



HAL
open science

Wu Mali: le regard d'une artiste taïwanaise sur la tradition ou la reconstruction du genre féminin

Marie Laureillard

► To cite this version:

Marie Laureillard. Wu Mali: le regard d'une artiste taïwanaise sur la tradition ou la reconstruction du genre féminin. Claire Dodane; Jacqueline Estran. Genre et tradition(s) – Regards sur l'Autre et sur Soi au XXe siècle, L'Harmattan, pp.255-270, 2019, Colloques et rencontres, 978-2343154688. halshs-02281166

HAL Id: halshs-02281166

<https://shs.hal.science/halshs-02281166>

Submitted on 7 Dec 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Genre et tradition(s)

Regards sur l'Autre et sur Soi au xx^e siècle

Au xx^e siècle, la question identitaire touche autant l'individu que la collectivité : les identités nationales se cherchent et s'exacerbent tandis que l'individu reste au cœur de la réflexion philosophique et psychologique. Les idées circulent, les utopies foisonnent et les civilisations se confrontent. Des traditions disparaissent au profit de nouvelles. Et, face à face, les êtres humains s'observent et se questionnent. La place occupée par la/les tradition/s dans cette quête est primordiale car elle se trouve à l'origine de tout, qu'elle ait été admise comme fondatrice, matrice, ou qu'elle ait été reniée, de façon instinctive ou par un effort de volonté conscient. C'est ce que les contributrices et contributeurs de cet ouvrage, spécialistes de la Chine, du Japon, de la Corée, du Tibet, de l'Espagne, de la Russie, de la Grèce ou de la France, se sont proposé d'explorer de façon transculturelle, autour des notions clés d'*identité*, *genre* et *tradition*.

Claire DODANE, Professeure de langue et littérature japonaises à l'Université Jean Moulin - Lyon 3, est spécialiste des femmes écrivains et de l'histoire des femmes et du genre du Japon moderne.

Jacqueline ESTRAN, Maîtresse de conférences en études chinoises à l'Université Jean Moulin - Lyon 3, travaille sur l'histoire sociale de la littérature en Chine, les problématiques identitaires et l'écriture féminine de la période républicaine.

Illustration de couverture : Fonds chinois de la Bibliothèque municipale de Lyon. Bibliothèque de l'Institut franco-chinois de Lyon (1921-1946)

ISBN : 978-2-343-15468-8
29,50 €



Sous la direction de
Claire DODANE et Jacqueline ESTRAN

Genre et tradition(s)
Regards sur l'Autre et sur Soi au xx^e siècle

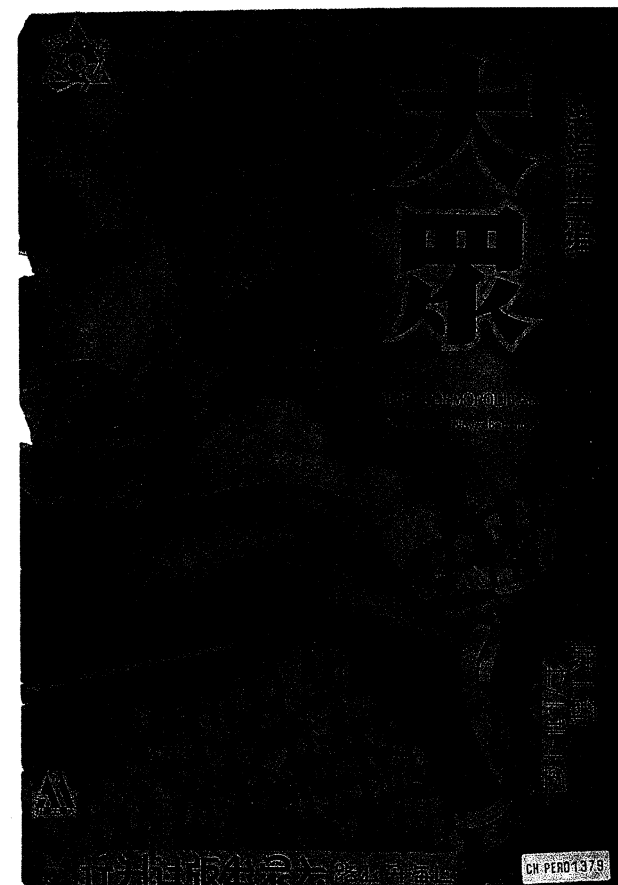
COLLOQUES & RENCONTRES



Sous la direction de
Claire DODANE et Jacqueline ESTRAN

Genre et tradition(s)

Regards sur l'Autre et sur Soi au xx^e siècle



L'Harmattan

Bibliographie

BEGUIN Édouard, « L'un ne va pas sans l'autre. Remarques sur l'illustration des *Œuvres romanesques croisées d'Elsa Triolet et Aragon* », dans *Écrire et voir, Aragon, Elsa Triolet et les arts visuels*, Jean Arrouye (dir.), Publications de l'Université de Provence, 1991, p. 65-83.

CHKLOVSKII Viktor, *Energuiya zabljudeniya: Kniga o syujete* [L'Énergie de l'aberration : Livre sur le sujet], Moscou, Sovetskii pisatel, 1981, URL : <http://philologos.narod.ru/shklovsky/energeia.htm>.

CONIO Gérard, *L'Art contre les masses: esthétiques et idéologies de la modernité : essais*, Lausanne, L'Âge d'homme, 2003.

DELRANC-GAUDRIC Marianne, « La culture russe dans les premiers romans d'Elsa et le passage du russe au français », dans *Aragon, Elsa Triolet et les cultures étrangères*, Paris, Annales littéraires, 2000, p. 53-76.

ESSAOURI Mohamed, « *Écoutez-voir*, un roman imagé », dans *La Photographie au pied de la lettre*, Jean Arrouye (dir.), Presses de l'université de Provence, 2005, URL : http://pierre.campion2.free.fr/montier_triolet.htm.

MAIRE Svetlana, « *Fraise-des-Bois* ou l'expression des tendances féministes d'une société », dans *L'Identité féminine dans l'oeuvre d'Elsa Triolet*, Tübingen, Günter Narr, 2010, p. 255-270.

MOREL Jean-Philippe, « Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente », dans *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années vingt*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 38-73.

SARRAUTE Nathalie, « Le langage dans l'art du roman », dans Simone Benmussa, *Nathalie Sarraute. Qui êtes-vous?*, Lyon, La Manufacture, 1987.

TODOROV Tzvetan, « La lecture comme construction », *Poétique*, n° 24, 1974, p. 417-425.

TRIOLET Elsa, *Bonsoir, Thérèse*, Paris, Denoël, 1938 ; Gallimard, 1978.

Camouflage, traduit du russe par L. Robel, Paris, Gallimard, 1976.

Écrits intimes 1912-1939, édition établie, préfacée et annotée par M.-T. Eychart, trad. par Lily Denis, Paris, Stock, 1998.

Fraise-des-Bois, trad. du russe par Léon Robel, Paris, Gallimard, 1974.

La Mise en mots, Genève, Skira, 1969.

Le Cheval blanc, Paris, Denoël, 1943.

Le Grand Jamais, Paris, Gallimard, 1977.

Le Rendez-vous des étrangers, Œuvres romanesques croisées, vol. 27, Paris, Robert Laffont, 1967.

Wu Mali : le regard d'une artiste taïwanaise sur la tradition ou la reconstruction du genre féminin

Marie LAUREILLARD

Avec la levée de la loi martiale en 1987, la scène artistique taïwanaise connaît une véritable effervescence, tout en s'ouvrant largement à la culture occidentale. Après avoir subi l'influence imposée de la culture japonaise jusqu'en 1945, puis chinoise avec l'arrivée du gouvernement nationaliste, les artistes taïwanais se tournent de leur plein gré vers l'Occident. Forts de leur liberté d'expression récemment acquise, ils n'hésitent pas à aborder les grandes questions socio-politiques et, dans le sillage de l'Occident, à soulever la question du féminisme. Né à Taïwan dès les années 1970 mais n'ayant investi le monde de l'art qu'à la fin des années 1980, le mouvement féministe revêt une résonance particulière dans la société confucéenne très patriarcale de l'île. On assiste dans les années 1990 à une explosion de l'art féminin à Taïwan, remettant en cause le rôle subalterne des femmes. Revenue des États-Unis en 1990, Yan Ming-Huy 嚴明惠 (née en 1956) est la première artiste à prôner ouvertement un art féministe dans un climat social encore très conservateur. Sa peinture cherche à exprimer sa conscience féminine, tout en explorant les thèmes du corps et du désir. Dix ans plus tard, en janvier 2000, est fondée l'Association des femmes artistes de Taïwan (*Taiwan nüxing yishu xiehui* 台灣女性藝術協會), dans le but de faciliter leur insertion sociale et de promouvoir leur création par le biais d'expositions. Les créations de ces dernières sont très diversifiées, donnant raison à la critique d'art américaine Lucy Lippard, pour qui l'art féministe n'est ni un style, ni un mouvement,

mais « un système de valeurs, une démarche révolutionnaire, un mode de vie »⁵⁶¹.

En littérature, des revendications parallèles se font jour avec la romancière Li Ang 李昂 (née en 1952), qui, jusque dans un roman comme *Kan de jian de gui* 看得見的鬼 [Les fantômes visibles], réclame une égalité des sexes : dans ce roman publié en 2004, elle présente divers cas de jeunes femmes qui, ayant péri de malemort par le passé, reviennent sous forme de fantômes dans l'espoir d'une revanche. Confinées de leur vivant dans un espace trop étroit pour elles, elles connaissent alors une forme de libération et d'accomplissement post-mortem. Tout en dénonçant l'injustice de leur sort et les maltraitances dont elles ont été victimes, Li Ang se réfère à des réalités géographiques et historiques de Taïwan, mêlant à la fois les questions de genre, d'identité et de politique. Le message est clair : il faut mettre un terme à la subordination des femmes.

L'une des pionnières de l'art féministe à Taïwan, Wu Mali 吳瑪俐, née en 1957 à Taipei, s'est efforcée elle aussi de repenser le genre féminin. Elle appartient à une génération d'artistes formés à l'étranger dans les années 1980 et dont le retour a coïncidé avec l'ouverture et la démocratisation du pays. Après avoir obtenu un diplôme d'allemand de l'université Tamkang en 1979, elle se rend à Vienne, puis de 1982 à 1986 à la Kunstakademie de Düsseldorf, où elle rencontre son mentor, Joseph Beuys (1921-1986), pour qui l'engagement sociopolitique est inséparable de la pratique artistique. Elle rentre ensuite à Taïwan, où elle travaille depuis comme artiste, professeur et conseillère pour un éditeur d'art. Elle enseigne aujourd'hui à l'Université normale nationale de Kaohsiung.

Sa formation initiale en langue et culture germaniques l'a conduite à publier de nombreuses traductions et articles sur la théorie de l'art. Elle entretient en effet un rapport étroit à l'écrit, comme en témoignent ses diverses installations, où le texte est souvent présent. Traductrice en chinois de *Du spirituel dans l'art* et de *Point et ligne sur plan* de Wassily Kandinsky ainsi que de textes dadaïstes, elle est l'auteur d'ouvrages tels que *Deguo gonggong kongjian yishu xin fangxiang* 德國公共空間藝術新方向 [Nouvelles directions de l'espace public en Allemagne] (1997), *Baluba, he xiao pengyou tan xiandai yishu* 巴魯巴, 和小朋友談現代藝術 [Baruba, conversations sur l'art moderne avec des enfants] (1999) et a dirigé *Nüren shengming licheng yu bu de duihua* 女人生命歷程與布的對話 [La vie des femmes et le dialogue avec le tissu] (2003) et *Yishu yu gonggong lingyu : yishu jinru shequ* 藝術與公共領域 : 藝術進入社區 [Art et domaine public : travailler en communauté] (2007).

⁵⁶¹ Lucy R. Lippard, « Sweeping Exchanges : The Contribution of Feminism to the Art of the 1970s », *Art Journal*, automne-hiver 1980, p. 362, citée par Peggy Phelan dans *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2005, p. 20.

Se réclamant de l'art conceptuel, Wu Mali est une adepte de l'installation, pratiquée à Taïwan dès les années 1960. L'installation est une mise en espace artistique associant différents médias (vidéo, textes, musique, photo, sculpture, etc.), un art de l'impermanence et de l'éphémère impliquant une participation active du spectateur et qui n'est pas sans rapport avec la performance théâtrale, l'opéra ou le spectacle de marionnettes. En traversant un espace rempli de musique et d'images, le spectateur vit une expérience unique. De plus, l'installation véhicule souvent un message politique et social puissant et s'oppose aux institutions artistiques et à la marchandisation de l'art : trop encombrante, difficile à déplacer, parfois sonore, elle est moins vendable qu'une peinture. À l'aide de ce médium associant images, signes et textes, quel regard Wu Mali porte-t-elle sur la tradition et les stéréotypes ? Comment contribue-t-elle à reconstruire le genre féminin ? Nous ne traiterons ici que d'œuvres se rattachant explicitement à sa position d'artiste féministe, qu'elle revendique ouvertement.

Une sculpture sociale

À son retour d'Allemagne, Wu Mali découvre une société en pleine mutation, à la suite du retrait des Nations Unies en 1971, de la rupture des relations diplomatiques avec les États-Unis en 1978 et de la levée de la loi martiale en 1987. Selon l'écrivain Ye Yilan, elle est alors très frappée par « le chaos politique, économique et social de Taïwan », qui lui inspire des installations caractérisées par « une nature fortement conceptuelle, leur dimension sociale et leur attitude critique »⁵⁶². Tous ces événements orientent sa création, née de l'impulsion du monde environnant : « Contrairement aux gens qui aiment puiser dans leur monde intérieur, mes œuvres répondent toujours aux stimuli du monde extérieur. Je choisis toujours d'exprimer mes conceptions d'une manière décontractée, simple, mais habile, parce que j'aime associer des idées à mes œuvres. C'est là le plaisir que je tire du processus de création »⁵⁶³. Elle affirme réfléchir toujours à la relation de l'art à la société, au rôle que son art peut y jouer, refusant de se limiter aux questions matérielles sur lesquelles l'accent est mis dans les écoles d'art où l'on a tendance à mener une recherche purement formelle centrée sur le thème et le matériau d'école⁵⁶⁴.

⁵⁶² Ye Yilan, « Wu Mali's Conceptual Works », cité dans Linda Jaivin, « Mali Wu : Profile Consuming Texts : the Work of Mali Wu », *n.paradoxa*, online issue, n° 5, novembre 1997, p. 55.

⁵⁶³ Wu Mali, citée dans Katy Deepwell, « Mali Wu : A Profile », *n.paradoxa*, online issue, n°5, novembre 1997, p. 47.

⁵⁶⁴ Interview de l'artiste lue dans <http://www.aaa.org.hk/Diaaologue/Details/931> (consulté le 4/03/2015).

Wu Mali cherche à exprimer par le biais de l'art ses préoccupations sociopolitiques, s'inspirant du concept de « sculpture sociale » de Joseph Beuys (1921-1986), pour qui l'action sociale est partie intégrante de l'œuvre d'art. L'artiste allemand, avec son idéal de sculpture sociale des années 1960 et 1970, a exercé une forte influence sur les artistes à travers le monde parce qu'il s'intéressait à la manière dont l'art pouvait agir sur l'ordre social et rehausser la vie humaine. Malgré sa remise en cause des conceptions traditionnelles de l'art et du rôle de l'artiste, il est devenu un modèle pour beaucoup. L'art, pour lui, était avant tout relationnel et devait amener à coopérer avec autrui. L'engagement sociopolitique et la pratique de l'art ne peuvent être distingués.

L'artiste-écrivain Wu Mali est persuadée que l'art peut contribuer à faire évoluer la société. Dès 1992, elle crée une œuvre étrange, symbolique, constituée d'un couteau enveloppé de velours rouge et d'un bracelet de perles fixé devant un tableau tout noir, intitulée *Xiaoxiang* 肖像 [Portrait], aujourd'hui conservée au Musée national des beaux-arts de Taïwan (7 x 29,5 x 1,5 cm). Cette alliance de douceur féminine et de tranchant masculin exprime un refus des attributs féminins conventionnels que symbolisent le velours et le collier, suggérant d'autres sentiments plus agressifs, plus incisifs, que la soumission ou le désir de séduction que l'on prête d'ordinaire aux femmes.

Wu Mali questionne de manière plus générale la pertinence des traditions culturelles de l'humanité dans une installation dadaïste exposée à la Biennale de Venise de 1996, intitulée *Tushuguan : Yaowen jiaozi* 圖書館：咬文嚼字 [La Bibliothèque : Mordre les textes et mâcher les mots] pour laquelle elle a rassemblé plusieurs ouvrages importants de l'Histoire, les a déchiquetés dans une broyeuse de papier, puis en a placé les restes dans un bocal : parmi les livres détruits, on trouve les *Quatre livres* et les *Cinq classiques* de la tradition confucéenne chinoise, *Le capital* de Marx, la *Bible*, les *Sutras*, etc. Wu Mali, se défiant de la tradition textuelle pourtant si respectée dans la Chine classique, adopte ici une attitude iconoclaste anti-autoritaire et anti-traditionaliste, invitant à réexaminer les valeurs transmises par les textes : les traditions, réinventées en permanence, sont loin d'être immuables et ne doivent pas être cultivées dans un esprit culturaliste ou essentialiste. Il faut adopter une attitude dynamique vis-à-vis du passé et ne pas vénérer dogmatiquement les ouvrages anciens. Pour Wu Mali, le rapport à la tradition doit être actif, créatif, et doit pouvoir induire une résistance, une réinterprétation, une reconstruction.

La marginalisation des femmes dans la société résulte précisément de certaines de ces traditions, Wu Mali éprouve un sentiment d'urgence à leur propos, rejoignant dès le début des années 1990 le mouvement des artistes féministes à Taïwan. Ces dernières sont convaincues, comme leurs homologues américaines des années 1970, que le sexisme imprègne et déforme le monde de l'art, où elles ne figurent qu'en tant qu'objets et non en

tant que sujets. Près de vingt ans après les Américaines, l'entrée des femmes sur la scène artistique taïwanaise constitue une révolution symbolique, alors qu'elles n'y figuraient pas avant, à quelques exceptions près.

En 1996, lors de la Biennale de Taipei organisée par le Musée des beaux-arts de Taipei, Wu Mali proteste contre le monopole des hommes dans le monde de l'art ainsi que le rôle de pure figuration dévolu aux femmes. Elle exprime sa réprobation avec fermeté en se retirant de l'exposition et en imprimant une carte de visite, intitulée *Taipei Fine Arts Motel (Bi mei binguan* 比美賓館) qu'elle distribue à l'entrée du musée, devenu à ses yeux un établissement de luxe destiné à assouvir des désirs inavoués. La carte annonce un « club de célébrités exclusif », un « bon choix pour les amateurs d'amusements », une « décoration intérieure valant un million de dollars » et promet « 100% de satisfaction garanti ». Wu Mali qualifie son action satirique de « manière conceptuelle d'occuper le Musée des beaux-arts de Taipei », voulant montrer ainsi la force de l'idée, du concept, même en l'absence d'objet matériel.

La réécriture de l'histoire

En 1997 est organisée une exposition au Musée des beaux-arts de Taipei commémorant l'Incident du 28 février (*Sadness Transformed : 2-28 Commemorative Art Exhibition*), au cours duquel eut lieu le massacre de milliers de Taïwanais par les troupes nationalistes et qui marqua le début de quarante ans de loi martiale. Un volet de l'exposition intitulé « The Forgotten Women » met l'accent sur le point de vue des victimes féminines de l'événement. En effet, l'attention ne s'est jamais portée jusque-là sur les souffrances endurées par les femmes.

Dans une installation intitulée *Muzhiming* 墓誌銘 [Épitaphe] (4 x 3,50 m), constituée de verre sablé et d'une vidéo, Wu Mali a disposé les témoignages de femmes de victimes du massacre du 28 février 1947 de part et d'autre d'un espace d'exposition en forme de U (3m x 4m x 3m). Sur le mur du fond, au centre, apparaît une vidéo montrant un paysage marin. Le titre énigmatique révèle la tonalité funèbre de l'ensemble et suggère qu'il s'agit d'un monument à la mémoire de défunts.

L'artiste pose d'entrée de jeu la question suivante, en chinois et en anglais :

男人的歷史改寫了。暴名可以變成英雄。

His/tory has been revised : the rioter may become the hero.

[Son histoire à lui a été révisée : l'émeutier est devenu un héros.]

女人的故事呢？

How about her story?

[Et son histoire à elle ?]

Wu Mali rappelle ainsi que si les victimes masculines ont été réhabilitées depuis la levée de la loi martiale et sont aujourd'hui considérées comme des martyrs et des héros, il n'en va pas de même pour les femmes, victimes ou survivantes, dont le sort a été passé sous silence et reste absent des livres d'histoire. Cette invisibilité des femmes peut rappeler la fameuse formule « ce sexe qui n'en est pas un » de Luce Irigaray. Les femmes, toujours mises de côté, ne se voient accorder aucun rôle dans l'histoire. Si l'on peut revenir sur l'histoire des hommes, la modifier, comment corriger celle des femmes, qui n'a jamais été écrite ? Wu Mali confronte la « petite » histoire des femmes à la « grande » histoire des hommes.

L'opposition entre hommes (*nanren* 男人) et femmes (*nüren* 女人) que produisent ces deux phrases tracées sur un panneau de verre attire ainsi l'attention sur le sort des secondes. Un autre texte, en plaçant le pronom « elle » (*ta* 她) au début de chaque phrase, renforce encore cet effet. Il s'agit d'extraits de deux ouvrages de Juan Mei-shu 阮美姝 écrits en 1992 en souvenir de son père, Juan Chao-jih 阮朝日, qui fut arrêté par les soldats du KMT (Parti nationaliste) durant l'Incident du 28 février et ne revint jamais : *Guji jian'ao sishiwu nian : xunzhao er er ba shizong de baba Juan Chao-jih* 孤寂煎熬四十五年尋找二二八失蹤的爸爸軟朝日 [Quarante-cinq ans de souffrance et de solitude : à la recherche de mon père disparu lors du 28 février] et *You'an jiaoluo de qisheng* 幽暗角落的泣聲 [Sanglots dans un coin sombre] et d'un film documentaire sur le 28 février réalisé par le même auteur.

她以眼淚洗清屍體,
She, washed the dead body with tears.
[Elle a lavé le cadavre avec ses larmes.]

待辦完喪事,親友都回去了,
After the funeral was over and all the relatives had gone,
[Après l'enterrement, ses proches sont repartis.]

終於放聲大哭:父啊,我怕!父啊,我怕!
She, finally burst out crying: God, I'm scared! God, I'm scared!
[Elle a fini par fondre en larmes : Dieu, que j'ai peur ! Dieu, que j'ai peur !]

她,燒掉所有遺物,從此絕口不再提起,也不再打扮
She, burned up everything and never utters a word about it or dresses up ever since.
[Elle a brûlé tous les restes et n'en a plus jamais soufflé mot ni ne s'habille élégamment depuis.]

她,洗髮淨身,坐在家中等待,有一決生死的準備,
She cleaned herself and sat in home, waiting for the moment of life and death.

[Elle s'est lavée et s'est assise chez elle, attendant le moment de la vie et de la mort.]

Il s'agit à chaque ligne d'une femme différente, anonyme, simplement désignée par le pronom « elle », systématiquement répété en début de phrase. Les phrases s'enchaînent comme une longue litanie. Les révélations, plus tragiques les unes que les autres, se suivent, avec de fréquentes évocations de sentiments de tristesse ou de peur, avec des images frappantes telles que « suivie de la peur comme une ombre » ou des formules comme « femmes au pluriel », exprimant la lutte pour la survie de ces femmes, qui veuves, ont dû assumer plusieurs rôles à la fois. Confrontées au malheur, à la mort, elles vivent leur vie dans l'ombre, le mutisme, l'angoisse.

她被強姦,自形慚穢,留下孩子,跑走了。
She, being raped and feeling ashamed, left the kids and ran away.
[Après avoir été violée, honteuse, elle s'est enfuie en laissant ses enfants seuls.]

她,身兼數職維持生計,六個孩子,從剛出生到十歲。
She, doing several jobs for living, has six children aged from newborn to ten years old.
[Ayant plusieurs emplois pour vivre, elle a six enfants, l'aîné âgé de dix ans, le benjamin nouveau-né.]

她,常常在哭,但只躲在背後哭,恐懼影隨形。
She is always crying, but only in the dark, fear is with her everywhere like a shadow.
[Elle pleure souvent, mais seulement en cachette, suivie par la peur comme une ombre.]

她,在啞禁聲中,度過了一生。
She, cries her live away.
[Elle passe sa vie privée de parole.]

她,是複數形式的女人。
She, is « woman » in plural form.
[Elle est femme au pluriel.]

她的憂傷也一直是我們的憂傷。
Her sorrow has always been ours.
[Sa peine a toujours été la nôtre.]

En mettant en lumière la situation poignante de toutes ces femmes, Wu Mali écrit une histoire au féminin. Ainsi, les souvenirs seront-ils perpétués, les épreuves subies seront enfin connues. Cependant, l'opacité des panneaux de verre et le reflet de la lumière empêchent le spectateur de distinguer clairement le texte, rendant plus difficile cette réappropriation de l'histoire

féminine⁵⁶⁵. Cette « œuvre d'art totale »⁵⁶⁶ cherche à apporter, en mêlant texte, image et son, en multipliant les espaces grâce à une vidéo, un éclairage sur le destin de toutes ces femmes qui ont souffert ou qui ont péri lors de l'événement. Elle incite à s'identifier aux victimes, à éveiller une empathie chez le spectateur par une formule comme « Sa peine a toujours été la nôtre ». Elle invite également à méditer sur les souffrances éprouvées au-delà de la simple préoccupation d'exactitude historique.

En face de ce texte, sur l'autre mur, est placé un poème de Lo Fu 洛夫 (né en 1928) évoquant l'embrigadement des Taïwanais dans l'armée japonaise pendant la guerre, puis dans l'armée nationaliste chinoise après la rétrocession de l'île à la Chine en 1945. Le poème, intitulé « Rien ne se passe, des oiseaux traversent le ciel » (天空無事有鳥飛過 *Tiankong wushi, you niao fei guo*), composé en 1970, révèle avec un rythme semblable à celui de l'autre texte le tragique destin de ces soldats :

他，台籍日軍，戰後變成國軍，捲入國共對抗，成為戰俘，回不了家。

[Taïwanais dans l'armée japonaise, entré dans les rangs de l'armée chinoise après la guerre, engagé dans le conflit entre nationalistes et communistes, fait prisonnier de guerre, il ne retourna jamais chez lui.]

(...)

他，想回家，回到家，家不是家。

[Il avait envie de retourner au pays : quand il arriva, il ne reconnut pas son pays.]

他，面對多舛的命運，無語問蒼天。

[Il interrogea le ciel en silence face à son destin si malheureux.]

Wu Mali veut clairement montrer par cette mise en regard que si les victimes méritent d'être honorées, il ne faut pas ignorer le sort des femmes. Aucune image, aucune représentation figurée ne sont données des événements du 28 février 1947 : Wu Mali pratique ici le « retrait plus ou moins radical de la visibilité », pour reprendre une formule de Dominique Baqué, stratégie sans doute plus efficace qu'un reportage photographique⁵⁶⁷. Sur une vidéo placée au centre de l'installation montrant des vagues se heurtant à des rochers, le mouvement et le bruit monotones et répétitifs de l'océan près de Keelung,

⁵⁶⁵ Elsa Hsiang-chun Chen, « Reading Taiwan and the Issue of Difference in a Global/Local Frame : Epitaph by Wu Mali in Sadness Transformed : 2-28 Commemorative Art Exhibition in Taiwan in 1997 », dans Carsten Storm & Mark Harrison (dir.), *The Margins of Becoming: Identity and Culture in Taiwan*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2007, p. 194.

⁵⁶⁶ Itzhak Goldberg, *Installations*, Paris, CNRS éditions, 2014, p. 42.

⁵⁶⁷ Dominique Baqué, *Pour un nouvel art politique : de l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2006 (2004), p. 175.

pareil à des sanglots, peuvent être perçus comme une tentative de donner une vision allégorique de la souffrance, ou encore de l'effacer, de la dépasser. Shih Shu-mei souligne avec justesse le caractère inénarrable, irreprésentable, indicible de la souffrance de ces femmes, estimant que ces expériences traumatiques se situent au-delà du discours⁵⁶⁸. Elsa Hsiang-chun Chen a même rapproché cette vision du concept de compulsion de répétition identifié par Freud chez ses patients atteints de « névrose traumatique »⁵⁶⁹. Le paysage maritime, à la fois visuel et sonore, où le ciel, la mer et le bruit des vagues s'étendent à l'infini, peut ainsi être interprété comme une allégorie du traumatisme vécu par ces femmes.

Cette volonté de réécrire l'histoire à partir de situations diverses et individuelles, qui peuvent relever aussi bien de la grande que de la petite Histoire, relève d'un courant international qui s'est affirmé depuis les années 1990⁵⁷⁰. Cette entreprise peut évoquer la *Alltagsgeschichte* ou histoire du quotidien, courant historiographique allemand particulièrement actif dans les années 1980, prenant le contre-pied des écoles historiques classiques en s'attachant à étudier les activités des personnes anonymes à partir de sources négligées telles que les témoignages, les confessions, les journaux de bord ou les albums-photos. Ces « petites gens » jouent dès lors le rôle d'acteurs de l'Histoire, avec une mise en perspective de leurs souffrances et de l'oppression subies. De nombreux artistes se sont en effet emparés des événements historiques pour les questionner et témoigner de la violence des histoires locales. « À ce titre, les artistes sont plus proches des historiens ou des sociologues, ou encore des journalistes, auxquels ils empruntent leurs sources et souvent leurs méthodes. Parce que la voix des intellectuels n'a pas modifié le cours de l'histoire, parce que la multiplicité des émetteurs a débordé le cadre de pensée occidentale, l'art connaît, au sein d'une situation globalisée, un grand retour du singulier au local. Dans ce mouvement, la fonction didactique de la création, sa fonction d'information, de réflexion sur le monde, a une importance grandissante. Et la clé de cette réflexion, aujourd'hui, est principalement l'Histoire »⁵⁷¹.

L'installation de Wu Mali apparaît donc comme une sorte de monument ou d'autel à la mémoire des femmes victimes exclues de l'Histoire. « Comme son mentor allemand, elle invite à en trouver la signification en nous-mêmes et non dans les dogmes imposés par les autorités extérieures. Nous nous trouvons face à l'installation comme face à un sanctuaire : le rythme de la nature au loin nous éloigne du présent par le biais de la technologie

⁵⁶⁸ Shih Shu-mei, *Visuality and Identity - Sinophone Articulations across the Pacific*, University of California Press, 2007, p. 176.

⁵⁶⁹ Elsa Hsiang-chun Chen, *op. cit.*, p. 197.

⁵⁷⁰ Catherine Grenier, *La manipulation des images dans l'art contemporain*, Paris, éd. du Regard, 2014, p. 98.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 98-99.

électronique. Nous sommes dans une tombe hors du temps et nous la quittons en emportant avec nous nos réactions émotionnelles aux rêves qu'elle a éveillés en nous »⁵⁷².

Wu Mali dénonce encore une fois l'hégémonie masculine avec une installation multimédia qu'elle expose en 1998 à la Biennale de Taipei à l'intérieur du Musée des beaux-arts de Taipei. *Formosa Club* (*Baodao binguan* 寶島賓館), constitué de bois, d'éponge, de néons (7 x 12,50 m), narre l'histoire de Taïwan depuis le XVI^e siècle du point de vue de l'exploitation et la marchandisation des corps féminins. L'accent est mis cette fois sur l'oppression des femmes.

Un long corridor donnant sur des chambres gardées secrètes, baigné d'une lumière rouge et plongé dans une atmosphère feutrée, crée un espace érotique évoquant un quartier interlope proche du musée. Cette maison close fictive crée ainsi un dialogue à la fois géographique et historique avec le quartier voisin, lieu d'amusement des soldats américains et des touristes japonais après la Seconde Guerre mondiale. L'installation subvertit ici l'espace muséal en brouillant les limites entre réalité et fiction. Le raffinement de cet espace plein de promesses, tapissé d'une mousse rose affriolante, montre le haut degré de sophistication de cette domination masculine institutionnalisée. Tout au bout du couloir, dans lequel il ne peut pénétrer, le spectateur, piégé par ses fantasmes et son voyeurisme, distingue une tête de cochon qui lui adresse un sourire goguenard. Au-dessus, on distingue la formule anglaise « Trust me, you can make it » : à qui s'adresse-t-elle ? Est-elle un encouragement ironique à l'égard de la gent masculine à poursuivre son oppression des femmes ?

Sans même le représenter, Wu Mali suggère ainsi que le corps féminin est un objet de consommation à la fois culturel (la femme-objet dans l'art) et commercial (le commerce sexuel). Les forces patriarcales qui exploitent les femmes pour parvenir à leurs fins politiques et économiques sont implicitement dénoncées. À l'entrée est accrochée une affichette à l'image d'un menu de restaurant, sur laquelle on peut lire : *Wei guo juan qu* 為國捐軀 [Mourir pour son pays]. Affichée au mur, la formule moralisatrice de Confucius calligraphiée par Sun Yat-sen, *Tianxia wei gong* 天下為公 [Tout ce qui se trouve sous le ciel est public], prend ici une connotation parodique, le terme « public » renvoyant dans ce cas aux hommes. On distingue également une photographie au mur représentant une femme la tête ceinte d'un turban où est écrit le terme « triple démisme », suggérant que les femmes ont également droit à la démocratie libérale, au nationalisme et à la justice sociale, les « trois principes du peuple » (ou « triple démisme ») énoncés par Sun Yat-sen en 1912.

⁵⁷² Richard C. Kagan, « Feminist Art in Taiwan : Textures of Reality and Dreams », in Catherine Farris, Anru Lee & Murray Rubinstein (dir.), *Women in the New Taiwan: Gender Roles and Gender Consciousness in a Changing Society*, New York & Londres, M. E. Sharpe, 2004, p. 319 (texte trad. en français par nous-même).

L'artiste suggère que les grands récits de la nation, qu'ils soient colonialistes, nationalistes ou capitalistes, masquent cette exploitation des femmes, relativisant ainsi le succès économique de Taïwan. Cette sujétion peut même apparaître comme celle de toute l'île : la femme asservie devient une métaphore de la nation colonisée. « L'île de Taïwan tout entière, la belle île de Formose, est un sex club au service des soldats japonais avec les « femmes de réconfort » pendant la guerre du Pacifique, des GI's américains durant la guerre du Vietnam, des touristes japonais à l'apogée du « tourisme sexuel » du Japon à Taïwan, voire de la clientèle locale de toutes catégories. La trinité de l'expansion coloniale, nationaliste et capitaliste dépend du déversement d'un excédent de libido masculine sur les corps exploités des femmes locales »⁵⁷³. Wu Mali dénonce non seulement l'hégémonie masculine, mais aussi l'exploitation capitaliste et la persécution politique.

L'écriture d'une histoire alternative d'un point de vue féminin rappelle tout particulièrement une œuvre célèbre de l'artiste féministe américaine Judy Chicago, née en 1939, *The Dinner Party* (1979), installation se présentant comme une grande table triangulaire couverte de trente-neuf assiettes et se voulant un monument à la mémoire des femmes exclues de l'Histoire. Mais les femmes dont se préoccupent ici Wu Mali paraissent doublement « subalternes » : comme l'a souligné Gayatri Chakravorty Spivak en 1988 dans un article intitulé « Can the Subaltern Speak? », elles sont subordonnées dans la mesure où elles ont appartenu à une nation colonisée et où elles sont femmes : « Dans le contexte de la production coloniale, les subalternes n'avaient pas d'histoire et ne pouvaient pas parler, et les femmes subalternes étaient encore plus plongées dans l'ombre »⁵⁷⁴.

Donner la parole aux femmes

Wu Mali cherche à montrer une réalité sociale cachée, celle du point de vue personnel des femmes. Comme Beuys, elle considère que l'art n'est pas le seul apanage de l'artiste. Elle a cherché à collaborer avec des ouvrières et des femmes au foyer. Elle apparaît comme une « artiste ethnographe » selon Hal Foster⁵⁷⁵. Cependant, à la différence de la démarche du sociologue ou du psychanalyste, rien ne nous est livré du protocole suivi par l'artiste, qui sollicite une adhésion consciente du public.

Xinzhuang nüren de gushi 新莊女人的故事 [L'histoire des femmes de Hsin-chuang] (1997), à travers une installation comportant des vidéos, nous

⁵⁷³ Shih Shu-mei, *Visuality and Identity - Sinophone Articulations across the Pacific*, op.cit., p. 177 (trad. en français par nous-même).

⁵⁷⁴ Ashcroft/Ashcroft Bill et al. (dir.), *The Post-Colonial Studies: Reader*, Londres, Routledge, 1995, p. 28.

⁵⁷⁵ Wei Hsiu Tung, *Art for social change and cultural awakening*, Lexington Books, 2013, (emplacement 2218 dans la version Kindle).

raconte le destin d'ouvrières d'une ville du district de Taipei qui fut autrefois un centre de l'industrie textile. Pour produire cette histoire orale, Wu Mali a commencé par interviewer des ouvrières qui lui ont révélé la dureté de leur vie à l'ombre du miracle économique durant les années 1980 et 1990.

On apprend que l'industrie textile est en déclin aujourd'hui, que de nombreuses usines ont été fermées et délocalisées sur le continent, privant certaines ouvrières de leur travail. Directement liées au contexte historique et à la communauté, les « petites » histoires individuelles de ces femmes ont été brodées sur un grand tissu pourpre tendu sur les trois côtés d'une paroi en forme de U. Les témoignages de ces ouvrières de l'industrie textile sont enregistrés sur le tissu lui-même, faute d'avoir été, comme ceux des hommes, racontés sur le papier. L'installation est accompagnée du bruit d'une machine à coudre. Le tissu n'est plus considéré en tant que marchandise, mais pour sa valeur idéologique et culturelle. Ces confessions brodées se muent en représentations artistiques. Coudre devient une forme d'écriture, toutes ces trajectoires individuelles forment les motifs du tissu. Sur un écran central apparaît une machine à coudre au mouvement incessant, en alternance avec quelques extraits d'interviews. Le bruit de la machine à coudre, comme celui d'une machine à écrire, semble aussi raconter une histoire, celle des ouvrières de l'usine, difficilement audible, et dont on ne perçoit que des bribes. Peut-être est-ce une métaphore des difficultés de ces femmes à faire entendre leurs voix dans une société à la fois patriarcale et capitaliste.

Les récits individuels des ouvrières révèlent désillusion, solitude, tristesse, comme le montrent ces extraits :

現在時機不再, 我和先生分手。孩子, 工廠都歸他。

[Les temps ont changé, je me suis séparée de mon mari. Il a récupéré notre enfant et l'usine.]

在新莊住了二十多年, 它沒有給我什麼感覺, 只想快快離開。

[J'ai vécu à Hsin-chuang plus de vingt ans. Je n'éprouve pour ce lieu aucun sentiment, je voudrais le quitter au plus vite.]

先生不太管小孩, 有一段時間嗜賭, 不回家。我不知道他在外面作什麼, 那段日子很苦, 我瘦得只剩 43 公斤。

[Mon mari ne s'occupait pas de notre enfant, s'adonnant aux jeux d'argent et ne rentrant plus à la maison. Ma vie était très pénible, j'ai maigri jusqu'à ne plus peser que 43 kilos.]

L'entreprise lancée par Wu Mali connaît un certain retentissement international, ayant été présentée dans le cadre d'une exposition intitulée « Lord of the Rim : In Herself/For Herself » organisée au centre culturel de Hsin-chuang à côté d'œuvres de Judy Chicago, Yoshiko Shimada, Maggie Wei Hsu, Lin Chun-ju et Pil Yun Ahn. Wu Mali, désireuse de créer un impact

social à travers son art, est attachée à l'idée d'œuvre collective. « Cette œuvre n'aurait pu être réalisée sans l'aide des ouvrières de Hsin-chuang. Je me sentais redevable à leur égard de m'avoir fait ainsi partager leurs expériences de vie, mais je me savais impuissante à changer leur situation actuelle et les aider à avoir une vie meilleure⁵⁷⁶ ». En observant et en recueillant les témoignages de ces femmes, Wu Mali fait œuvre, là encore, d'artiste ethnographe. Les femmes ne sont pas seulement les gardiennes du foyer ou de modestes ouvrières auxquelles personne ne prête attention, leur place dans l'Histoire et dans la société est revalorisée. Par cette œuvre, Wu Mali répare l'oubli, le silence. L'installation, comportant tissu brodé et vidéo (5 x 4 x 3 m) (1997) est conservée au Musée national des beaux-arts de Taïwan à Taichung.

L'artiste a pourtant le sentiment qu'elle doit aller encore plus loin, que mettre en lumière la situation des femmes ne suffit pas, qu'il faut tenter d'avoir un impact sur leurs vies par le biais de projets artistiques collectifs. Elle s'aperçoit en effet que des œuvres individuelles ne peuvent pas réellement apporter de changement social. Elle décide ne pas se limiter à une création personnelle et entreprend de travailler avec des groupes communautaires.

La promotion d'un art communautaire

Depuis la fin des années 1960, un peu partout dans les villes post-industrielles européennes et américaines ont fleuri des espaces appelés « alternatifs » offrant un cadre non institutionnel à diverses activités artistiques. La Française Catherine Grout, dont Wu Mali apprécie l'engagement social, préconise ce type d'action publique⁵⁷⁷.

Wu Mali invitait déjà les spectateurs à une participation active dans son projet *Follow the Dream Boat* (*Mengxiang zhichuan hangxing* 夢想紙船航行), installation exposée dans le cadre du festival d'art de Hong Kong de février 1996. Le bateau, qu'elle considère comme emblématique de la ville de Hong Kong, est devenu le support d'une création collective : tout le monde pouvait fabriquer un bateau en papier et y inscrire ses rêves. L'installation, constituée de centaines de petits bateaux colorés suspendus dans une salle, se caractérise par sa poésie et sa dimension esthétique, traits que l'on observe également dans les installations mentionnées plus haut.

De son expérience menée auprès des femmes de Hsin-chuang, Wu Mali a retenu l'idée de la fonction thérapeutique que pouvait revêtir la création artistique. Un nouveau projet, *Cong ni de pifu li suxing* 從你的皮膚裡甦醒 [L'éveil de votre peau] (2000-2004), lui est inspiré par un cours dispensé dans le cadre d'une organisation pour les droits des femmes, l'Association de

⁵⁷⁶ Interview citée dans Wei Hsiu Tung, *Art for Social Change and Cultural Awakening*, op.cit., (emplacement 2229 dans la version Kindle).

⁵⁷⁷ Interview de Wu Mali conduite par nous-même en juillet 2012.

l'éveil des femmes de Taipei, intitulé « atelier d'amusement avec le tissu ». Les participantes, des femmes au foyer, sont invitées à « fabriquer une couverture de l'âme », titre métaphorique (*Xinling beidan* 心靈被單) qu'a gardé l'œuvre collective, constituée de tissus, d'éponges et d'une vidéo documentaire conservée aujourd'hui au Musée d'art contemporain de Taipei (2001). C'est l'occasion de susciter interaction et communication, tandis que chaque participante pourra, par ses propres efforts, retirer un bénéfice personnel de l'expérience.

« Bien que le drap ne soit qu'un simple morceau de tissu, il est extraordinairement intime à cause de sa proximité avec le corps humain et son effet relaxant sur tout un chacun. Ainsi, la relation entre le drap et le corps humain permet toutes sortes de dialogues. (...) Les femmes peuvent conduire de nombreux dialogues intimes tout en fabriquant des *draps de l'âme* au sens propre et figuré. De plus, tout au long de ce processus, on les incite à revenir sur leurs vies. Grâce à ce projet, je voulais dévoiler les multiples facettes des femmes et la manière dont l'art parvient à éveiller leur conscience⁵⁷⁸ ».

La création a demandé plusieurs mois de travail intense de chacune des femmes, d'origines sociales et d'âges divers. L'expérience a été filmée par la documentariste Chien Wei-ssu 簡偉斯. Rapprocher le tissu de l'enveloppe corporelle pose la question de l'habillement, de la séparation entre l'espace domestique et l'espace public ou du dedans et du dehors... Selon Wu Mali, la « couverture spirituelle » incite à raconter le voyage d'une vie ; le « théâtre sous la jupe », en se référant à l'ouvrage éponyme de Ueno Chizuko 上野千鶴子, sociologue féministe japonaise, explore le thème du désir érotique ; les « nouveaux vêtements de l'impératrice » traitent de la transformation de l'image de la femme⁵⁷⁹.

Cette propension à recourir à des techniques traditionnellement féminines telles que la couture ou la broderie fait songer aux expériences menées aux États-Unis par Miriam Shapiro et Judy Chicago dans les années 1970, qui avaient lancé un programme d'art féministe tout en redécouvrant l'artisanat féminin traditionnel. On songe particulièrement aux peintures abstraites que réalisa Miriam Shapiro à partir de 1973, constituées de peinture acrylique et de collages de tissus, qu'elle qualifia de « femmages ». L'idée était de promouvoir l'art décoratif et de donner toute sa place à une forme de création typiquement féminine n'occupant jusque-là qu'une place fort modeste dans l'histoire de l'art⁵⁸⁰. Comme en Occident, à travers l'expérience menée par

⁵⁷⁸ Interview citée dans Wei Hsiu Tung, *Art for Social Change and Cultural Awakening*, op.cit., (emplacement 2240 dans la version Kindle).

⁵⁷⁹ http://archive.avat-art.org/mediawiki/index.php/Wu_Mali (consulté le 4/03/2015).

⁵⁸⁰ Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, Londres, Thames and Hudson, 2007 (1990), p. 364.

Wu Mali, la résistance d'une communauté considérée comme « subalterne » s'effectue également à partir d'un art « subalterne ».

Les femmes prennent mieux conscience de leur condition à travers la pratique d'un art : elles en viennent à réfléchir à leurs relations aux autres, à la société et au monde et acquièrent une conscience partagée que la critique d'art Judith Stein a appelée « archétype féministe ». La puissance de l'art comme un agent transformateur apparaît clairement. L'art est un moyen d'encourager la discussion et d'explorer les situations individuelles. Par le biais de la création artistique, en recourant au tissu, matériau familier à la plupart des participantes, le plus souvent peu éduquées et peu exposées au monde, Wu Mali cherche à éveiller la conscience individuelle de chacune d'entre elles, à la faire réfléchir à sa relation au monde et au sens de sa vie. « Sans aucun doute, ses interventions et son influence sur des groupes de femmes ont eu un impact sur des expériences individuelles et indirectement sur certaines couches de la société taïwanaise. Et surtout, c'est son approche relationnelle et ethnographique qui s'est révélée significative pour la prise de conscience et le progrès social de certaines communautés »⁵⁸¹.

Conclusion

Wu Mali transmet ses questionnements avec des signes visuels puissants, non dénués de poésie, tels qu'une vision maritime, un tissu brodé, une maison close fictive. Les messages textuels, qu'il s'agisse d'épithètes, de récits de femmes de Hsin-chuang ou de devises, donnent des clés pour mieux déchiffrer le langage visuel allégorique employé dans ses œuvres. Les thèmes abordés, s'ils sont souvent ancrés dans la réalité locale, rejoignent des préoccupations universelles : Wu Mali, convaincue de pouvoir exercer un impact sur l'évolution de la société dans la lignée de Beuys, cherche à déconstruire le jeu social traditionnel, qui place les femmes en position de soumission et de périphérie.

Tout en revendiquant son féminisme, Wu Mali a exploré d'autres thématiques, comme celle de l'environnement. Elle justifie ce glissement par la réflexion qu'elle mène sur les rapports de pouvoir en général, dont relèvent au premier chef les relations entre les « genres » : « Je pense que ceux qui s'intéressent au féminisme réfléchissent nécessairement aux relations entre les gens et l'environnement, entre les gens et le territoire. Cela signifie qu'ils réfléchissent aux relations de pouvoir, qui ne sont pas limitées à la question du genre, mais s'étendent également à celles de l'environnement ou de la

⁵⁸¹ Wei Hsiu Tung, *Art for social change and cultural awakening*, Lexington Books, 2013, (emplacement 2255 de la version Kindle).

communauté »⁵⁸². Wu Mali affirme orienter son action artistique vers une direction essentielle : faire en sorte que les gens mènent l'existence la plus agréable possible quels que soient leur « genre », leur identité ou leur milieu social. Elle est également persuadée que la principale qualité d'un artiste est son esprit critique⁵⁸³. En tout état de cause, son action artistique en faveur de la cause féministe reste exemplaire.

⁵⁸² Propos de Wu Mali cités par Wang Shih-Ming in *Selected Writings on Contemporary Taiwanese Artists*, Taipei, Weng Chih-tsung, 2011, p. 53 (trad. en français par nous-même).

⁵⁸³ Voir <http://www.aaa.org.hk/Diaaologue/Details/931> (consulté le 4/03/2015).

Contributeurices et contributeurs

Sophie COAVOUX est Maîtresse de conférences de grec moderne à l'Université Jean Moulin - Lyon 3. Ses recherches portent sur le genre dans l'espace culturel grec de la fin du XIX^e siècle jusqu'à l'époque contemporaine. Elle a notamment publié *Le développement de l'érotisme dans la poésie de Constantin Cavafy* (2013) et édité *Masculin / Féminin dans la langue, la littérature et l'art grecs modernes* (actes de colloque, 2011).

Claire DODANE est Professeure de langue et littérature japonaises à l'Université Jean Moulin - Lyon 3. Spécialiste des femmes écrivains du Japon moderne, elle a publié, entre autres, *Yosano Akiko, poète de la passion et figure de proue du féminisme japonais* (2000), la traduction de nouvelles de la romancière Higuchi Ichiyô (1872-1896) (*La Treizième nuit*, 2008) ou encore la traduction intégrale et commentée du recueil de poèmes *Cheveux emmêlés* (2010) de Yosano Akiko (1878-1942).

Jacqueline ESTRAN est Maîtresse de conférences en études chinoises à l'Université Jean Moulin - Lyon 3. Elle travaille sur l'histoire sociale de la littérature (groupes littéraires), les problématiques identitaires et l'écriture féminine de la période républicaine. Elle a notamment publié *Poésie et liberté en Chine - La revue Xinyue (1928-1933)*, 2010 ainsi qu'une dizaine d'articles sur les écrivaines de la période républicaine (Su Xuelin, Lin Huiyin, Chen Xuezhao, Bing Xin, Lu Yin, Ling Shuhua, Feng Yuanjun, Shi Pingmei).

Michel FEUGAIN est Maître de conférences à l'Université Catholique de Lille où il dirige le Département LEA (Langues Étrangères Appliquées) et écrivain-poète. Ses recherches portent sur l'histoire de l'Espagne contemporaine. Spécialisée dans l'analyse iconographique et textuelle, sa thèse porte sur l'affiche de propagande : *Iconologie et iconographie : analyse contrastive des affiches de propagande pendant la IIe république et la guerre civile espagnole 1931-1939* (2008, Université d'Orléans).

JIN Siyan est Professeure des universités en études chinoises à l'Université d'Artois, codirectrice de la collection franco-chinoise *Proches Lointains* (éd. Desclée de Brouwer et Shanghai wenhua chubanshe) depuis 1998 et rédactrice en chef adjointe de la revue *Kuawenhua duihua* [Dialogue Transculturel]. Ses recherches portent sur l'écriture féminine et subjective, la critique et théorie littéraire dans une perspective transculturelle ainsi que la poésie du XX^e siècle. Elle a, entre autres, publié *L'écriture féminine chinoise contemporaine du XX^e siècle à nos jours - Trame des souvenirs et de*