » spécifique qu'elle différencie de ce qu'elle appelle l'écriture masculine :

Je pense que la « littérature féminine » est une écriture organique traduite... traduite de la noirceur, de l'obscurité. Les femmes sont dans l'obscurité depuis des siècles. Elles ne se connaissent pas elles-mêmes. Ou mal. Et quand les femmes écrivent, elles traduisent cette obscurité... Les hommes ne traduisent pas. Ils partent d'une plate-forme théorique déjà en place, déjà élaborée. L'écriture des femmes est vraiment traduite de l'inconnu, comme une nouvelle façon de communiquer plutôt qu'une langue déjà formée. (Husserl-Kapit et Duras 425)

L'énoncé fait écho aux idées introduites la même année dans *Le Rire* ainsi qu'à la critique de Cixous des oppositions binaires qui ont structuré la pensée occidentale, telles que culture/nature, tête/sentiment, logos/pathos, intelligible/sensible (Cixous *Le Rire*, 71–72). Où est-elle dans le continuum de ces paires d'oppositions ? demande Cixous, suggérant que le féminin n'a été compris que négativement par rapport au masculin. Le féminin connote l'exotisme et l'obscurité, tandis que le masculin connote la lumière et la transcendance. Le siècle des Lumières, qui croyait en la « victoire de la raison sur les ténèbres », a également été appelé le siècle de la lumière, ce qui indique à quel point la raison, la lumière et la civilisation ont été liées l'une à l'autre. En associant la créativité littéraire des femmes à l'obscurité, c'est-à-dire à l'envers de la culture masculine, Duras n'exprime pas seulement la suppression et la violence auxquelles la créativité littéraire des femmes a été soumise dans l'euro-patriarcat, mais elle identifie aussi dans l'obscurité une ressource spécifiquement féminine. Sa déclaration résonne non seulement avec Cixous (1975), mais aussi avec Audre Lorde (1984) et Val Plumwood (1993), pour qui la pensée dualiste dans les cultures occidentales correspond à la répression, à l'aliénation et à la domination.

*Emily L.* s'attaque à divers dualismes, mais au lieu de les confirmer, elle les met en lumière pour les ébranler ou les subvertir. Je propose que le récit interpelle les lecteurs et les lectrices dès le début, à la fois émotionnellement (en suscitant des réponses à des expériences de peur et même de xénophobie) et intellectuellement (en les plaçant au milieu d'un « anti-récit » qui démantèle les éléments traditionnels de la narration), et ce faisant, brise la perception conventionnelle des individus comme étant orientés soit intellectuellement soit émotionnellement, démontrant qu'ils sont à la fois intellectuel·les et émotionnel·les. Je suis d'accord avec Cixous, qui affirme dans son dialogue avec Michel Foucault sur Duras, qu'occuper de telles positions de lecteur ou de lectrice peut être inconfortable (Foucault et Cixous 158–159). Je suggère également qu'en transcendant cette conception dualiste traditionnelle, le récit active, et potentiellement renforce, les deux côtés chez les lecteurs et les lectrices. Je soutiens aussi que la coopération du langage et du silence dans le livre ne forme pas une relation hiérarchique, mais plutôt symbiotique. En fait, la coopération de ces forces complémentaires dans l'écriture de Duras ne rappelle pas tant la logique occidentale que le taoïsme, ou plus précisément encore la philosophie Wuji, où le Yin stagnant et le Yang actif alternent de manière à coconstruire les fondations de l'un et de l'autre. En fin de compte, je suggère que la tendance de Duras à travailler sur les dualités est liée à son parcours bilingue, ainsi qu'à son identité partagée entre deux cultures.

Ses deux principaux langages artistiques, ceux de la littérature et du cinéma, sont également profondément liés. Comme le suggère Cixous :

[Duras] n'a jamais rien fait que filmécrire ses livres. [Elle] écrit tout à la plume de la caméra, soumis tout à cet œil magique qui accorde à l'artiste les fabuleux pouvoirs simulateurs que l'écriture sans caméra a du mal à atteindre : les ressources extériorisées de l'inconscient. (Cixous, *Édits de Duras* 36)

Je reviens sur le thème du regard dans la dernière sous-section pour comparer les différentes façons de voir qui sont créées et avancées dans le corpus étudié. Il est cependant important de noter que les trois écrivaines passent aisément d'un langage artistique à l'autre dans leurs pratiques inter- et transdisciplinaires : Cha voyageant entre les arts visuels et la performance, le cinéma, la théorie et l'écriture ; Cixous entre la poésie, l'écriture autobiographique, la philosophie, l'essai et le théâtre ; et Duras entre réalisation de films, l'écriture de scénarios, l'écriture dramatique, l'essai et le roman. Leur écriture poétique est également imprégnée d'éléments musicaux tels que le rythme, l'assonance et l'allitération. Il semble que le passage d'un mode artistique à un autre se fait sans effort chez chacune d'entre elles, habituées qu'elles sont à traverser les langues, les cultures et les régions géographiques différentes. Je soutiens que traverser les frontières, tant sur le plan esthétique que linguistique, est

une caractéristique commune aux œuvres de Cha, de Cixous et de Duras. Pour Gilles Deleuze et Félix Guattari, « la machine de guerre est l'invention des nomades » (Deleuze et Guattari 471). Les mots migratoires et transmutants du corpus étudié témoignent des effets d'une telle invention dans le langage translingue de ces autrices. Je soutiens qu'une subtile multiplicité de langues est la marque de fabrique de l'écriture translingue et « féminine » de Cha, Cixous et Duras. Les croisements translingues créent de multiples couches d'interprétation qui déplacent les lecteurs et les lectrices mentalement et même physiquement dans des directions différentes. Alors que la variété des interprétations possibles est considérée comme un idéal dans la littérature moderne et postmoderne, je suggère que la caractéristique de l'écriture translingue et « féminine » des trois autrices est la marginalité et la subtilité de sa multiplicité.

### Compréhension corporelle : les ressources du corps pensant

Dans cette sous-section, je présente et compare les différents modes de compréhension corporelle et de connaissance alternative qui sont engendrés et avancés dans les quatre livres inclus dans le corpus étudié, en commençant par Cha. L'analyse de son ouvrage principal, *Dictée*, révèle qu'il s'enracine à la fois dans des processus incarnés et dans des pratiques féministes décoloniales. Alors que la première moitié du livre aborde l'histoire multiple de la colonisation de la Corée à travers l'histoire personnelle, ancestrale, nationale et familiale de Cha, avec des références géopolitiques et historiques spécifiques, la seconde moitié adopte des tons plus métaphoriques. Dans la première section du livre, « Clio – History », qui porte sur la période de l'occupation japonaise en Corée, Cha affirme que les autres nations, qui n'ont pas été témoins ou soumises aux mêmes oppressions, ne peuvent pas comprendre la souffrance de la Corée et des Coréennes, car pour elles, les atrocités, la conquête, la destruction ne sont pas physiques, “Not to the very flesh and bone, to the core, to the mark, to the point where it is necessary to intervene” (*D* 32). L'expérience singulière, incarnée, dépasse l'enregistrement de l'Histoire. Les affirmations de Cha sur la connaissance résonnent aussi avec les épistémologies harawayennes du positionnement et de l'incarnation, qui concernent la spécificité et la différence élaborées, mais aussi « la contestation, la déconstruction, la construction passionnée, les connections en réseau, et l'espoir d'une transformation des systèmes de connaissance et des façons de voir ». (Haraway, “Savoirs situés” 120). Les façons de voir stratifiées et le tissage de plusieurs voix féminines, particulièrement diverses dans *Dictée*, forment ensemble une stratégie féministe et décoloniale contre toute maîtrise totalisante. Pour citer Linda Tuhiwai Smith, « L'histoire est également impliquée dans les discours maîtres totalisants qui contrôlent l'Autre. L'histoire des colonies, de la perspective des colonisateurs et des

colonisatrices, a effectivement nié d'autres visions de ce qui s'est passé et de la signification que peuvent avoir les 'faits' historiques pour les colonisé·es » (*Decolonizing* 76). Dans *Dictée*, la vision, diversifiée et décentralisée, portée par une narration fragmentaire issue de diverses perspectives féminines, résiste à toute emprise totalisante et unificatrice.

L'acquisition d'une compréhension alternative, rendue possible d'une part par une expérience subjective et incarnée et d'autre part par un réseau transculturel de femmes, ressemble à *Vivre l'orange*, où la connaissance s'acquiert corporellement et où un sens de la communauté est engendré entre les femmes à un moment difficile. C'est à travers l'expérience affective et incarnée de l'écriture/traduction que le sujet acquiert des connaissances alternatives, ainsi que de l'espoir et de la joie. Dans *Vivre l'orange*, la traduction est souvent évoquée en référence à l'écriture créative et les deux termes sont utilisés de manière interchangeable. La traduction littéraire est envisagée comme un synonyme de l'écriture, comme un acte profondément créatif et, en tant que tel, comme une forme d'intelligence affective et corporelle intrinsèquement liée aux perceptions multisensorielles et également capable de fournir au sujet traduisant des connaissances alternatives.

Par ailleurs, *Vivre l'orange* présente des conceptions différentes, corporelles et genrées de la connaissance à travers la fable alternative de la création qu'elle engendre. La narratrice traduit donc la pomme en orange, transformant ainsi le fruit énigmatique et biblique, qui est étroitement lié à l'apprentissage ainsi qu'à la compréhension et à la connaissance. Dans son essai intitulé « Extrême fidélité », Cixous relit la scène de la pomme dans « La première fable de notre premier livre » (20) affirmant que « Le Livre a écrit que la personne qui a eu à traiter de la question de la jouissance, c'est une femme » (20). Elle propose dans sa relecture de la scène de la pomme que « la connaissance pourrait commencer par la bouche, par la découverte du goût de quelque chose » (21). Ici, le « début de la connaissance » est donc une expérience sensorielle, ce qui souligne le rôle des sens, plutôt que de la cognition, dans le processus d'apprentissage. J'interprète sa relecture de façon que la Fable nous raconte comment la Genèse alternative de la femme passe par la bouche par une certaine jouissance orale et par la non-peur de l'intérieur. En relisant le mythe biblique de cette manière, nous comprenons que la féminité, le plaisir oral, l'apprentissage et la compréhension sont tous liés dans les cultures judéo-chrétiennes. Dans *Vivre l'orange*, la fable de la pomme, racontée différemment, présente elle aussi une version alternative et antiphallocentrique de la Genèse de la femme. Tout d'abord, en commençant le livre – radicalement – par la traduction anglaise et non par le texte source – qui est généralement considéré comme l'origine « sainte » et logocentrique, ou le « point de départ » de la création de sens en parlant de la traduction – et, ensuite, en proposant un processus d'apprentissage alternatif, « féminin », qui met l'accent sur la compréhension incarnée, sensorielle et interne.

De manière similaire, *Souffles* présente également une fable de création alternative que j'appelle TransGynèse. Le « je » queer/féminin·e qui donne naissance à iel-même ainsi qu'à différentes voix à l'intérieur d'iel-même à maintes reprises dans le texte, est connecté à son inconscient, à son corps et à ses rêves. En se connectant à ces régions de la conscience largement inconnues, l'écriture s'écarte de la pensée rationnelle conventionnelle. Cixous ne rejette pas la rationalité, ne considère pas non plus le rationnel et l'irrationnel comme opposés l'un à l'autre, mais souhaite plutôt maintenir un lien avec d'autres zones de la conscience et des ressources du corps pensant. Le « je » queer/féminin·e apporte des connaissances des domaines de la compréhension humaine et inter-espèces qui ont été obscurcies et négligées dans l'histoire de la pensée et de l'écriture occidentales. La transformation poétique qui se produit dans le livre à travers Jenais crée un espace textuel différent, celui de la multisexualité, qui ouvre de nouvelles possibilités de création en dehors de la pensée binaire conventionnelle.

Catherine Clément a écrit, dans *La Jeune née* (1975) que pour agir sur le réel, l'action féministe doit transformer l'imaginaire et le langage qui est structurellement et historiquement patrilinéaire et subordonné aux lois masculines. L'imaginaire a donc été considéré comme une ressource importante pour créer de nouveaux mondes alternatifs. J'interprète ce concept en relation étroite avec les mots « imagination » et « imaginer », qui sont des ressources d'une importance cruciale dans le travail des écrivain·es, ou de tout·e artiste, d'ailleurs. Dans certaines interprétations de l'œuvre de Cixous (par exemple *Moi*), le concept d'imaginaire a été compris en relation avec la théorie lacanienne. Le mot « imaginaire » peut, en effet, désigner l'un des trois registres de la psyché dans la pensée lacanienne. Mais il renvoie également à l'« imagination » ce qui est le premier sens qu'Elisabeth Roudinesco et Michel Plon lui donnent dans leur *Dictionnaire de la psychanalyse* (500). Mais comment entrer en contact avec l'imaginaire ? Chez Cixous, écrire à la frontière du sommeil et de la veille est essentiel. Dormir, c'est la moitié du travail. Elle travaille sur la récolte de ses rêves et, par conséquent, une grande partie de son langage, y compris les jeux de mots et les métaphores, provient du royaume des rêves, où une force inconnue imprègne la rêveuse. (Calle-Gruber et Cixous, *Photos* 37 ; Conley 152–155 ; Lie 45–49.)

Lorsqu'une grande partie du matériel d'écriture, comme les images et les métaphores, provient du domaine des rêves, le rêve a non seulement du potentiel poétique et esthétique, mais également politique, car il offre des ressources pour inventer de nouveaux mondes. Cixous aussi bien que Derrida associe le sommeil au non-pouvoir, au non-savoir et à l'absence de contrôle. Derrida ne partageait pas la conviction de Freud selon lequel le langage des rêves ou de l'inconscient pouvait être compris ou contrôlé. (Michaux, 27–35) C'est précisément l'incontrôlabilité et l'irrationalité des rêves, ainsi que leur lien avec l'imaginaire, qui libère l'écrivain·e

dans le processus d'écriture. L'écriture des rêves fait ressortir ce dont la rêveuse ou le rêveur n'était pas conscient·e, y compris des formes de compréhension et de non-savoir corporel qui proviennent de régions refoulées.

*Emily L.* présente également la mémoire corporelle non verbale comme un mode de compréhension alternatif. Après la perte tragique de leur fille à naître par la poétesse et le Captain, un jeune gardien fait son apparition dans l'histoire. Il représente à la fois l'espoir et la possibilité d'un amour fondé sur la connexion et la compréhension mutuelle. Le jeune homme est la première personne avec qui la poétesse discute de son travail, ce qui crée un lien important entre les deux. Lorsque le jeune gardien souffle dans les mains de la poétesse pour les réchauffer, ses sentiments de peur et de froideur disparaissent. Leur rencontre éphémère ne dure qu'une heure. Bien que cela allume un feu chez l'un·e et l'autre, aucun·e des deux ne connaît les sentiments de l'autre et, le lendemain, la poétesse s'embarque avec le Captain pour plusieurs années. Malgré le caractère éphémère de la rencontre, elle est transformatrice en raison de la connaissance contenue dans son pouvoir érotique. Audre Lorde parle de l'érotisme comme pouvoir :

Il existe bien des sortes de puissances : les puissances que l'on utilise et celles que l'on n'utilise pas, les puissances que l'on s'est apprises à reconnaître et les autres. L'érotique est une ressource présente en chacun·e de nous, à un niveau profondément féminin et spirituel, une ressource solidement enracinée dans la puissance de nos sentiments inexprimés ou inavoués. Pour se perpétuer, toute oppression doit corrompre ou déformer, dans la culture de ceux qu'elle opprime, ces différentes sources de puissance capables de générer l'énergie nécessaire au changement. Pour les femmes, cela a longtemps pris la forme d'un refoulement de l'érotique comme source de puissance et de connaissance dans nos vies. (Lorde, « De l'usage de l'érotisme » 55)

Même si l'amour entre la poétesse et le gardien ne peut s'épanouir, cette rencontre éphémère est décisive, car le lien érotique ramène à elle un puissant souvenir non-verbal et corporel, celui d'avoir écrit un poème qui a ensuite disparu – preuve indéniable qu'elle l'a bien composé. Même si le père et le mari insistent sur le fait qu'elle s'est trompée, elle sait désormais avec certitude qu'elle a écrit ce poème. En fermant les yeux, elle sent encore dans l'obscurité comment sa main s'est efforcée d'écrire assez vite pour que la pensée ne disparaisse pas, et elle se souvient comment le papier a glissé et comment elle a essayé de le maintenir en place avec son autre main. Renoncer à l'éclat et à la lumière, associés aux conceptions conventionnelles de la connaissance et, à la place, fermer les yeux et vivre une rencontre érotique puissante, crée une connexion avec ce plan spirituel et féminin dont parle Audre Lorde.

Dans *Emily L.*, le corps pensant, ou l'esprit corporel, est capable d'exposer une compréhension inconnue et alternative qui subvertit les vérités dominantes et les hiérarchies de valeurs. Le regard se détourne de la lumière éclatante de la raison vers l'intériorité inconnue et obscure. Les informations oubliées sont ramenées à la poétesse dans un processus actif d'acquisition de connaissances qui ressemble à la connaissance sensuelle ("Sensuous Knowledge") décrite par Minna Salami (2020). La pensée de Salami s'inspire d'Audre Lorde qui, dans son essai de 1984 intitulé « La poésie n'est pas un luxe », voit dans l'obscurité une métaphore de la créativité littéraire des femmes, une zone que j'appelle celle du (non-)savoir, où la créativité des femmes a été supprimée dans les cultures masculines. Dans *Emily L.*, cette méconnaissance se transforme en compréhension alternative. Selon la narratrice, ne pas savoir est essentiel pour écrire, car elle affirme qu'écrire, c'est aussi ne pas savoir ce que l'on s'apprête à faire. L'inconnaissance est un catalyseur pour l'écriture, car si l'on savait exactement ce que l'on veut dire en commençant à écrire, il n'y aurait aucun sens d'écrire.

Judith Butler affirme, dans *Ces corps qui comptent*, que « [p]roblématiser la matière des corps peut sans doute entraîner la perte de certaines de nos certitudes épistémologiques » (42). Cette perte de certitude peut cependant « indiquer un déplacement significatif et prometteur de la pensée politique. Cette déstabilisation de la « matière » peut être envisagée comme l'ouverture à de nouvelles possibilités, à de nouvelles manières pour les corps de compter » (42). Problématiser la « matière » des corps par rapport au langage, et à l'écriture en particulier, peut paraître « épistémologiquement incertain » mais, à mon avis, supporter un certain degré d'« incertitude » est une condition préalable à l'accueil de nouvelles informations ou de connaissances autres. Dans les ouvrages examinés dans cette section, la matérialité des corps prend son importance avant tout dans et à travers l'acte d'écrire : les corps sont des médiums actifs dans le processus d'écriture/création artistique/traduction et, en tant que tels, indirectement, mais inextricablement liés aux processus épistémologiques. Les corps en tant que supports d'information ne sont pas considérés dans ces ouvrages d'une manière généralisante, « universaliste » ou non spécifiée, mais plutôt comme des supports vivants et organiques singuliers, individuels et particuliers. En tant que tels, ils sont réceptifs, poreux, sensibles et interactifs. Ici aussi, les corps sont considérés, comme le décrit Jean-Luc Nancy « l'espace *ouvert*, c'est-à-dire en un sens l'espace proprement *spacieux* plutôt que spatial » (Nancy 14).

Je soutiens que chacune des œuvres examinées présente des modes de compréhension alternatifs et corporels. Dans *Souffles* de Cixous, un tel mode est fourni par une pratique de l'écriture qui est connectée à l'inconscient, aux rêves et à la sexualité et qui apporte des paysages sans précédent pour offrir des possibilités novatrices de créer, de penser et d'agir en dehors des mentalités hiérarchiques et



binaires traditionnelles. Issu du monde des fantasmes, ce matériau onirique a du potentiel non seulement poétique mais également politique, car il offre des ressources pour esquisser et inventer de nouveaux mondes. *Vivre l'orange* présente l'écriture/la traduction comme une forme d'intelligence affective et corporelle intrinsèquement liée aux perceptions multisensorielles et capable de fournir des connaissances intuitives et autres à la personne écrivante/traduisante. Tous les deux, *Souffles* et *Vivre l'orange* engendrent des fables de création alternatives et « féminines » qui présentent des genèses différentes et antiphallocentriques de la femme. *Dictée* et *Vivre l'orange*, quant à eux, soulignent l'importance de tisser des réseaux féminins transculturels en tant que forme de résistance aux violences impérialistes et patriarcales qui se manifestent, entre autres, par des discours de maître unificateurs et totalisants. Les deux livres peuvent également être caractérisés à l'aide du concept de *l'entr'elles*, élaboré par Heta Rundgren (2016), pour décrire les stratégies de résistance entre femmes dans les récits. L'impact de la connexion interpersonnelle dans *Emily L.* s'apparente à la résistance mise en pratique dans *Dictée* et *Vivre l'orange*. Chaque œuvre examinée met l'accent sur l'expérience singulière et corporelle comme source cruciale d'information. Elles accentuent l'intériorité et la corporéité comme modes significatifs de compréhension et les présentent en outre comme des modes possibles de résistance. Ces divers modes de compréhension alternative présentés dans ces œuvres remettent en question les conceptions euro-patriarcales étroites de la connaissance comme étant atteinte par la raison.

## Nous (in)connaissons surtout ce que nous ne voyons pas

Dans le manifeste *Le Rire* de 1975, Cixous réécrit le mythe antique de Méduse et répond aussi à la lecture que Freud avait fait du mythe dans son court texte « La tête de Méduse » de 1922. Selon le mythe antique, Méduse était une belle femme qui avait été violée par Poséidon dans le temple d'Athéna. Athéna avait alors puni Méduse, et non Poséidon, pour avoir profané son sanctuaire et avait métamorphosé Méduse en un monstre à tête de serpents capable de transformer les hommes en pierre par le seul pouvoir de son regard. Comme le note Rachel Bostow, les Grecs associaient les yeux à la représentation symbolique des organes génitaux masculins (65–66) et, par conséquent, la transformation de Méduse de femme en créature queer lui a conféré un pouvoir phallique. Le mythe raconte comment Persée, se protégeant du regard puissant de Méduse, s'est approché d'elle le dos tourné et a fendu son corps en deux d'un coup d'épée sans jamais la regarder. Cixous évoque la peur masculine d'une femme dotée d'un pouvoir phallique dans sa relecture du conte. Elle déconstruit le mythe terrifiant à l'aide du rire émancipateur et en créant un univers multisexuel. Dans sa préface à la réédition française du *Rire* en 2010, elle substitue

l'image ancienne de Méduse en tant que monstre à tête de serpents par celle d'une créature queer polyglotte qui déconcerte tout le monde en tirant ses nombreuses langues. Réécrire le mythe, c'est voir Méduse autrement, la regarder droit dans les yeux et reconnaître qu'elle est belle et qu'elle rit. Cixous remet en question, dans le manifeste, la non-vision lâche de Persée ainsi que d'autres manières préjudiciables de regarder, comme celles qui sont objectivantes ou narcissiques. En outre, elle encourage ses lecteurs et ses lectrices – nous – à oser des « traversées vertigineuses d'autre, éphémères et passionnés séjours en lui, elles, eux [...] le temps de les regarder au plus près de l'inconscient » (*Le Rire* 61). Sa (re)vision de Méduse déclenche un flot de différentes façons de voir.

Parallèlement au *Rire*, un autre essai influent a été publié en 1975, examinant la femme en tant que symbole de la menace de castration. La théoricienne du cinéma et cinéaste Laura Mulvey écrit, dans « Plaisir visuel et cinéma narratif », qu'en tant que système de représentation avancé, « le cinéma pose la question de la façon dont l'inconscient (modélé par l'ordre dominant) structure les façons de voir et le plaisir de voir » (433) et que la femme en tant que représentation peut signifier la castration (441). Mulvey a appliqué la pensée psychanalytique « en tant qu'arme politique » (432) pour démontrer comment les courants inconscients de la culture patriarcale ont structuré la forme du septième art, en particulier dans les films grand public d'Hollywood. Selon elle, « le cinéma alternatif fournit un espace pour un cinéma à naître, qui est radical à la fois sur le plan politique et esthétique, et qui défie les suppositions des films grand-public » (433). En d'autres termes, Mulvey reconnaît dans le cinéma expérimental, indépendant et d'avant-garde le potentiel de résister à la machine de production d'Hollywood. Alors que Mulvey se concentre sur l'analyse de ce qu'elle appelle le *male gaze*, « le regard masculin », la théorie du cinéma plus récente a fait un bond en avant pour dépeindre ce qu'on appelle le *female gaze*, « le regard féminin ». Dans son livre *Le regard féminin* de 2020, la spécialiste du cinéma Iris Brey affirme que dans une époque queer, fluide et trans, nous comprenons que « l'expression *female gaze* peut sembler essentialisante, enfermante, renvoyer à une assignation sexuée » (11). Pourtant, Brey est persuadée que c'est l'expression adéquate dans ses recherches sur des films « qui appellent à désirer autrement, à explorer nos corps, à laisser nos expériences nous bouleverser » (10). Brey souligne l'importance de l'analyse des expériences féminines puisque nous assistons à « un mépris flagrant du féminin dans nos fictions, majoritairement écrites et réalisées par des hommes » (14). Brey ajoute que « [n]e pas mettre de mots sur la représentation des expériences féminines, ne pas oser les analyser, c'est aussi une façon d'invisibiliser le point de vue d'une 'minorité' » (14). Selon Brey, le regard féminin valorise les expériences féminines et le corps. Il filme les corps comme des sujets, et non comme des objets, de désir. (12–13) Par exemple, selon Brey, filmer la peau de près peut transmettre une qualité haptique, et « [d]ès lors, le plaisir des

spectateur.trice.s ne se situe plus dans la perception d'un corps-objet mais dans le fait qu'on a l'impression de pouvoir toucher ces corps » (19). Pour Iris Brey, « [l]e regard féminin propose une autre manière de désirer, qui ne se base pas sur une asymétrie dans les rapports de pouvoir, mais sur l'idée d'égalité et de partage » (19). Le regard féminin est donc aussi, selon Brey, une autre façon de penser. Les œuvres des trois autrices analysées dans cette thèse, valorisent les corps et les expériences féminines et considèrent les femmes en tant que sujets de désir. La notion de partage de Brey fait écho à l'économie du don de Cixous, et la qualité haptique évoquée par Brey est transmise à la fois par le regard hypersensible et introverti de Cha ainsi que par les visions intérieures et myopes dans les textes de Cixous.

Dans *Souffles*, le « je » découvre l'intériorité d'un corps pensant et poétique ainsi que les profondeurs d'un esprit corporel à l'aide de sa « vue intérieure ». Comme l'affirme Verena Conley, Cixous écrit des scènes de vision intérieure, du corps vu et senti les yeux fermés, avec des « yeux de rêve » (43). Pour Anne Emmanuelle Berger,

[l]e corps exploré et exalté dans *Souffles* est surtout un corps intérieur, vivant et mouvant, auquel il est difficile à ce titre d'assigner une identité ou un genre, là où le genre, autant plus que le genre – entendu ici comme marqueur d'identité et opérateur d'assignation à une catégorie au sein d'un ordre sexuel binaire – à voir avec des caractéristiques ou des attributs identifiables parce que visibles, donc avec la perception externe du corps, et plus précisément avec les modalités culturelles et les conditions sociales de régulation de cette perception. (Berger, « Écrire le corps » 341)

Selon Conley, également, l'écriture de Cixous met l'accent sur « un corps vécu de l'intérieur, plutôt que comme un objet fétichiste, cultivé de l'extérieur » (xx). À la fin de *Souffles*, le lecteur ou la lectrice arrive dans une région jusqu'alors inexplorée, et le « je » s'adresse à l'inconscient de l'écrivaine en déclarant : « Puisque je te donne mes yeux qui ne voient pas pour que tu les peuples de visions, j'aime mes aveuglements » (*S*, 213). Selon Luce Irigaray, l'histoire nous a appris à ne chercher et à ne désirer que la clarté (*Ce sexe*, 169). Cependant, le « je » de *Souffles* s'aventure dans des paysages obscurs, où le fait de voir différemment résulte de l'aveuglement et de la cultivation de la vision intérieure. *Souffles* déconstruit l'oculocentrisme, la tradition occidentale à valoriser la vue par rapport aux autres sens et à associer la vue à la clarté, au savoir, au pouvoir et à la maîtrise. Comme l'indique Joana Masó, « Cixous met en scène l'héritage européen de la vision et le savoir pour le défaire » (Masó 44 ; Cixous « Conversation »). Selon Masó, pour Derrida, la vue est « métaphore non seulement de la lumière et de la présence [...], mais aussi de la maîtrise du logos ou du phallus, de l'institution ou érection d'un

ordre phallique » (Masó 40 ; Derrida *Mémoires*). Verena Conley précise en outre que l'écriture de Cixous « reste liée à l'œil, modèle traditionnel de connaissance » (21), à ceci près que dans les textes de Cixous « le corps est vu et senti les yeux fermés » (43) et à travers « la vision intérieure » (43). Je suis d'accord avec Berger, Masó et Conley et je voudrais également affirmer que ce « retournement du regard de l'extérieur vers l'intérieur » n'est pas seulement un geste antiphallocentrique mais également anticolonial, puisqu'au lieu de viser à acquérir et à posséder des objets et des biens désirés, tels que d'autres corps, des pays ou des continents, le regard intérieur désire explorer et découvrir l'inconnu interne et incarné de l'exploratrice. En tant que telle, cette manière autre et subversive de regarder fait avancer des objectifs aussi bien féministes qu'anticoloniaux d'une autre forme de connaissance valorisant l'incarné, l'intériorité, la *poiésis* et l'âme.

L'œuvre de Cha présente une ressemblance forte avec celle de Cixous dans sa façon de renoncer aux modes de vision conventionnels et de rechercher des alternatifs créatifs. Je soutiens que l'œuvre de Cha s'efforce de transmuter l'économie visuelle ou scopique prédominante (Irigaray *Ce sexe*) à travers un imaginaire pluriel et « féminin ». Dans la performance *Aveugle Voix*, Cha s'est couvert les yeux et touche physiquement un tissu posé sur le sol. Son retrait de l'économie scopique dominante est souligné par les éléments tactiles. En attirant l'attention sur le rôle des sens dans la production et l'appréciation de l'art, Cha reprend et développe l'argument avancé par son professeur, Christian Metz, qui a écrit, dans son essai de 1975 « Le signifiant imaginaire », que les arts les plus appréciés et socialement acceptés ont été basés sur les sens lointains, tels que la vue, tandis que ceux nécessitant des sens proches, tels que l'art textile – qui a été traditionnellement considéré comme un art féminin – ont été moins appréciés. Avec ce renversement, Cha déconstruit les hiérarchies de valeurs dominantes. Le jeu de mots homonymique « voix » / « voit » fusionne les deux sens, l'ouïe et la vue. En plus de briser la création de sens linéaire, il renonce à la tradition occidentale de différencier et de catégoriser les sens et les perceptions et, au contraire, les mélange. Vers la fin de *Dictée*, qui atteint un ton onirique et imaginaire, des éléments surprenants, tels que l'eau, la pierre, la chair et le son, fusionnent, faisant fondre les catégories conventionnelles de la pensée et dissolvant les hiérarchies traditionnelles. Cette fusion, combinée à une profusion d'expériences multisensorielles dans les œuvres de Cha, se rapproche de *Vivre l'orange* de Cixous. Les descriptions de sensations de cette dernière sortent de l'ordinaire et produisent de nouveaux modes d'expériences sensorielles, dont une vision particulière inspirée par Clarice Lispector, « une vision féminine multisensorielle » : « J'ai besoin de l'exhaler, son parfum, l'iris [...] Son regard qui ne regarde pas, qui accorde son rayonnement à la musique lumineuse des choses : cliris. » (O 63.) Ce regard qui ne regarde pas renonce à la vision traditionnelle. Il est plutôt lié à l'ouïe, par la musique, et à l'odorat. Cette

manière de relier les sens en les fusionnant, au lieu de les différencier, refuse – comme chez Cha – la propension de la tradition occidentale à diviser, catégoriser et hiérarchiser les sens et les perceptions sensorielles, et conduit à une conception plus large du corps : « J’ai envie [...] d’écouter la musique tendue humide silencieuse de son pas d’écriture, avec mes nerfs » (O 63). Relier les perceptions sensorielles et les parties du corps d’une manière aussi inattendue dissout et déconstruit la conception conventionnelle, ainsi que l’image, du corps.

Dans son mémoire de maîtrise de 1978 intitulé “Paths,” Cha déclare que le chemin de l’artiste est proche de celui d’un alchimiste ou d’un médium. Comme le suggère Elvan Zabunyan (95), la capacité de Cha à travailler les différentes strates de conscience, y compris le préconscient et l’inconscient, est liée à la tradition chamanique. Dans la culture coréenne, les shamans, appelés mudang, sont des femmes liées aux esprits de la nature et aux divinités taoïstes et bouddhistes. L’art de Cha traverse ainsi non seulement les langues et se déplace d’un lieu géographique et d’une culture à l’autre, mais se déplace également entre les mondes visibles et invisibles. C’est un autre point commun avec Cixous, qui a appelé son « je » multiple écrivain·e (entre autres noms) un *chamoi* (Cixous, « La Venue » 44), qui désigne non seulement un « chat moi » et un « chameau », en référence aux animaux bossus de son environnement d’enfance, mais aussi un « chaman », ce qui correspond en effet à la qualité trans-modale de ses écrits. La vision chamanique qui unit les œuvres des deux écrivaines constitue une alternative aux traditions de pensée cartésiennes qui valorisent la clarté, la raison et la clairvoyance.

L’essai « Savoir » (1998) de Cixous joue, par extension, sur le même jeu de mots homophonique que Cha dans *Aveugle Voix* (« voix »/« voit ») et dans *Dictée* (« voile »/« vois-le »), à ceci près que dans la nouvelle le verbe « voir » est contenu dans le titre, « Savoir », ce qui ajoute encore un autre niveau sémantique. Cet essai autofictionnel raconte l’histoire d’une femme myope qui se promène tous les jours devant un château et une statue dorée de Jeanne d’Arc. Un matin, cependant, la statue semble s’être volatilisée. Ne parvenant plus à retrouver la statue qui la guidait, la femme myope se sent perdue et fait désormais le lien entre voir et savoir. En ne voyant plus la statue, elle prend une conscience aiguë de ce qui était auparavant lié à la vue. Dans la nouvelle, l’introspection profonde de la femme myope est due à sa vue compromise. Cela fait écho à *Aveugle Voix*, où le renoncement au visuel renforce une relation plus intime avec le monde à travers un autre sens, celui du toucher, et à *Dictée*, où la diseuse examine sa parole et ses organes respiratoires compromis avec un regard hypersensible et introverti.

Dans *Dictée* de Cha, la section qui se concentre le plus sur le fait de regarder est intitulée “Erato – Love poetry”. Structurée d’une manière qui ressemble à la technique cinématographique moderniste du montage, la section est construite sur un langage cinématographique, avec des « plans » et des « coupes » distinctifs.

Grâce à la structure narrative de la mise en abyme, où le lecteur ou la lectrice devient un spectateur ou une spectatrice qui regarde deux spectatrices en train de regarder une actrice à l'écran, la section "Erato" renforce l'autorité des femmes en créant une scène multi-scopique plurielle. Aussi bien le mouvement de la caméra que le mouvement de l'actrice se démarque par son extrême lenteur qui prête attention aux moindres détails. Ce mouvement lent et concentré de la caméra est antithétique des films d'action à base de testostérone, et son oisiveté ressemble à la tranquillité suspendue des films *Nathalie Granger* (1972) et *India Song* (1975) de Marguerite Duras. Avec cette lenteur et avec ce silence, Cha, comme Duras, met l'accent sur l'inversion des relations de force (Zabunyan 28).

Cixous a une vision fascinante sur *India Song* dans sa discussion de 1975 avec Michel Foucault sur l'œuvre de Duras. Pour Cixous, c'est un film « où il y a une jouissance absolument intense » (« À propos de Marguerite Duras » 13) et dans lequel Duras a, selon Cixous,

réussi à [...] mettre en scène ce que je considère comme son fantasme fondamental. Elle s'est donné à elle-même à voir ce qu'elle a toujours regardé sans arriver à le garder. Il y a une chose dont on n'a pas parlé, et qui m'importe beaucoup, c'est que tout ce qu'écrit Marguerite Duras et qui est tellement le dépouillement, qui est tellement justement la perte, est en même temps fantastiquement érotique, parce que Marguerite Duras c'est quelqu'un qui est fasciné. Je ne peux pas m'empêcher de dire « elle » parce que c'est elle qui pousse. La fascination ça va avec la pauvreté. Elle est fascinée, elle est comme attrapée par quelque chose, dans quelqu'un, d'absolument énigmatique et qui fait que tout le reste du monde tombe en poussière. Il ne reste plus rien. [...]

*India Song*, c'est comme si elle se voyait, comme on se donne, c'est comme si elle se « la » voyait enfin celle qui l'a toujours fascinée. Et c'est une sorte de soleil très noir : au centre il y a la fameuse dame, celle qui draine tous les désirs dans tous les livres. Du texte en texte, ça s'engouffre, il y a un gouffre. C'est un corps de femme qui ne se connaît pas lui-même, mais qui sait quelque chose dans le noir, qui sait le noir, qui sait la mort. Elle est là, elle est incarnée et à nouveau il y a ce soleil à l'envers puisque tous les rayons qui sont des rayons mâles viennent se greffer sur ce gouffre qu'elle est, rayonnent vers elle. (Foucault et Cixous 13–14)

Cixous décrit la dynamique du regard dans le film de Duras. Cette dynamique peut être largement appliquée à *Emily L.*, qui met en scène une femme regardant obsessionnellement une autre femme dans une histoire de perte, mêlée à un pouvoir érotique obsédant et mélancolique. Cixous évoque l'obscurité, le « soleil noir » qui a englouti l'expérience corporelle féminine durassienne. Dans ma lecture de *Emily*

*L.*, j'associe également une certaine obscurité intérieure à la connaissance alternative, et par là, aussi à la féminité. Je ne suis, cependant, pas d'accord avec l'idée que le corps féminin dans le cadre durassien serait le corps d'une femme qui ne se connaît pas elle-même.<sup>4</sup> Je suggère, plutôt, que l'entrelacement de la féminité, de l'érotisme et de la connaissance chez Duras, peut-être particulièrement dans sa production plus mûre des années 1980 (comme dans les romans *Emily L.* et *L'Amant*), indique un fort potentiel de connaissances alternatives et de compréhension corporelle en relation avec l'érotisme féminin. Dans *Emily L.*, l'obscurité ouvre la voie à un processus cognitif activé par la mémoire corporelle affective et non verbale.

Comme Cha, Duras a également inventé des façons de voir multicouches, à la fois dans ses films et dans ses livres. Dans *Emily L.*, la narratrice autofictionnelle est sur le point d'écrire son histoire et celle de son compagnon mais, en observant le couple britannique, elle commence plutôt à fabriquer leur histoire. Elle reçoit les ingrédients de son fantasme sans mots, uniquement en regardant : d'abord « vers l'extérieur », en observant le couple, puis « vers l'intérieur », en imaginant. Dans son fantasme, l'Anglaise devient une poétesse autrefois vénérée, puis oubliée. Les histoires des deux femmes se reflètent : la poétesse, physiquement petite, qui porte des bagues aux doigts, pourrait être la sœur jumelle fictive de l'auteure Duras, son double. *Emily L.* remet ainsi en question la pensée dualiste occidentale conventionnelle, basée sur des paires opposées, en *multipliant* le sens ainsi que le moi de la narratrice, ce qui renforce la féminité et l'autorité des femmes dans le livre. Même si la narratrice peut apparaître, à première vue, comme la seule partie active des deux femmes, alors que la femme anglaise qu'elle observe semble être passive puisqu'elle parle rarement et tourne souvent les yeux vers le sol, la relation entre les deux n'est pas unidimensionnelle, car dans son fantasme, la narratrice transforme la femme en une poète remarquable. « Parfois je crois qu'aimer c'est voir. C'est vous voir » (*E* 139), dit la narratrice en regardant une autre autrice et lui donne une nouvelle vie. Par son regard, elle déconstruit donc les relations de pouvoir traditionnelles et invente de nouvelles façons de voir, multiples et « féminines ».

Martine L. Jacquot a étudié les fonctions et les significations du regard dans l'œuvre de Duras et suggère que l'acte de *voir* est lié à celui de *savoir* ou *d'avoir*. Selon Jacquot, chez Duras « le regard n'est pas simplement la volonté réductrice de

<sup>4</sup> Julia Kristeva a présenté une interprétation similaire de l'œuvre de Duras dans son livre *Soleil noir* (1987). Selon Kristeva, la féminité décrite dans les œuvres de Duras est entourée d'une certaine brume de souffrance, en raison de laquelle le plaisir de la femme ne peut qu'être un rêve impossible. Cependant, dans de nombreux ouvrages de Duras, tels que *L'Amant*, le plaisir féminin est dépeint d'une manière polyvalente et aussi dans une lumière très positive. Je ne suis donc pas d'accord avec l'interprétation de Kristeva.

posséder et de déterminer, mais un désir d'aller au-delà, de découvrir, de saisir ce qui ne pourrait être saisi autrement, car à peine esquissé peut-être » (16). Le regard de la narratrice dans *Emily L.* peut être caractérisé de la même manière.

Visuellement, l'édition originale de *Minuit d'Emily L.* laisse place au silence puisque la couleur blanche envahit les pages, de la même manière que dans les autres livres de Duras. La blancheur omniprésente qui occupe les pages ne reste cependant pas vide, immatérielle ou sans intérêt, mais est au contraire visualisée, matérialisée et rendue significative. De tous les sens du lecteur ou de la lectrice, la couleur fait appel à la vue ; nous sommes physiquement confronté·es à la blancheur. « La littérature blanche » a traditionnellement signifié la « littérature de qualité » dans le discours littéraire français, tandis que le concept de « littérature noire » a été utilisé pour désigner la « littérature de genre », moins prestigieuse, telle que la science-fiction ou les romans policiers. Je suggère que chez Duras, ce codage hiérarchisant de l'institution littéraire est mis en œuvre de manière performative. Mettre l'accent sur la couleur blanche crée une allusion qui renvoie aux mécanismes d'effacement et de réduction au silence dans l'histoire (littéraire).

De manière similaire, Cha, elle aussi, met en lumière l'effacement des histoires de femmes des enregistrements traditionnels de l'Histoire en mettant en valeur les aspects visuels et typographiques de ses textes. Par exemple, le choix d'utiliser un fond noir sur les couvertures intérieures de *Dictée*, rend visible l'occultation des récits de femmes. Dans *Dictée*, la couleur noire symbolise également le deuil des moments les plus sombres de l'histoire de la Corée, pays envahi par des puissances impérialistes successives.

Écrivant sur l'exil, Edward Said déclare qu'« il y a toujours une sorte de double dans cette expérience » (Said, *Voice* 48). Même si cela peut paraître étrange, on peut dire quelque chose sur les aspects positifs de cette condition :

Voir « le monde entier comme une terre étrangère » rend possible l'originalité de la vision. La plupart des gens sont principalement conscient·es d'une culture, d'un cadre, d'un foyer ; les exilé·es ont conscience d'au moins deux, et cette pluralité de vision donne naissance à une conscience de dimensions simultanées, une conscience qui – pour emprunter une expression musicale – est *contrapuntique*. (Said, "Reflections" 186)

Les immigrant·es, les exilé·es et les colonisé·es ont l'« avantage » particulier de voir le monde à travers de lentilles multiples – comme un dédoublement, au moins, qui correspond à leurs expériences. Selon Trinh T. Minh-ha, « les personnes colonisées et marginalisées sont socialisées pour toujours voir plus que leur propre point de vue » (*Elsewhere* 34). Je soutiens que les œuvres des autrices transculturelles, translingues et marginalisées, étudiées dans cette thèse, présentent



des manières radicalement multiples de penser, de comprendre et de voir le monde. Les différentes perspectives et les façons de voir stratifiées chez Cha, Cixous et Duras retirent des « avantages » particuliers qui sont liés à leurs expériences de la marginalisation. Mes analyses, que j'ai résumées ci-dessus et qui combinent des théories psychanalytique, déconstructionniste et postcoloniale avec une perspective féministe critique, promeuvent des modes de lecture qui orientent le regard des lecteurs et des lectrices vers les marges, afin de détecter des significations multiples et perspicaces.

Je soutiens également que les manières autres de voir, engendrées dans leurs œuvres par Cha, Cixous et Duras, présentent des réalisations différentes du regard féminin. Elles remettent en question les façons normatives et sexuées de regarder qui ont dominé le cinéma occidental grand public et, par extension, l'histoire littéraire occidentale. Avec des moyens littéraires et linguistiques particulièrement créatifs, et souvent expérimentaux, elles présentent des façons de voir multiformes qui brisent les dualismes conventionnels occidentaux. Elles déconstruisent et multiplient le sens simultanément, par exemple à travers une perspective narrative fragmentée et hybride entièrement féminine ; à travers un regard féminin qui multiplie l'autorité des femmes ; à travers des visions utopiques qui proposent des « pluralités » ; des visions chamaniques qui voyagent entre le visible et l'invisible ; des visions myopes et introverties et des visions qui, connectées à l'inconscient et aux rêves, explorent des imaginaires jusqu'alors inconnus.

# 1 Introduction

## 1.1 Approach

This dissertation is a study of multilingual, transcultural, and experimental women's writing. I focus on the works created by three female authors: Korean-American artist and writer Theresa Hak Kyung Cha (1951–1982), Jewish-French writer and feminist thinker H el ene Cixous, born in 1937 in Colonial Algeria, and French writer and experimental filmmaker Marguerite Duras (1914–1996), born in Colonial Vietnam. The research material consists of Cha's piece of visual writing *L'IMAGE CONCRETE feuille L'OBJET ABSTRAIT* (1976), her text installation *Faire-Part* (1976), her performance *Aveugle Voix* (1975), and her multi-medial and multilingual novel *Dict e* (1982); two prose books written by Cixous, *Souffles* (1975) and *Vivre l'orange – To Live the Orange* (1979), and Duras's novel *Emily L.* (1987). Each of the books, published between the mid-1970s and the mid-1980s, explores in its own way the intertwinement of voice, silence, gender, femininity, and coming to writing from a marginal feminine subject position. Cha's above-mentioned performance and works of art also closely relate to this thematic. I analyze the interconnectedness of writing, gender, and multilingualism, and engage in theoretical and conceptual work. Drawing from feminist, psychoanalytic, postcolonial, and translanguaging theories, I work within a transdisciplinary frame. I develop concepts that bring together poetical and theoretical thinking by transcultural or minority artists with a boundary-crossing and passionately transformative touch in their work. The four theory-oriented essays, or research articles, that form the basis of this dissertation investigate corporeal modes of understanding or "alternative knowing". All four essays also contribute to the recent and growing interest in *translingual literature*, which is a concept close to that of multilingual literature and interrelated with transcultural and transnational studies. As Irene Gilsenan Nordin, Julie Hansen, and Carmen Zamorano Llena (ix) state in the introduction to their 2013 book *Transcultural Identities in Contemporary Literature*, past understandings of humanity and intersubjective exchange, including literature, in monocultural and monolingual terms, are increasingly viewed as inadequate in the global context of widespread intensification of cultural exchanges. According to researcher Yasemin Yildiz,

a monolingual paradigm, which first emerged in late-eighteenth century Europe, has functioned to obscure from view the widespread nature of multilingualism, both in the present and in the past. (Yildiz 2)

Yildiz accentuates that “as linguists have come to agree, and as scholars in other fields increasingly document, multilingualism is and has been far more common worldwide than had been previously acknowledged” (2), and “it is monolingualism, not multilingualism, that is the result of a relatively recent, albeit highly successful, development” (2). Yildiz, therefore, suggests that “[r]ecognizing the workings of the monolingual paradigm [...] requires a fundamental reconceptualization of European and European-inflected thinking about language, identity, and modernity” (2). “For monolingualism is much more than a simple quantitative term designating the presence of just one language. Instead, according to Yildiz, “it constitutes a key structuring principle that organizes the entire range of modern life” (2). This paradigm is anchored in the conception that both individuals and social groups possess only one “true” language, the “mother tongue”, and that through this singular language they are organically linked to a certain ethnicity, culture, and nation. The notion of *transculturality*<sup>5</sup>, instead,

fosters an inclusive, rather than exclusive, understanding of culture as characterized by differences; it emphasizes the need for groups to identify common ground among cultures, and the need for the individual to acknowledge the foreign within oneself in order to be able to comprehend others. (Gilsenan Nordin, Hansen, and Zamorano Llena x)

Understanding culture and language as characterized by differences and acknowledging the foreign within ourselves so as to comprehend others are both essential starting points for this study.

The notion of *literary translingualism* was first used by Steven G. Kellman (2000) to describe “the phenomenon of authors who write in more than one language or at least in a language other than their primary one” (ix). As Kellman observes, a switch to a new literary language is often triggered by migration: “[c]olonialism, war, increased mobility, and the aesthetics of alienation have combined to create a canon of translingual literature” (7). In this study, however, I use the notion of translingualism in a slightly different way following more recent inquiry (Dutton; Gilsenan Nordin et al.). As the case of Theresa Hak Kyung Cha demonstrates, multilingual writers do not always have a “primary language” from which they could

<sup>5</sup> The concept is indebted to the earlier notion of transculturation, coined by Cuban anthropologist Fernando Ortiz Fernández (1881–1969).

switch to a new one. Due to violent colonial language politics, and later to immigration, Cha was deprived of her “primary language”, Korean. Hence, her writing was rather characterized by a plurality of second languages in place of one mother tongue (Oh 88). In this study I follow Gilsenan Nordin et al., who have highlighted,

a shift in emphasis from the phenomenon of bilingualism to that of translanguaging: i.e. from a binary model tracing an author’s path from one discrete language to another, to a more dynamic model of the productive zone situated in between languages, where different linguistic media collide and intermingle. (Gilsenan Nordin et al. xxiii)

In addition to Cha, both Cixous and Duras were also exposed to a plurality of languages from early childhood onwards. It is therefore my hypothesis that the commingling of elements deriving from several languages is a feature common to the works of all three writers. Hence, I will compare their writing also from this angle. In addition, I feel the need to diverge from Kellman’s 2000 study due to its gender bias, and by this I refer to its tendency to foreground – mostly white male authors, while leaving in the margin many prominent translanguaging female writers. I will, instead, focus on three strong female voices of French and francophone literature who have all been associated with so-called feminine writing in earlier research. However, to the best of my knowledge, the three have not yet been examined with a comparative approach that brings together their work within one study.

In this transdisciplinary dissertation I engage in a thoughtful dialogue with different strands of feminist philosophy (Irigaray; Le Dœuff; Plumwood), post- and decolonial feminist thinking (Minh-ha, Smith *Decolonizing*, Spivak), psychoanalytic inquiry (Cheng; Cixous; Derrida), and deconstruction (Cixous; Derrida), but also black feminist thinking (hooks; Lorde; Salami). In some of the essays I also draw on recent posthumanist thinking (Haraway; Neimanis), queer and transgender theory (Sedgwick; Stryker, Currah, and Moore), literary translation and translation theory (Apter; Cassin), as well as scholarship on experimental feminist writing, style, and visual arts. My position as a researcher is that of a Finn, based in both Finland and France, and a non-native speaker of English and French. My upbringing in a bilingual (Finnish–Swedish) setting in Southwest Finland, as well as my professional background as a literary translator from French into Finnish and my experience in creative writing as a novelist, have led me to explore the phenomena of multilingualism in literature. Prior to starting this dissertation, I had already translated works by both Cixous and Duras, and these translation processes led me to consider more closely the authors’ ways of thinking in relation to their unique

ways of using language.<sup>6</sup> This study has been conducted – mainly – in two countries, France and Finland, and in two fields of research, Comparative Literature and Gender Studies.

## 1.2 Aims of the Study

This dissertation asks what is specific to the thinking and meaning-making of translingual and transcultural women authors in the light of the “feminine” writing of Cha, Cixous, and Duras. Underlying this inquiry is the ongoing and broad scholarly interest in matters of multilingualism and transculturalism. My novel contribution to these fields of research is to compare these experimental female voices that all stem from a marginal subject position, although their individual positions differ from one another. I pay special attention to how their works challenge the traditions and norms of the Western literary canon and knowledge production processes: I ask how the language and multiple meaning-making of the writer reject the very principles of conventional Western meaning-making, such as linearity, clarity, rationality, and masculinity that have long been considered as the guiding lines in Western thinking and writing and that all, I suggest, derive from the principle of One. I am especially interested in substantiating how translingualism and transculturalism can be conceived as sources of richness and creativity, instead of connoting negative aspects, such as marginalization and exclusion. I also investigate what kind of novel meanings these writers give to classic concepts in literary studies, such as *voice* and *silence*. In feminist and postcolonial research, silence has often been associated with negative aspects, such as suppression and marginalization. In essay IV, however, following Trinh T. Minh-ha’s thinking, I explore how silence can also function as a language of its own in Duras’s work. In essay II, I explore how the queer/feminine narrator-subject of Cixous’s *Souffles* is able to transform time and again by giving birth to new voices in herself/themselves, and how these voices open multiple ways to hear and see differently. Overall, in this dissertation, and especially in essays I, III and IV, I aim to build bridges between feminist, postcolonial, and psychoanalytic inquiry with the help of my analyses of Cha’s, Cixous’s, and Duras’s translingual thinking and writing. The core corpus of this study has determined the theoretical combination with which I approach the analyzed works. In essay II, I aim to bring Cixous’s

<sup>6</sup> Regarding Duras, I translated Leopoldina Pallotta della Torre’s book of interviews with Duras, which was originally published in Italian in 1989 under the name of *La passione sospesa* and only 24 years later in French by Seuil under the name of *La passion suspendue*, translated by René de Ceccatty. My Finnish translation, *Nimetön intohimo* (Nameless Passion), was released by the independent publishing house Poesia, specialized in poetry, in 2014, to celebrate Duras’s centenary.

thinking closer to queer and transgender theory. My motivation for such endeavours derives from my will to connect different strands of thought, which, in my view, can nourish one another. This is my idea also in combining the notion of translingualism with that of Cixousian so-called feminine writing, with the aim of shaking, stirring, and, eventually, shifting some of the meanings commonly attached to the latter.

### 1.3 Research Questions

Each theory-oriented essay addresses the following three questions: first, how does the work challenge conventional Western meaning-making; second, what kind of alternative, corporeal modes of understanding does it explore and advance; and third, what kind of different ways of seeing does it invent. The first theory-oriented essay delves into Cha's works and asks how the *radically multiple meaning-formation* created in her works contests uniformity, homogeneity, linearity, rationality, and masculinity, all of which have long been considered normative ideals in Western thinking and writing.<sup>7</sup> Second, the essay asks how the imaginary space created in her works opens a possibility for the co-existence of multiple differences without marginalization or hierarchy. Third, the essay explores how the French feminist and psychoanalytic thinking of the mid-70s influenced Cha's work. Essay II focuses on Cixous's *Souffles* and asks in what ways her language and writing can be considered *anti-essentialist*. The essay also inquires into the kind of alternative knowledge that can be attained by a writing style that stems from the realm of dreams, the unconscious, and the body. Essay III analyzes Cixous's book *Vivre l'orange – To Live the Orange* and asks how her translingual writing manifests *extreme multiplicity* to challenge the norms of Western thinking and writing. The essay also asks how Cixous's thinking and writing resemble those of two decolonial and queer Chicana authors, Cherríe Moraga and Gloria Anzaldúa, and compares her understanding and usage of the notion of "source" with that of postcolonial thinker Trinh T. Minh-ha. Furthermore, it examines Cixous's and Derrida's thinking about linguistic exclusion in the (post)colonial context of Algeria, and asks how Cixousian and intersectional thinking may be brought together with the help of the principle of multiplicity. Essay IV explores Duras's novel *Emily L.* from an angle that asks how silence, writing, and gender are interrelated in the book and what kind of gendered meanings are attributed to silence. The essay further asks how the stylized silence in Duras's artistic expression creates, paradoxically, a language of its own, and how this *language of silence* is interrelated with her culturally hybrid and multilingual background.

<sup>7</sup> When I employ the term 'masculinity' in this study, I do not seek to reinforce any essentializing understanding but, rather, I refer to the tendency in Western literary history to privilege male writers as creators of literature.

## 1.4 Introducing the Authors

Not only do the philosophical and artistic influences of the three writers at hand echo one another in an astonishing number of ways, but so too do their lived lives. Introducing the writers in a way that pays attention to biographical data, such as notable life-events, may seem like an outdated and counterintuitive approach, given the poststructuralist implications of their work. I do, however, consider that the similarities between the three writers and their works is significant in view of my comparatist approach, which examines both the commonalities and the distinctive features in each author's thinking and writing. I will first introduce Cha, who is lesser known in Europe than the two more established authors. She is also the youngest of the three. I will then continue "in reverse order" with Cixous and, last but not least, Duras.

Despite her regrettably short life, Korean-American interdisciplinary artist, writer, and film-maker Theresa Hak Kyung Cha (1951–1982) left behind her a particularly rich, complex, artistically mature, and haunting oeuvre. It consists of four published books, six videos, two films, six conceptual projects related to mail art, nine performances, five sculptures, five works on cloth, fifteen works on paper, and eight artist's books (Zabunyan 9). Cha's artistic praxes can thus certainly be characterized as plural. During her lifetime, Cha's art was presented in twenty expositions, screenings, and collective projects (Zabunyan 9). Cha's family gifted her life work to The Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive in 1992, where it has been preserved ever since under the name of the Theresa Hak Kyung Cha archive. In 2001, The BAMPFA organized the first large retrospective, *The Dream of the Audience*, which not only traveled in the US but also visited two European cities, Vienna and Barcelona. Apart from these exhibitions, Cha's work has not been widely presented in Europe. However, the first monograph dedicated to her work was written in French by art historian Elvan Zabunyan. Presenting Cha's legacy to a French and francophone audience, Zabunyan rightfully claims that its historical, aesthetic, political, as well as philosophical dimensions are immense (9). Zabunyan further specifies that the heritage of Cha's work leads to research that emerges from postmodern and postcolonial theorizations, and from feminist problematics with a racial or ethnic orientation (10–11).

Theresa Hak Kyung Cha was born on March 4, 1951 in Pusan, South Korea during the Korean war, which was a major conflict of the Cold War. During the Japanese occupation of Korea (1910–1945), Cha's grand-parents fled to Manchuria (Zabunyan 16) where Cha's mother was raised and later married Cha's father. Both parents were teachers. The couple felt, however, the need to return to Korea during World War Two, when Korea was painfully trying to free itself from oppressive Japanese rule (Zabunyan 16). In 1962, when Theresa was eleven years old, she emigrated with her family to Hawaii, a result of the "tumultuous years of student

political movements against dictatorship in Korea, movements in which Cha's brother was involved" (Oh 104). With grandparents leaving Korea during Japanese colonization, with a "mother living in exile during the colonial era, and then her family emigrating during the turbulent period after liberation", Cha was a third-generation exile, "an exile of an exile, as it were", as Yoon Jeong Oh (105) notes. In 1964, Cha's family moved from Hawaii to San Francisco, where Theresa attended the Catholic Convent of the Sacred Heart High School, studying Greek and Roman classics along with French, and where she sang in the school choir. In high school, after having studied English for only a few years, she received several scholastic and poetry awards (Roth 151–152). Cha then transferred to the University of California, Berkeley where she received a B.A. in Comparative Literature and both a B.A. and an M.A. in Art. In college she studied European, and particularly French, modernist writers and French film theory and read Korean poetry. According to Zabunyan (18), Cha's education in Berkeley and her initiation to the thinking of Roland Barthes and Émile Benveniste influenced her understanding of a field of structural analysis of language that reflected her own experiences as a "foreigner" learning a new language.

During her college years, Cha worked at the Pacific Film Archive as an usher and cashier and was nourished by numerous classical and experimental films that she would often discuss with artist friends (Roth 152). In 1976 she embarked upon an eight-month sojourn at the Centre d'Études Américaines du Cinéma in Paris. During her time in Europe she also visited Amsterdam, where she became involved with other artists and their work. Cha then returned to California. However, she was not naturalized as a US citizen until 1977 (Roth 153), and thus lived most of her life in the US as an "outsider". In 1979, she traveled to Korea for the first time since the family's initial departure. In 1980, she moved to New York, where she worked as editor and writer in Tanam Press and published *Apparatus/Selected Writings*. In 1981, Cha returned to Korea and started shooting footage for her film *White Dust from Mongolia*. (Roth 155–156) The film was, unfortunately, left unfinished due to her untimely death. In 1982, Cha published *Dictée*, a *chef d'œuvre* of decolonial and experimental feminist writing which explores the exiled hybrid subject who speaks multiple second languages in place of one mother tongue (Oh 88). Only a few days after the publication of *Dictée*, Cha was raped and murdered by a security guard in Manhattan, New York. Cha's shockingly tragic death adds a hauntingly oracular aura to the interpretation of her work, which, along with its polyphonic avant-garde aesthetic inventions, tackles violence, oppression, and transnational trauma.

French writer, professor, critic, playwright, and feminist thinker Hélène Cixous was born on June 5, 1937 in Oran, Algeria, which was then a French colony. Her parents had met in Paris but fled to Algeria before the outbreak of World War Two. With the rise of Nazi Germany, her parents' Jewish family members dispersed across



the globe: Cixous's maternal family, which came from Osnabrück, later moved to Strasbourg in German Alsace, while her paternal relatives fled from Austria, Hungary and Czechoslovakia to Spain, Morocco, and, eventually, Algeria (Cixous, *Le Rire* 84; Eileraas 108). Cixous grew up in a "house of languages" (Cixous, "Villes promises" 197), where she would hear not only French and German spoken and sung by her parents, but also Spanish, Arabic, and Hebrew spoken by neighbours and relatives. She was raised in a "multilingual household formed by the North and the South, of European and North African memories, of Ashkenazi and Sephardic Jewish heritages" (Prenowitz VII). As Karina Eileraas (107) notes, Cixous narrates in her – seemingly conventional – family album, entitled "Albums and Legends" (Calle-Gruber and Cixous, *Rootprints* 181), a "double childhood" which was spent in Oran, Algeria, yet constantly visited by stories of faraway places, especially Europe. From an early age she was an avid reader and found in literature a place where one can dream and imagine (Cixous, *Animal Amour* 33, 52). Eileraas specifies that although "Albums and Legends" delights in the nostalgic pleasures of recollection, "it also ripples with the impossibility of locating a precise geographic home, or of tracing national belonging and familial identity to a singular origin" (106). Indeed, Cixous's family background and the linguistic environment where she grew up were eminently plural and characterized by her will to imagine and dream through reading and writing.

Cixous received French nationality at birth, but the citizenship was revoked by the anti-Jewish laws of the Vichy regime. Nationalism and the concept of nationality therefore remained profoundly suspect for Cixous. Indeed, after relocating from Oran to Paris in 1955 at the age of eighteen, she claimed neither French nor Algerian nationality, but a "literary nationality" (Calle-Gruber and Cixous, *Rootprints* 204; Eileraas 109). She is also known to be favourable to the idea of having multiple nationalities. This alternative nationality also stems from experiences of sexism that she was exposed to early on in France:

I abruptly learned that my unacceptable truth in this world was my being a woman. Right away, it was war. I felt the explosion, the odour of misogyny...  
From 1955 on, I adopted an imaginary nationality which is literary nationality.  
(Calle-Gruber and Cixous, *Rootprints* 204)

Cixous has said that her writing "was born in Algeria out of a lost country of the dead father and the foreign mother" (Cohen 2). Cixous's father died of tuberculosis when she was ten years old, and she was raised by her German mother who worked as a midwife. I explore the "foreignness" of her language and writing in essays II and III. Cixous entered the French literary scene in 1967 with a debut collection of short stories entitled *Le prénom de Dieu*. It was succeeded by her remarkable 800-

page doctoral dissertation, *L'Exil de James Joyce ou l'art du remplacement* in 1968, which was also the year of student uprisings in Paris and in several other cities in France. After the movement of May 1968, the ministry of education gave Cixous the task to envision a different kind of university. As a result, she founded, together with philosophers Michel Foucault and Gilles Deleuze, the Centre universitaire expérimental de Vincennes, which was later renamed Université Paris 8, where Cixous was appointed professor of English Literature (Regard 10). As an Anglicist, English came to supplement the plurality of languages she was familiar with. The 1960s was also the decade in which she met Jacques Derrida, who became her first reader and with whom she shared a close, life-long friendship. In their first encounter in 1963, they discussed at length Joyce, in whose Babelian writing Derrida acknowledged his own deconstructive praxis and the transformative effect it can have on the reader (Stevens x). In 1974, Cixous founded, at Paris 8, a postgraduate curriculum in Women's Studies, the first one of its kind in Europe. She wrote the manifesto *Le Rire de la Méduse*, "The Laugh of the Medusa", as the founding text of the new curriculum. Up to this day, and after more than eighty published works, *Le Rire* remains her most quoted and internationally referenced text.

In the mid-70s, along with the "Laugh", she also wrote the essay *Coming to Writing* and co-wrote the book *The Newly Born Woman* with Catherine Clément. All of these texts evoke the liberating force of a certain praxis of writing, which urges women to write themselves. According to Christa Stevens (xi), this invitation constitutes a doubly liberating and transgressive gesture as it is about women entering and conquering the literary scene from which they have been excluded, and at the same time proposing a new kind of nonconforming and potentially subversive writing. Allying the subaltern position of women and the exclusion of female subjectivities from the great discourses of the era – such as in Lacanian psychoanalysis – Cixous developed the idea of *écriture féminine* in which the body has a central role: "the body is conceived in psychoanalytical terms as drive-ridden, erogenous, and heterogeneous, marked by the unconscious and generating the imaginary" (Stevens xi). After the essay-manifestos, or pamphlets (as Christa Stevens, among others, has called these poignant texts) of the mid-1970s, Cixous wrote "more lyrical fictions exploring, always in the first person singular, the becoming of a new feminine subjectivity" (Stevens xii). I approach this topic in essay II. "These very personal fictions are carried by an affirmative voice, which expresses itself for life, for love, and for women, and explores a plural subjectivity marked by alterity and welcoming the unknown" (Stevens XII). I analyze the multiplicity of the "I" in Cixous's writing in essays II and III.

After a period in the 1980s focusing on her playwrighting and collaborating with Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil, where she addressed, among other themes, the "Third World", racism, and economic disparity (Conley ix), Cixous

returned, at around the turn of the millennium, to revisit and recreate the scenes of her country of birth in several books of experimental prose. She has continued writing on a large spectrum of personal topics, ranging from care and love in mother–daughter relationships, the transformations and erotics of aging female bodies, the poeticity of her mother’s multilingualism, and animal love.

French novelist, filmmaker, playwright, essayist, and screenwriter Marguerite Duras was born on April 4, 1914 on the eve of World War One in Gia Định, Vietnam, which was at the time a French colony. Her civil servant parents, who worked as teachers, had emigrated to the colony for work. In addition to working as a teacher, Duras’s mother also played the piano in a movie theatre in Saigon. Her parents continued traveling back and forth to France, occasionally staying there for long periods of time. During her parents’ absence, Marguerite and her brothers were cared for by native domestic servants. According to Catherine Bouthors-Paillart, Duras was affectively and aurally more exposed to Vietnamese than French at an important age for language learning (Bouthors-Paillart, “Susciter” 124–125). When she was seven years old, her father died, which led to the family’s loss of their privileged class position in the white bourgeoisie and, since the family neither belonged to the local community, they remained in a liminal space between the two. Her childhood environment was defined by racial segregation between the white community and the native community, which was colonized and oppressed by the French (Barnes; Bouthors-Paillart, “Susciter”). The racial segregation also concerned the Vietnamese and the French languages; speaking Vietnamese was strictly forbidden in the schools for local students, where Duras’s parents worked. However, in everyday life the two languages mixed, and the different communities lived closely and heterogeneously. (Bouthors-Paillart, “Susciter” 124–125.) Catherine Bouthors-Paillart has analyzed the influence of Vietnamese in Duras’s French writing and claims that the impact of Vietnamese can be found in her French, not on the lexical level, but on a deeper, more archaic level; in the syntax, the morphology as well as the rhythm (*Métissage* 163–166; “Susciter” 124–125). In essay IV, I analyze the commingling of different languages in her novel *Emily L.* with the help of the notion of literary translingualism. The studies of Bouthors-Paillart and Barnes contribute to my analysis, along with Duras’s (1990) own perceptions of the impact of Vietnamese in her use of the French language.

At nineteen, Duras boarded a ship, left her country of birth and traveled to France across the ocean. She never returned, even if she would repeatedly revisit and recreate her childhood scenes in the works that constitute her Vietnam Cycle. After studying law in Paris and graduating, she was employed by the Ministry of the Colonies. During World War Two, she published her first novel, *Les Impudents* (1943), and became an active member of the French Communist Party and a member of the French Resistance. After the war, her novels were linked to the *nouveau*

*roman*, a term which has been attributed – mostly – to French modernist authors experimenting with language and style and rejecting several features of the earlier novel, which literary theorist Jean Ricardou (*Nouveau* 13) called “l’Ancient Roman”, “the old novel”. While the earlier novel was largely based on the solidity of characters, the *nouveau roman* indisputably questioned the characters’ solidity (Ricardou, *Nouveau* 13). The *nouveau roman* also questioned more conventional narration and narrator as well as the idea of language as “neutral”, “natural”, “innocent”, and “transparent” (Ricardou, *Théorie* 28).

Duras became a prolific writer with over thirty published novels or prose books, a dozen theatre pieces, seventeen screenplays, and a vast production of essays and press articles that span half a century. After the spring of 1968, which marked a major cultural turning point in France, she shifted, for one and a half decades, from writing to filmmaking, and was linked to the French New Wave. During her cinematic phase, from the late 1960s to the early 1980s, a time that coincides with the second wave of feminism and a certain experimental feminist euphoria, she created a radically novel aesthetics rooted in multisensoriality (see Royer), as well as slowness, silence and a multilayered structuring of image and sound. These gendered aesthetics challenged the dominant masculine cinematic paradigms and emphasized the inversion of power relations. Duras’s innovative cinematic language subsequently resonates in both Cha’s and documentary filmmaker and theorist Trinh T. Minh-ha’s aesthetic and filmic language. Duras was a major female pioneer in both literary innovation and cinematic experimentation of the 20<sup>th</sup> century. She expressed, however, on several occasions, her experiences of sexism and cultural otherness in the French cultural, artistic, societal, and political scenes (see for example Pallotta della Torre and Duras).

Multiple points of contact bring together Cha’s, Cixous’s, and Duras’s work, and many similar occurrences and experiences echo in their lived lives. Each one was born in a country colonized by another or even by several other countries. Cixous’s country of birth, Algeria, was at that time called “French Algeria”, *l’Algérie française*, and she described it as an unimaginable place, unless one has experienced and endured it oneself (*Le Rire* 84). When Duras was born, Vietnam was part of “French Indochina”, *l’Indochine française*. South Korea, for its part, endured a history of successive occupations by foreign powers: first by China, starting from the era of Emperor Wudi during the Han dynasty, then by France, starting from 1866, followed by Japan from 1910 to 1945, and subsequently by the United States. In addition, each writer was born either during or on the brink of a war, World War One, World War Two, or the Korean War. These extreme experiences connect their lives, and works, to transnational and global traumas which they all have addressed in their literary and artistic production. They also have in common the experience of having had to leave one’s country and emigrate to another as an adolescent. Hence,

each one's relationship with their native land is depicted through affects and emotions that span melancholia, nostalgia, and the pain and suffering of departure, but also love, and a distant sense of belonging. Cha and Cixous share a similar experience of living in exile and diaspora. The theme of dislocation, central to Cha's work, does not, however, manifest itself as strongly in Cixous, who had a part of her roots in Europe, to which she immigrated. This was not the case for Cha, who did not have her roots in the United States when she emigrated there from Korea. Despite the differences in the three writers' immigrational backgrounds, they all endured different forms of oppression or marginalization in their new home countries as women, immigrants, and racialized or cultural others. However, they also share a heterogeneous and shifting substrate, where music played an important role, either in the form of singing (Cha), or listening to family members sing (Cixous) and play the piano (Duras).

Artistically and intellectually, all three writers were strongly influenced by European literary modernism, as well as postmodernism and experimentation or the avant-garde. The 1970s and 1980s, in other words the post-1968 era from which the works studied in this dissertation arose, was an especially fertile terrain for literary and intellectual experimentation. The cultural magazine *Tel Quel*, which published articles written by the *nouveau romanciers* and *nouveau romancières* as well as by poststructuralist philosophers, was active from 1960 to 1982. Oulipo (acronym for *L'ouvroir de littérature potentielle*, "Workshop for Potential Literature"), a group of writers and mathematicians formed in the 1960s, inspired poets and artists alike with constrained writing techniques that opened up the potentials of language. I suggest, however, that the writing of Cha, Cixous, and Duras differs from that of the Oulipians – and, in a broader sense, from much of the Western tradition of experimental writing – in that their interest in linguistic experimentation does not derive from techniques of constraint but, rather, from a will or a desire to liberate a flow of writing that is closely intertwined with corporeality and that documents and studies the experiences of marginalized subjects through a psychoanalytic prism. Poststructuralist and psychoanalytic thinking flourished, and Cha, Cixous, and Duras were all strongly influenced by these ideas. Deconstruction, one of the main strands of inquiry or "methods" of poststructuralist thinking whose impacts are tangible in all the works analyzed in this study, breaks down conventional Western conceptions. Jacques Derrida, who introduced deconstruction in his 1967 book *Of Grammatology*, tries to explain the concept to Professor Izutsu in his "Letter to a Japanese friend" from 1983 while discussing a possible Japanese translation. Derrida paraphrases deconstruction with the words "to lose its construction" (Derrida, "Letter" 247) and states that,

[t]o be very schematic I would say that the difficulty of *defining* and therefore also of *translating* the word “deconstruction” stems from the fact that all the predicates, all the defining concepts, all the lexical significations, and even the syntactic articulations, which seem at one moment to lend themselves to this definition or to that translation, are also deconstructed or deconstructible, directly or otherwise, etc. [...] What deconstruction is not? everything of course! What is deconstruction? nothing of course! (Derrida, “Letter” 247–248)

Derrida, therefore, can be said to distrust definitions, and from a broader perspective it can be said that deconstruction aspires to destabilize conventional Western philosophical principles, such as God, presence or truth, and traditional philosophical dichotomies. Deconstruction is critical of the Western tradition of *phonocentrism*, which refers to privileging speech over writing, and he aspires to deconstruct this binary opposition. Derrida is also very critical of the Western tradition of *logocentrism*, which refers to the privileging of language and reason in assigning meaning to the world. In particular, his concepts of writing and *différance* have influenced the three writers studied in this dissertation, especially Cha and Cixous. Researcher Martta Heikkilä summarizes these concepts well:

In *Of Grammatology*, he [Derrida] puts forward that all possibility of meaning emerges on the ground of written word. This is contrary to the emphasis on speech as the ultimate ground of meaning, as was highlighted by Plato, Jean-Jacques Rousseau, Ferdinand de Saussure, and Claude Lévi-Strauss. [...] Besides linguistic signs, among the things that writing distributes in space and time are areas as diverse as cinematography, choreography, and varieties of pictorial, musical, and sculptural “writing.” [...] Writing is the very structure in which *différance* takes place, *différance* being the condition of speech and language. The movement of *différance* consists of the spatial act of differing and the temporal act of deferring, postponing until a later time. This double movement is destined to challenge the metaphysical categories of being – presence and absence – by showing their instability: according to Derrida, there is never either full presence or total absence. [...] The differentiating act of *différance* carries within it not only the connotation of the *different* (*différent*), but also the *differend* (*différend*): polemical otherness and an event in which the discordant parties are not returned to the sphere of the same. *Différance* is concerned with the undecidable: the difference itself remains undecided. As a result, *différance* is polysemic. (Heikkilä 18–19)

As I will show in this dissertation, the undecidable and the polysemic very much characterize Cixous’s writing, in particular, but also Cha’s. Derrida’s neologism

*phallogocentrism*, which is derived from the words *phallogocentrism* and *logocentrism*, refers to the privileging of the masculine and the logocentric in meaning-making, and it has been a very fruitful concept for feminist thinkers, such as Cixous and Clément, as well as Luce Irigaray. Deconstruction takes place in-between philosophizing and writing, and Derrida has challenged many conventions of Western philosophy by writing texts with an experimental grip that incorporates different typographies as well as visual elements and favours differing/deferring and undecidable meaning-making, such as homonymic wordplay and puns. Deconstruction is therefore very much involved with textuality.

A major social movement of the 20<sup>th</sup> century, which reached one of its peaks in the 1970s and which traverses all three writers' work, is feminism. Around the mid-70s, Cixous was profoundly implicated in feminism but at the same worried about its internal contradictions that she considered as badly thought out or not recognized (Cixous, "My text" 73). Cixous and also Duras had complex relationships with feminism but, from the perspective of the 2020s, I consider both as central figures of the second wave of French feminism. As Elaine Marks and Isabelle de Courtivron have pointed out, in the 1970s French context the word "feminism" had bourgeois connotations (Marks and de Courtivron x; Anderson 7) and Cixous was cautious of feminism's reactionary trends (Cixous and van Rossum-Guyon 481–482). Even so, her texts from the 1970s were influenced by the women's liberation movement, MLF (Mouvement de Libération des Femmes), of which she was never a part but whose first public meeting was held at Université Paris 8–Vincennes and whose central figure, Antoinette Fouque, acted as her publisher for several years from 1975 at the feminist publishing house Éditions des femmes. According to Verena Conley (ix), Cixous started publishing all her work at Des femmes in 1976 to show her political commitment to the women's movement but stopped in 1982 "in order to enjoy greater poetic freedom, which, she felt, had been reduced by pressures and interpretations of the relation between the poetic and the political" (Conley ix). Duras, for her part, collaborated with the feminist magazine *Sorcières* ("Witches") and signed, in 1971, the Manifesto of the 343, which was signed by women who publicly declared having had an abortion. The Manifesto of the 343 initiated the introduction of the Loi Veil, which decriminalized abortion in France four years later. During the years that I conducted this research, I have not come across information about Cha's involvement in explicitly feminist political activism. As Zabunyan notes, "Cha was not concerned with the political demands of the Women's Liberation Movement, in which Californian women artists were so deeply involved" (54). I do, however, consider that a feminist paradigm spans Cha's transdisciplinary work and is palpable, for example, in the all-female perspective in *Dictée* which I analyze in essay I.

## 1.5 Sensations from Bird Towers

I wrote this introduction in fall 2023 as a Saari fellow at the Saari residence in Southwest Finland. Every day I would walk along a trail that leads through a forest to the Bird Towers by Mietoistenlahti Bay, whose precious wetland, populated by waterfowl, is overwhelmingly popular with migratory birds. When I arrived at the residence in early September, the cranes were doing test flights for their long journeys south for the winter. The savvy older birds would teach the younger ones how to form and maintain a flying wedge. But the wedge would ultimately fall apart, and at that moment the older individuals would loudly scold the younger ones, making every sentient being along the Bay conscious of their presence. Some days the sea water would smell muddy, tangy, and pungently warm at the same time. As the breezes got crisper later in fall, I could still feel them on my skin as I walked through the forest with the smell of pine trees in my nose. Walking, writing, reading; opening the senses and allowing them to stay open through the tasks of the day. This ritual and routine became a daily exercise, which helped me to connect and stay in tune with the different tones of my research material as I explored the three writers' wanderwords as well as the reappearing bird motifs in their texts. Cixous's favourite verb, *voler*, which is for her a "woman's gesture", is a semantic shapeshifter, as the French verb not only denotes flying but also stealing, for example stealing "into language to make it fly" (Cixous and Clément 96). In a similar manner, the broken language, which is spoken by the character of the *diseuse* in Cha's *Dictée*, is ambiguously called "pidgeon", not only referring to the hybrid "pidgin tongue" that she speaks but also to the bird "pigeon". The latter served in several wars of the 20<sup>th</sup> century as a skilful messenger due to their incredible ability to find their way home even over extremely long distances. The ambiguous and multiple motif of this winged transcultural creature leads us to the next section, where I explicate the different kinds of "methodologies", all interconnected, that I apply in this study.





## 2 “Methodologies” of

### 2.1 ...Reading with Love

In her influential book *All About Love: New Visions* (2001), bell hooks writes about the mounting lovelessness in our culture. According to hooks, “it is especially hard to speak of love when what we have to say calls attention to the fact that lovelessness is more common than love” (xxvii). She regrets that in our culture we are not taught to love and that schools for love do not exist. Convinced that profound changes in the ways we think and act must take place if we are to create a loving culture, she draws from the teachings of Erich Fromm, Martin Luther King Jr., and Thomas Merton so as to outline a new ethics of love embedded in the principles of care, respect, knowledge, integrity, courage, and the will to cooperate.

In an interview from the late 1970s H el ene Cixous states that, “A method is a word that means nothing to me. I would not follow one, as my work is analogous to a relationship of love” (Cixous, “When I Do Not Write” 51). In this section, I outline a close-reading praxis which I call a Method of Reading with Love that is based on the teachings of bell hooks and H el ene Cixous on how to approach the other, in this case a text, with love.<sup>8</sup> I have applied this method in my reading of the main works analyzed in this dissertation. With this method, I partake in ongoing feminist discussions about the supremacy of criticality in the academic world, and in the aspirations to develop new vocabulary and thinking for affective reading. In her 2015 book, *The Limits of Critique*, Rita Felski states that, “Critique is often feted in the humanities as a cure-all for dogma and orthodoxy” (117), that it is “synonymous with intellectual rigor, theoretical sophistication, and noncompliance with the status quo” (118), and also that “[i]t is invoked rather than examined” (117). Felski is interested in reassessing our current ways of reading and reasoning in a climate

<sup>8</sup> Writing this thesis, it has taken me years to figure out what the word “method” really means. I therefore sympathize with Cixous for whom it has meant absolutely nothing. It was to my great surprise that this section, which regroups the “methods” applied in the dissertation, turned out to be the easiest one to write. I came to write this section after finishing the text analyses, at which stage the word signified for me, more or less, a sort of travel guide that helps me navigate the process.

where for many, especially younger, academics the critical paradigm is the major paradigm, and where we are “led to believe that the only alternative to critique is a full-scale surrender to sentimentality” (150). Felski asks: “[w]hy does it seem so excruciatingly difficult to conceive of other ways of arguing, reading, and thinking” (149), and “[h]ow might argument and interpretation proceed if critique were no longer our ubiquitous watchword or ever-vigilant watchdog? What other shapes of thought could we imagine?” (Felski 150) She suggests, among other things, “a politics of relation rather than negation” (147), which resonates with the thinking of both hooks and Cixous.

In an interview dating back to the late 80s, but which I find still relevant today, Cixous details the aims and practices of her research seminar in Women’s and Gender Studies that she has held in Paris for several decades and that is still running under the auspices of the Collège International de Philosophie and hosted by the Maison Heinrich Heine at the Cité internationale de Paris. She states that everything begins with love: “If we work on a text we don’t love, we are automatically at the wrong distance.” (Quoted in Sellers, *Writing* 147) She believes in the importance of working collectively and that “[l]earning to love the other’ will [...] not only mean changes in our sexual and social relationships, but will also bring about corresponding changes in cultural and political order” (Sellers, *Writing* 7). I suggest that the Method of Reading with Love is particularly applicable to approaching poetic and literary texts. I also suggest that Cixous’s seminar might, indeed, be the kind of school for love that hooks was longing for:

The work we do is a work of love, comparable to the work of love that can take place between two human beings. To understand the other, it is necessary to go in their language, to make the journey through the other’s imaginary. For you are strange to me. In the effort to understand, I bring you back to me, compare you to me. I translate you in me. And what I note is your difference, your strangeness. At that moment, perhaps, through recognition of my own differences, I might perceive something of you. The movement is like a voyage. (Sellers, *Writing* 146)

In the reading practice implemented in Cixous’s seminar, the emphasis is on the other’s differences and on traveling through and to their language. I interpret this to mean that, whether the other be a text or a person, their differences must be approached ethically, with care, curiosity, and respect. In the reading practice implemented in Cixous’s seminar, the studied text is chosen on the grounds that it touches the reader. Cixous accentuates the verb ‘touch’ because she thinks that there is a bodily relationship between the reader and the text: “We work very close to the text, as close to the body of the text as possible; we work phonetically, listening to

the text, as well as graphically and typographically.” (Sellers, *Writing* 148) I have applied the notion of listening to the body of the text as closely as possible as an ethical, and relational, reading method by paying special attention to the different linguistic aspects of the text: its phonetical, syntactical, semantic, and morphological aspects. The reading practice implemented in Cixous’s seminar differs from formalist approaches, which “cut up structure, which impose their systematic grid” (Sellers, *Writing* 147), and from those that relate to a text as if it were an object, making use of theoretical instruments. Instead, Cixous prefers to look at the text as if it were a map, embodying the world: “I look at its legs, its thighs, its belly, as well as its trees and rivers: an immense human and earthly cosmos” (Sellers, *Writing* 147–148).

hooks’s ethics of love resembles Cixous’s practice of close-reading in many ways. hooks (87–88) emphasizes that her ethics of love has to do with embracing a global vision wherein we see our lives and our fate as intimately connected to those of everyone else on the planet. It is also concerned with the choice to work with individuals we admire and respect. On the topic of difference, hooks states that:

When we are taught that safety lies with sameness, then difference, of any kind, will appear as a threat. When we choose to love we choose to move against fear – against alienation and separation. The choice to love is a choice to connect – to find ourselves in the other. (hooks, *All About Love* 93)

hooks accentuates inter-being, interconnectedness, and anti-violence following Fromm, King, and Merton, and acknowledges love as an active force that should lead us into greater communion with the world. In her view, loving practice in these thinkers’ work “is not aimed at simply giving an individual greater life satisfaction; it is extolled as the primary way we end domination and oppression” (76). These far-reaching societal aims for change in hooks’s ethics of love also resonate with Cixous’s notion of *Amour Autre*, “A Love An Other”. *Amour Autre* is a force that keeps change in perpetual movement; it is love itself, a rare find that not only reaches towards the same, but also accommodates the arrival of differences (Regard, 21–22).

In this study I have applied the Method of Reading with Love by first choosing only texts that touch me as the main bodies of text. I agree with hooks and her conviction that she would work better in an environment shaped by an ethics of love, and I too believe that “when we work with love we renew the spirit; [...] it nurtures our growth” (hooks, *All About Love* 65). Second, these texts have been created by writers that I greatly admire and respect. I have traveled through each one’s language and discovered their imaginary. In other words, I have translated them in me so as to better understand them. Following both hooks and Cixous, I have not embarked on this journey in a logic of mastery but, oftentimes, have lost myself in the process.

The method of Reading with Love consists of approaching the chosen, beloved bodies of texts, and their particularities and strangenesses, with curiosity, care, respect, and courage, and without fear or prejudice. With this corporeal and gentle method of reading I have created an intimate, even physical relationship with these bodies that I have frequented for quite some time. With this loving and intimate method, I bring these bodies into play.

## 2.2 ...Multisensory Textual Immersing

The act of listening to the text/the other is central to Cixous's close-reading practice. Her emphasis on the role of listening – more than that of seeing – is in accordance with recent research that has marked a cultural turn from eye to ear in feminist thinking and practice. In her article on tactical soundwalking in the city as a female urban wanderer, the *flâneuse*, researcher and sound artist Stephanie Loveless states that:

While the eye in Western cultural discourse and practice – as exemplified by the panorama – represents control and objectification (a way of approaching the world as a resource to be exploited that is historically bound up in both patriarchy and settler-colonialism), the ear can be figured as an ecologically responsive or feminist approach. Listening – inherently immersive, experiential and ever-present – enmeshes us in our surroundings. (Loveless 100)

Loveless addresses how the two modes of engaging in the world – looking and listening – invoke different orientations and ethical values. She is not arguing that the ear would be *de facto* feminist but, rather, that “the act of listening can be mobilized as a different model of engagement in the context of inherited Western norms and in resistance to hierarchical and objectifying ways of moving through the world organized by ocularcentrism” (100). In close connection with the Method of Reading with Love, outlined in the previous section, I want to delineate a reading practice that actively engages in hearing and, in addition to that, in touch. In short, a reading practice which activates several senses at once instead of foregrounding only one of them, such as the predominant vision. I understand ‘touch’ in a double manner: referring both to the concrete sensations evoked in the reader by the materiality of the text, and also to the feelings evoked by the text. In this study, I have applied this reading practice by carefully listening to the variety of phonetic, semantic, syntactic, and morphologic, as well as thematic, poetic, aesthetic, narrative, philosophical, political, geopolitical, and embodied differences manifested by the chosen bodies of text, and at the same time, letting their singularity and strangeness touch, enchant, and move me. With this approach, I also follow the

practice of tactile and haptic reading (instead of an optic one) advanced by Marie-Dominique Garnier: a practice that touches bodies, moves, and affects them (Garnier, *Alphagenre* 16). Her thinking resonates with Cixous’s motivation to choose the texts we study on the grounds that they touch us and, also, that there exists a bodily relationship between the reader and the text. Garnier further refers to Eve Kosofsky Sedgwick, for whom there seems to subsist a particular intimacy between textures and emotions. According to Sedgwick:

to touch is always already to reach out, to fondle, to heft, to tap, or to enfold, and always also to understand other people or natural forces as having effectually done so before oneself, if only in the making of the textured object. (Sedgwick, *Touching* 14)

Sedgwick reminds us that affects are “attached to things, people, ideas, sensations, relations, activities, ambitions, institutions, and any number of other things, including other affects” (19). She also states that the sense of touch makes nonsense out of any dualistic understanding of agency and passivity. Following Garnier, Sedgwick, and Cixous, I set forth a reading practice which, instead of foregrounding only one sense, such as vision, or following a dualistic understanding of things, works in collaboration with the multitude of senses and accentuates their interdependence in the process of reading. I suggest that such a reading practice, which I call multisensory textual immersing, opens new possibilities for co-constitutive interpretations that take into consideration the multiple aspects of the bodies of texts that we read.

## 2.3 ...Trilingual Playful Experimentality

Language should not be considered as a passive medium for transparent communication but instead understood as an active, ambiguous and slippery phenomenon that will inevitably launch the writing subject into unexpected situations – positive as well as negative. (Lykke et al. 3)

In the introduction to their 2014 book, *Writing Academic Texts Differently*, Nina Lykke et al. write about the role of serendipity, good fortune, and volatility in writing. In their view, a good scholarly text, in addition to combining meticulous scholarly methods with a lively and engaging style, is also the result of the unpredictable. Their notion of language, quoted above, guides me through this study. I understand from it that language as well as writing are themselves animate: it is not only the premeditated and planned, but, to a large extent, also the unexpected, the

uncontrolled, and the unknown that guide the way, even becoming helpful and regenerative in the unpredictable art of writing.

I also follow their assumption that “writing, method, methodology, epistemology, ethics and politics are inextricably linked” (Lykke 3). In the Method of Reading with Love, outlined above, there are ethical, epistemological, and political implications. The same kind of implications also apply to the playful writing method of trilingual experimentation that I have implemented in this study. The form of this dissertation is trilingual, meaning that it has been written in three different languages: English, French, and Finnish. The choice of composing a trilingual dissertation aligns with the topic of this study, which is literary translanguaging. In the prefix of the word ‘trilingual’ we can hear the homophone verb ‘try’, and in my ear this prefix transforms into an invitation, or a call, to approach academic writing in a more experimental and plural way. I have chosen to base this thesis on four theory-oriented essays instead of writing more conventional research articles, or opting for a traditional monograph format. This has not only enabled my linguistically-diverse approach, but also opened a space for more creative or experimental thinking and writing, which is, indeed, semantically implied in the French word *essai*, which refers to an ‘experiment’, or an ‘attempt’. My hypothesis is that writing essayistically in multiple languages will open new horizons for creative scholarly thinking.

While acknowledging that this study focuses, to a large extent, on language, I remain attentive to the critical and posthuman stance of Donna Haraway, who cautions that human exceptionalism in relation to other animals is often involved in our thinking about language. “People always end up better in language than animals” (234), notes Haraway, while reminding us that cross-species relationships have much to teach us in particular about play:

Play is the practice that makes us new, that makes us into something that is neither one nor two, that brings us into the open where purposes and functions are given a rest. Strangers in mindful hominid and canid flesh, we play with each other and become significant others to each other. (Haraway, *When Species Meet* 237)

Her companionship and agility training with Cayenne Pepper, an Australian Shepherd, taught her that “people must learn to meet dogs as strangers, as significant others, so both can learn the corporeal semiosis of cross-species trust and enter the open of risking something new” (243). This cross-species relationship taught her that sensuous “joy” is what play-constituted beings experience and that joy, like copresence, “is something we taste, not something we know denotatively or use instrumentally. Play makes an opening. Play proposes” (240). Through the

relationship with Cayenne Pepper she also understood that, like language, “play rearranges elements into new sequences to make new meanings” (240).

I started this research with an epileptic 10-year-old Peruvian dog Lemmy by my side as a family member, a companion, and a friend. Playing together in his younger years and napping together in his older years, the differences between myself and my vulnerable canine companion taught me how to break free from unnecessary perfectionism, one of the morbid sides of human exceptionalism, and how to interpret his needs through corporeal understanding, which was a central dimension in our cross-species communication. This experience helped me in writing essay IV on the language of silence and (un)knowledge in Marguerite Duras’s prose.

Another aspect that adds to the playfulness of my approach is working with multiple overlapping theoretical strands. Drawing on Haraway’s notion that rigorous theoretical work, feeling, philosophy, scientific direction, and epistemic work all require creative play, researcher Astrid Joutseno states that:

Playfulness is one possible way of approaching concepts, language, institutional and disciplinary rules, cultures, and the arts. In the tensions that occur in commingling theories and concepts from what are traditionally considered incompatible explanatory models, bridges occur as do breakages. These, I suggest can be the openings for previously impossible articulations of phenomena. (Joutseno 25)

As I am convinced that creative play is needed not only in creative writing but also in scholarly texts, I aim to bring together strands of thought that have previously been considered incompatible. In essay III, I combine Cixous’s thinking and writing with decolonial and intersectional thinking and writing. In essays I and IV, I attempt to build bridges between French psychoanalytic thinking and American postcolonial theory. In essay II, I combine transgender theory with Cixousian “feminine” writing, which has more commonly been coupled with the theory of sexual difference. My understanding of the notion of sexual difference is indebted to Anne Emmanuelle Berger’s 2014 article “The Ends of an Idiom, or Sexual Difference in Translation”, where she tackles some of the – woefully common – misunderstandings of the theorizations of sexual difference. Berger accentuates first that the psychoanalytic notion of sexual difference, which is called *différence sexuelle* in French, are both translations of Freud’s German expression *Unterschied der Geschlechter* and, second, that Freud himself did not conceive of it “as the set of anatomical differences between male and female, but manifestation of different unconscious positions that drive human subjects to privilege one path or another in their social and erotic lives.” (50–51) As Berger reminds us, “[t]he psychoanalytic concept of ‘sexual difference’”, therefore, “does not make reference to any sort of ‘biological essentialism’.” (51)

Berger further reminds us that the notion of sexual difference can also be considered in the plural form of “sexual differences”, as it was by Jacques Derrida, who Berger calls a powerful deconstructor of “sexuality” (52), in other words, the deconstructor of the dualism that underpins the traditional notion of sexual difference and of sexuality in general. As Berger further notes, “Hélène Cixous has inherited the Freudian notion of ‘sexual difference’ through its French translation, and she plays purposefully with this legacy.” (51)

Linguistic diversity in this dissertation does not concern only its trilingual product but also the variety of languages in the studied corpus. This raises the ethical question of how to approach such a linguistically varied corpus since as a researcher I do not have the skills nor the understanding of all of the languages involved, such as Korean or Mandarin Chinese that Cha uses in *Dictée*. I have solved this ethical problem by referring especially to studies that have invested in an in-depth analysis of the languages in question, such as Joo and Lux (2012) and Oh (2016) concerning Cha’s work. Furthermore, in my essay on Cha, I have chosen to concentrate on those of her works that use mainly French and/or English, languages that I do understand, such as *Aveugle Voix*, *Faire-Part*, and *L’IMAGE CONCRETE feuille L’OBJET ABSTRAIT*. When analyzing Cixous’s multilingual book *Vivre l’orange / To Live the Orange*, I contacted arabophone and iranophone colleagues and friends to ask for help in detecting possible meanings in those languages that I would not otherwise have been able to decipher in the book’s polyvocal sonic texture.

## 2.4 ...Writing Situated in Movement

Mona Livholts (2020) has elaborated a method of *situated writing* that draws on feminist and postcolonial inquiry, and “problematize[s] researchers’ locations in relation to intersections such as gender, racialisation, class, heteronormativity, and beyond” (Livholts 6). My own position as a white cisgender woman is that I engage in antiracist and trans-allied research, while acknowledging my privileged position arising from the unequal processes of racialization and gendering. I also agree with Sara Ahmed that so much “feminist and antiracist work is the work of trying to convince others that sexism and racism have not ended, that sexism and racism are fundamental to the injustices of late capitalism and that they matter” (Ahmed 6). Livholts anchors her method of situated writing in Ahmed’s conviction that feminism is a *movement* in many senses: we are moved to become feminists, driven by a sense of injustice, a belief that something is wrong. In addition to this, feminist movement is also a collective political movement, and many feminisms means many movements (Ahmed 3–7).

This dissertation is also situated in movement in physical, concrete, and geographical ways. Initially I started the work in Finland, but after a few years



continued it in Paris, where I had the opportunity to attend Cixous’s monthly seminar several times before, and during, the Covid-19 pandemic. Before the health crisis led to recurrent lockdowns in Paris, I enjoyed long strolls after the Saturday seminars with my dear friend and fellow PhD candidate Annika. While walking we would discuss the thoughts that had been provoked in the seminar. The discussions that were steered and facilitated by the physical movement of walking became an intrinsic part of the learning process. Such a peripatetic learning process, with which the Aristotelians were already familiar, grew into proper nomadism when, toward the end of the health crisis, I had the opportunity to embark upon a six month research visit to California, which had been postponed due to the pandemic. Luckily the movement could, eventually, continue to Berkeley, where I conducted research on Cha’s works at The Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive. During this sojourn, I also had the opportunity to attend a lecture given by Trinh T. Minh-ha, which marked a significant moment in my research, helping me to arrange the various axes of the work under the expression of *radical multiplicity* that she evoked during her lecture. In the final year of writing, I continued traveling to many European writers’ and researchers’ residencies. At the Baltic Center in Gotland, Sweden, I combined writing with cycling, swimming, and jogging, which helped the process considerably, since physical and mental processes, for me, are deeply interrelated. Flying, too, has played a part in this study, mostly in the journeys of letters, but I too have taken flight above the ocean, and across countries and continents. However, acknowledging the ecosystems that surround us and that we grow attached to and together with, I have traveled by land whenever possible for ecological and ethical reasons.

Livholts further follows Ahmed’s notion that theory is not primarily created in the academy and that feminist theorizing is something we do just as much at home: living a feminist life is intertwined with feminist theory, and theorizing happens as much around a kitchen table as in a seminar room (Livholts 4). “To bring feminist theory home is to make feminism work in the places we live, the places we work.” (Ahmed 10) Prior to starting this study, I worked from home as a literary translator into Finnish, translating novels, graphic novels, non-fiction, essays, and theory mostly from French, but also children’s books and comics from Italian and English. Due to this experience, work and home have never been separate spaces for me; they are deeply interconnected. This professional experience gained as a literary translator and the daily transitions between the different cultural, geographical, and linguistic spheres paved the way for my later scholarly interest in matters of multi- and translanguaging. My inclination towards these topics also derives from a childhood setting in a small, bilingual town in Southwest Finland, where I heard Finnish and Swedish spoken, mixed, and merged, on an everyday basis, in particular by my bilingual mother.

According to Livholts, feminist and postcolonial writers have opened the way for a field of writing in which “theorising is embodied and writing is formative and border-crossing, emotional, analytically reflective, and open to a multitude of stories” (4). In essays I and III, in particular, I analyze the simultaneously emotive, analytically reflective, and cross-genre writing in Cha and Cixous. In addition to being theoretically grounded in Ahmed’s work, Livholts’s method of situated writing is also rooted in a politics of location inspired by Haraway’s essay “Situated Knowledges” (1988). Haraway argues for situated and embodied knowledges and “against various forms of unlocatable, and so irresponsible, knowledge claims” (Haraway, “Situated” 583). She argues for “politics and epistemologies of location, positioning, and situating, where partiality and not universality is the condition of being heard to make rational knowledge claims” (589). For Livholts, “[o]ne of Haraway’s (1988) key points is the obligation to take responsibility for limiting our knowledge claims and not to speak from privileged positions in a generalizing way” (8). Analyzing the corpus of this study, I approach Cha’s, Cixous’s, and Duras’s bodies of texts as a researcher with a background in both literary translation and creative writing, and whose scholarly expertise is in both French and comparative literature. When evaluating my research results in section five, I intend to carefully specify each writer’s particularities without falling into the trap of universalizing. Working on transcultural and minority female authors’ texts from my geographically-, linguistically-, and professionally-situated and multiple context, I aim to create “partial, locatable, critical knowledges sustaining the possibility of webs of connections called solidarity” that Haraway (584) calls for and that she considers to be the opposite of relativity. With a multisensory, intimate, loving, and playfully trilingual readerly-writerly method which is situated in movement, this dissertation participates in the search for alternative ways of seeing and knowing for, as Haraway puts it:

Feminism loves another science: the sciences and politics of interpretation, translation, stuttering, and the partly understood. Feminism is about the sciences of the multiple subject with (at least) double vision. (Haraway, “Situated Knowledges” 589)

In section five, I address the interrelatedness of seeing and understanding in the corpus of this study, as well as the alternatives that these works offer for such perceptive and epistemic modalities.

## 3 Key Concepts

### 3.1 “Feminine” Writing and the Question of Essentialism

And why don't you write? Write! Writing is for you, you are for you; your body is yours, take it. (Cixous, “The Laugh of the Medusa” 876)

In her influential essay-manifesto, “The Laugh of the Medusa”, Cixous offers a dual invitation for women to write themselves in a new kind of insurgent writing that would “bring women to writing, from which they have been driven away as violently as from their bodies” (875). This call stems from her acknowledgement of the massive repression of women and femininity that has historically taken place in patriarchal cultures. She therefore calls for a cultural and historical change and, to facilitate it, proposes a novel kind of writing which celebrates and values women and femininity as well as other repressed differences. In an interview from the late 1970s she states that, “Careful! I am not trying to create a feminine writing, but to let into writing what has always been forbidden until now, knowing the effects of femininity. I am still at the research stage” (Cixous, “When I” 52).

Literary scholar Béatrice Slama describes, in her 1981 essay “De la ‘littérature féminine’ à ‘l’écriture-femme’: différence et institution”, how the events of May 1968 enriched a lush soil for the joyful and vital force of such emancipatory and subversive writing. While in previous decades the fight for gender equality had focused on women’s rights to be equal to men, meaning “the right to be like men”, the 1970s celebrated difference, making dissimilarity valuable and desirable for the first time. Values were subverted and roles were changed in the spirit of affirmation and celebration, so that one could feel proud of the things that had not been appreciated before (Slama). Cixous, however, did not simply aim to invert traditional roles and positions of power but, instead, sought to deconstruct various binary oppositions of Western thinking (Cixous and Clément 63–64). She called for new modes of exchange that would transform the social and affective economy based on the accumulation of tangible property and the “proper” (*propre*: ‘proper’; ‘property’;

‘appropriate’). She strove for a different kind of economy, that of the gift<sup>9</sup>, of libidinal abundance and excess, of “positive loss and spending in a general economy not reversible into gain” (Conley 17); an economy where it would also be possible to appreciate femininity and differences. Verena Conley writes, in her 1991 study *Hélène Cixous – Writing the Feminine*, that, “[a] real democracy, yet to come – and this is where psychoanalysis becomes political – would call for a different economy and other ways of exchanging altogether” (xiv).

Béatrice Slama (58–59) states that “feminine writing” was born as a counterforce to the masculine discourse that had hitherto dictated the laws, defined the norms, and concealed female desire, and that nonetheless remained incapable of translating the pulsating, the open, and the undefinable. This is why, according to Slama, it was necessary to create a different “language”, a novel kind of writing of births and ruptures that said yes to life, yes to difference, yes to rediscovered bodies (59); a fluid writing close to the body and close to the maternal body, a writing close to the unconscious, the libido, and the dreams. Feminine writing is, for Slama, a writing of mutations and promises (59). It would give back to humanity, which she claims has been built on “sameness”, its occulted and humiliated feminine other half, allowing everyone to recognize and celebrate femininity in themselves (59). Due to their both socially and symbolically marginal position, women were considered to have an advantage in exploring their bodies and in finding inspiration in the flesh to write free and emancipatory bodies of text (Stevens xi). In other words, writings that stem from marginal positions have subversive powers. In an interview from 1976, Cixous describes her writing as follows:

[M]ost of the time, what I inscribe is of the nature of fantasy, of the unconscious, of the dream, and then this is reworked by an operation which I perform on the signifier. Much of what I do begins in the unconscious [...] What is important, however, is what functions in the unconscious of the text and inscribes itself in the work on the signifier. [...] Behind the fantasy] comes something from the body, very powerfully. (Cixous, “My text” 67)

<sup>9</sup> Cixous’s ideas of the gift have been influenced by Marcel Mauss’s 1925 *Essai sur le don* as well as by Georges Bataille’s and Jacques Derrida’s interpretations. “Mauss focuses his anthropological research on the gift as a means of communication and exchange in primitive societies. In particular, he meditates on customs of ritualistic potlatch practiced by some Northwest Indian tribes. Mauss sees the destruction of fortunes during ritual as an unproductive use of wealth, one based not on exchange but on a loss radically different from our Western notions of *trac* and economic exchange tied to capitalism, accumulation, and gain” (Conley 17).

The question of “feminine writing” was articulated at the intersection of linguistics, psychoanalysis, and politics. However, as Slama (62) notes, this insurgent language that ascended from female bodies and imaginaries was rooted in a masculine terrain: in the thinking of Freud, Marx, and Saussure; in the revolutionaries of writing from Mallarmé to Artaud and Blanchot; in the philosophies of difference, especially that of Derrida; in the *négritude* movement; as well as in the theories of desire and libidinal economies from Deleuze and Lyotard to Lacan. In the spirit of Derrida and Barthes, the notion of writing, *écriture*, replaced that of literature, *littérature*, where the former refers to “a process of production, a work on language [*langage*], in its *diffère(a)nce*” that breaks away from a more conventional understanding of a “literature of representation” (Slama 58). According to Verena Conley, Cixous situates herself in the mainstream of the French avant-garde writing of the 1970s, “which frowns on representation as politically reactionary. To break up character and unity, linked to linear conception of time, is a political gesture necessary to bring about social change” (Conley 24). The role of language was central, since language, gender, and social structures were considered to be deeply intertwined, in the sense that it is the linguistic structures that constitute the subject, and language, therefore, is inseparable from the societal, cultural, and historical structures. Despite the strong emphasis on language and writing, Cixous stated, however, in a 1976 interview that, “I do not for a moment imagine that the world will be transformed by writing alone. That would be so completely anti-Marxist that it would not reflect my position at all” (Cixous, “My text” 63). She continued: “I would not want anything to do with a feminism which lost sight of the dialectic articulation with other struggles” (73), thus highlighting the societal scope of her undertaking.

The function and meaning of gender, and more precisely, the “femininity” in her thinking, has led to endless discussions about its claimed essentialism. Verena Conley, however, asserts that:

Cixous’s writing attempts to break away from cultural stereotypes, essentializing concepts and their attributes such as man/woman, masculine/feminine, active/passive. She tries to displace the conceptual opposition on the couple man/woman through the very notion of writing and bring about a new inscription of the feminine. [...] Cixous questions the traditional concept “woman” defined by its predicate *passive* and shows how what appeared as an immutable concept was part of a historical moment, that of logocentric (Western) thinking, privileging the concept, presence, truth, and making possible our idea of paternity, the father/son relation, and the repression of woman. (Conley 6–7)

Conley further suggests that, in Cixous, “[a]ll controversies aside, *feminine* can be read as the living, as something that continues to escape all boundaries, that cannot be pinned down, controlled or even conceptualized. It is a drive of life – always related to otherness, which, though it may begin in death, tends toward life – that endows Cixous’s writing with force” (xii). Cixous believes that “femininity derives from the body” (Cixous, “My text” 66) and that, especially, the system of drives are different for women and for men, but also that “none of this exists in a pure state: it is always, immediately ‘already spoken’, caught in representation, produced culturally” (66), thus emphasizing the impact of the social and the cultural in the formation of gender.

It is also important to specify that “feminine writing” is *not* necessarily linked to the writer’s gender. As Sissel Lie notes in her 2012 essay on “Medusa’s Laughter and the Hows and Whys of Writing according to Cixous, “[w]omen were particularly equipped for feminine writing, but a man who accepted his bisexuality and wanted to change and develop could also write in a ‘feminine’ way” (42). As Cixous asserts:

[I]t is impossible to *define* a feminine practice of writing, for this practice can never be theorized, enclosed, coded – which doesn’t mean that it doesn’t exist. But it will always surpass the discourse that regulates the phallogocentric system; it does and will take place in areas other than those subordinated to philosophico-theoretical domination. (Cixous, “The Laugh” 883)

In the same manifesto, she (879) declares not having found inscriptions of femininity in the history of French literature in any texts other than those written by Colette, Marguerite Duras, and Jean Genet. Her understanding of the “femininity” in a text is, therefore, not restricted to the gender of the writer, and she considers gender instead in libidinal terms. Several male authors, such as William Shakespeare, Heinrich von Kleist, and James Joyce, among others, have produced what she calls examples of “feminine writing”. As Marta Segarra explicates:

By this expression, “feminine writing,” Hélène Cixous did not refer to “women’s writing” – as some readers, still today, misunderstand it – nor to a specific way in which women would write, a set of traits that would encompass texts written by women in a special field, which could even be considered a *ghetto*, within “literature.” “Feminine writing” would, instead, stand as an alternative of mainstream writing, which “has been run by a libidinal and cultural – hence political, typically masculine – economy.” (Cixous, “Laugh” 879.) In other words, most of the texts that form what is called “literature” are, for Cixous – in the Derridean idiom – “phallogocentric”; only some “poets” engage in a “feminine practice of writing.” (Segarra, “Derrida” 227)

Despite the notion's undefinability and that it is *not* restricted to the author's gender, "feminine writing" has been criticized, time and again, for its supposed essentialism. (See for example Jones 1981; Moi 1985.) Cixous herself stated, as early as 1977, that she felt the need to distance herself from the term, for she felt that the word "femininity" was difficult to use without falling into the trap of obsolete thinking that operates through binary oppositions, where femininity always refers to masculinity in absolute opposition (Cixous and van Rossum-Guyon, 479–480). Despite these recurring misunderstandings, the notion of "feminine writing" has, nevertheless, served as a tremendously popular instrument throughout the late 20<sup>th</sup> and the early 21<sup>st</sup> centuries in feminist literary criticism and theory that investigate the entanglements of gender and literary expression. This strongly indicates that there has been a need for such a notion. In this study, I always employ quotation marks around it so as to acknowledge these critical discussions and impose some critical distance. In the focus corpus of this study, however, I find it a very apt notion, since the works examined were created in the same era, or in the years that immediately followed. With the help of the concept of translanguaging I aim, however, to destabilize it and open it up to new interpretations. My reworking of it also leans on Minh-ha's (1989) and Spivak's (1981) postcolonial feminist readings of Cixous which, in my view, count among the most insightful ones dating from the 1980s. I argue that their interpretations are more perceptive than Norwegian literary critic Toril Moi's (1985), which has, regrettably, gained more traction on an international scale.

Moi's 1985 classic of feminist literary theory, *Sexual/Textual Politics*, was widely read through the 1990s and at the turn of the millennium. It includes her essay, "Hélène Cixous: An imaginary Utopia", in which Moi analyzes Cixous's texts as an attempt to recreate a feminist version of Derrida's deconstruction, an attempt that fails because it offers metaphysical accounts of femininity. Moi also reads Cixous alongside Lacan, in addition to Derrida, which indicates that she is not able to interpret Cixous without leaning on distinguished male thinkers. Moi misses a lot of the metaphorical tones in Cixous's texts and offers an extremely biased and problematic interpretation of Cixous's marvellous description of her compelling urge to write as a rape fantasy. It is hardly surprising that Moi later distanced herself from her earlier and excessively critical reading which was based on many misunderstandings. (For further examination on the misunderstandings around Cixous and the thinking on sexual difference, see, for example, Berger, "The Ends".) The influence of Moi's work among students and literary and gender studies scholars alike was nevertheless huge. In Finland, for example, Moi's book was, at that time, one of the rare ones in the field of feminist literary theory that had been translated and, therefore, widely read in both literature and gender studies courses. More nuanced readings of a similar subject matter were luckily published a short while later, for example by Päivi Kosonen (1996).

It is highly intriguing to notice that the most well-known postcolonial interpretations of Cixous that date from the same period do not accentuate the question of essentialism in her work but, rather, foreground its most innovative offerings. Trinh T. Minh-ha brings forth, in her 1989 reading, the plural and political aspects of the bodily writing that Cixous proposes and, by so doing, also indicates many similarities between Cixous's and her own work:

“Writing the body” is that abstract-concrete, personal-political realm of excess not fully contained by writing's unifying structural forces. Its physicality (vocality, tactility, touch, resonance), or edging and margin, exceeds the rationalized “clarity” of communicative structures and cannot be fully explained by any analysis. It is a way of making theory in gender, of making of theory a politics of everyday life, thereby re-writing the ethnic female subject as site of differences. (Minh-ha, *Woman* 44)

Inspired by Cixous, Minh-ha states that:

We write – think and feel – (with) our entire bodies rather than only (with) our minds or hearts. It is a perversion to consider thought the product of one specialized organ, the brain, and feeling, that of the heart. (Minh-ha, *Woman* 36)

And also that:

Clarity is a means of subjection, a quality both of official, taught language and of correct writing, two old mates of power: together they flow, together they flower, vertically, to impose an order. (Minh-ha, *Woman* 16–17)

I analyse some of the similarities between Minh-ha's and Cixous's thinking and writing especially in essays I and III.

Gayatri Spivak, for her part, reflects on French feminist theory and the question of a specifically feminine discourse in her 1981 essay, “French Feminism in an International Frame”. Spivak criticizes Julia Kristeva's 1974 book, *About Chinese Women*, for “the most stupendous generalizations about Chinese writing” and for authorizing the definition of the essentially feminine and the essentially masculine as non-logical and logical (Spivak, “French” 158–160). Spivak is, however, more favourable towards Cixous's endeavour, which she considers to be more deconstructive, even if she indirectly doubts the foregrounding of language and the imaginary above class struggle: “To change the stock of Imaginary counterparts which provides the material for sublation into the symbolic dimension is an important part of the project for a woman's discourse” (171). For Spivak, “in a



certain sense the definitive characteristic of the French feminist project of founding a woman's discourse reflects a coalition with the continuing tradition of the French avant-garde" (166). Linking Cixous's work to the tradition of avant-garde or, more precisely, experimental writing, also raises a question about the political potential of experimental uses of language. In the wake of the foundation of Paris 8, which was at that time called the Centre universitaire expérimental de Vincennes, Cixous also founded, among other things, the magazine *Poétique*, specialized in literary theory and analysis, together with Gérard Genette and Tzvetan Todorov in 1970. As Verena Conley asserts, in the 60s and 70s "[t]here was an ethical and political side to the experimental text then in vogue" (xv); "It is a period of belief in the revolutionary power of language and of hopes for a shattering of millenary oppressive structures" (3). I underline that the emancipatory force in Cixous's texts comes through, above all, thanks to their experimental quality.

The questions of essentialism and the politics of language in the case of Cixous are also linked to the translation of her œuvre. In the preface to the 2010 republication of *Le Rire*, she deplors that the homonymic quality of her writing, and the undecided tone that it creates, has been lost in the 1976 English translation. An example of this is how one of her favorite puns, the French noun *Vol*, which denotes both "flying" and "stealing" as well as the noun "flock", has been translated simply as "to fly", instead of an expression with a more polysemic and ambiguous poeticity. As a result, the English translation loses a lot of the equivocal tone distinctive to her writing and, according to Cixous, it is as if her Medusa flew with only one wing (*Le Rire* 30).<sup>10</sup> A similar effect occurs with the translators' choice to render *écriture féminine* as "women's writing" instead of "feminine writing", which is closer to the original French. The attribute *féminine* combined with the noun *écriture* is open to several interpretations, as it can refer both to the content and to the "style" of writing, and not primarily to the gender of the author. Moreover, in the 1976 English translation, the French feminine pronoun *elle* is often rendered as "woman" instead of "she", giving the translation a more essentialist overtone than the source text, whose poetic force stems precisely from the multiplicity of meaning. I therefore suggest that the translation "strategies"<sup>11</sup> employed in the 1976 English translation have influenced

<sup>10</sup> The multiplicity of meaning in the homophone *Vol* extends to yet another pun inscribing femininity into language, as the French word *aille*, which means "wing", is pronounced identically to *elle*, which denotes the third person singular feminine pronoun, "she". Both *aille* and *elle*, on the other hand, are homophonic to the letter L that stands in the end of the word *Vol*. Both capital letters V and L visualize a wedge as well as the two wings of a bird or some other flying creature. Read from right to left, this metaphor for "feminine" writing reads "lov[e]".

<sup>11</sup> I generally tend to avoid this expression, as the term "strategy" refers to deliberate and conscious decisions (in addition to deriving from army terminology), even if in my

the international reception of Cixous's literary production, so that charges of essentialism do not entirely resonate with or reflect the French source texts.

Alongside Cixous and Kristeva, philosopher Luce Irigaray has also been questioned about the apparent essentialism of her thinking on sexual difference. I will now take a brief look at these discussions. Philosopher Virpi Lehtinen delineates four main positions in the feminist debates on Irigaray's essentialism. They are: 1) *metaphysical essentialism*, 2) *strategic essentialism*, 3) *deconstructive reading*, and 4) *realist essentialism*. According to Lehtinen,

[A] group of critics have interpreted Irigaray's position as being motivated by the tradition of feminist thought which celebrated woman's specificity. This feminist approach holds that a woman's nature consists of sharing certain biological, psychological, or metaphysical characteristics. These characteristics are shared by all women and as such they form the criteria for being a woman. This first main position in the debate on Irigaray's conception of woman attributes to her the idea that essences are non-temporal and unchanging ontological and/or conceptual structures. Accordingly, this conception of woman's essence [...] does not allow cultural or political variations and transformation. Neither does it account for the differences among instances of the essence, e.g., among individual women. In her early critique, Toril Moi, for instance, attributes the idea of metaphysical (i.e., stable and fixed) essence based on woman's anatomy to Irigaray's conception of woman. (Lehtinen 7)

In Lehtinen's view, a more sympathetic reading of *strategic essentialism* has been carried out, for instance, by philosophers Elizabeth Grosz and Rosi Braidotti. Strategic essentialism understands Irigaray's famous notion of "mimesis" as a "textual and discursive strategy which takes ironic distance from the traditional discourse on woman and claims that this is her principal method" (Lehtinen 8). Another sympathetic reading is the *deconstructive* one, informed by psychoanalysis as well as by Derrida's critique of logocentrism (Schor; Butler; Weed). The fourth position is advocated by Alison Stone, who maintains that, "a duality of male and female bodies, with their inherent dual and natural forms to cultivate, exists independently of how we represent and culturally inhabit these bodies" (Lehtinen 9). As Maria Svanström further argues, Irigaray's thinking on sexual difference is fueled by her criticism of the Western philosophical tradition, which imagines "the female only in contrast to the male – as the absence or devalued complement in relation to

experience in literary translation, the choices made by the translator often tend to follow intuition rather than analytical decision making. However, since it is a widely used term when talking about translation, I use it here for consistency.

the male” (14). Indeed, Irigaray makes visible that even when this hierarchy is not explicit it is sustained culturally through hierarchical contrasts, which have sexual connotations. As Lehtinen’s rigorous conceptual work above demonstrates, the feminist debate on essentialism in the context of the thinking on sexual difference is vast and multifarious and animated by a variety of different emphases. I will not try to carry out a similar kind of rigorous grouping of the feminist debates about the supposed essentialism in Cixous’s work but will, instead, argue that when such tones occur in her texts – in those of the 1970s in particular – they should not be interpreted as metaphysical. One of the constitutive forces in her writing is precisely an aspiration for *transformation* and *change* in intersubjective and societal relations. For Verena Conley, such change starts from a radical transformation in affective and social economy. For Nadia Setti (2021), among others, “feminine writing” aims towards a future change. And as Marta Segarra writes, ‘feminine’, for Cixous, is a libidinal position and not an essence of actual women. Therefore, “if we understand ‘feminine’ as a ‘libidinal’ position, as Cixous, and not as an essence of actual women, this *body-writing* cannot exclusively be associated to women” (Segarra, “Derrida” 228).

While critical scholarly debates are important for nourishing academic research and thinking, and by extension also literary and artistic creation, focusing excessively on criticizing a certain quality in a theory or a thinker risks overshadowing other important aspects in their work. The case of Cixous serves as an example of such an imbalanced phenomenon. A fairly recent shift, however, can be detected in the scholarly reception of her work toward a wider acknowledgement of its queer, anticolonial, and multilingual dimensions (see for example Bergen 2017; Bostow 2017; Crevier Goulet 2015; Diocaretz and Segarra 2004; Finch 2024; Garnier and Masó 2014; Morar 2019; Hanrahan 2014; Setti 2019). This dissertation is situated along the continuum of this transition. I believe it is, indeed, more fruitful – perhaps especially in the field of feminist scholarship – to consider how a remarkable thinker can help advance shared aspirations, instead of concentrating on the supposed shortcomings of their teachings.

The academic reception of Marguerite Duras’s work interestingly shows that it was read throughout the 1980s and the 1990s in France, but especially in the anglophone world as an example of *écriture féminine* (see for example Anderson; Borgomano; Cohen; Didier; Makward; Marini; Ricouart; Selous; Willis). Numerous scholars and critics alike followed Cixous’s lead in “The Laugh” (879) and linked Duras’s writing to femininity, due in particular to her interest in the female body, desire, and *jouissance*, and because of the hesitations, repetitions, gaps, and voids in her writing, which manifested for many researchers women’s silencing in patriarchal cultures. For some critics, however, Duras’s work demonstrates “awareness of historical, socio-economic, racial, national and other factors mediating the

experience of women, and uncovers and undermines fixed gender roles and identities in non-essentializing ways”, meaning that “it cannot be taken for an example of ‘écriture féminine’” (Cohen 8). Such research acknowledges the socio-historical awareness in Duras yet fails to recognize it in Cixous. Many of Duras’s remarks on “men” and “women” can, however, be considered as generalizing and stereotypical. In a 1974 interview on gender and artistic creation she stated, for example, that man needs to shut up and “abandon his theoretical rattle and join the common silence of all the oppressed” (Horer and Socquet 178). In a 1977 discussion with Michelle Porte, Duras declared that men are sick of talking, while women are not (Porte and Duras 12). I interpret such rhetoric as deliberately provocative, as many of Duras’s public opinions in the 1970s and the 1980s were, an act which serves to awaken her readers to the gendered, cultural, and socio-economic discrimination in literary, artistic, academic, and societal institutions. In essay IV, I analyze the intertwining of silence, gender, and artistic creation in Duras’s *Emily L*. Bringing together the psychoanalytic and the postcolonial interpretative strands of Duras’s work with a socio-historical emphasis sustained by recent French feminist literary theory (Lasserre; Planté; Reid), I avoid taking an ahistorical stand.

In the scholarly reception of Theresa Hak Kyung Cha’s work, Trinh T. Minh-ha’s contribution has been crucial. It is therefore interesting to note that, while Minh-ha shows enthusiasm for the Cixousian “writing the body” from the first chapter of her 1989 seminal book *Woman, Native, Other*, a work that she closes with a reading of truth and storytelling in Cha’s *Dictée*, she does not read these two authors together, nor compare them with one another. Only a few researchers have, in fact, conducted a comparative analysis of the two writers’ works: Karina Eileraas from the perspective of creative autobiography; Pamela June from the angle of women’s historical position of fragmentation; Maria Lauret from the perspective of yearning for maternal language; and Flore Chevaillier on how textual materiality, sensuousness, and eroticism can reshape our feminist reading methodologies. The scarce amount of comparative analysis between Cha and Cixous might result from the fact that, as a Korean-American writer and artist, Cha’s production has been studied mostly in the U.S. and in Korea, whereas in France it remains fairly unknown, even if the first monograph dedicated to Cha was published in France in 2013 by Elvan Zabunyan. With this dissertation, I contribute to the scholarship on Cha by offering a comparative analysis that is based on a linguistic close-reading of both Cha’s and Cixous’s writing with the help of the notion of literary translingualism as well as postcolonial feminist theory, including a few of Minh-ha’s more recent publications.

### 3.2 Translingual, Multilingual, Postcolonial, Decolonial, Hybrid

In her 2016 essay “*État présent. World Literature in French, Littérature-monde, and the Translingual Turn*”, Jacqueline Dutton draws out the ways in which earlier and valuable research on postcolonial, francophone, transnational, and transcultural studies contributes to driving world literature in French towards the more language-focused paradigm of translingualism. While the similar concept of multilingualism retains the assumption that languages are distinct and that multilingual individuals switch between them, the notion of translingualism refers to the constant crossing amongst languages. Dutton critiques monolingualism, the idea that individuals normally have access to only one distinct language, echoing Jacques Derrida in his 1996 book *Le monolinguisme de l'autre: ou la prothèse d'origine*. Derrida rejects all three notions of monolingualism, bilingualism, and multilingualism, suggesting that it is impossible to distinguish and count languages in this way (29–30). As Oh clarifies, “Derrida’s ‘monolingualism’ does not mean one language as opposed to many; Rather, it refers to the incalculability of language due to the inherent multiplicity, plurality, heterogeneity of language” (41). According to Dutton, “by recognizing and valorising the multiplicity of historically and socially situated uses of language in the author’s writing, translingualism fundamentally challenges the monolingual paradigm and by extension the national or cultural hegemony it implies” (415). In the introduction to their 2013 book, *Transcultural Identities in Contemporary Literature*, Gilsenan Nordin, Hansen, and Zamorano Llena further emphasize how translingual literature, by overcoming the limits of monolingualism, makes visible a realm located between and beyond languages and cultures. They also point out that “translingual literature calls into question the transparency of language, reminding the reader of its contingency and instability” (xxiii). Blake Smith further asserts that:

scholars cannot assume writers are or imagine themselves to be moving “between” different languages in trajectories that conform to a monolingual vision of a world divided into discrete linguistic territories. Rather, translingualism may need to be considered as the set of practices in which the very identities of languages [...] are called into question. (Smith, “Translingualism” 79–80)

The notion of literary translingualism was coined by Steven G. Kellman in his 2000 study *The Translingual Imagination*. Kellman notes that, even if “studies of individual translingual authors and of bilingualism in society abound, it is astonishing that almost nothing has been written about the general phenomenon of literary translingualism” (xi). Kellman mentions Samuel Beckett, Joseph Conrad,

and Vladimir Nabokov as the most celebrated literary translinguals of the 20<sup>th</sup> century. Unfortunately, his study reinforces the pre-existing gender – and racial – bias by showing interest mostly in white men’s writing. Kellman is also interested in building a taxonomy of translingual literature, and he observes the “calques” in translingual authors’ texts (ix–x; 7–12). In this study, instead of approaching the non-normative uses of language in the focus corpus as “calques”, I am interested in how the writers’ alternative poetics can deepen and widen our understanding of what is considered aesthetically pleasing and linguistically intriguing. In this I have been influenced by Eric Sellin’s research on francophone literature of the Maghreb (2013) and his attempts to strengthen appreciation for the creative potential of hybrid uses of language against “the normative view of code-mixing as a fundamental flaw indicative of a lack of fluency” (Gilsenan Nordin, Hansen, and Zamorano Llena xxiv).

By analyzing the translingual writing and thinking of three influential female authors who apply code-mixing, code-switching, translation, and hybridization of language in very creative and virtuosic ways, this dissertation addresses the gender bias in the canon of translingual literature. Furthermore, my primary goal is not to build a taxonomy of the research findings since I am more interested in deconstructing predominant value hierarchies and dichotomies. Indeed, the meaning-making in the works tends to move in the direction of dissolution and merging, rather than towards any classification of the manifold material of the lived life in man-made concepts, categories, and hierarchies. This resonates with the spirit of “feminine writing”, which is more interested in deconstructing, rather than constructing, concepts and categories. By coupling the notion of translingualism with that of “feminine writing”, I aim to lighten the essentialist load piled upon the latter. I start from Verena Conley’s (6–7) claim that Cixous attempts to break away from cultural stereotypes and essentializing concepts and their attributes through the notion of *writing* itself. When *writing* is understood as a process and a work on language in its *différence*, as Béatrice Slama (58) puts it, then it is precisely the plural, heterogeneous, and shifting aspects of language and writing, in other words its *anti*-essentialist aspects, that will be at the center of a translingual analysis.

In the four essays, I analyze the productive textual zones where different linguistic media collide, and in the fifth section I compare the research results. Finally, I will have to disagree with Kellman’s proposition that translingual writers would aspire to “transcend language in general, to be pandictic, to utter everything” (16). I propose that, instead of aspiring to “be pandictic” and yearning “to pass beyond words” (Kellman 16), translingual writing is, for many immigrant, exiled, diasporic, and/or postcolonial writers, an organic way to express themselves. For many, it can also serve as a new home, as Trinh Minh-ha suggests when she writes that, “[f]or a number of writers in exile, the true home is not to be found in houses,

but in writing” (*Elsewhere* 34), an idea that resonates with Cixous’s notion of a “literary nationality”.

In my analyses, I often apply the terms ‘postcolonial’ or ‘decolonial’. I understand decoloniality and postcoloniality in the light of Avtar Brah’s 2022 book, *Decolonial Imaginings*, “as complementary projects with similar goals of transformation” (12). Brah states that, “[i]t is important to bear in mind that decoloniality has developed in parallel with the discourse of postcoloniality” and that “there would seem to be considerable overlap between decolonial and postcolonial discourses and practices” (Brah 12–13). While postcolonial thought has, according to Brah, been more connected with the experience of British colonization, decolonial thought has been primarily associated with the experience of the Americas and the Caribbean (Brah 12). Cultural theorist Stuart Hall has argued that the postcolonial has poststructuralist underpinnings; decolonialism, on the other hand, has contributed to scholarly activism (Brah 12–13). In this study, I understand the two terms as closely related. I also follow Brah’s notion that, “[i]n its commonly accepted meaning, decolonisation refers to processes, events, and histories of political challenge and resistance that resulted in the formal ‘independence’ of former colonies from the colonisers so as to establish self-governing new ‘sovereign’ states” (10–11). Divesting of colonial power and achieving political independence has often been a long-term process and has not always led to ‘proper independence’ on socio-economic, cultural, psychological, and linguistic levels (Brah 11; Smith *Decolonizing*). In addition to the economic and political consequences of colonialism, it has been important for decolonial thought to also include analysis of colonial knowledge practices. In essay I, I address how Cha’s *Dictée* is epistemologically rooted at once in decolonial feminist practices as well as in Harawayan epistemologies of positioning and embodiment. In essay III, I examine a few of the similarities between Derrida’s and Cixous’s thinking about the affective repercussions of linguistic exclusion in the (post)colonial context of Algeria. In all four essays I suggest that the pursuit for new, “alternative knowledge”, or a different kind of understanding in the three writers’ works is aspirational and feministically motivated.

Finally, the concept of hybridity, which I use in this study and which was coined by postcolonial theorist Homi K. Bhabha in his 1994 book *The Location of Culture*, refers to the mixture of (at least two) different cultures within a contact zone that is produced by colonization, or transcultural interaction. It refers to the cross-pollination of elements deriving from different cultures to form a third, hybrid “species” or space. Hybridization takes many forms, and in this study I use the concept ‘hybrid’ mostly in a linguistic context to analyze the three writers works.

### 3.3 Corporeal Modes of Understanding and Feminist Critique of Europatriarchal Knowledge

Finnish-Nigerian author and feminist thinker Minna Salami (2020) has coined the term *Europatriarchal Knowledge*, by which she refers to a hierarchy-fixated and rigid construct of knowledge that values measurement, rationality, and linearity. Europatriarchal Knowledge neglects the emotive and corporeal aspects of knowledge production processes and creates an uncaring ethics. For Salami, Europatriarchal Knowledge is a “narrative that centers assessment and quantification as the epitome of knowing and that positions the European phenotype and male genotype as particularly gifted in the production of said knowledge” (Salami 17–18).

According to Salami, Europatriarchal Knowledge has its roots in the Age of Discovery when explorers were sent on voyages to world regions thought of as “the unknown”. They were motivated by the adage “knowledge is power”, coined by the seventeenth-century British philosopher Francis Bacon. As Salami notes, knowledge was “a tool of control: it was man’s God-given right to know and shape nature to his intents and purposes” (18). Salami argues that Bacon helped shift the medieval conception of knowledge as something to preserve into the modern conception of knowledge as something to acquire:

To *acquire* means “to gain possession of,” and this precisely is how we approach knowledge – as a quantifiable thing to be controlled and possessed in vast quantities, at all costs. Our politics, economics, laws, media, education, and policy are all formed around the fundamental position at the heart of Europatriarchal Knowledge, namely, that the purpose of amassing knowledge is ultimately to rank, compete, and dominate. (Salami 18)

I suggest that Salami’s critique of Europatriarchal Knowledge is complementary to Cixous’s critical thinking of the mid-70s, when she linked hierarchical and linear thinking as well as domination, acquisition, possession, and calculation to patriarchal logic and its negative outcomes, such as misconceptions, and even death. In the first sentence of her 1974 book, *Prénoms de personne*, where she outlines the frames of her practice of writing, recognizing desire as its driving force, her criticism of the logic of acquisition resonates with that of Salami:

I ask of writing what I ask of desire: that it have no relationship with the logic that puts desire on the side of possession, acquisition, consummation-consumption which, so gloriously pushed to the end, links (mis)knowledge with death. (Quoted in Conley 15, translated from French to English by Conley; Cixous, *Prénoms* 5.)



The expression consummation-consumption (*consommation-consumation*) denotes a critical take on an appropriative, exploitative, and even murderous logic. Instead, Cixous advocates for life, love, and a positive desire as the driving forces of her writing. She does not defend any kind of “absolute knowledge”, nor mastery or reason alone. Rather, writing, for her, is a way of connecting with the unknown through dreams, desire, and the body, and in this way attaining an understanding of what has been culturally censored and repressed. Writing, for her, comes from the body and the soul, and not only from the head. It therefore functions as a medium for corporeal understanding.

Cixous’s critique of the binary oppositions in Western thinking (Cixous and Clément 63) echo in Salami: “In Europatriarchy everything is binary, *either/or*. It is either mind or body, either reason or emotion, either local or global, either nature or nurture, either feminine or masculine” (21). To challenge Europatriarchal Knowledge and its binary logic, Salami has coined the term *Sensuous Knowledge*, which refers to an understanding of knowledge as an active and embodied process. Salami follows the neuroscientist Antonio Damasio who has “put forward the idea that rather than being obstructed by emotion, as is usually assumed, reason is directed by it” (16). According to Damasio’s “‘somatic marker hypothesis,’ emotional experiences (or somatic markers) override reason when we make decisions” (16), which means, in short, that “our emotional response to a situation is the basis for our rational choice” (16). In *Sensuous Knowledge*, the mind exists with and within the body; reason with and within emotion. It is a knowledge production process that affects the interior as well as the exterior, and knowledge is encountered as a partner rather than a servant. *Sensuous Knowledge* is also a poetic approach, which conceives of knowledge “not as static but as a creative project, something that grows and advances – a human activity, an artwork” (21). Following black feminist thinkers, Salami argues that creative expression and writing are vital forms of knowledge production because they aid the development of emotional intelligence: “For a group historically denied access to education, black women have survived by relying on the in-depth, intuitive, and poetic knowledge of creative expression not only for entertainment but also for critical insight” (26).

Salami also accentuates mystery, beauty, borderlessness, wisdom, intuition, warmth, Eros, and passion, and argues for an eroticization of knowledge: “If we applied *Sensuous Knowledge* to the economy”, she writes, “it would produce an ‘erotic economy’ of sorts, in which reciprocity and sustenance rather than surplus and scarcity would thrive” (22). This, too, echoes Cixous’s call for a radical transformation of social and affective economies based on property. Such transformation would bring about an economy of affective abundance, “one that will bring about eroticism without lesion”, as Verena Conley puts it (18). In essay IV, I

apply to my reading of Duras's novel *Emily L.* Salami's concept of Sensuous Knowledge, supported by Audre Lorde's notion of the erotic as power (1984).

In my analyses, however, I do not claim that Western dualist thinking has only been criticized in feminist and postcolonial theory. I recognize that similar criticism has been made already in phenomenology, and such Cartesian dichotomies as spirit–body, reason–emotion, and self–world have been disputed also in more contemporary approaches, such as enactivism and the 4E cognition approaches. I suggest, however, that the “feminine writing” of Cixous, Cha, and Duras can be considered as a precursor of the more contemporary trends of thought that recognize the corporeality of knowledge but that do not necessarily take into account gender.

In essay III, I analyze the affective and corporeal modes of understanding that take place via writing and translation in Cixous's *Vivre l'orange* as well as in her re-reading of the biblical scene of the apple. In her re-reading of the Judeo-Christian myth of Eve and the scene of the apple, Cixous suggests that knowledge (*connaissance*) begins at the mouth, emerging from and within the interior of the body. Interiority is, for Salami, what the Europatriarchal narrative vilifies because it connotes women's sexual organs, “which carry *poiesis* (life, pleasure, and creation)” (21); nature, which “inhabits the interior of earth”; and poetry, which “is the language of the interior or the soul” (21). This strongly resonates with Cixous for whom the terrain of discoveries in “feminine writing” is especially the interior of the body, the heart and soul, the unconscious and the fantasies. In essay II, I discuss how such writing brings or, in other words, translates alternative knowledge of, and from, the unknown.

### 3.4 Translation

Writing a trilingual dissertation has intrinsically involved various aspects of translation. It is highly unlikely, to begin with, that I would have become acquainted with the study of translanguaging and transculturality had I not obtained prior professional experience as a literary translator. This experience of moving in between and across different languages and cultures also inspired a transdisciplinary approach to this study.

In essay III, I investigate the creative and unconventional conceptions of translation in Cixous's *Vivre l'orange*, which I also summarize in sections four (“Overview”) and five (“Findings”) of this dissertation. I open a discussion about the differences between translating challenging literary texts and philosophically- and theoretically-oriented texts (those that do not have a distinctive poetic quality to them) from the perspective of untranslatability as it is understood by Barbara Cassin and Emily Apter, among others. I suggest that the notion of untranslatability can be questioned in the context of literary translation, which is characterized, above all, by

the boundlessness of possible interpretations of the source text and, therefore, by the boundlessness of possible translations. This distinguishes literary texts from those philosophical texts that do not have a strong poetic “register” and that demand, above all, a certain accuracy, precision, and exactness between the source text and its translation. In the context of literary translation, however, the multiplicity of possible interpretations of the source text question the idea of untranslatability.

In this dissertation I have translated into English excerpts of French articles and studies that proved significant for my research, such as Béatrice Slama’s, and Elvan Zabunyan’s work, to name but a few. In the following section, “Overview of the Essays”, I have translated extracts of my French and Finnish essays into English for the non-francophone and non-finnophone readers of this study. The French summary that opens this thesis has been translated from English, as I had composed the longer English introduction first. The Latin noun *traducere*, which means translation and is composed of *trans*, “through” and *dūcō*, “to carry, to lead” denotes the trilingual experimental space that I have traveled through, as well as the multiple directions that I have taken across the three languages used in the writing process. This instructive experiment taught me, among other things, about three different traditions of scholarly writing, and that the norms in Finnish academic writing come close to those in English, the lingua franca of scholarly expression, which appreciates clarity, concision, and frugality compared to French, which champions verbosity and individuality.<sup>12</sup>

First, I wrote the two theory-oriented essays in Finnish, my first language, and only after that the other sections in French and English, which are my second and third strongest languages. Writing in my non-native languages often made me feel uncomfortable, and I was reminded of Tiphaine Samoyault’s 2020 book, *Traduction et violence*, where she writes about how the contemporary positive discourse surrounding translation links it to plurality, openings, and an ethical relation to the other. Yet, this appreciation of diversity obscures how translation can also provoke conflict, as it does in political confrontations and war zones (Samoyault 10–11). For me, the source of conflict was not an overtly political one, as my moments of uneasiness were fueled by my own divergent emotions regarding self-expression in a foreign language. I was jealous of, and at times frustrated by, those who come from world regions where the majority of the population speaks a well-known and influential language as their native tongue, those who never need to learn second languages nor care about the feelings of inadequacy of those who grow up speaking

<sup>12</sup> This experiment in trilingual scholarly writing emerges in parallel with my creative writing and my first novel *Okulovulva* (2021), which I composed, in Finnish, during the same years as this study and which travels through various linguistic landscapes as well as inner horizons investigating, with literary means, the so-called *female gaze*.

lesser-known languages. I had entered the *kääntöpuoli*, the “downside” of my playful experimentation, where the Finnish word denoting “disadvantage” or “drawback” also translates, word for word, as the “translated side”. At one point I tried using machine translation, so as to accelerate the process, but again I thought of Samoyault’s words that warn against the menaces of computer-assisted translation that reduce the multiplicity of language to sameness, due to the effect of mechanical calculation (Samoyault 19). I solicited the machine to help me craft the first draft, which I then edited to get a second – or a third – version, before revising the text together with a native-speaking reviewer. As Samoyault asserts, translation is always a collective, as well as a layered, work.

In addition to these pragmatic and affective aspects, translation is approached in various different ways in this study. In essay I on Cha’s language art, I examine how her text installation, *Faire-Part*, defies translation and indicates that there is no such thing as transparency in language. I explore how translation stresses the incommensurability of languages in her multi-medial and experimental novel, *Dictée*, and suggest that translating certain film techniques, or cinematic language, into literature can be interpreted as a translingual activity in the book. In addition, I have translated from French to English the French expressions that Cha uses in her work of visual writing, *L’IMAGE CONCRETE feuille L’OBJET ABSTRAIT*.

In essay II, I evoke the fact that, as I was composing the essay on Cixous’s book *Souffles*, I was simultaneously translating into Finnish her essay, *La Venue à l’écriture*. Consequently, I address how conducting research from the “double position” of a researcher-translator affected my interpretation of *Souffles* as well as my research results. In essay III, I demonstrate how translation is almost synonymous with creative writing in Cixous’s *Vivre l’orange – To Live the Orange*. In essay IV on Duras’s *Emily L.*, I use translation as a metaphor for exploration and discovery that gives shape to something that has been culturally repressed and silenced. As such, translation functions as a corporeal mode of understanding which is able to bring to light previously undiscovered information from the “unknown darkness” of the body. In this way “translation” has a potentially transformative power.

## 4 Overview of the Essays

### I “Radical Multiplicity, the Feminine Imaginary, and Translingual Resistance in Theresa Hak Kyung Cha’s Language Art”

This theory-oriented essay develops two concepts, those of *radical multiplicity* and *translingual resistance*. I analyze four works by Korean-American artist and writer Theresa Hak Kyung Cha, starting from *L'IMAGE CONCRETE feuille L'OBJET ABSTRAIT* (1976), a minimalist work of visual writing, and moving gradually towards a reading of *Dictée* (1982), a *chef d'œuvre* of decolonial and experimental feminist writing, to suggest that the radically multiple meaning-making in her works and in her poetic language contest the normative ideals of Western thinking and writing, such as uniformity, homogeneity, clarity, linearity, rationality, and masculinity, and creates an alternative space for the co-existence of multiple differences. I borrow from recent theorizations on literary translingualism as well as from postcolonial and feminist theory. To further deepen the analysis, I compare Cha's thinking and writing to those of another multilingual and diasporic experimental author and thinker, H el ene Cixous. Thus far, there has been no comparative analysis based on a linguistic close-reading of the two authors' writing. By combining postcolonial and translingual theory with French feminist and psychoanalytic thinking, I aim to build bridges between these different strands of thought and to draw out some of the commonalities between the work of Cha and Cixous. I suggest that in *L'IMAGE CONCRETE feuille L'OBJET ABSTRAIT* there is an emphasis on the *feminine* in Cha's dissection and reconstruction of language, for the letters *f*, *e*, and *l* that she circulates all stand for the feminine in the French. Yet the starting point for her skilful dissection, the word *feuilletage*, is a masculine noun, which infamously figured as a metaphor for the male form in philosopher Luce Irigaray's 1974 seminal essay "Ce sexe qui n'en est pas un", published two years before *L'IMAGE CONCRETE feuille L'OBJET ABSTRAIT*. As earlier research (Zabunyan 140) has shown, Cha studied Irigaray's early work in the mid-1970s, and Irigaray indeed uses the polysemic expression *feuilletage* as a synonym for male genitalia, which makes it reasonable to argue that Cha may not have picked the word *feuilletage* at random. I therefore suggest that in this work of visual art, Cha deconstructs the metaphor of the unitary male genitalia and gives it multiple,

feminine, and shifting forms – which, I suggest, is an antiphallgocentric gesture. I further analyze how the 1975 performance, *Aveugle Voix*, where Cha can be seen physically touching a white cloth stenciled in black with letters that read AVEUGLE/VOIX/SANS/MOT/SANS/ME, while a headband marked Aveugle (“blind”) is tied around her mouth and another marked Voix (“voice”) tied over her eyes, fuses two senses, sound and sight, refuses conventional Western categories of thought, and moves away from linearity and monolingualism towards more flowing, transformative, and heterogeneous meaning-making. The 1976 text installation, *Faire-Part*, which consists of fifteen printed envelopes of beige color displaying words, letters, or punctuation marks written in black on both front and verso, plays with words and letters, removing them from context and reducing them to their minimal units in a similar manner to *L’IMAGE CONCRETE feuille L’OBJET ABSTRAIT*. The installation can be approached from either the left or the right, thus giving it not only one but several possible reading directions. I argue that *Faire-Part* rejects linear, one-dimensional, and unequivocal communication and rejects the very principles of conventional Western meaning-making: clarity, linearity, and rationality. What it does transmit, however, is difference, foreignness, and plurality in language, illustrated in a playful manner across the installation. Cha’s 1982 multi-medial novel *Dictée* unfolds as an apotheosis of infinite crossings. I argue that the multiple crossings amongst linguistic and other language-like systems in *Dictée*, which moves between languages (mostly English and French, but also Korean, Chinese, and Latin), different media, (photography, visual artwork, writing, and cinema), various genres (history, poetry, mythology, and biography) as well as different forms (calligraphy, map, diagram, essay, and letter – both typed and handwritten), create what I call *translingual resistance* against imperialist and patriarchal power structures as well as discriminatory historiography. By combining multiple narratives, or anti-narratives, in the sense that they deliberately break down any attempt at narrative coherence, conjunction, or continuity, *Dictée* makes several, notably diverse female voices heard. I suggest that the anti-narrative strategies used in the book visualize the erasure of these *herstories* (Kolodny) from traditional recordings of History. I further suggest, following Joo and Lux (2012), that the plural textual weave of the book manifests *translingual resistance* against any sort of totalizing or unifying narrative that could strengthen colonial or patriarchal power structures. In this essay, I also present the concept of *radical multiplicity*, which is indebted to the thinking of Trinh T. Minh-ha. In her 1999 book, *Cinema-Interval*, Minh-ha writes that as a filmmaker – and postcolonial and feminist theorist – she has developed a close “relationship with the concept of multiplicity, which is a way of working radically with differences” (10). In the essay, I develop this idea into a concept, which, as I understand and interpret it, is as much aesthetically as it is ethically and politically determined, and ties together central elements of not only

Minh-ha's, but also Cha's, Cixous's, Duras's, and Haraway's thinking. It is an ambiguous concept that brings together poetical and theoretical thinking by transcultural or minority artists and thinkers with a passionately transformative and deconstructionist, boundary-crossing, and, oftentimes, trans-medial touch in their work. I further develop the concept of *radical multiplicity* in relation to Minh-ha's 2010 book *Elsewhere, Within Here*, which examines refugeeism, immigration, and the boundary event. "[E]xile," she writes, "despite its profound sadness, can be worked through as an experience of crossing boundaries. Traveling can turn out to be a process whereby the self loses its fixed boundaries – a disturbing yet potentially empowering practice of difference" (Minh-ha, *Elsewhere* 41). Minh-ha further asserts that, while exile and migration are both subject to the hazards of displacement, interaction, and translation, they also offer the "possibility of an elsewhere-within-here, or -there" (*Elsewhere* 28), a concept which refers to the act of "having constantly to negotiate between home and abroad, native culture and adopted culture, or more creatively speaking, between a here, a there, and an elsewhere" (*Elsewhere* 27). I also point out in the essay that a very similar versatile concept of *un ailleurs* is already present in Cixous's cross-genre texts from the 1970s that move between philosophy, poetry, essay, theory, and autobiography, and that this concept also translates to English as "an elsewhere". Towards the end of the essay, I demonstrate how, in both Cixous's and Cha's writing, possibilities for boundlessness are created by breaking down the unifying forces of writing and by working radically with abundant differences.

## II "TransGynesis H el ene Cixous'n teoksessa *Souffles*" ("TransGynesis in H el ene Cixous's *Souffles*")

This research essay, written in Finnish and based on a close-reading of Cixous's *Souffles* (1975), demonstrates that both the language and the content of the book are examples of *anti-essentialist* writing, and that the joyful and emancipatory message of "feminine writing" extends from addressing femininity to include both queer and trans issues. The essay further introduces the neologisms *multisexuality* ("monisekstuaalisuus") and TransGynesis, which I will explain below. I interpret *Souffles* as a dream, a fantasy of a transforming and diverse gender/sexuality, and the birth of a new (kind of) subject. In addition, *Souffles* becomes a metaphor for queer/feminine creativity and writing. Restricting oneself to one interpretation only does not feel adequate when analysing the range of meanings that *Souffles* proposes. Even if Cixous has been associated with thinking of sexual difference, in this reading I open space also for queer- and trans-theoretical interpretations (on a similar topic, see Bostow; Carlson and Sweet; Crevier Goulet; Finch; Jacques; Setti "*Queer  criture*"). With the help of my neologism TransGynesis, I examine how

‘femininity’, ‘trans’, and ‘creativity’ – the latter in the sense of giving birth to something new – are intertwined in the book. I show that the feminine, and specifically female, meanings in the book do not contradict its queer and trans features because, in the heterogeneous imaginary that has created this textual weave, they all live side by side. Towards the end of the essay, I further analyze the profuse differences and the strangeness of the language with regard to Cixous’s plurilingual and diasporic background. The book, which is one of the most poetically-charged works of its writer, unfolds as a prosaic-poetic enigma during which the ‘I’ (“je”) is endlessly reborn. Rejecting a homogeneous ‘I’, both corporeal and linguistic gender, and even the species of the ‘I’, are transformed. In this incessant transformation, binary thinking bursts into a play of boundless differences, reflected both in the content and in the language.

In my analysis of *Souffles*, I combine queer and transgender theory (Sedgwick *Tendencies*; Stryker, Currah, and Moore) with Cixous’s essays that were published the same year or a year after *Souffles*: “The Laugh”, *Coming to Writing*, and *The Newly Born Woman*, co-authored with Catherine Clément. This allows me to extend her central notion of the 1970s, the inscription of feminine differences into language, toward queer and trans thinking. As quoted earlier, according to Cixous, it is “impossible to *define* a feminine practice of writing, for this practice can never be theorized, enclosed, coded – which doesn’t mean that it doesn’t exist. But it will always surpass the discourse that regulates the phallogocentric system” (“The Laugh”, 883). The undefinability of this practice of writing, which cannot be determined by the gender of the writer, leaves open its interpretation, understanding, and application. This is why I have chosen as my theoretical interlocutors in this essay, in addition to Cixous, queer theorist Sedgwick as well as transgender theorists Stryker, Currah, and Moore. I interpret the numerous intertextual references to queer author Jean Genet’s oeuvre in *Souffles* with the help of Sedgwick’s characterization of queer (*Tendencies*, 8) as well as Stryker’s, Currah’s, and Moore’s (12–14) delineation of “trans”. Rather than understanding genders as classes or categories that by definition contain only one kind of thing, Stryker, Currah, and Moore understand genders as “potentially porous and permeable spatial territories, each capable of supporting rich and rapidly proliferating ecologies of embodied difference” (12). “The movements between temporalizing and spatializing” (14) ‘trans-’ and its suffixes, they suggest, “is an improvisational, creative, and essentially poetic practice through which radically new possibilities for being in the world can start to emerge” (14). Their characterization describes the dynamic ‘I’ of Cixous’s text, who is a writer called Jenais and whose gender, sexuality, and even species are transformed in the poetic processes of the book, and who, therefore, cannot be considered as immutable, stable, or fixed, but as porous, permeable, and in perpetual transition.



*Souffles* conjures an alternative, border-crossing creation myth, a TransGynesis, in which the mutable queer/feminine writer-narrator-‘I’ is born time and again, giving birth to multiple voices from the depths of their body, their unconscious, and their dreams. By creating a connection with these regions of alternative knowledge production, which have been repressed in patriarchal culture, the regenerative and transformative writing of *Souffles* diverges from conventional rational and analytical thinking. The queer/feminine ‘I’, Jenais, brings alternative understanding from the realms of human and inter-species comprehension that has been previously obscured or neglected in the history of thinking and writing. The poetic process of transformation that takes place through Jenais creates a different \*textual space, that of *multisexuality*, which open new possibilities to create, act, and think beyond binary paradigms. Awash with metaphors of birth and delivery, *Souffles* gives voice to a story of TransGynesis, in which the versatile and transient subject comes into, and out of, being through language and writing. Combining material from different languages (at least German, English, and French) and from a variety of intertextual sources, including both text and music, such as the Bible, Genet’s *Funeral Rites*, Shakespeare’s *Macbeth*, Kierkegaard’s *Fear and Trembling*, and Schumann’s composition *A Woman’s Love and Life*, the book creates an extremely rich and hybrid translingual and cross-genre weave.

My essay extends the Finnish discussions around Cixous toward the multiplicity of her œuvre and further away from the critique of essentialism, where it has remained since the 1980s and 1990s. I argue that the ambiguity, indeterminacy, and heterogeneity of Cixous’s language and writing lend themselves to an anti-essentialist interpretation. *Souffles* breaks down, as much with its language as its content, the conception of Cixous as an essentialist thinker; gender, sexuality, species, as well as the authorial ‘I’ and writing itself are in constant flux, abandoning any stable, fixed, immutable, unitary, or essentialist form of meaning-making. The essay extends the understanding of Cixous’s most central but also widely misunderstood notion of “feminine writing” towards queer and trans thinking. It further argues that the strangeness of Cixous’s writing has political meanings (see also Bergen) by creating space for deviant minority texts that do not conform to the capitalist, dominant form.

### III « Mille saveurs de la traduction dans *Vivre l’orange – To Live the Orange* » (“One Thousand Flavours of Translation in *Vivre l’orange – To Live the Orange*”)

This essay analyzes Hélène Cixous’s book *Vivre l’orange – To Live the Orange* (1979) alongside the notion of *extreme multiplicity* and the *principle of multiplicity* that I have created for the purpose of this essay. The book, which at first glance seems bilingual, English–French, but later turns out to be translingual, was first

written in French by Cixous, then translated into English by Ann Liddle and Sarah Cornell, and then reworked by Cixous. The bilingual edition displays the two versions side by side, starting with the English translation, which is followed by the French source text. Written in the years when the praxis of *écriture féminine* was still at the heart of Cixous's work, the book proposes a fundamentally plural writing practice that, I suggest, calls into question the principle of One in Western thinking and writing. I argue that Cixous's thinking and writing challenge the conventional conceptions of meaning-making that have been based, since Greek Antiquity, on the ideals of unity, linearity, rationality, homogeneity, and masculinity, which all derive from the principle of One. *Vivre l'orange*, however, opens the way to radically different thinking, anchored in multisensory and bodily intelligence. It celebrates "plurality", to borrow the French term *pluréalité*, coined by Cixous (*Prénoms*, 5–10), in both its ethics and aesthetics to question binary oppositions.

I begin the analysis by scrutinizing the innumerable meanings given to the notion of translation in the book. I show that translation is not conceived in a conventional way, as an essentially intellectual or cerebral operation that consists of transposing a text from one language into another and that is concerned above all with the meaning or the message of the text. Instead, translation is understood as an intelligent, bodily, affective, and intuitive process that is intrinsically linked to the emotions of the subject. Translation is also considered as a multisensory act, capable of providing the translator with alternative knowledge and understanding. In addition, literary translation, as a profoundly creative act, is conceived almost as a synonym of creative writing. The translation process does not happen in the book in a "one-way" direction; instead, it has several parallel and open orientations, which call into question any conception of a unilateral or "closed" process between a subject and an object. The notion of translation is, therefore, conceived in extremely varied ways that call upon multisensory perceptions.

The book unfolds as the narrator discovers the foreign and marvelous voice and writing of Brazilian author Clarice Lispector (1920–1977). This event activates in her multiple parallel translation processes. The discovery of Clarice's singular voice marks a shift from the narrator's earlier solitude to that of relationality, and a sense of community between women is born. This also denotes a paradigm shift from the individual to the plural and orients the reading toward multiplicity and ambiguity. Although the narrator does not understand Clarice's language, Brazilian Portuguese, she claims to understand it in her heart: "I do not speak it, but my heart understands it, and its silent words in all the veins of my life have translated themselves into mad blood, into joy-blood" (*O*, 10). By connecting translation more to intuitiveness, affectivity, and corporeality than to a primarily cerebral activity, the narrator breaks down the dichotomy between mind and body, a traditional Western dualism that privileges the first to the detriment of the latter. In doing so, the book challenges the

supremacy of the rational by giving equal value to bodily, emotional, and intuitive processes. The readers are indirectly informed that the narrator has read a French translation of Lispector's novel, *A maçã no escuro* (the literal translation of which would be *The Apple in the Dark*), originally published in Brazilian Portuguese in 1961. To deepen her understanding of Clarice, the narrator indulges herself in translating and transforming the apple into an orange. Here translation is conceived also in a metaphorical and allegorical way as well as an act that is likely to produce enjoyment (*jouissance*) (see Pascale Sardin's (2012) neologisms *trajouir* and *trajouissance* on this topic). The polyphonic word *orange* conjures memories of Cixous's birthplace and childhood hometown, Oran, and of her origins and her Oran-je, 'Oran-I'. On the sonic level, Oran and orange create a homophonic pun with multiple parallel associations; one of them is that of an angel, *ange*, which is used in the text when referring to Clarice. The semantic ambiguity and polyphony break the unity and linearity of discourse. The enigmatic fruit symbolizes not only the narrator and her Oran-je but, depending on its transformations throughout the text, also the body, Clarice, Iranian women, writing, and, more precisely, translation. The allegorical fruit, therefore, incorporates transformation, translation, and multiplicity.

Although at first glance the book seems bilingual, it is actually translingual, as the text merges elements of Italian, Portuguese, Spanish, German, and Arabic with English and French. It is interwoven with linguistic hybridization, merging and fusion; polysemic puns, homophony, and various associations. The writing calls into question textual homogeneity, uniformity, and linearity, as well as the supremacy of reason, by opening the way to multisensory and bodily intelligence. It refuses to differentiate bodily understanding from cerebral comprehension by showing, instead, how they work together. It further relinquishes logocentrism and outdated dichotomies, such as the conventional notions of 'origin' and 'original'; in the experimental universe of this fruitful text the orange is non-original, it is oranginal. Also the primary role in the book is, indeed, given to the translation, instead of the source text, by starting it with the translation and not vice versa. Privileging the translation over the source text, *Vivre l'orange* demonstrates the enchanting and impressive creativity of literary translation.

The essay further compares Cixous's writing to that of Gloria Anzaldúa as well as Cherríe Moraga, who are both plurilingual, queer, and decolonial Chicana authors. Each of these three writers, who belong to not only one but several marginalized social groups, crosses linguistic, sexual, and geopolitical borders in their works. Each one combines poetry and theory, life and writing, shattering the orthodoxy of literary genres. Extremely diverse and often "contradictory" elements merge in their texts to give birth to novel forms of expression, which differ from unilateral meaning-making by favoring hybrid literary processes. The essay further analyzes some of the commonalities between Trinh Minh-ha's and Cixous's thinking: Minh-ha

(*Elsewhere* 29–33) has worked on the notions of ‘home’ and of ‘source’ as a ‘traveling source’ among immigrant or exiled artists in a way that resonates with the Cixousian conception of the source as a limitless reserve for artistic creation that retains links to the artist’s childhood and country of departure. Minh-ha’s notion of migrant language as that which “can only live on and renew itself by hybridizing shamelessly and changing its own rules as it migrates in time and space” (*Elsewhere* 33) also evokes Cixousian writing and is pertinent to this analysis.

Towards the end, the essay considers some of the commonalities between Cixous’s and Derrida’s thinking about linguistic exclusion in the (post)colonial context of Algeria. Derrida wrote that, “[t]he monolingualism imposed by the other [...] tends, repressively and irrepressibly, to reduce language to the One, that is, to *the hegemony of the homogeneous*” (Derrida, *Monolingualism* 39–40). For Derrida, French represented in colonial hegemony the language of the master as a model of good speech and writing. I suggest that while Cixous and Derrida share an anti-phallogocentric conception of language, the praxis of writing that is carried out in *Vivre l’orange* and that I call *écriture féminine plurielle*, ‘plureal feminine writing’, is a cheerful creative practice dedicated to overcoming the homogenizing language of the master.

Reading Cixous through the principle of multiplicity ultimately allows me to suggest similarities between Cixous’s thinking and intersectional thinking. I first show that multiplicity manifests itself in her texts on the linguistic and stylistic level, but it is equally relevant to her ‘being’, her identity, her diasporic context, and the intersections of femininity and Jewishness. From this angle, her transcultural thinking and writing comes close to intersectional feminisms, which always address their particular issues from multiple starting points. Finally, I analyze how the multisensory and fusional aspects of *Vivre l’orange* evoke ecofeminist thinking, and more particularly, hydrofeminism as it has been elaborated by posthumanist theorist Astrida Neimanis.

#### IV “Hiljaisuuden kieli, (ei-)tieto ja naistekijyys Marguerite Durasin romaanissa *Emily L.*” (“The Language of Silence, (Un)Knowledge, and Female Authorship in Marguerite Duras’s novel *Emily L.*”)

This research essay, written in Finnish, examines Duras’s novel, *Emily L.* (1987), with a primary focus on the intertwinement of silence, writing, and gender, and the gendered meanings attributed to silence. I argue that meaning-making takes place in the novel paradoxically through negation, that is, by being erased. In *Emily L.*, an elderly female author tells a story of another female author embarking upon her final journey. It is an ‘anti-story’ narrative, multiplying or mirroring itself within itself. By analyzing the text as an autofictional exploration of the erasure of female

authorship in Western literary history, I highlight Duras's role as a significant modernist literary innovator of the 20<sup>th</sup> century. Within this framing, I argue, the novel emerges as a powerful feminist poetico-political metaphor. I employ radically multiple theoretical perspectives, engaging in a thoughtful dialogue with feminist philosophy (Cixous; Irigaray; Le Dœuff; Plumwood), recent French feminist literary theory (Lasserre; Planté; Reid), as well as black and postcolonial feminist theory (Lorde; Minh-ha; Salami). This investigation reveals that in Duras's artistic expression, the stylized silence paradoxically creates a language of its own. At the end of the essay I analyze, with the help of the notion of *literary translingualism* (Dutton; Gilsenan Nordin, Hansen, and Zamorano Llena), how Duras's language of silence is intertwined with her culturally hybrid and multilingual background.

I begin the analysis by pointing out that the recurring theme of the 'unspoken' (*l'indicible*) in Duras's works has raised ongoing interest, especially in French scholarship: it has been approached psychoanalytically (Kristeva; Lacan, "Hommage"), by psychoanalytic feminist scholarship (Gauthier and Duras; Marini), stylistically (de la Motte; Noguez), but also in connection to postcolonial and trauma theory (e.g. Knuuttila, *Fictionalizing*). The silence emanating from her works has been interpreted, among other things, as "passive feminine melancholy" (Kristeva), "feminine muteness" or "hysteria" (Makward), the impossibility of communication in a heterosexual relationship (Killeen), a suppressed scream (Borgomano, "Marguerite"), emptiness or absence (Noguez), and as a manifestation of the missing place of the feminine from prevailing systems of meaning-making (Gauthier and Duras). In these interpretations, silence is associated with impossibility, non-existence, or muteness, in other words, it is understood "negatively". In my reading I aim, instead, to approach silence as a dynamic and active part of meaning-making. Duras stated, in one of her interviews (Pallotta della Torre and Duras), that after the French cultural upheaval of the late 1960s, her books were always born after long periods of silence. The starting point for my essay is the idea that silence is an indispensable collaborator in the creative process of writing, and that silence and writing – the most important material of which is language – are intertwined like a Möbius strip, so inextricably linked that we cannot think of one without the other.

*Emily L.* tells the story of an unnamed female author and her husband, the Captain, who have experienced a traumatizing misfortune: a miscarriage has led to the death of their only child, an unborn daughter. The loss has brought about yet another misfortune: due to the tragedy, the author has stopped writing. When she resumes writing, she writes a poem about the rays of sun on a winter afternoon<sup>13</sup>, but

<sup>13</sup> The poem echoes fragments of Emily Dickinson's poem "There's a certain Slant of light" (Johnson's number 258). Dickinson, Emily. *The Poems of Emily Dickinson*, Ed. Ralph William Franklin. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press, 1999.

before she has finished it and given it a name, the Captain finds the poem and burns it, experiencing his wife's work as a betrayal. I interpret the Captain's reaction with the help of Le Dœuff, who has studied the gendered mechanisms of knowledge production from Plato to the 1990s and demonstrates that women's access to intellectual life has repeatedly been interrupted by a lack of autonomy. I further scrutinize the Captain's reaction with the help of ecofeminist philosopher Plumwood's theory of Western thinking, which suggests that a set of interrelated and mutually reinforcing dualisms form a fault-line which runs through its entire conceptual system. The Western tradition is permeated by such dualisms as culture–nature, freedom–compulsion, master–slave, rational–animal, civilized–primitive, and male–female. Over time, the more valued parties of the dualistic pairs have been linked to masculinity, while the less valued ones have been linked to femininity. I compare the similarities between Plumwood's theory and Cixous's model of binary oppositions (Cixous and Clément 63–64). My analysis shows that the “redistribution of power” brought about by the female author's freedom derails the Captain's “masculine” rule of reason and, consequently possessed by his emotions, makes him burn the poem in a burst of irrationality. He cannot accept the freedom and the intellectual autonomy that writing provides his wife. Ultimately, burning the poem is a reminder of the patriarchal invalidation of women's artistic creation as well as of their awareness and knowledge; when asked about his act, the Captain does not confess but instead lies, claiming that he does not know the reason for the poem's disappearance. His suffering makes him turn to his father-in-law, who asks him to copy the writer's poems, after which the father publishes them under his own name. The father thus becomes the author of the work of his daughter by virtue of his name. Despite her lack of awareness, her poems gain notoriety worldwide and, unknowingly, she becomes an admired and world-renowned author. In other words, a nameless female author writes a nameless poem, which is not included in a book that she has not published and that she does not even know exists but that, in spite of all, garners worldwide fame and a loyal group of admirers who make a pilgrimage every year to her home region. The endless series of negations, I argue, is a powerful feminist metaphor for the erasure of female authorship from Western literary history. It echoes with recent French literary theory (Reid; Lasserre; Planté), which shows that the position of women authors has generally been either belittled, invalidated, or forgotten in French literary history. Literary scholar Martine Reid (5–21) claims that French literary history gained its current form during the 19th century and was built on systematically and gradually erasing female writers while celebrating a select few male writers and their individual genius. This is how the masculine canon was formed. According to Audrey Lasserre (43–44), male authors occupy around 95 percent of the space in French literary histories from the 1940s to the 2000s. Reid claims that women writers have, nevertheless, contributed to the production of

French literature ever since the Middle Ages, that is, for almost a millennium, and that such a long tradition makes French literary history exceptional. The problem is not that women were absent from the field of literature, but that they have been erased from collective memory.

My reading also shows how French feminist analyses of language have, often, focused on revealing the power structures in gendered social or symbolic silencing. Luce Irigaray (1974), for instance, has proposed that the gaps in women's speech have symbolically expressed the places from which women are excluded in patriarchal cultures. Xavière Gauthier (1974) also suggested, in a conversation with Duras entitled *Les Parleuses*, that the gaps in Duras's writing would embody women's empty places in the chain of meaning-making. According to Marcelle Marini (1977), silences in Duras's works are created so as to put an end to the prevailing discourse. E. Ann Kaplan (1988) suggested, in her analysis of Duras's film *Nathalie Granger* (1972), that women's silence manifests their resistance to masculine language and culture that have repressed female subjectivity. In these psychoanalytic interpretations, the gaps symbolize both the subordinate position of women in masculine cultures and their subversive potential. In *Emily L.*, this kind of style can be witnessed, for example, in the hesitation, the ellipses, and the repetition of the syntax in both narration and dialogue, as well as in the series of negations that manifest disbelief in meaning-making. In addition, Duras illuminates gendered roles in conversations. The female narrator's male companion often talks over her, and the Captain speaks on behalf of his wife every night. I demonstrate that the gendered roles of conversations in *Emily L.* reflect the results of Corinne Monnet's (1998) extensive report, which unequivocally showed that people do not participate equally in conversations, and that men's gendered conversational habits include talking over their conversational partner and interrupting women's speech, which both serve as ways to control and lead the conversation.

Postcolonial theorist Trinh Minh-ha (1988) suggests, however, that silence can be approached as a language of its own. Minh-ha suggested already in the late 1980s that we should free ourselves from the masculine-theoretical context in which absence, lack, and fear have been defined as feminine. According to Minh-ha, silence is conventionally understood as the opposite of speech, but "[s]ilence as a will not to say or a will to unsay and as a language of its own has barely been explored" (Minh-ha, "Not You" 373). Minh-ha describes how, after having lived in the US for years, she had almost forgotten the important role of silence in Asian communicative situations, comprehending the issue more deeply only after living in Senegal, which shares a similar history to Vietnam as a former French colony (*Elsewhere* 12).

I demonstrate how silence in Duras's novel is repeatedly given more weight than speech, and how ceasing to speak is, paradoxically, a more significant activity in the book. In an astonishing way, Duras's writing conjures up the traditionally

marginalized to be heard and seen. This silence speaks its own recognizable language through the highly emphasized aesthetic dimension of the works. It can be read in the overwhelming whiteness of the pages produced by the fragmentary structure of the text, in the exceptionally short paragraphs and wide margins (Borgomano « Marguerite » ; Cohen; de la Motte; Gauthier and Duras; Makward; Marini; Noguez), as well as in the modest size of her books. This is how the visual appearance of her books gives space to silence and performs it. The white color occupying the pages does not remain empty, immaterial, and irrelevant but is visualized, made meaningful, and materialized. I also suggest that emphasizing the color white creates an allusion to the racially-hierarchizing mechanisms of silencing, erasure, discrimination, and privileging, in (literary) history.

Furthermore, following the studies of Bouthors-Paillart and Barnes, I assert that the mixing of Duras's two main languages, Vietnamese and French, is evident in her artistic expression, and I suggest that this contributes to the minimalism and silence of her works. Duras's affection for the tonal and monosyllabic Vietnamese language is both sensed and seen in the "ascetic" tone of her French, including in her preference for very short words and paratactic sentences from which everything superfluous has been erased. Whether this is, indeed, conscious or unconscious on the part of the author, I interpret it as a way of giving voice to the colonized Vietnamese language through the white, Cartesian language of the French colonizers. I also interpret the merging of French and Vietnamese in her writing as literary translanguaging. In Duras's literary expression, like in Cha's and Cixous's, nothing is one-dimensional or homogeneous but on the contrary infinitely layered and packed with multiple and often "stealthy" meanings. Duras's magic lies in the way that she conjures the "white ink", associated especially with women's writing, and transforms it into a language of silence. Combining psychoanalytic, postcolonial, and ecofeminist thinking in the essay promotes ways of reading that orient us away from dominant discourses and towards their margins.



## 5 Findings of the Study

In this section, I present and compare the findings of the four research essays. In the first subsection, entitled Wanderwords – Translingual Crossings, I address and compare the translingual “feminine” writing in Cixous, Cha, and Duras. In the second subsection, entitled Corporeal Understanding: Resources of the Thinking Body, I compare the different modes of alternative, corporeal knowledge manifested in the focus corpus. In the last subsection, entitled We Mostly (Un)Know What We Do Not See, I showcase the alternative ways of seeing that are advanced in the analyzed works.

Contrary to common practice, I have included in this findings section short excerpts of the text analyses carried out in the four essays so that readers who cannot access all essays due to a language barrier can follow the findings and the conclusions of this study.

### 5.1 Wanderwords – Translingual Crossings

#### 5.1.1 Polyvocal Warm-up

The earliest of the analyzed books in this study, Cixous’s *Souffles*, was the first one of her works to be published by the feminist publishing house *Des femmes*. *Souffles*, therefore, marked the beginning of a new period with a feminist orientation in Cixous’s œuvre. The book was released the same year as the essay-manifesto “The Laugh”, in 1975, which was the United Nations designated International Women’s Year. As explained in section three, “The Laugh” called for women’s literary authorship as well as a new and subversive writing practice, “feminine writing”. I analyze *Souffles* as a form of “feminine” writing, which extends from addressing femininity to both queer, trans, and inter-species issues. Multiplicity extends from this inclusive thematic level to that of language and meaning-making. As the queer/feminine writer-narrator-‘I’ of the book is reborn time and again, giving birth to various different voices, *Souffles* opens the way for multiple meaning-formation, which enunciates several meanings at once. A quote from the beginning of the book denotes this with excellence:

« Voici l'énigme : de la force est née la douceur.  
 Et maintenant, qui n'êtré?  
 La voix dit: « Je suis là. » Et tout est là. Si j'avais une pareille voix, je n'écrirais pas, je rirais. [...] *Fort !* [...]  
 J'écris. Je suis l'écho de sa voix son ombre-enfant, son amante.  
 « Toi ! » La voix dit : « toi ». Et je nais ! – « Vois » dit-elle, et je vois tout ! – « Touche ! » Et je suis touchée. Là ! c'est la voix qui m'ouvre les yeux, sa lumière m'ouvre la bouche, me fait crier. Et je nais. [...] du mélange de ses rayons et de mon haleine naît un champ composé de sang d'astre et de halètement. Sa beauté me frappe. Fait jaillir. Me fait couler. Elle séduit mes forces. Douceur. Me donne envie de la combler. Me vide. Détruit et me recommence. *Da !* » (S 9–10)

This is the enigma: from strength is born softness.  
 And now, to be born as whom[/whom not to be]?  
 The voice says: “I am here[/there].” And everything is here[/there]. If I had a similar voice, I wouldn't write, I would laugh. [...] *Fort !* [...]  
 I write. I am the echo of its voice its shadow-child, its feminine lover.  
 “You!” The voice says: “you”. And I am born[/I am not]! “See [Voice]” it[/she] says, and I see everything! – “Touch!” And I am touched. There[/here]! it is the voice that opens my eyes, its light opens my mouth, makes me cry out. And I am born. [...] Of the mix of its rays and my breath is born a field of astral and panting[/breastfeeding] blood. Its beauty shocks me. Makes me gush. Makes me flow. It seduces my strength. Softness. Makes me want to fill it. Empties me.  
 Destroys me and starts me over. *Da !*  
 (Modified from a translation made by Mairéad Hanrahan 101)

In this opening up of the voice for an alternative literary force, the expression [vua:] is repeated up to eight times, as the words ‘voice’, *voix*, and ‘see’, *vois*, merge homophonically, and are further varied in the form of *voici*, ‘here’, and *voies*, ‘ways’, and a little later in the text *voix-là*, ‘a voice here/there’. The writing ‘I’ is touched by the marvelous voice that they have found in the depths of themselves, which opens for them new ways of hearing-seeing differently. The book unfolds at once as an affirmative fable of creation and as a deconstructive game; the French verb *naître*, ‘to be born’, contains its own antonym, the identically pronounced *n'êtré*, which means ‘not to be’. While being born, the ‘I’ thus, paradoxically, deconstructs itself, which is also to say that meaning is both made and unmade at the same time. This alternative, deconstructive, and “feminine” myth of creation sets in motion a regenerative and transformative process for the authorial ‘I’.

Susan Sellers has suggested that the writer's 'I', seeking to encounter and inscribe the other, is the hallmark of *écriture féminine* (*Authorship*, xiv–xv). I agree with Sellers, and in *Souffles* these alterities manifest themselves, among other things, in the countless rebirths of the 'I'. In the excerpt above, the "feminine" metaphors of blood and breastfeeding further draw attention: while *halètement* means panting, it shares pronunciation with *allaitement*, breastfeeding. Homophony, i.e. the consistency of sound in words that differ in their spelling and meaning, is Cixous's pet. Homophony breeds multiple and ambiguous meanings. It is also one of the distinctive features of Cha's works, for example in *Aveugle Voix* where she too plays with the ambiguous and multisensory pun *voix/vois*, where hearing and sight merge. The 'I' of Cixous's book is given a name, Jenais on page 29. It is no coincidence that Jenais, whose most distinctive meaning is *je nais*, 'I am born', is pronounced identically to the surname of queer author Jean Genet. Queer *homophony* echoes in this multiple name. A further homophonic variant *jeune née*, 'newly born', refers to the book *La Jeune née*, co-authored by Cixous with Catherine Clément and published the same year as *Souffles*. It is not surprising that Jenais further expresses the quality of being *géné·e*, 'confused'. The transformations of the 'I' are a celebration of proliferating and queer meanings, which can certainly be confusing for readers. Jenais's gender is not stated at first, but at one point they are given the title Mrs. (S, 84). In another moment they describe their appearance as similar to an insect, only to later become a female rabbit (S, 126). In their imaginary, a boy who was a moment ago a woman turns into a ewe, and a flower grows testicles, while they themselves become a cat and are equipped with wings. The narrative 'I', therefore, is not only linguistically but also physically diverse, at once queer and inter-species, as well as an exuberantly excessive feminine signifier *par excellence*.

According to Derrida, oversignification burdens the word *souffle* (Derrida, "La parole soufflée" 179). The title *Souffles* is, indeed, at once a plural noun and an imperative verb, and thus dissolves the binary relationship between these parts of speech. When you say *souffles*, you say at the same time: "breathe!", "blow!", "whisper!", "gasp!", "steal!", "wind!", and you let out air, enthusiasm, sighs, and inspiration. *Souffles* is an urge to act, to breathe, to blow, to steal – to create. The process of creation as described in the book is as much a bodily as it is a soulful process, which, again, deconstructs the binary relationship between mind and body. *Souffles* embodies movement like a Möbius strip, from inside out and from outside in, as in breathing, and as it associates with wind, the movement further unites with natural forces larger than man and larger than humanity. The boundlessness of the meaning-formation in the book is also translingual, as it mixes German and French in such neologisms as *Achtiprend!* (S, 184) and *Mâlemagne* (S, 188). The work further dismantles gendered linguistic structures by mixing feminine and masculine gender (*Lui, ma mère*, S, 207), and it produces mischievous pleasures by creating

joyful sexual puns (*né-sans-ce*, *S*, 85; *la Plucelle*, *S*, 23; *ivaginer*, *S*, 193; *phallistines papitalistes phallogenimeuses*, *S*, 184). If the multiplicity and playfulness of language in *Souffles* is conveyed by crossing the boundaries of gender and species, in *Vivre l'orange – To Live the Orange* (1979) the crossings are primarily joyfully, and bewilderingly, translingual.

### 5.1.2 Appelle... apple... apfel... appeal... a peel... a-peel...

In *Vivre l'orange*, the reader moves through different languages, sounds, and signifiers.

I owe a live apple to a woman. A joy-apple. The one-hundred savours of the different peels: the tar apple of the being-sweet-on the tongues, appelle apple apfel appeal a peel a-peel...

Je dois une pomme vivante à une femme. Une joie-pomme. Les cent saveurs des pelures différentes : l'âtre apple de l'être-douce-sur les langues, appelle, apple, apfel, appel... (*O* 64–65)

What motivates the shifts in this 'linguisticulinary' art is not so much meaning as pleasure, both aural and oral, offered by the gradual transformation of the ordinary word. In addition to pleasure, I suggest that they also create a counter-genesis.

In another excerpt, a little later in the text, the translingual shifts convey more serious emotions. The narrator says that Clarice's voice reached her in October 1978, the same year that the Islamic revolution broke out in Iran. The anxious narrator, troubled by the tragic events in Iran, is relieved by Clarice, who helps her to think about love and life (*O* 98). It is through a phone call from a friend that we travel from Oran(ge) to Iran in the text. In this crossing from Oran to Iran, there is little that changes on the level of the signifier, only one letter. Oran and Iran are connected as well on the semantic level, since the Islamic revolution bears witness to the rise of a religious patriarchy, which evokes in the Jewish narrator a feeling of belonging among the Iranian women. In addition, the events in Iran remind her of the violence that she witnessed in her childhood in Oran. Instability and vulnerability in Iran are reminiscent both of Jewish history and of women's suffering, and more specifically the question of Jewomen. (*O* 34). It is through an emotional bond, created by the feeling of pain, that her solidarity with the Iranian women is intensified. Interestingly it is at this difficult moment, while reflecting on her position in the dramatic context, that the narrator throws herself into a translingual wordplay:

La questione delle donnarance. Aquestao das laranjas. The question : Juis-je juive ou fuis-je femme ? Jouis-je judia ou suis-je mulher ? Joy I donna ? ou fruo en filha ? Fuis-je femme ou est-ce que je me ré-juive ? (O 35)

I suggest that with the help of this playful, and joyful, linguistic frolic, she moves further away from the painful and sad emotions and is able to transform the tragic situation. The joy and the enjoyment of the act of plurilingual writing produces this reversal in the text.

The polyglot narrator's puns mix elements from at least five languages: Italian, Portuguese, English, French, and Spanish. She embarks upon a moving and troublesome adventure by inventing a polyphonic and experimental "Newspeak". Her puns blow up one-directional and one-dimensional meaning, as in the fusion created by the delicious Italian portmanteau *donnarance*, derived from *donna* (woman) and *arancia* (orange). They hybridize according to the sound, following the sensory and corporeal aspects of the words rather than their semantic and rational aspects, as in the French sentences "Juis-je juive" or "fuis-je femme", which, wavering between the verbs *être*, 'to be', and *suivre*, 'to follow', go against the standardized version of "suis-je". In the sentence "Joy I donna", for example, English and Italian happily merge, while the English noun 'joy' seems to take the role of the verb, following the Spanish structure 'soy'. In "Jouis-je judia", French and Spanish combine in an unexpected way. A similar translingual influence can be found in the strange neologism: "est-ce que je me ré-juive?" The translingualism of the French text is not diluted in the English translation. In fact, the latter adds a layer of creativity to the wordplay with a touch of German and Arabic, which can be heard in the phoneme 'win' meaning 'where' in Arabic:

The question of jewomen. A questão das laranjudias. Della arancebrea. Am I enjewing myself ? Or woe I woman ? Win I woman, or wont I jew-ich ? Joy I donna ? Gioia jew ? Or gioi am femme ? Fruo. (O 34)

In *Vivre l'orange*, the praxis of writing/translation favors translingual wordplay and polyvalence, which dismantle homogeneous, linear, unitary, and rational meaning-formation. The practice of writing in the book that I call *écriture féminine plurielle* also refuses phallogocentrism by telling a counter-Genesis story that translates the Edenic apple into an orange and favors equivocality (instead of clarity), fragmentariness (instead of homogeneity), and an embodied and affective relationship with writing/translation (instead of a purely rational or analytical one). It also builds connections with other (writing/translating) women through polyvocal writing that is at the same time fusional and deconstructive. In all these aspects, *Vivre*

*l'orange* resembles Cha's *Dictée*, which also combines multiple, notably diverse female voices from different cultures and languages so as to embroider a polyvocal tapestry, which, I suggest, functions as a form of *translingual resistance* against any kind of unifying or totalizing narrative that could strengthen imperialist or patriarchal power structures. In the next subsection I address in detail the language and meaning-making in *Dictée* and compare them with those of Cixous.

### 5.1.3 The "pidgeon" *disease*

The speaker who traverses *Dictée* is called *disease*, the French word for a female speaker. Her name ambiguously evokes the English words 'disease' and 'disuse'. Her non-normative use of English shatters the idealized uniformity of discourse and creates disturbance: "Cracked tongue. Broken tongue. / Pidgeon. Semblance of speech. / Swallows. Inhales. Stutter. Starts. Stops before / starts" (*D* 75). In this quote, Cha calls the broken tongue of the *disease* "pidgeon", and this expression is, in fact, a hybridization of "pidgin tongue" and the bird "pigeon". While the term pidgin language denotes a means of communication that is limited in vocabulary and grammar and that is usually drawn from several languages, the bird metaphor refers to diasporic and (post-)immigrational literature and, at the same time, to a famous quote by Cixous. In "The Laugh of the Medusa" she uses the French homonym *voler*, which translates as both 'to steal' and 'to fly', as a metaphor for women's relation to the masculine history of language and writing. According to Cixous, women need to "steal into language to make it fly" (Cixous and Clément 96). Despite the brokenness of the *disease*'s tongue, this "pidgeon" is less a simplified form of language than a polyvocal and translingual form for experimentation. Philosopher Gilles Deleuze states in his 1977 *Dialogues* with Claire Parnet, that beautiful books are written in a sort of foreign language and that this, for him, is the definition of style: "A style is managing to stammer in one's own language" (4). The female speaker of *Dictée* does not, however, have what one would call "one's own language", since she is a postcolonial hybrid who speaks various second languages in place of one mother tongue. In fact, articulating the difficulties of colonization for the colonized and language acquisition for the immigrant (Spahr 29), *Dictée* shows how errors and revisions can be productive in creating their own distorted poetics. I call this a translingual poetics or pidgeon "feminine" writing. The tongue of the *disease* travels translingually:

Veil. Voile. Voile de mariée. Voile de religieuse [...] voce velata veiled voice  
[...] render mute [...] voiceless tongueless. (*D* 127)

In this excerpt, the movement from French to English through Italian sets off a chain of associations beginning with the words veil and *voile*, that refer not only to the bridal veil and the nun's veil but also to the French word "voile du palais", the soft palate, as well as to the Italian musical term *voce velata*, which creates the metaphor of a veiled voice. The word "voile" is in itself ambiguous as it primarily connotes a shelter, a cover, or a mask, but phonetically means quite the opposite as the pronunciation is identical to the imperative phrase *vois-le*, "see it!" By breaking open monolingual conventions, Cha reveals the hidden potential of translingual poetics. Setting off such a chain of associations, the meaning-making in Cha's writing also leans on psychoanalytic notions of language, another feature commonly associated with Cixous.

I argue that Cha's convoluted meaning-making is related to Nicolas Abraham's and Maria Torok's 1976 psychoanalytic study on cryptonymy. The two researchers were critical of Freud's analysis of one of his patients, an exiled, multilingual, Germano-Anglophone Russian emigrate who called himself Wolfman, and they reopened his case study two generations after Freud's initial analysis. Abraham and Torok were interested in Wolfman's polysemic expressions that enunciated several meanings at once. One or several of the meanings would be hidden, or overshadowed, by one or several others in a homophonic and multilingual meaning-formation. Abraham and Torok called the overshadowing meanings cryptonyms – words or expressions that hide others – for their allusion to foreign or occult meaning (Abraham and Torok 115). In Wolfman's use of language, Abraham and Torok identified, among others, the following words as cryptonyms: *sun-son-son(ne)-sohn*, *wide-white-Weiss*, and *whole-hole*. Cha uses the same homophone in the clause "the remnant is the whole" (*D* 38) in the first section of the book, "Clio – History", which describes the traumatic memory of the maimed history of Korea. Read as a cryptonym, the use of "whole" brings to light, rather than hides, the traumatic memory of the shattered history of a colonized country as a hole rather than a whole. Cha's poetic virtuosity comes across in this minimalist yet multiple oxymoron, which is at once an antonym and a homonym, and which conveys at once emotive and philosophical thought.

Cha also plays with the multiple meaning of the homonym "utter" in *Dictée*. For researcher Maria Lauret, Cha's use of the word "utter" equates the mother tongue with mother's milk, a Cixousian metaphor, through its phonetic rhyme with "udder" in American English: "Like the mother tongue that escapes representation and is marked for its absence in *Dictée*, so also is the mother yearned for *in her permanent absence*" (Lauret 202). I further propose that the semantic ambiguity of "udder" and the stuttering of the "other utter" (*D* 99) convey a complex and polyvocal aural/oral usage of language. Against Lauret's interpretation of a nostalgic longing for a lost

maternal origin, I argue that Cha's focus is on her transcultural creativity, which allows her a plurality of possible openings.

This is conveyed in *Dictée* starting from its frontispiece, which presents an image with a text written in the Korean alphabet, Hangeul. According to Yoon Jeong Oh, read from the left, the Korean message, which is written in five vertical lines, translates as: "I want to go home I am hungry I miss you Mother." However, the script can also be read from right to left suggesting, as Oh asserts, "all possible directions in a partly circular form" (111). This movement, resisting a clear linear directionality, generates an open space with no fixed beginning or end. Despite the melancholic tone of the message written in Cha's mother tongue that echoes longing for her homeland and her mother, the multiple directionalities offered before the narrative proper has even begun suggest a plurality of possibilities. Rossi and Öhman, who have studied affects in literary texts, write that, "[i]t is well-established that first impressions matter in literature and beginnings tend to shape the experience of reading and set the mood for the whole text" (7). On the other hand, in her article about contemporary Finnish experimental feminist literature, Rossi asserts that an experimental writing style can draw the reader's attention to language and the forms of expression in ways that distance the reader from strong affects in the text (40–41). Instead of paying attention only to the melancholic tone of the beginning, I suggest focusing more on what is expressed by language and the deviant narrative means.

The latter part of *Dictée* moves toward "the plenitude of this void" (*D* 161), an ambiguous abundance, which is reached through bodily and linguistic transformation carried by utopic visioning. I propose that this plenitude, where traditional meanings, dichotomies, and hierarchies dissolve, and which, therefore, opens a possibility for the co-existence of multiple differences without marginalization, oppression, or hierarchy, brings to mind two notions. First, the Cixousian notion of *pluréel*, a neologism derived from the words *plus*, 'more', and *réel*, 'real', that also conjures the word *pluriel*, 'plural' and, second, the notion of a *sense of the possible*, elaborated by Hanna Meretoja. According to Meretoja, a *sense of the possible*, "a sense of how things could be otherwise – is integral to [...] the ethical imagination of individuals and communities" (Meretoja, *Ethics* 4): it "has transformative potential" (4) and "constitutes an important aspect of intersubjective reality in every actual world" (4). According to Meretoja, "storytelling practices shape our sense of the range of possibilities that are open to us" (Meretoja, *Ethics* 18). She argues that, "the power of narratives to cultivate and expand our sense of the possible is ethically crucial" (35), as narratives can "provide an ethical mode of understanding other lives and experiences non-subsumptively in their singularity" (35), and "develop our perspective-awareness and our capacity for perspective-taking" (35). I suggest that the deviant and experimental narrative modes of *Dictée* shape our sense of the possible by fostering our capacity to understand multiple



perspectives and by providing us with a utopic vision of a “plureality” where traditional hierarchies dissolve. In both Cixous’s and Cha’s writing, new possibilities are created by breaking down the unifying forces of writing and by working radically with abundant differences. If Cixous favours excess and an abundance of words, Cha investigates the broken female “speech less ness” (*D* 106). In Cha, the multiplicity of language is, paradoxically, conveyed through a certain linguistic minimalism, such as in the work *L’IMAGE CONCRETE feuille L’OBJET ABSTRAIT* (1976), where Cha deconstructs language by breaking the words down into their minimal units to highlight the potential for both meaninglessness and the multiplicity of meaning.

#### 5.1.4 Limits of Language

In my examination of Duras’s novel *Emily L.*, I follow the earlier studies of Bouthors-Paillart (*Métissage*; “Susciter”) and Barnes to suggest that in Duras’s writing, the merging of French and Vietnamese, her two first languages, manifests the phenomenon of literary translanguaging. In her analyses of the linguistic hybridization in Duras’s writing, Catherine Bouthors-Paillart asserts that Duras wanted to get rid of the dominating Cartesianism of the white French language, which claims to be able to say everything and to rule everything in its formal demand for the dictatorship of univocality, manifest in the strict rules of spelling and grammar (*Métissage* 163–166, 190). Whether the hybridization of the two languages, Vietnamese and French, was conscious or unconscious on the part of the writer, I argue that it is an attempt to employ the colonial language as a tool of decolonization. I further suggest that this discreet decolonization of language is also one of the ways in which the language of silence manifests in Duras’s works. In her writing, the multiplicity of language is, paradoxically and in a similar manner to Cha, often attained through the gaps, the voids, the holes, and the blanks of communication that are left “open” and call for interpretations on the part of the reader. Her artistic expression is, therefore, the opposite of homogeneous or one-dimensional, and as such resembles that of both Cha and Cixous.<sup>14</sup>

<sup>14</sup> This passage on language as a means to resist colonialism resonates with the idea of “minor” uses of “major” languages elaborated by Gilles Deleuze and Félix Guattari in their 1975 book *Kafka. Pour une littérature mineure*. The concepts of radical multiplicity and extreme multiplicity, which I explore in this study, also resonate with their notion of multiplicity outlined in the introduction to *A Thousand Plateaus*. However, the way I use, advance, and apply the concepts of radical multiplicity and extreme multiplicity are in dialogue above all with the writings of Hélène Cixous, Trinh T. Minh-ha, and Donna Haraway.

In addition to merging French and Vietnamese in an unobtrusive and, perhaps, less noticeable way, *Emily L.* contains excerpts both in English and in Italian, which also demonstrate literary translingualism. The poet and the Captain are a British couple visiting a small French port town in Normandy. Throughout the French text, their dialogues are highlighted in English and in italics, thus marking their difference in a performative manner. The typographical form hybridizes the text, emphasizing the couple's foreignness and cultural otherness in the small French town. It also illustrates the imperialist and all-embracing impact of the English language, which extends its tentacles everywhere in the text. The meaning of the italicized English dialogues is, therefore, manifold and can be interpreted in a multi-dimensional way. Translingualism also appears in *Emily L.* when the narrator is confronted by the limits of language. The autofictional first-person narrator says that fear lives in the mind and in the body without a language to express itself. When talking about a fear which cannot be expressed in language, she suddenly switches to a foreign language, Italian, explicating that what she is talking about is *una cosa mentale*. When confronting the limits of a language she therefore shifts smoothly from one language to another, demonstrating code-switching, which is a common usage of language among multilingual individuals. On the lexicosemantic level, translingualism is also conveyed in a surreptitious manner. As the narrator and her companion observe the elderly British couple on the terrace of a cafe in the small port town of Quillebeuf, the couple is said to have arrived at the end of their last journey. The sense of death hovers over the stagnant town – even the town's name associates it with death as the first syllable of Quillebeuf [kil (le) bœuf] echoes the verb kill. The hidden English meaning of this toponym hybridizes and multiplies meaning in the French text. As such, it functions in *Emily L.*'s translingual body of text in a similar manner to the rich homophones that are favored by both Cha and Cixous.

Compared with the other two, however, Duras's artistic expression embodies a stronger tendency to engage with the conventional dualities of Western thinking. These dualities are tackled in *Emily L.*, for example, by depicting the unbalanced power dynamics of the British couple, which reflect the gender inequalities and the imbalance of power in 20<sup>th</sup>-century Europe. In an interview from 1975, Duras talks about a specific "feminine literature", differentiating it from what she calls men's writing:

I think "feminine literature" is an organic translated writing... translated from blackness, from darkness. Women have been in darkness for centuries. They don't know themselves. Or only poorly. And when women write, they translate this darkness... Men don't translate. They begin from a theoretical platform that is already in place, already elaborated. The writing of women is really translated from the unknown, like a new way of communicating rather than an already formed language. (Husserl-Kapit and Duras 425)

The statement resonates with the ideas introduced the same year in “The Laugh” as well as with Cixous’s critique of the binary oppositions that have structured Western thinking (Cixous and Clément 63–64), such as Culture/Nature, Head/Heart, Logos/Pathos, and Intelligible/Palpable. Where is woman in the continuum of these oppositional pairs, asks Cixous, suggesting that the feminine has been understood only negatively in relation to the masculine. The feminine connotes the exotic and the dark, while the masculine evokes light and transcendence. The Enlightenment, which believed in the “victory of reason over darkness”, has also been called the century of light, which indicates how reason, light, and Civilization have been connected to one another. By associating women’s literary creativity with darkness, i.e. with the reverse side of masculine culture, Duras not only voices the suppression and violence to which women’s literary creativity has been subjected in Europatriarchy, but she also identifies in darkness a specifically female resource. Her statement resonates not only with Cixous (1975) but also with Audre Lorde (1984) and Val Plumwood (1993), for whom dualistic thinking in Western cultures corresponds to repression, alienation, and domination.

*Emily L.* tackles a variety of dualisms, but instead of confirming them, brings them to light so as to shake or subvert them. I propose that the narrative challenges the readers from the beginning at once emotionally (by eliciting responses to experiences of fear and even xenophobia) and intellectually (by placing them in the middle of an “anti-story” narrative which dismantles traditional elements of storytelling), and by so doing, breaks down the conventional perception of individuals as either intellectually or emotionally oriented, demonstrating that they are, instead, both. I agree with Cixous, who asserts in her dialogue with Michel Foucault on Duras, that occupying such readerly positions can be uncomfortable (Cixous and Foucault 158–159). I also suggest that in transcending this traditional dualistic conception, the narrative activates, and potentially strengthens, both sides in readers. I further argue that the cooperation of language and silence in the book does not form a hierarchical relation but a symbiotic one. In fact, the cooperation of these complementary forces in Duras’s writing is reminiscent not so much of Western logic but, rather, of Taoism, or more specifically, of Wuji philosophy, where stagnant Jin and active Jang alternate in a way that they co-construct one another’s foundations. Ultimately, I suggest that Duras’s tendency to work on dualities is linked to her bilingual upbringing and background, and to her identity, split between two cultures.

Her two main artistic languages, those of literature and cinema, are also deeply interrelated. As Cixous suggests:

[Duras] has always film-written (*filmécrire*) her works. [...She] has written everything with a camera quill (*plume de la caméra*), subjected everything to

that marvelous gaze that grants the artist fantastic simulating power that a writing without a camera has difficulties to achieve: the *externalized* resources of the unconscious. (Cixous, *Édits de Duras* 33)

I return to the topic of the gaze in the last subsection to compare the alternative ways of seeing that are created and advanced in the focus corpus. It is, however, important to note that all three writers move smoothly between different artistic languages in their inter- and transdisciplinary praxes: Cha traveling between visual and performance arts, film, theory, and writing; Duras between filmmaking, screenwriting, playwrighting, essay, and novel writing; and Cixous between poetry, philosophy, life-writing, essay, and drama. Their poetic writing is also strongly infused with musical elements such as rhythm, assonance and alliteration. It seems like traveling from one artistic or literary mode to another has been effortless for each, accustomed as they are to crossing different languages, cultures, and geographical regions. I, therefore, argue that crossing borders – both aesthetically and linguistically – is a characteristic common to Cha’s, Cixous’s, and Duras’s works.<sup>15</sup> Gilles Deleuze and Félix Guattari wrote that the war machine is the invention of nomads (Deleuze and Guattari, *Mille Plateaux* 471). I suggest that the cross-disciplinary movement as well as the transmuting and manifold wanderwords in the analyzed works bear witness to the effects of such invention in the language and writing of these authors.

I also argue that a subtle multiplicity of language is the hallmark of Cha’s, Cixous’s, and Duras’s translingual “feminine” writing. Translingual crossings create multiple interpretative layers which move the reader mentally and even physically in different directions. While a variety of different possible interpretations is considered an ideal in both modern and postmodern literature, I suggest that, characteristic of the translingual “feminine” writing of the three authors, is the marginality and subtlety of its multiplicity. I further argue that Cixous’s ambiguous and undecidable language and writing are in a constant process of transformation and abandon any stable or fixed, immutable or unifying – in other words *essentialist* – form of meaning-making. This is why I consider them as *anti-essentialist* in the light of my translingual reading.

<sup>15</sup> About *border poetics* and *border thinking* in Cha, see Murphy.

## 5.2 Corporeal Understanding: Resources of the Thinking Body

In this subsection, I present and compare the different modes of corporeal understanding and alternative knowledge that are engendered and advanced in the four books included in the core corpus, starting with Cha. Examining her main work, *Dictée*, reveals that it is rooted at once in embodied processes and in decolonial feminist practices. While the first half of the book addresses the manifold history of the colonization of Korea through Cha's personal, ancestral, national, and family history with specific geopolitical and historical references, the latter half adopts more metaphorical tones. In the first section of the book, "Clio – History", which investigates the period of Japanese occupation in Korea, Cha claims that other nations, which have not been witness to or subject to the same oppressions, cannot understand the suffering of Korea and Koreans, because for them the atrocities, the conquest, the destruction is not physical: "Not to the very flesh and bone, to the core, to the mark, to the point where it is necessary to intervene" (*D* 32). The singular, embodied experience surpasses History's recording. Cha's claims about knowledge also resonate with Harawayan epistemologies of positioning and embodiment, which are about elaborate specificity and difference, but also "contestation, deconstruction, passionate construction, webbed connections, and hope for transformation of systems of knowledge and ways of seeing" (Haraway, "Situated" 585). The multilayered ways of seeing coupled with the choir of multiple, notably diverse female voices in *Dictée* form together a decolonial feminist strategy against any totalizing mastery. To quote Linda Tuhiwai Smith, "history is also implicated in the totalizing master discourses which control the Other. The history of the colonies, from the perspective of the colonizers, has effectively denied other views of what happened and what the significance of historical 'facts' may be to the colonized" (*Decolonizing* 76). In *Dictée*, the diversified and decentralized view, coupled with the multiple narration from diverse female perspectives, resists any such totalizing and unifying grip.

The acquisition of alternative understanding, which is enabled on the one hand by subjective, embodied experience and on the other hand by a transcultural network of women, resembles notably *Vivre l'orange*, where knowledge is attained corporeally, and a sense of community and relationality is engendered between women in difficult times. It is specifically through the singular and embodied experience of writing/translation that the subject gains alternative knowledge, as well as hope and joy. In *Vivre l'orange*, translation is often evoked when referring to creative writing and the two terms are used interchangeably. Literary translation is envisaged as a synonym for writing, as a deeply creative act and, as such, as a form of corporeal and affective intelligence that is intrinsically intertwined with

multisensory perceptions and also capable of providing the translating subject with alternative understanding and knowledge.

In addition, *Vivre l'orange* present different, corporeal, and gendered conceptions of knowledge in the alternative Creation Fable that it engenders. As said, the narrator translates the apple into an orange, transforming the enigmatic and biblical fruit, which is closely related to learning, understanding, and knowledge. In her essay, entitled "Extrême fidélité", Cixous rereads the scene of the apple in "the first fable of our first book" (Cixous, "Extrême" 20), noting that it is significant that the fruit of temptation and pleasure concerned women. She proposes that knowledge (*connaissance*) begins with the mouth, from the discovery of the taste of something (21). Here "the beginning of knowledge" is a sensory experience, which emphasizes the role of the senses, instead of cognition, in the process of learning. In her rereading the genesis of woman passes through the mouth, through a certain oral pleasure, and through the non-fear of the interior (21). Rereading the Biblical myth in this way, we understand that femininity, oral pleasure, learning, and understanding are all interrelated in Judeo-Christian cultures. Also in *Vivre l'orange*, the differently-narrated fable of the apple presents an alternative and antiphallogocentric version of woman's genesis, first, by quite radically opening with a translation and not the original text – which is usually considered as the "holy" and logocentric origin or "starting point" for meaning-making when discussing translation – and, second, by offering an alternative, "feminine" learning process, which emphasizes *sensory*, *internal*, and *embodied* understanding.

*Souffles*, as well, presents an alternative Creation Fable that I call TransGynesis. It is a neologism derived from the words 'trans', 'femininity', and 'creativity', the latter in the sense of giving birth to something new. The queer/feminine 'I', who gives birth to themselves as well as to different voices within themselves time and again in the text, is connected to their body, their unconscious, and their dreams. By connecting to these widely unknown regions of consciousness that have been repressed in the history of Western patriarchal cultures, the writing diverges radically from conventional rational thinking.<sup>16</sup> Cixous does not reject rationality, neither does she consider rational and irrational as opposites of one another but, rather, wants to maintain a connection with other areas of consciousness and the resources of the thinking body. The queer/feminine 'I' brings different understandings from the realms of human and inter-species comprehension that have been obscured and neglected in the history of Western thinking and writing. The poetic transformation that happens in the book through Jenais creates an alternative textual space, that of

<sup>16</sup> On this subject, see also Haas, who has studied the inclusion of non-discursive forms of embodied knowledge in the Cixousian *écriture du corps*.

*multisexuality*, which opens new possibilities for creation outside conventional binary thinking.

Catherine Clément wrote, in *The Newly Born Woman* (1986), that in order to affect the real, feminist action ought to transform the imaginary and language, which is structurally and historically patrilinear and subordinated to masculine laws. The imaginary has, therefore, been considered as a significant resource for creating new and alternative worlds. I interpret the concept in close relation to the words “imagination” and “imagine”, which are crucially important resources in the work of a writer, or any artist for that matter. In some interpretations of Cixous’s work (e.g. *Moi*), the concept of the imaginary has been understood alongside Lacanian theory. The French word *imaginaire* can, indeed, refer to one of the three registers of the psyche in Lacanian thinking. Yet, it also refers to “the imagination”, which is the first, and the most essential, meaning that Elisabeth Roudinesco and Michel Plon give to it in their *Dictionnaire de la psychanalyse* (500). But how does one get in touch with the imaginary? In Cixous’s work, writing at the border between sleep and waking is essential. Sleeping is half the work: “I go to bed *to* dream. [...] In the morning, I reap” (Lie 45). After waking up, she writes for a long time, serving as the “secretary of her unconscious” (Lie 46). Cixous claims that “when one begins to be interested in one’s dreams the unconscious knows it and gives you great gifts. The more you listen to your unconscious, the more you dream” (Cixous, “My text” 71). When a huge part of the material for writing, such as images and metaphors, are obtained from the realm of dreams, dreaming not only has poetic and aesthetic but also political potential as it offers resources for inventing new worlds. Both Cixous and Derrida associate sleep with a lack of control, that is, with un-knowledge, un-power, and secrecy. Derrida did not agree with Freud’s conviction that the language of dreams or the unconscious could be understood or controlled (Michaux 27–35). It is precisely the irrationality and uncontrollability of dreams, as well as their connection to the imaginary, that sets the writer free in the process of writing. Dream-writing brings out what the dreamer was not aware of, including forms of bodily understanding and (un)knowledge that arise from repressed regions of human consciousness.

*Emily L.* also presents nonverbal bodily memory as a form of unknowledge or a mode of alternative, corporeal comprehension. After the poet and the Captain experience the tragic loss of their unborn daughter, a young caretaker makes his appearance in the story. He represents both hope and the possibility for love based on connection and mutual understanding. The young man is the first person with whom the poet has discussed her work, which creates a significant bond between the two. When the young caretaker blows in the poet’s hands to make them feel warm, her feelings of fear and coldness disappear. Their ephemeral encounter lasts only for an hour. Although it lights a fire in both, neither knows of the other’s feelings and

the next day the poet sets sail with the Captain for several years. Despite the encounter's transience, it is transformative because of the knowledge contained in its erotic power. Audre Lorde writes about the erotic as power:

There are many kinds of power, used and unused, acknowledged or otherwise. The erotic is a resource within each of us that lies in a deeply female and spiritual plane, firmly rooted in the power of our unexpressed or unrecognized feeling. In order to perpetuate itself, every oppression must corrupt or distort those various sources of power within the culture of the oppressed that can provide energy for change. For women, this has meant a suppression of the erotic as a considered source of power and information within our lives. (Lorde, "Uses of the Erotic" 53)

Even if love between the poet and the caretaker cannot flourish, the fleeting encounter is decisive as the erotic connection brings back to the poet a powerful nonverbal and bodily memory of having written the poem that subsequently vanished – undeniable proof that she certainly composed it. Despite the father and the husband insisting that she has misremembered, she now knows without a doubt that she once wrote the poem. As she closes her eyes, she still feels in the dark how her hand struggled to write quickly enough that the thought would not vanish, and she remembers how the paper slipped and how she tried to hold it in place with her other hand. Relinquishing the brightness and light that are associated with conventional conceptions of knowledge and, instead, closing her eyes and experiencing a powerful erotic encounter creates a connection to that spiritual and female plane that Lorde speaks of.

In *Emily L.*, the corporeal mind, or the thinking body, is able to expose unknown, alternative understanding that subverts prevailing truths and value hierarchies. The gaze turns from the bright light of reason to unknown, dark, and bodily interiority. Forgotten information is brought back to the female poet in an active bodily process of knowing that resembles the Sensuous Knowledge outlined by Minna Salami. Salami's thinking draws on Audre Lorde who sees, in her 1984 essay "Poetry is Not a Luxury", darkness as a metaphor for women's literary creativity, a zone that I call that of "(un)knowledge", where women's creativity has been suppressed in masculine cultures. In *Emily L.*, this unknowledge is transformed into alternative understanding. According to the narrator, not knowing is essential for writing, as she claims that writing is also not knowing what one is about to do. Unknowledge is a catalyst for writing, for if one knew exactly what one was aiming for when starting to write, there would be no sense to write at all.

Judith Butler states, in *Bodies that Matter*, that to problematize the matter of bodies may entail an initial loss of epistemological certainty. Such loss of certainty may, however, indicate a significant and promising shift in political thinking. "This



unsettling of ‘matter’ can be understood as initiating new possibilities, new ways for bodies to matter” (Butler 30–31). Problematizing the matter of bodies in relation to language, and to writing in particular, may appear to be “epistemologically uncertain” but, in my view, enduring a certain amount of “uncertainty” is a precondition for welcoming new information or alternative knowledge. In the works examined in this section, the materiality of bodies comes to matter especially in, and through, the act of writing: bodies are active mediums in the process of writing/artistic creation/translation and, as such, indirectly, yet inextricably, linked to epistemological processes. Bodies as mediums of information are not considered in these works in any generalizing, “universalist”, or unspecified manner but, instead, as singular, individual, and special living and organic mediums. As such they are receptive, porous, sensitive, and interactive. Here too, bodies are considered, as Jean-Luc Nancy describes them, as “*open* space, implying, in some sense, a space more properly *spacious* than spatial” (Nancy 15).

I argue that each one of the works examined presents alternative and corporeal modes of understanding. In Cixous’s *Souffles*, such a mode is provided by a practice of a writing that is connected to the unconscious, the dreams, and the body, and it brings unprecedented sceneries from the unknown to offer radically novel and different possibilities to create, to think, and to act outside of traditional hierarchical and binary mindsets. Obtained from the realm of dreams, this dream material has not only poetic but also political potential, as it offers resources for outlining and inventing new worlds. *Vivre l’orange* presents writing/translation as a form of corporeal and affective intelligence that is intrinsically intertwined with multisensory perceptions and capable of providing the writing/translating subject with alternative understanding and knowledge. Both *Souffles* and *Vivre l’orange* further engender alternative and “feminine” Creation Fables that present different, and antiphallogocentric, geneses of woman. *Dictée* and *Vivre l’orange*, on the other hand, emphasize the importance of building transcultural female networks as a form of resistance to imperialist violence and patriarchal misuses of power which manifest themselves, among other things, in unifying and totalizing master discourses. The impact of interpersonal connection in *Emily L.* is similar to the affective and webbed resistance that is put into practice in both *Dictée* and *Vivre l’orange*. In addition, the hybridity of Duras’s thinking invalidates theories of knowledge based on the principles of Cartesian ontology (Bouthours-Paillart, *Métissage* 232). Each work examined emphasizes the singular bodily experience as a crucial source of information. They accentuate the internal and the bodily as significant modes of corporeal comprehension and, in addition, present them as possible modes of resistance against repressive power structures. The diverse modes of corporeal comprehension presented in the works challenge the predominant and narrow Europatriarchal conceptions of knowledge as that which is attained through reason.

### 5.3 We Mostly (Un)Know What We Do Not See

In the 1975 manifesto *Le Rire*, Cixous rewrites the ancient myth of Medusa and also responds to Freud's reading of the myth in his short text "Medusa's Head" from 1922. According to the ancient myth, Medusa was a beautiful woman who was raped by Poseidon in the temple of Athena as a result of which Athena punished Medusa, instead of Poseidon, for desecrating her sanctuary and conjured Medusa into a serpent-headed monster who could turn men into stone by the sole power of her gaze. As Rachel Bostow notes, "The Greeks associated eyes with the symbolic representation of male genitalia" (65–66) and, therefore, Medusa's transformation from a woman to an eerie creature endowed her with phallic power. The myth recounts how Perseus, protecting himself from Medusa's powerful gaze, approached with his back turned towards her and split her body in two with the slash of a sword without ever looking at her. Cixous conjures the masculine fear of a woman endowed with phallic power in her retelling of the tale. She deconstructs the patriarchal myth with the help of emancipatory laughter and by creating a plural, sexual universe. In her preface to the 2010 French re-edition of *Le Rire*, she further substitutes the ancient image of Medusa as a serpent-headed monster with that of a multi-tongued queer creature who bewilders everyone by sticking out their many tongues. Rewriting and revisualizing the myth entails seeing Medusa differently, looking her straight in the eyes and acknowledging that she is both beautiful and that she laughs. Cixous questions, in the manifesto, Perseus's cowardly non-vision as well as other detrimental ways of looking, such as those that are objectifying and narcissistic. In addition, she encourages her readers – us – to seek out vertiginous, ephemeral, and passionate encounters with ourselves and (our) others that might allow us to see differently (Cixous, *Le Rire* 61). Her (re)vision of Medusa sets off a stream of alternative ways of seeing.

Along with *Le Rire*, another influential essay appeared in 1975 investigating woman as a symbol of castration threat. Film theorist and filmmaker Laura Mulvey wrote in "Visual Pleasure and Narrative Cinema" that "[a]s an advanced representation system, the cinema poses questions about the ways the unconscious [...] structures ways of seeing and pleasure in looking" (433) and that "women in representation can signify castration" (441). Mulvey applied psychoanalytic thinking "as a political weapon" (432) to demonstrate how unconscious currents in our culture have structured the form of the seventh art, in particular in mainstream Hollywood films. In her view "alternative cinema provides a space for the birth of a cinema which is radical in both a political and an aesthetic sense and challenges the basic assumptions of the mainstream film" (433). In other words, Mulvey acknowledges potential in experimental, indie, and avantgarde cinema to resist the all-intrusive malestream production machine of Hollywood. While Mulvey focuses on analyzing what she calls the *male gaze*, more recent film theory has taken a leap towards

depicting the so-called *female gaze*. In her 2020 book *Le regard féminin*, film scholar Iris Brey asserts that, in an era of fluidity and of queer and trans identities, the expression *female gaze* might sound like an essentialist and “closed” concept referring to a certain gender assignment (11–13). Regardless of this, Brey is nevertheless convinced that it is the appropriate expression to apply in her research on films that invite the viewer to desire in a different way, to explore their bodies and let their experiences shake them (10–14). Brey accentuates the importance of analyzing female experiences which have been blatantly disregarded in fictions that have been written and produced by men. She notes that not analyzing female experiences contributes to obfuscating the point of view of a “minority”. According to Brey, the *female gaze* values female experiences and the body. It films bodies as subjects, and not as objects, of desire (12–14). For example, according to Brey, filming the skin up close can transmit a haptic quality, from which the spectators derive pleasure not from the perception of the filmed bodies as objects but, rather, from the sensation of being able to touch them. In Brey’s view, the *female gaze* offers a different way to desire that is no longer based on asymmetric relations of power but, rather, on sharing. Therefore, the *female gaze* is, according to Brey, also a different way of thinking (19). All three writers’ works value the body and female experiences and consider women as subjects of desire. Brey’s notion of sharing resembles Cixous’s economy of the gift, and the haptic quality that Brey mentions is transmitted both by Cha’s introverted hypersensitive gaze as well as by the inner and myopic visions in Cixous’s texts. The corporeality and materiality of Duras’s texts accentuate the role of touch and reinforce the relationality between the reader and the text.

In *Souffles*, the ‘I’ discovers the interiority of a poetic body and the depths of a corporeal mind with the help of its “inner sight”. As Verena Conley asserts, Cixous writes scenes of “inner sight”, “of the body seen and felt with eyes closed”, with “dream eyes” (43). To Anne Emmanuelle Berger,

the body explored and exalted in *Souffles* is above all an interior body, living and moving, to which it is difficult to assign any identity or gender, particularly where gender – understood as a marker of identity and operator of assignment to a category within a binary sexual order – has to do with characteristics or attributes that are identifiable because they are visible. Gender, therefore, is associated with the external perception of the body, and more precisely with cultural modalities and social conditions that regulate this perception. (Berger, “Écrire le corps” 341)

Cixous’s writing, on the other hand, stresses “a body lived from the inside, rather than as a fetishistic object, cultivated from the outside” (Conley xx). At the end of

*Souffles*, the reader arrives in a previously unexplored region and the ‘I’ addresses the writer’s unconscious, stating that, “And since I give you my eyes that do not see for you to populate them with visions, I love my blindnesses” (S, 213). According to Luce Irigaray, history has taught us to only seek and desire clarity (*Speculum*, 169). However, the ‘I’ of *Souffles* adventures into obscure landscapes, where seeing differently results from blindness and the cultivation of inner sight. *Souffles* deconstructs ocularcentrism, the Western tradition of valuing sight over other senses that connects seeing with clarity, brightness, knowledge, power, and control. As Joana Masó states, Cixous foregrounds the European legacy of vision and knowledge so as to undo them (Masó 44; Cixous «Écrire aveugle»). The aspiration is antiphallologocentric and analogous to Derrida’s deconstruction. As Masó asserts, for Derrida vision is a metaphor not only for light and presence, but also for the mastery of logos or phallus, for establishing or erecting phallic order. (Masó 40; Derrida *Mémoires d’aveugle*). Verena Conley further specifies that Cixous’s writing “is still linked to the eye, traditional model of knowledge” (21), but with the exception that in Cixous’s texts “the body [is] seen and felt with eyes closed” (43) and through “the inner sight” (43). I agree with Berger, Masó, and Conley and would like to further argue that this “turn of the gaze from the outside to the inside” is not only an antiphallologocentric but also an anticolonial gesture, since instead of aiming to acquire and possess desired objects and goods, such as other bodies, countries, or continents, the inner sight desires exploration and discovery of *the internal and embodied* unknown. As such this alternative, subversive way of looking advances not only feminist but also anticolonial aims for another kind of knowledge that values *poiesis*, and the soul.

Cha’s œuvre bears a striking resemblance to Cixous’s in its way of renouncing conventional modes of seeing and its quest for creative and alternative ones. I argue that Cha’s œuvre strives to transmute the predominant visual or “scopic” economy (Irigaray *This Sex* 26, 148) through a plural and “feminine” imaginary. In the performance *Aveugle Voix* Cha has covered her eyes and is physically touching a cloth placed on the floor. Her withdrawal from the dominant scopic economy is emphasized by the tactile elements. Drawing attention to the role of the senses in the production and appreciation of art, Cha echoes and develops the argument put forward by her professor, Christian Metz, who wrote, in his 1975 essay “The Imaginary Signifier”, that the most significant socially-accepted art forms have been based on far senses, such as sight, whereas the ones necessitating near senses, such as textile art – which has been traditionally considered a feminine art form – have been less appreciated. With this *renversement* Cha deconstructs dominant value hierarchies. The homonymic pun “voix”/“voit” (*voice–see*) fuses the two senses, sound and sight. In addition to breaking open linear meaning-making it relinquishes the Western tradition of differentiating and categorizing senses and perceptions and,

instead, fuses them. Towards the end of *Dictée*, which reaches a dreamlike and imaginary tone, surprising elements, such as water, stone, flesh, and sound fuse, melting conventional categories of thought and dissolving traditional hierarchies. Such merging and fusing, combined with a profusion of multisensory experiences in Cha's works, comes close to Cixous's *Vivre l'orange*. The latter's descriptions of sensations are out of the ordinary and produce new modes of sensory experiences, including a particular vision inspired by Clarice Lispector, "a multisensory feminine vision": "I need to exhale it, her perfume, the iris [...] – look, her look that does not look, that accords its radiance with the luminous music of things: Cliris" (O 62). This look which does not look relinquishes traditional vision. Instead, it is rather linked to hearing, through music, and to smell. This way of connecting the senses by fusing, instead of differentiating, them refuses – as in Cha's work – the propensity of the Western tradition to divide, categorize, and hierarchize the senses and sensory perceptions, and leads to a broader conception of the body: "I feel like [...] listening to the tense humid silent music of her writing footsteps, with my nerves" (O 62). Connecting sensory perceptions and body parts in such an unexpected way dissolves and deconstructs the conventional conception, as well as the image, of the body.

In Cha's 1978 MFA Thesis "Paths," she states that the artist's path is close to that of an alchemist or a medium. As Elvan Zabunyan (95) suggests, Cha's capacity to work in her performances through different strata of conscience, including the preconscious and the unconscious, is linked to the shamanistic tradition. In Korean culture the shamans, called *mudang*, are women connected with the spirits of nature and with Taoist and Buddhist divinities. Cha's art thus not only traverses languages and shifts from one geographical location and culture to another, but also moves between visible and invisible worlds. This is yet another point in common with Cixous who has called her multiple writing 'I' (along with other names) a *chamoi* (Cixous, "La Venue" 44), which denotes not only a 'cat me' (*chat moi*) and a 'camel' (*chameau*), referring to the humped desert animals of her childhood surroundings, but also a 'shaman' (*chaman*), which indeed corresponds to the trans-like quality of her writings. The shamanistic vision that unites the writers' works presents an alternative to Cartesian and phallogocentric traditions of thought that value clarity, reason, and clear-sightedness.

Cixous's 1998 essay "Savoir" plays, by extension, with the same homophonic pun as Cha in *Aveugle Voix (voix-voit)* and in *Dictée (voile/vois-le)*, with the exception that in the essay the French verb "voir", "to see", is contained in the title, "Savoir", which means knowledge or to know, adding yet another semantic level. The autofictional essay recounts the history of a myopic woman who navigates her daily walk by a castle thanks to a golden statue of Joan of Arc. One morning, however, the statue seems to have vanished into thin air. No longer able to find her guiding statue, the myopic woman feels lost and now connects seeing with knowing.

In no longer seeing the statue, the woman becomes acutely aware of what previously had been given to sight. In the essay, the profound introspection of the myopic woman is indebted to her compromised sight. This resonates with *Aveugle Voix*, in which renouncing the visual enhances a more intimate relationship with the world through another sense, that of the touch, and with *Dictée*, in which the disease examines her compromised speech and respiratory organs with a hypersensitive introverted gaze. Opting for a subtle introspection, both writers refuse both the imperialist conquering, and the patriarchal acquiring, gaze.

In Cha's *Dictée*, the section that most pervasively focuses on watching is entitled "Erato – Love poetry". Structured in a way that resembles the modernist film technique of montage, the section is built on cinematic language, with distinctive "shots" and "cuts". Through the narrative structure of *mise-en-abyme*, where the reader becomes a spectator watching two female spectators watching a woman actor on the screen, the "Erato" section fortifies female agency by creating plural female spectatorship. The movement of the camera and the actor playing the wife are described with an extreme slowness that pays attention to the smallest details. The slow and concentrated movement of the camera is antithetic to testosterone-driven action movies, and its idleness resembles the suspended tranquillity of Marguerite Duras's films *Nathalie Granger* (1972) and *India Song* (1975). With this slowness and silence, Cha, like Duras, emphasizes the inversion of power structures (Zabunyan 28).

Cixous has a fascinating take on *India Song* in her 1975 discussion with Michel Foucault about Duras's work. For Cixous, "it's a film in which there's an utterly intense *jouissance*" (160) and in which Duras has, according to Cixous,

managed to [...] stage what I consider to be her fundamental fantasy. She has presented herself with the vision of what she has kept on looking at all her life without ever managing to keep it. There's something we haven't talked about but which is very important to me, and it's that everything Marguerite Duras writes that is so much whittling down, so much, precisely, loss, is at the same time fantastically erotic – because Marguerite Duras is someone who is fascinated. I can't help saying "she" because she's the one pushing. Fascination goes with poverty. She is fascinated, she is absolutely caught up by something – or in someone – so absolutely enigmatic that all else in the world just falls away. There's absolutely nothing left. [...] In *India Song* it's as if she were seeing herself something, as one gives oneself something. [...] It's as if she were finally (herself) seeing her – the woman who has always fascinated her. [...] And it's a kind of very black sun, with this woman in the centre – the one who saps all the desires in all the books. In text after text there's an engulfing [*ça s'engouffre*], a gulf, an abyss. It's the body of a woman that doesn't know itself, but that knows

something there in the darkness, that knows death. She's there, she's embodied and then once again there's this inside-out sun since all its rays are male and they come to graft themselves onto this abyss that she is, shine toward her. (Cixous and Foucault 160)

Cixous describes the dynamics of the gaze in Duras's work. They can be largely applied to *Emily L.* as well, which stages one woman obsessively looking at another in a story about loss, entangled with haunting and melancholic erotic power. Cixous evokes the darkness, the "black sun" that has engulfed the Durasian female bodily experience, and she associates the rays of sun with masculinity. This resembles *Emily L.*, where a certain bodily interior darkness is associated with both femininity and alternative knowledge. I therefore disagree with the idea that the female body in the Durasian scope would be "the body of a woman that doesn't know itself".<sup>17</sup> I suggest, instead, that the intertwining of femininity, eroticism, and knowledge in Duras, perhaps particularly in her more mature production of the 1980s (such as the novels *Emily L.* and *The Lover*), indicates strong potential for alternative knowledge and corporeal understanding in relation to female eroticism. In *Emily L.*, darkness opens the way for a cognitive process that is enabled by nonverbal and affective body-memory.

Like Cha, Duras also invented multilayered ways of seeing, both in her films and in her books. In *Emily L.*, the auto-fictional first-person narrator is about to write her and her companion's story but, while observing the British couple, she begins instead to fabricate their story. She receives the ingredients for her fantasy without words, solely by watching: first "outwardly", by observing the couple, and then "inwardly", by imagining. In her fantasy, the Englishwoman becomes a once revered, but subsequently forgotten, poet. The two women's stories mirror one another: the physically small poet who wears rings on her fingers could be Duras the author's fictitious twin sister, her double. *Emily L.* thus challenges conventional Western dualist thinking, based on oppositional pairs, by instead *multiplying* meaning as well as the narrator's self, which strengthens femininity and female agency in the book. Even if the narrator might seem like the only active party of the two, while the English woman she is observing seems to be passive as she rarely speaks and often turns her eyes to the ground, the relationship between the two is not one-dimensional,

<sup>17</sup> Julia Kristeva presented a similar interpretation of Duras's works in her 1987 book *Soleil noir*, "Black Sun". According to Kristeva, the femininity depicted in Duras's works is surrounded by a certain glow of suffering, due to which woman's pleasure cannot be more than an impossible dream. However, in many of Duras's works, such as *The Lover*, female pleasure is portrayed in a versatile way and also in a very positive light. I therefore disagree with Kristeva's interpretation.

for in her fantasy the narrator turns the woman into a remarkable poet. Sometimes I think love is a matter of seeing, the narrator says, looking at another female author and giving a new life to her. When the seemingly passive object of the gaze is given the role of an author-subject, the traditional and dichotomous subject-object division between the viewer and the viewed dissolves. The narrator, therefore, deconstructs conventional and gendered power structures with her gaze by inventing novel, diverse, and “feminine” ways of seeing.

Martine L. Jacquot has studied the meanings and functions of watching in Duras’s works and suggests that seeing, *voir*, is combined in Duras with knowledge, *savoir*, or with receiving, *avoir* (Jacquot 16). According to Jacquot, “the Durasian gaze is not just the reductive desire to own and define, but the determination to go beyond, to discover and grasp what could not be grasped otherwise, perhaps barely sketched” (16). The narrator’s gaze in *Emily L.* can be characterized similarly.

Visually, the original Minuit edition of *Emily L.* gives space to silence as the color white takes over the pages in the same way as in Duras’s other books. The all-invading whiteness that occupies the pages does not, however, remain empty, immaterial, or irrelevant but is, on the contrary, visualized, materialized, and made meaningful. Of all the reader’s senses, the color appeals to sight; the viewer is physically confronted with whiteness. “White literature”, *la littérature blanche*, has traditionally signified “quality literature” in the French literary discourse, while the concept of “black literature” has been used to denote less prestigious “genre literature”, such as science fiction or detective novels. I suggest that in Duras, the hierarchizing color coding of the French literary institution is implemented in a performative manner: by emphasizing the color white, an allusion is created at once to the hierarchizing mechanisms of erasure, silencing, and marginalization, as well as to mechanisms of privileging in (literary) history.

Duras’s *plume* conjures up the “white ink” associated particularly with women’s writing and which has, to a large extent, been erased from masculine literary history. Cha, too, brings to light the erasure of herstories from traditional recordings of History by highlighting the visual and typographical aspects of her text. For example, the choice of using a black background color on the inner covers of *Dictée* makes visible the blacking out of women’s narratives. In *Dictée*, the black color also symbolizes mourning for the darker moments in Korea’s history as a country invaded by alternating imperialist powers.

Writing about exile, Edward Said states that “There is always a kind of doubleness to that experience” (Said, *Voice* 48). Even if it might sound peculiar, a few things can be said about the positive aspects of this condition:

Seeing “the entire world as a foreign land” makes possible originality of vision.  
Most people are principally aware of one culture, one setting, one home; exiles



are aware of at least two, and this plurality of vision gives rise to an awareness of simultaneous dimensions, an awareness that – to borrow a phrase from music – is *contrapuntal*. (Said, “Reflections” 186)

Immigrants, exiled, and colonized peoples have the peculiar “advantage” to see the world through multiple lenses – as a doubleness, at least, that corresponds to their experiences. In Trinh T. Minh-ha’s words, “Colonized and marginalized people are socialized to always see more than their own points of view” (*Elsewhere* 34). I argue that the translingual and transcultural, marginalized female authors’ works studied in this dissertation present distinctively multilayered ways of thinking, understanding and seeing the world. The different views and multilayered ways of seeing in Cha, Cixous, and Duras draw from such peculiar “advantages”, which are related to their experiences of marginalization. My analyses, which I have summarized above and which combine psychoanalytic, deconstructive, and postcolonial theory with a critical feminist perspective, promote ways of reading that orient the reader’s gaze to the margins, so as to detect insightful and multiple meanings.

I further argue that the alternative and manifold ways of seeing examined in this dissertation and engendered in the works by Cha, Cixous, and Duras, offer different realizations of the *female gaze*. They challenge the normative and gendered ways of looking that have dominated Western mainstream cinema and, by extension, Western literary history. With exceptionally creative, and often experimental, literary and linguistic means, they present layered and multifaceted ways of seeing that break down conventional Western and Europatriarchal dualisms. They simultaneously deconstruct and multiply meaning in several different ways, for example with a hybrid and fragmented all-female narrative perspective, with a plural and transdisciplinary feminine spectatorship, with utopic visions that provide alternative “plurealities”, with shamanistic visions that move between the visible and the invisible, with a gaze that multiplies female agency, with myopic and introverted sights that refuse both imperialist and patriarchal “external” gazes, and with visions that, connected to the dreamer’s unconscious, their body and their fantasies, explore previously undiscovered regions, bodyscapes, and interiorities.

## 6 Evaluating the Study

### 6.1 Strengths

*The transdisciplinary approach.* This study contributes to feminist literary theory as well as to the study of multilingual literature, literary translanguaging, experimental literature, postcolonial literature, conceptual art, and feminist philosophy. It also participates in discussions in the fields of creative writing and literary translation. Comparing the oeuvre of three complex, plurilingual, and interdisciplinary artists, writers, and thinkers has been an ambitious and arduous undertaking. The versatile theoretical framework applied helps better understand the multilayeredness of the writers' thinking. My comparative analysis of the three authors' language and meaning-making advances the detection of similar features in the thinking and writing of multilingual and minority female or feminist authors. It also contributes to showing how translanguaging and transculturalism can be immensely rich sources of creativity, which is a crucial observation in its social dimension, as it highlights some of the affirmative outcomes of cross-cultural exchange and immigration. In addition, my research on Cha's oeuvre elucidates, in particular, how the French feminist currents of the 1970s influenced her, with an emphasis on the similarities with Cixous. Cixous's work has been previously studied mostly in the frameworks of feminist and/or psychoanalytic theory, while Duras's oeuvre was first studied in a psychoanalytic frame, and later more extensively in a postcolonial one. My translanguaging approach helps to bring together these different traditions of thought and, at the same time, shifts the focus of research to crossings between fields of inquiry.

*Creative methodologies.* The "method" of reading with love, outlined in section two, is a corporeal practice of close-reading that explores the chosen bodies of texts and their peculiarities with curiosity, care, courage, and respect. With the "method" of multisensory textual immersion, I set forth a reading practice which, instead of foregrounding only one sense in particular, such as vision, works in collaboration with different senses to accentuate their interdependence in the process of reading. This reading practice opens new possibilities for co-constitutive interpretations that take into consideration multiple aspects of the text. The third "method" applied in this study is called trilingual playful experimentality. It refers not only to the production of this dissertation in three languages, but also to the prefix 'tri', where one also hears the

verb ‘try’ and which translates as an invitation to attempt academic writing in a more creative or experimental way. I understand playfulness in a Harawayan sense of risking something new. The fourth “method”, called writing situated in movement, has enabled me at once to ingrain my work in different feminist movements and to carry it out in three different countries, cultures, languages, and universities, which has been an immense pleasure as well as a privilege.

*Inventive new concepts.* Articulating phenomena specific to translingual “feminine” writing and thinking, I invent and put to use the concepts of *radical multiplicity*, *translingual resistance*, *écriture féminine plurielle*, *TransGynesis*, and *multisexuality*. The notion of translingualism acknowledges the ambiguous qualities of Cixous’s language. Meaning-making in her writing is in a constant process of transformation, abandoning any stable or fixed – in other words *essentialist* – forms. It is, therefore, *anti-essentialist*. This finding presents a significant contribution to the scholarship on Cixous and to accusations of essentialist thinking. Combining the notions of translingualism and “feminine writing” deepens and broadens the understanding of the latter, which has been widely misunderstood.

## 6.2 Space for Improvement

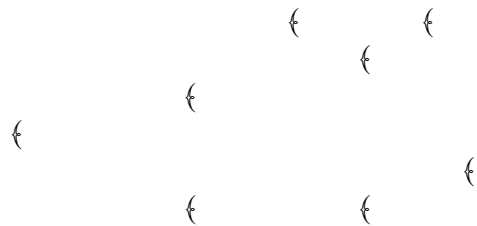
*Terminology.* I discovered literary translingualism only after having already published the two first essays of this thesis. I do not, therefore, use the term “translingual” systematically in each essay but, rather, talk about “multilingual” in the earliest publications.

*Corpus.* Examining Cixous’s experimental work, *Partie* (1976), from the perspective of literary translingualism would have made a valuable contribution to this study. As Marie-Dominique Garnier argues, *Partie*’s abundance of words makes it a cousin of James Joyce’s *Finnegans Wake*. But, while the latter has inspired a wealth of theses, conferences, and readings by specialists, *Partie* has remained largely ignored (Garnier and Masó 10). The 2012 study, *Cixous Party / Partie de Cixous*, edited by Garnier and Masó, broke the silence on *Partie*, but further scholarly investigation is required, in particular from the perspective of literary translingualism.

*Time.* I first studied the works of Cixous and Duras, and only after finding Cha’s *Dictée* did my focus shift to questions of multilingualism. I had the opportunity to discover the versatility of Cha’s works at the Pacific Film Archive in spring 2022, but only after having had to defer my visit there by one and a half years due to the Covid-19 pandemic. Had I had the chance to discover it earlier, I also would have had the opportunity to throw myself into a comparative analysis of the writers’ thinking and writing sooner and to integrate the analyses in my essays. The comparative readings have, however, been incorporated into the findings chapter (section five) of this study.

## 7 Traveling across Languages and Bodies

Winged transcultural creatures, *voleuses* and “pidgeons”. The transmuting wanderwords examined in the bodies of texts of this study attest to the potential poetic and creative gains of exile and migration. In Theresa Hak Kyung Cha’s *Dictée*, a female speaker called *disease* travels through a variety of times, continents, and cultures, as well as various textual genres, forms, and media. The ‘I’ of Hélène Cixous’s *Souffles* undertakes an expedition through their unconscious and fantasies. The narrator of Cixous’s *Vivre l’orange – To Live the Orange* invites the readers on a creative journey through the translation of the apple into an orange, while the elderly couple in Marguerite Duras’s *Emily L.* waits on the threshold of their last journey across the sea. In each of these works, we embark upon a voyage, and we travel, above all, in and across language(s). As Trinh T. Minh-ha writes, “Language is the site of return, the warm fabric of a memory, and the insisting call from afar, back home. But here also, there, and everywhere, language is a site of change, an ever-shifting ground” (*Elsewhere* 28). These border-crossing languages live on by transforming themselves courageously and creating their own rules. They enchant us with their borderless beauty, *poiesis*, enigma, and soulfulness. As Minh-ha also writes, “Every voyage is the unfolding of a poetic” (*Elsewhere* 40). These bodies favour intense ambiguity, profound corporeality, and polyphonic crossings in their powerful inventions that offer new possibilities to write and create beyond Europatriarchal traditions of thought. This dissertation brings forth, makes space for, and celebrates radical multiplicity. Through seas and dreams we continue the journeys of letters.



# Abbreviations

Cha, Theresa Hak Kyung. *Dictée*. [= *D*] New York: Tanam Press, 1982.

Cixous, Hélène. *Souffles*. [= *S*] Paris: Éditions des femmes, 1975.

Cixous, Hélène. « Vivre l'orange – To Live the Orange. » [= *O*] *L'Heure de Clarice Lispector*. Trans. Ann Liddle and Sarah Cornell. Paris: Éditions des Femmes, 1979[1989].

Duras, Marguerite. *Emily L.* [= *E*] Paris: Éditions de Minuit, 1987.

# Research Material

## Art Works

Cha, Theresa Hak Kyung. *Faire-Part*. Text installation. Theresa Hak Kyung Cha Archive, Berkeley Art Museum, 1976. <[webapps.cspace.berkeley.edu/bampfa/search/search/](http://webapps.cspace.berkeley.edu/bampfa/search/search/)> (accessed 3 March 2024).

Cha, Theresa Hak Kyung. *L'IMAGE CONCRETE feuille L'OBJET ABSTRAIT*. Piece of visual writing. Theresa Hak Kyung Cha Archive, Berkeley Art Museum, 1976. <[calisphere.org/collections/4072/](http://calisphere.org/collections/4072/)> (accessed 3 March 2024).

## Books

Cha, Theresa Hak Kyung. *Dictée*. New York: Tanam Press, 1982.

Cixous, Hélène. *Souffles*. Paris: Éditions des femmes, 1975.

Cixous, Hélène. « Vivre l'orange – To Live the Orange. » *L'Heure de Clarice Lispector*. Trans. Ann Liddle and Sarah Cornell. Paris: Éditions des Femmes, 1979[1989].

Duras, Marguerite. *Emily L*. Paris: Éditions de Minuit, 1987.

Duras, Marguerite. *Emily L*. Trans. Barbara Bray. New York: Pantheon Books, 1989.

## Performance

Cha, Theresa Hak Kyung. *Aveugle Voix*. Performance. (Ten black-and-white photographs.) Theresa Hak Kyung Cha Archive, Berkeley Art Museum, 1975. <[calisphere.org/collections/4072/](http://calisphere.org/collections/4072/)> (accessed 3 March 2024).

# List of References

- Abraham, Nicolas and Maria Torok. *Le Verbier de l'Homme aux loups: Cryptonymie*. Paris: Flammarion, 1976.
- Ahmed, Sara. *Living a Feminist Life*. Durham and London: Duke University Press, 2017.
- Anderson, Stephanie. *Le discours féminin de Marguerite Duras. Un désir pervers et ses métamorphoses*. Geneva: Droz, 1995.
- Antonaci Gama, Carolina. « Conflit et complicité. La communauté des femmes chez Clarice Lispector. » Dissertation. Université de Montréal, 2019. <papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/24786> (accessed 3 February 2022).
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1987.
- Apter, Emily. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London and New York: Verso, 2013.
- Barnes, Leslie. *Vietnam and the Colonial Condition of French Literature*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2014.
- Bergen, Véronique. *Hélène Cixous. La langue plus-que-vive*. Paris: Honoré Champion, 2017.
- Berger, Anne Emmanuelle. « La 'différence sexuelle' ou les fins d'un idiome. Réflexion sur la théorie en traduction. » *Asylon(s)*, 7, 2010: np. <reseau-terra.eu/article942.html> (accessed 14 January 2024).
- Berger, Anne Emmanuelle. "The Ends of an Idiom, or Sexual Difference in Translation." *Redescriptions: Yearbook of Political Thought, Conceptual History and Feminist Theory*. Helsinki: Ubiquity Press, 2014. 44–67. <10.7227/R.17.1.3> (accessed 14 January 2024).
- Berger, Anne Emmanuelle. « Écrire le corps au temps du MLF. » *Le Genre en littérature : les reconfigurations du masculin et du féminin du Moyen-âge à l'extrême contemporain*. Ed. Marie-Françoise Berthu-Courtivron and Fabienne Pomel. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2020. 329–348.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Blanchot, Maurice. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1955.
- Blanchot, Maurice. *L'entretien infini*. Paris: Gallimard, 1969.
- Blyth, Ian and Susan Sellers. *Hélène Cixous: Live Theory*. London: Continuum, 2004.
- Bonnet, Marie-Josèphe. *Mon MLF*. Paris: Albin Michel, 2018.
- Borgomano, Madeleine. « Une écriture féminine ? À propos de Marguerite Duras. » *Littérature*, 53, 1984: 59–68.
- Borgomano, Madeleine. « Marguerite Duras : écriture du silence ou vertige de l'indicible ? » *Marguerite Duras. De la forme au sens*. Ed. Madeleine Borgomano and Bernard Alazet. Paris: L'Harmattan, 2010[2000]. 133–142.
- Bostow, Raquelle K. "Dangerous and Endangered: Female Bodies in Contemporary French Studies." Dissertation. Vanderbilt University, 2017. <<https://ir.vanderbilt.edu/bitstream/handle/1803/15502/Bostow.pdf?sequence=1&isAllowed=y>> (accessed 12 December 2020).
- Bouthors-Paillart, Catherine. *Duras la métisse. Métissage fantasmatique et linguistique dans l'écriture de Marguerite Duras*. Genève: Droz, 2002.

- Bouthors-Paillart, Catherine. « Susciter ‘l’orient pernicieux des mots’. Métissage fantasmatique et linguistique dans l’écriture de Marguerite Duras. » *La tentation du poétique*. Ed. Bernard Alazet, Christiane Bot-Labarrère and Robert Harvey. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2002. 123–135.
- Brah, Avtar. *Decolonial Imaginings: Intersectional Conversations and Contestations*. London: Goldsmiths Press, 2022.
- Braidotti, Rosi. *Metamorphoses: Towards a Materialist Theory of Becoming*. Oxford: Polity Press, 2002.
- Brey, Iris. *Le regard féminin. Une révolution à l’écran*. Paris: Éditions de l’Olivier, 2020.
- Brownlie, Sharon. “Investigating the Relationship between *To Live the Orange* and *Vivre l’orange*.” *Women in French Studies*, 14(1), 2006: 6–75. <10.1353/wfs.2006.0018> (accessed 3 February 2022).
- Butler, Judith. *Bodies That Matter*. New York and London: Routledge, 1993.
- Butler, Judith. *Ces corps qui comptent*. Trad. Charlotte Nordmann. Paris: Éditions Amsterdam, 2018. 39–68.
- Calle-Gruber, Mireille and Hélène Cixous. *Photos de racines*. Paris: Éditions des femmes, 1994.
- Calle-Gruber, Mireille and Hélène Cixous. *Rootprints: Memory and Life Writing*. Trans. Eric Prenowitz. New York and London: Routledge, 1997.
- Cameron, Deborah. *Feminism and Linguistic Theory*. London: Macmillan, 1992.
- Cantú, Norma and Aida Hurtado. Introduction to the fourth edition of *Borderlands/La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco: Aunt Lute Books, 2012. 3–14.
- Carlson, David Lee and Joseph David Sweet. “The Promise of the Trans\* Body: Twisted Liminalities of Gender.” *Transparent. Qualitative Inquiry* 26(8–9), 2019: 1071–1078. <journals.sagepub.com/doi/10.1177/1077800419881662> (accessed 3 March 2024).
- Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.
- Cassin, Barbara. *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.
- Cha, Theresa Hak Kyung. “Paths.” MFA Thesis. University of Berkeley. Theresa Hak Kyung Cha Archive, Berkeley Art Museum, 1978. <webapps.cspace.berkeley.edu/bampfa/search/search/> (accessed 3 March 2024).
- Cha, Theresa Hak Kyung. Artist’s statement. Theresa Hak Kyung Cha Archive, Berkeley Art Museum, late 1970s. <calisphere.org/collections/4072/> (accessed 3 March 2024).
- Cha, Theresa Hak Kyung. *Apparatus/Selected Writings*. New York: Tanam Press, 1980.
- Cheng, Anne Anlin. *The Melancholy of Race. Psychoanalysis, Assimilation, and Hidden Grief*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Chevaillier, Flore. *The Body of Writing: An Erotics of American Contemporary Fiction*. Columbus: Ohio State University Press, 2013.
- Cixous, Hélène. *L’Exil de James Joyce ou l’art du remplacement*. Paris: Grasset, 1968.
- Cixous, Hélène. *Prénoms de personne*. Paris: Éditions du Seuil, 1974.
- Cixous, Hélène. “The Laugh of the Medusa.” Trans. Keith Cohen and Paula Cohen. *Signs*, 1(4), 1976: 875–893. <www.jstor.org/stable/3173239?origin=JSTOR-pdf> (accessed 3 March 2024).
- Cixous, Hélène and Françoise van Rossum-Guyon. Entretien avec Françoise van Rossum-Guyon. *Revue des sciences humaines*, 168, 1977: 479–493.
- Cixous, Hélène. « La Venue à l’écriture. » *Entre l’écriture*. Paris: Éditions des femmes. 1986[1976].
- Cixous, Hélène and Catherine Clément. *The Newly Born Woman*. Trans. Betsy Wing. Minneapolis: University Press of Minnesota, 1986[1975].
- Cixous, Hélène. « Extrême Fidélité ». *Travessia*, 14, 1987: 11–45. <www.scribd.com/document/210576812/Extreme-fidelite-Extreme-loyalty-par-Cixous-by-Cixous> (accessed 3 March 2024).
- Cixous, Hélène. “From the Scene of the Unconscious to the Scene of History.” Ed. Ralph Cohen. *The Future of Literary Theory*. New York: Routledge, 1989. 1–18.



- Cixous, Hélène. *Three Steps on the Ladder of Writing*. Trans. Sarah Cornell and Susan Sellers. New York: Columbia University Press, 1990.
- Cixous, Hélène. « Mon Algériance. » *Les Inrockuptibles*, 115, 1997: 71–74.
- Cixous, Hélène. « Savoir. » *Voiles*. Hélène Cixous and Jacques Derrida. Paris: Éditions Galilée, 1998.
- Cixous, Hélène. « Conversation avec l'âne. Écrire aveugle. » *L'amour du loup et autres remords*. Paris: Éditions Galilée, 2003.
- Cixous, Hélène. « Villes promises. » *Vingt et unièmes assises de la traduction littéraire (Arles 2004)*. Arles: Actes Sud, 2004. 187–204.
- Cixous, Hélène. “My Text is Written in White and Black, in ‘Milk and Night’.” *White Ink*. Ed. Susan Sellers. Trans. Beatrice Cameron and Ann Liddle. London and New York: Routledge, 2008[1976]. 59–78.
- Cixous, Hélène. “When I Do Not Write, it is As If I Had Died.” *White Ink*. Ed. Susan Sellers. Trans. Elizabeth Lindley. London and New York: Routledge, 2008[1976/1978]. 51–56.
- Cixous, Hélène and Foucault, Michel. “On Marguerite Duras.” *White Ink*. Ed. Susan Sellers. Trans. Suzanne Dow. London and New York: Routledge, 2008[1975]. 157–165.
- Cixous, Hélène. *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Éditions Galilée, 2010.
- Cixous, Hélène. « Édits de Duras. » *Marguerite Duras*. Paris: Le Magazine littéraire, 2013. 31–37.
- Cixous, Hélène. *Animal Amour*. Collection « Les petites conférences ». Montrouge: Bayard, 2021.
- Cohen, Susan D. *Women and Discourse in the Fiction of Marguerite Duras*. London: Macmillan, 1993.
- Conley, Verena Andermatt. *Hélène Cixous: Writing the Feminine*. Expanded edition. Lincoln: University of Nebraska Press, 1991[1984].
- Cremonese, Laura. *Dialectique du masculin et du féminin dans l'œuvre d'Hélène Cixous*. Paris: Didier Érudition, 1997.
- Crevier Goulet, Sarah-Anaïs. *Entre le texte et le corps. Deuil et différence sexuelle chez Hélène Cixous*. Paris: Honoré Champion éditeur, 2015.
- de la Motte, Annette. *Au-delà du mot. Une « écriture du silence » dans la littérature française du vingtième siècle*. Münster: Lit Verlag, 2004.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Éditions de Minuit, 1975.
- Deleuze, Gilles and Claire Parnet. *Dialogues*. Paris: Flammarion, 1977.
- Deleuze, Gilles and Félix Guattari. *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie*. Paris: Éditions de Minuit, 1980. 434–527.
- Delmotte-Halter, Alice. « Revoir Osnabrück: Sur la cuisine dans un livre d'Hélène Cixous. » Dissertation. Nancy: Presses universitaires de Nancy, 2014.
- Derrida, Jacques. « La parole soufflée. » *L'écriture et la différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967. 253–292.
- Derrida, Jacques. « Différance. » *Marges de la philosophie*. Paris: Éditions de Minuit, 1972.
- Derrida, Jacques. « Lettre à un ami japonais. » *Psyché. Inventions de l'autre*. Paris: Éditions Galilée, 1987. 387–393.
- Derrida, Jacques. *Mémoires d'aveugle: l'autoportrait et autres ruines*. Paris: Éditions du Seuil, 1990.
- Derrida, Jacques. “Letter to a Japanese friend.” *A Derrida Reader. Between the Blinds*. Ed. Peggy Kamuf. Trans. David Wood and Andrew Benjamin. New York; London: Harvester Wheatsheaf, 1991. 269–276.
- Derrida, Jacques. *Le Monolinguisme de l'autre: ou la prothèse d'origine*. Paris: Editions Galilée, 1996.
- Derrida, Jacques. *Monolingualism of the Other, or, The Prosthesis of Origin*. Trans. Patrick Mensah. Redwood City: Stanford University Press, 1998.
- Derrida, Jacques. *H. C. Pour la vie, c'est à dire*. Paris: Éditions Galilée, 2002.
- Dickinson, Emily. *The Poems of Emily Dickinson*. Ed. Ralph William Franklin. Cambridge, Massachusetts: Belknap Press, 1999.
- Didier, Béatrice, *L'écriture-femme*. Paris: Presses universitaires de France, 1991.

- Diocaretz, Myriam and Marta Segarra. *Joyful Babel. Translating Hélène Cixous*. Amsterdam: Rodopi, 2004.
- Duras, Marguerite. Interview in *Le Nouvel Observateur*. May 24.–30. 1990.
- Duras, Marguerite. *Écrire*. Paris: Éditions Gallimard, 1993.
- Duras, Marguerite. *Writing*. Trans. Mark Polizzotti. Minneapolis: University Press of Minnesota, 2011.
- Dutton, Jacqueline. “État présent. World Literature in French, *Littérature-monde*, and the Translingual Turn.” *French Studies*, 70(3), 2016: 404-418.
- Eileraas, Karina. *Between Image and Identity: Transnational Fantasy, Symbolic Violence, and Feminist Misrecognition*. Lanham: Lexington Books, 2007. 81–122.
- Fassin, Éric. “Gender is/in French.” *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, 27(2), 2016: 179–197.
- Felski, Rita. *The Limits of Critique*. Chicago: The University of Chicago Press, 2015.
- Finch, Claire. “Le Faire avec la langue. Pour une généalogie des queerféminismes littéraires entre les États-Unis et la France, d’après les œuvres de Kathy Acker, Hélène Cixous, Violette Leduc et Audre Lorde.” Dissertation. Paris: Université Paris 8, 2024.
- Fisher, Claudine Guégan. *La Cosmogonie d’Hélène Cixous*. Amsterdam: Rodopi, 1988.
- Fleishman, Ian Thomas. « Ce qui est coupé repousse. Jean Genet, Hélène Cixous, the Wound, and the Poetics of Omission. » *French Studies* 69(2), 2015: 190–204.
- Foucault, Michel and Hélène Cixous. « À propos de Marguerite Duras. » *Cahiers Renaud Barrault*, 89, 1975. 8–22.
- Freud, Sigmund. “Beyond the Pleasure Principle.” *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 18. Trans. James Strachey et al. London: Hogarth Press, 1955[1920]. 7–64.
- Garnier, Marie-Dominique and Joana Masó. *Cixous party – Partie de Cixous*. Brussels: Peter Lang, 2014.
- Garnier, Marie-Dominique. *Alphagenre. Genre, graphique et politique*. Paris: L’Harmattan, 2016.
- Gauthier, Xavière and Duras, Marguerite. *Les Parleuses*. Paris: Éditions de Minuit, 1974.
- Gilsenan Nordin, Irene, Julie Hansen, and Carmen Zamorano Llena. *Transcultural Identities in Contemporary Literature*. Amsterdam: Rodopi, 2013.
- Haas, Annika. “Avant-Theorie. Hélène Cixous’ écriture du corps.” Dissertation. Berlin: Universität der Künste Berlin, 2023.
- Hanrahan, Mairéad. *Cixous’s Semi-Fictions. Thinking at the Borders of Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014.
- Haraway, Donna. “Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.” *Feminist Studies*, 14(3), 1988: 575–599.
- Haraway, Donna. *When Species Meet*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2008.
- Haraway, Donna. *Quand les espèces se rencontrent*. Trad. Fleur Courtois-l’Heureux. Paris: Éditions La Découverte, 2021.
- Heikkilä, Martta. *Deconstruction and The Work of Art: Visual Arts and Their Critique in Contemporary French Thought*. Lanham: Lexington Books, 2021.
- Hoel, Kaisa. “Å fortelle gjennom traumer: Traumefremstilling i Marguerite Duras’ *Emily L.*” *Norsk Litteraturvittenskapelig tidskrift*, 1, 2018: 49–65. <[www.idunn.no/doi/10.18261/issn.1504-288X-2018-01-04](http://www.idunn.no/doi/10.18261/issn.1504-288X-2018-01-04)>
- hooks, bell. *All About Love: New Visions*. New York: William Morrow, 2001.
- hooks, bell. *À propos d’amour: Nouvelles visions*. Trad. Alex Taillard & Florence Zheng. Paris: Éditions Divergences, 2022.
- Horer, Suzanne and Jeanne Socquet. *La Création étouffée*. Paris: Pierre Horay, 1973.
- Husserl-Kapit, Susan and Marguerite Duras. “An Interview with Marguerite Duras.” *Signs*, 1(2), 1975: 422–434.
- Irigaray, Luce. *Speculum de l’autre femme*. Paris: Éditions de Minuit, 1974.
- Irigaray, Luce. *Ce sexe qui n’en est pas un*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.

- Irigaray, Luce. *This Sex Which is Not One*. Trans. Catherine Porter and Carolyn Burke. Ithaca: Cornell University Press, 1985.
- Irigaray, Luce. *Sexes et genres à travers les langues*. Paris: Grasset, 1990.
- Isern Ordeig, Maria and Pascua Canelo, Marta. "Poètiques i polítiques de la mirada: (re)visions contemporànies." 452F. Revista de Teoria de la Literatura i Literatura Comparada. Quatre-cents cinquanta-dos graus fahrenheit. <452f.com/ca/editorial-27/> (accessed January 8, 2024).
- Jacques, Juliet. « Écriture trans-féminine ? » *Mal journal*, That Obscure Object, 1, 2018. <maljournal.com/1/that-obscure-object/juliet-jacques/ecriture-trans-feminine/> (accessed October 12, 2020).
- Jacquot, Martine L. *Duras, ou le regard absolu*. Toulon: Les Presses du Midi, 2009.
- Jeon, Joseph Jonghyun. *Racial Things, Racial Forms. Objecthood in Avant-garde Asian American Poetry*. Iowa: University of Iowa Press, 2012.
- Jones, Ann Rosalind. "Writing the Body: Toward an Understanding of 'l'écriture féminine'." *Feminist Studies*, 7(2), 1981: 247–263.
- Joo, Hee-Jung Serenity and Christina Lux. "Dismantling Bellicose Identities: Strategic Language Games in Theresa Hak Kyung Cha's *Dictée*." *Journal of Transnational American Studies*, 4(1), 2012: 1–18. <escholarship.org/uc/item/19c9k0br> (accessed 15 May 2023).
- Joutseno, Astrid. "Life Writing from Birth to Death: How M/others Know." Dissertation. Helsinki University, 2021. <helda.helsinki.fi/items/99fa432e-b092-4473-bde1-7e92147b3356> (accessed 14 June 2023).
- Joyce, James. *Finnegans Wake*. London: Faber and Faber, 1939.
- June, Pamela. *The Fragmented Female Body and Identity. The Postmodern, Feminist and Multiethnic Writings of Toni Morrison, Theresa Hak Kyung Cha, Phyllis Alesia Perry, Gayl Jones, Emma Pérez, Paula Gunn Allen, And Kathy Acker*. New York: Peter Lang Publishing, 2010.
- Kellman, Steven G. *The Translingual Imagination*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2000.
- Killeen, Marie-Chantal. *Essai sur l'indicible – Jabès, Duras, Blanchot*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2004.
- Kim, Elaine H. and Norma Alarcón *Writing Self, Writing Nation. A Collection of Essays on Dictée by Theresa Hak Kyung Cha*. Berkeley: Third Woman Press, 1994.
- Kim, Elaine H. "Poised on the In-between: A Korean American's Reflections on Theresa Hak Kyung Cha's *Dictée*." *Writing Self, Writing Nation. A Collection of Essays on Dictée by Theresa Hak Kyung Cha*. Ed. Elaine H. Kim and Norma Alarcón. Berkeley: Third Woman Press, 1994. 3–30.
- Knuuttila, Sirkka. "Valkoinen merkitsee." *Ruumiillisuus. Merkillisiä ruumiita kirjallisuudessa*. Ed. Sanna Karkulehto and Ilmari Leppihalme. Helsinki: SKS, 2002. 61–96.
- Knuuttila, Sirkka. *Fictionalising Trauma: The Aesthetics of Marguerite Duras's India Cycle*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2011.
- Kolodny, Annette. *The Lay of the Land. Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1975.
- Kosonen, Päivi. *Naissubjekti ja postmoderni*. Helsinki: Gaudeamus, 1996.
- Kosonen, Päivi. *Elämät sanoissa*. Helsinki: Tutkijaliitto, 2000.
- Kristeva, Julia. *Soleil noir. Dépression et mélancolie*. Paris: Éditions Gallimard, 1987.
- Lacan, Jacques. « Hommage fait à Marguerite Duras du Ravissement de Lol V. Stein. » *Cahiers Renaud-Barrault*. Paris: Gallimard, 1965, 52, 7–15.
- Lacan, Jacques. *Encore*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
- Larnac, Jean. *Histoire de la littérature féminine en France*. Paris: Éditions Kra, 1929.
- Lasserre, Audrey. « Les femmes du XXe siècle ont-elles une Histoire littéraire ? » *Cahiers du C.E.R.A.C.C.*, 2009. 3–54.
- Lauret, Maria. *Wanderwords. Language Migration in American Literature*. New York: Bloomsbury, 2014.
- Le Dœuff, Michèle. *Le sexe du savoir*. Paris: Flammarion, 1998.

- Lehtinen, Virpi. *Luce Irigaray's Phenomenology of Feminine Being*. Albany: State University of New York Press, 2015.
- Lie, Sissel. "Medusa's Laughter and the Hows and Whys of Writing According to Cixous." *Emergent Writing Methods in Feminist Studies*. Ed. Mona Livholts. New York: Routledge, 2012. 41–54.
- Livholts, Mona. *Situated Writing as Theory and Method. The Untimely Academic Novella*. Abingdon and New York: Routledge, 2020.
- Lorde, Audre. "Uses of the Erotic: The Erotic as Power." *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Trumansburg: Crossing Press, 1984. 53–59.
- Lorde, Audre. *Sister Outsider: Essays and Speeches*. Trumansburg: Crossing Press, 1984.
- Lorde, Audre. « De l'usage de l'érotisme : l'érotisme comme puissance. » Trad. Magali C. Calise & al. *Sister Outsider*. Carouge: Éditions Mamamélis, 2003. 55–62.
- Loveless, Stephanie. "Tactical Soundwalking in the City. A Feminist Turn from Eye to Ear." *Leonardo Music Journal*, 30, 2020: 99–103.
- Lowe, Lisa. "Unfaithful to the Original. The Subject of *Dictée*." *Writing Self, Writing Nation. A Collection of Essays on Dictée by Theresa Hak Kyung Cha*. Ed. Elaine H. Kim and Norma Alarcón. Berkeley: Third Woman Press, 1994. 35–69.
- Lykke, Nina. *Writing Academic Texts Differently. Intersectional Feminist Methodologies and the Playful Art of Writing*. London: Routledge, 2014.
- Makward, Christiane. « Structures du silence/du délire. Marguerite Duras/Hélène Cixous. » *Poétique*, 35 (1978): 314–324.
- Marini, Marcelle. *Territoires du féminin*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.
- Marks, Elaine and de Courtivron, Isabelle. *New French Feminisms*. New York: Schocken Books, 1981.
- Masó, Joana. « Dessiller la langue. Écriture et vision chez Hélène Cixous et Jacques Derrida. » Dissertation. Université Paris 8, 2010.
- Meretoja, Hanna. *The Ethics of Storytelling. Narrative Hermeneutics, History, and the Possible*. New York: Oxford University Press, 2018.
- Meretoja, Hanna. "Philosophies of Trauma." *The Routledge Companion to Literature and Trauma*. Ed. Colin Davis and Hanna Meretoja. London and New York: Routledge, 2020.
- Metz, Christian. "The Imaginary Signifier." *Screen*, 16(2), 1975: 14–76.
- Michaux, Ginette. "*Comme en rêve...*" *Lire Jacques Derrida et Hélène Cixous*. Paris: Hermann éditeurs, 2010.
- Minh-ha, Trinh T. "Not You/Like You: Post-Colonial Women and the Interlocking Questions of Identity and Difference." *Inscriptions*, 3-4, 1988: 71–77.
- Minh-ha, Trinh T. *Woman, Native, Other: Writing Postcoloniality and Feminism*. Bloomington: Indiana University Press, 1989.
- Minh-ha, Trinh T. *Cinema-Interval*. New York: Routledge, 1999.
- Minh-ha, Trinh T. "White Spring." *The Dream of the Audience Theresa Hak Kyung Cha (1951–1982)*. Ed. Constance Lewallen, Lawrence Rinder, and Trinh T. Minh-ha. Berkeley: University of California Press, 2001. 30–55.
- Minh-ha, Trinh T. *Elsewhere, Within Here: Immigration, Refugeeism and the Boundary Event*. London: Routledge, 2010.
- Moi, Toril. *Sexual/Textual/Politics. Feminist Literary Theory*. London: Methuen, 1985.
- Monnet, Corinne. "La répartition des tâches entre les femmes et les hommes dans le travail de la conversation." *Nouvelles Questions Féministes*, 19(1), 1998: 9–34.
- Moraga, Cherríe. *Loving in the War Years. Lo que nunca pasó por sus labios*. Boston: South End Press, 1983.
- Morar, Cristina. "Allemagne, l'autre." *Hélène Cixous. Corollaires d'une écriture*. Ed. Marta Segarra. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2019. 279–291.
- Motard-Noar, Martine. *Les Fictions d'Hélène Cixous. Une autre langue de femme*. Lexington: French Forum, 1991.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen*. 16(3), 1975: 6–18.

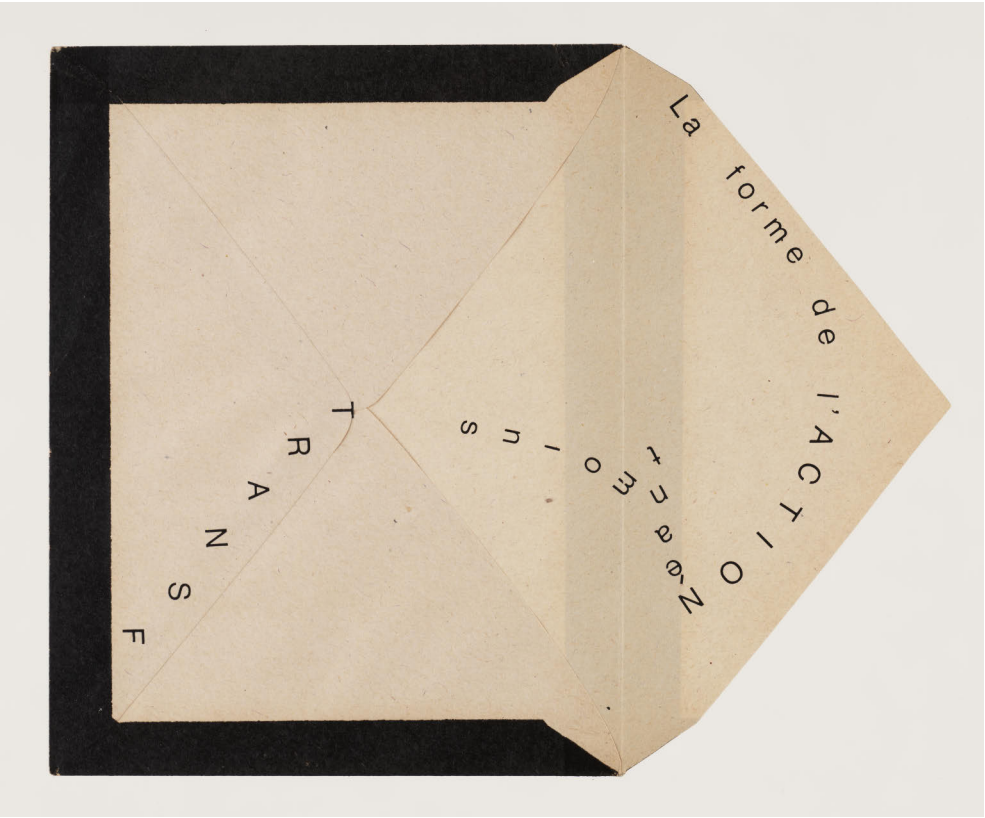
- Mulvey, Laura. « Plaisir visuel et cinéma narratif. » Trad. Gabrielle Hardy. *Débordements*, 2012. [debordements.fr/plaisir-visuel-et-cinema-narratif/](http://debordements.fr/plaisir-visuel-et-cinema-narratif/); [debordements.fr/plaisir-visuel-et-cinema-narratif-laura-mulvey/](http://debordements.fr/plaisir-visuel-et-cinema-narratif-laura-mulvey/) (accessed 24 February 2024).
- Murphy, Amanda. “Distant Tongues. The Border Poetics of Theresa Hak Kyung Cha.” *Reading(s) / Across / Borders*. Ed. Ciaran Ross. Brill, 2020. 175–192. [https://doi.org/10.1163/9789004417885\\_012](https://doi.org/10.1163/9789004417885_012) (accessed 6 March 2024).
- Nancy, Jean-Luc. *Corpus*. Trans. Richard A. Rand. New York: Fordham University Press, 2008[1992].
- Neimanis, Astrida. “Hydrofeminism: Or, On Becoming a Body of Water.” *Undutiful Daughters: Mobilizing Future Concepts, Bodies and Subjectivities in Feminist Thought and Practice*. Ed. Henriette Gunkel, Chrysanthi Nigianni and Fanny Söderbäck. New York: Palgrave MacMillan, 2012. 96–115.
- Noguez, Dominique. “La gloire des mots.” *Duras, Marguerite*. Paris: Flammarion, 2001. 17–56.
- Oh, Yoon Jeong. “Translating Melancholia: The Multiplicity of Language and the Logic of Translation in the Postcolonial Writings of Yi Sang, Theresa Hak Kyung Cha, and Ook Chung.” Dissertation. Cornell University, 2016. [ecommons.cornell.edu/items/cfe6a876-eca0-4ec6-a5af-5ef193acc7b7](https://ecommons.cornell.edu/items/cfe6a876-eca0-4ec6-a5af-5ef193acc7b7) (accessed 18 April 2023)
- Pallotta della Torre, Leopoldina and Marguerite Duras. *La Passion suspendue*. Paris: Éditions du Seuil, 2013[1989].
- Planté, Christine. *La petite sœur de Balzac*. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2015[1989].
- Plumwood, Val. *Feminism and the Mastery of Nature*. London: Routledge, 1993.
- Porte, Michelle and Marguerite Duras. *Les Lieux de Marguerite Duras*. Paris: Éditions de Minuit, 1977.
- Prenowitz, Eric. “Modernepic Theatre.” *Selected Plays of Hélène Cixous*. London: Routledge, 2004. vii–ix.
- Regard, Frédéric. « AA. » *Le Rire de la Méduse et autres ironies*. Paris: Éditions Galilée, 2010. 9–22.
- Reid, Martine. *Des femmes en littérature*. Paris: Belin, 2010.
- Rhee, Jeong-Eu. *Decolonial Feminist Research: Haunting, Rememory and Mothers*. London: Routledge, 2020.
- Ricardou, Jean. *Pour une théorie du nouveau roman*. Paris: Seuil, 1971.
- Ricardou, Jean. « Le nouveau roman existe-t-il ? » *Nouveau roman: hier, aujourd’hui*. Ed. Jean Ricardou and Françoise van Rossum-Guyon. Paris: Éditions Hermann, 2011[1972]. 9–20.
- Ricouart, Janine. *Écriture féminine et violence: Une étude de Marguerite Duras*. Birmingham, AL.: Summa Publications, 1991.
- Rinder, Lawrence. “The Plurality of Entrances, The Opening of Networks, The Infinity of Languages.” *The Dream of the Audience Theresa Hak Kyung Cha (1951–1982)*. Ed. Constance Lewallen, Lawrence Rinder, and Trinh T. Minh-ha. Berkeley: University of California Press, 2001. 15–31.
- Rossi, Riikka. ”Empaattinen ahdistus romaaniin tunnevaikutuksena. Tapaustutkimuksena Marjo Niemen Kaikkien menetysten äiti.” *Avain. Kirjallisuudentutkimuksen aikakauslehti*, 18(1), 2021: 38–55. [journal.fi/avain/article/view/100383](http://journal.fi/avain/article/view/100383) (accessed 16 January 2024).
- Rossi, Riikka and Emily Öhman. “Affect as a Proxy for Literary Mood.” *Journal of Data Mining and Digital Humanities*, 2023: 1–15. [jdmhd.episciences.org/11363](https://jdmhd.episciences.org/11363) (accessed 16 January 2024).
- Roth, Moira. “Theresa Hak Kyung Cha 1951–1982: A Narrative Chronology.” *Writing Self, Writing Nation. A Collection of Essays on Dictée by Theresa Hak Kyung Cha*. Ed. Elaine H. Kim and Norma Alarcón. Berkeley: Third Woman Press, 1994. 151–161.
- Roudinesco, Elisabeth and Michel Plon. *Dictionnaire de la psychanalyse*. Paris: Fayard, 1997.
- Royer, Michelle. *The Cinema of Marguerite Duras. Multisensoriality and Female Subjectivity*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
- Rundgren, Heta. « Vers une théorie du roman postnormale. Féminisme, réalisme et conflit sexuel chez Doris Lessing, Märta Tikkanen, Stieg Larsson et Virginie Despentes. » Dissertation. Helsinki University, 2016. [helda.helsinki.fi/items/cad3a8c5-5ffb-4786-9273-057703f4c54a](https://helda.helsinki.fi/items/cad3a8c5-5ffb-4786-9273-057703f4c54a) (accessed 12 april 2022).

- Ryynänen, Sanna. ”Puhummeko nyt rasismista?” *Media & viestintä* 43(4), 2020: 326–344. <jyx.jyu.fi/handle/123456789/73369> (accessed 27 July 2023).
- Said, Edward W. “The Voice of a Palestinian in Exile.” *Third Text*, 3-4, 1988: 39–50.
- Said, Edward W. “Reflections on Exile.” *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA.: Harvard University Press, 2000. 173–186.
- Salami, Minna. *Sensuous Knowledge. A Black Feminist Approach for Everyone*. New York: Amistad, 2020.
- Samoyault, Tiphaine. *Traduction et violence*. Paris: Éditions du Seuil, 2020.
- Santoro, Miléna. *Mothers of Invention: Feminist Authors and Experimental Fiction in France and Quebec*. Montreal: McGill-Queen’s University Press, 2002.
- Sardin, Pascale. « Traduire ou *trajourir*. De la traduction des néologismes dans *Vivre l’orange* d’Hélène Cixous et *Mère la mort* de Jeanne Hyvrard. » *Palimpsestes. Revue de traduction*, 25, 2012: 111–123. <journals.openedition.org/palimpsestes/1775> (accessed 16 April 2022).
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Tendencies*. Durham, NC.: Duke University Press, 1993.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. Introduction to *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham, NC.: Duke University Press, 2003. 1–25.
- Segarra, Marta. « Méduse en Méditerranée. » *Le Rire de la Méduse. Regards critiques*. Ed. Frédéric Regard and Martine Reid. Paris: Honoré Champion, 2015. 23–38.
- Segarra, Marta. “Derrida, Cixous, and (Feminine) Writing.” *Understanding Derrida, Understanding Modernism*. Ed. Jean-Michel Rabaté. New York: Bloomsbury Academic, 2019. 226–238.
- Segarra, Marta. « Morceaux d’un cri. Preface to *Le prénom de Dieu*. » Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2019. 3–6.
- Sellin, Eric. “Translingual and Transcultural Patterns in Francophone Literature of the Maghreb.” *Transcultural Identities in Contemporary Literature*. Ed. Irene Gilsenan Nordin, Julie Hansen, and Carmen Zamorano Llena. Amsterdam: Rodopi, 2013. 223–244.
- Sellers, Susan. *Writing Differences. Readings from the Seminar of Hélène Cixous*. Milton Keynes: Open University Press, 1988.
- Sellers, Susan. *Hélène Cixous: Authorship, Autobiography and Love*. Cambridge: Polity Press, 1996.
- Sellers, Susan. *White Ink. Interviews on Sex, Text and Politics*. London and New York: Routledge, 2008.
- Selous, Trista. *The Other Woman. Feminism and Femininity in the Work of Marguerite Duras*. New Haven: Yale University Press, 1988.
- Setti, Nadia. « *Queer écriture\*\*\**. » *Hélène Cixous. Corollaires d’une écriture*. Ed. Marta Segarra. Saint-Denis: Presses universitaires de Vincennes, 2019. 279–291.
- Setti, Nadia. « Écriture féminine. » Dictionnaire du genre en traduction/Dictionnaire of Gender in Translation/Diccionario del género en traducción. <worldgender.cnrs.fr/notices/ecriture-feminine/2021> (accessed 3 December 2023).
- Sevón, Aura. ”TransGynesis Hélène Cixous’n teoksessa *Souffles*.” *Sukupuolentutkimus – Genusforskning*, 1, 2021: 19–34.
- Sevón, Aura. *Okulovulva*. Helsinki: Aviador, 2021.
- Sevón, Aura. « Mille saveurs de la traduction dans *Vivre l’orange – To Live the Orange*. » *Hybrida*, 5, 2022: 15–38. <http://doi.org/10.7203/HYBRIDA.5(12/2022).25382> (accessed 3 March 2024).
- Sevón, Aura. ”Hiljaisuuden kieli, (ei-)tieto ja naistekijä Marguerite Durasin romaanissa *Emily L.*” *Tiede ja Edistys*, 48(2), 2023: 34–51. <10.51809/TE.122993> (accessed 3 March 2024).
- Slama, Béatrice. « De la ‘littérature féminine’ à ‘l’écriture-femme’ : différence et institution. » *Littérature*, 44, 1981: 51–71.
- Smith, Blake. “Translingualism in Francophone Writing from South Asia.” *L’Esprit Créateur*, 2019, 59(4): 68–80.
- Smith, Linda Tuhiwai. *Decolonizing Methodologies. Research and Indigenous Peoples*. London: Zed Books, 2021[1999].

- Spahr, Juliana M. "Postmodernism, Readers, and Theresa Hak Kyung Cha's *Dicée*." *College Literature*, 23, 1996: 23–43.
- Spivak, Gayatri. "French Feminism in an International Frame." *Yale French Studies*. Feminist Readings: French Texts/American Contexts, 62, 1981: 154–184.
- Spivak, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?" *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory*. Ed. Patrick Williams and Laura Chisman. New York: Columbia University Press, 1994. 66–111.
- Stevens, Christa. Preface to *Cixous after / depuis 2000*. Ed. Elizabeth Berglund Hall, Frédérique Chevillot, Eilene Hoft-March and Maribel Peñalver Vicea. Leiden and Boston: Brill Rodopi, 2017. vii–xiii.
- Stryker, Susan, Paisley Currah, and Lisa Jean Moore. Introduction: Trans-, Trans, or Transgender? *WSQ: Women's Studies Quarterly*, 36(3/4), 2008: 11–22. <[www.jstor.org/stable/27649781](http://www.jstor.org/stable/27649781)> (accessed 15 December 2020).
- Stryker, Susan. An Introduction to Transgender Terms and Concepts. *Transgender History*. Berkeley: Seal Press, 2008. 1–29.
- Svanström, Maria. "Toward a Non-Hierarchical Expression of Difference in Political Thought on the Work of Luce Irigaray, Adriana Cavarero and Fanny Söderbeck." Dissertation. Helsinki University, 2021. <[helda.helsinki.fi/items/bb7ce541-4147-4544-a05e-b87853ad6470](http://helda.helsinki.fi/items/bb7ce541-4147-4544-a05e-b87853ad6470)> (accessed 15 January 2024).
- Willis, Sharon. "Mis-Translation: *Vivre l'orange*." *SubStance*, 16(52), 1987: 68–83.
- Willis, Sharon. *Writing on the Body*. Chicago: University of Illinois Press, 1987.
- Wong, Shelley Sung. "Unnaming the Same." *Writing Self, Writing Nation. A Collection of Essays on Dictée by Theresa Hak Kyung Cha*. Ed. Elaine H. Kim and Norma Alarcón. Berkeley: Third Woman Press, 1994. 103–40.
- Yildiz, Yasemin. *Beyond the Mother Tongue. The Postmonolingual Condition*. New York: Fordham University Press, 2012.
- Yu, Timothy. "Theresa Hak Kyung Cha and the Impact of Theory." *The Cambridge History of Asian American Literature*. Ed. Rajini Srikanth and Min Hyoung Song. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 306–323.
- Zabunyan, Elvan. *Theresa Hak Kyung Cha, Berkeley 1968*. Dijon: Les presses du réel, 2013.

## Other Sources

- Aguigah, René. Weggefährtin Hélène Cixous über den Philosophen. Jacques Derrida fehlt der Welt, 2020. <[www.deutschlandfunkkultur.de/weggefahrtin-helene-cixous-ueber-den-philosophen-jacques-100.html](http://www.deutschlandfunkkultur.de/weggefahrtin-helene-cixous-ueber-den-philosophen-jacques-100.html)> (accessed 15 July 2020).
- Cixous, Hélène. Discussion with students of the University of Zürich on Zoom. Passagen Verlag. <[www.youtube.com/watch?v=hjmk-HBafUM](http://www.youtube.com/watch?v=hjmk-HBafUM). 2020> (accessed 12 December 2022).
- Duras, Marguerite. *Nathalie Granger*. Film. 1972.
- Duras, Marguerite. *India Song*. Film. 1975.
- INA (1969) Marguerite Duras: On casse tout et on recommence. Interview during the making of her film *Détruire dit-elle*. <[www.ina.fr/ina-eclair-actu/1969-marguerite-duras-on-casse-tout-et-on-recommence](http://www.ina.fr/ina-eclair-actu/1969-marguerite-duras-on-casse-tout-et-on-recommence)> (accessed 11 November 2022).



Theresa Hak Kyung Cha: *Faire-Part*, 1976; Black press type and black ink on 15 envelopes.; 4 1/2 x 6 in.; University of California, Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive; Gift of the Theresa Hak Kyung Cha Memorial Foundation







**TURUN  
YLIOPISTO**  
UNIVERSITY  
OF TURKU

ISBN 978-951-29-9718-3 (PRINT)  
ISBN 978-951-29-9719-0 (PDF)  
ISSN 0082-6987 (Print)  
ISSN 2343-3191 (Online)