

**DESSINER L'ÉCRITURE : CONSTRUCTION D'UN HÉRITAGE  
ARTISTIQUE FEMININ A TRAVERS LA COMMEMORATION DE  
« L'ÉCRITURE DES FEMMES » *NÜSHU*  
DANS L'ŒUVRE DE LO YUEN-YI**

**Nicola Foster**

*Senior Researcher en art visuel à l'Université de Southampton Solent*

**RÉSUMÉ**

L'artiste Lo Yuen-Yi ne trouve pas la place pour son art dans une société comme celle de Hongkong qui subit la double influence des cultures chinoise et occidentale. Cette problématique se trouve au cœur de sa démarche. La pratique de Lo Yuen-Yi consiste à présenter l'écriture chinoise comme un système imposant des stéréotypes de genre afin de questionner son statut de femme-artiste dans cette tradition. Le *nüshu* est également considéré comme une tradition littéraire et artistique développée par les femmes : l'œuvre de Lo Yuen-Yi est replacée au cœur d'un autre récit des origines et d'une suite culturelle littéraire, d'où elle n'est pas exclue en tant que femme. Enfin, l'artiste présente le travail des femmes de la campagne de l'arrondissement reculé de Jiangyong comme une sorte d'art révélant une tradition vivante.

**ABSTRACT**

The artist Lo Yuen-Yi does not find a place for his art in a society such as Hong Kong, which is under the double influence of Chinese and Western cultures. This problem lies at the heart of his approach. Lo Yuen-Yi's practice consists of presenting Chinese writing as a system that imposes gender stereotypes in order to question her status as a woman artist in this tradition. *Nüshu* is also seen as a literary and artistic tradition developed by women: Lo Yuen-Yi's work is placed at the heart of another narrative of origins and a literary cultural sequence, from which she is not excluded as a woman. Finally, the artist presents the work of rural women in the remote Jiangyong district as a kind of art that reveals a living tradition.

## PREMIÈRE RENCONTRE AVEC L'ŒUVRE DE LO YUEN-YI

En 1998, je fus invitée à donner un séminaire dans le cadre de ce qui était à l'époque un nouveau cours de dessin de niveau maîtrise à l'école d'art de Wimbledon, à Londres. Alors que le dessin était depuis bien longtemps perçu tout juste comme une esquisse dans le discours occidental, lequel posait que seule l'œuvre d'art achevée était considérée comme accomplie, une nouvelle approche du dessin est née durant les années 1990 dans l'art « occidental ». De grandes expositions ont eu lieu : une série de présentations de dessins organisées par le musée du Louvre à Paris et une exposition plus modeste à Londres et à Gand. Elles ont tenté de repenser et de réévaluer le dessin dans divers contextes et selon différentes perspectives.

L'objectif était de démontrer que la collection de dessins du Louvre – d'ordinaire accessible au public que sur demande – pouvait être montrée différemment en étant présentée comme « contemporaine », parce que contribuant au débat contemporain sur l'art et au-delà. Ainsi, des philosophes et des théoriciens de renom, plutôt que des historiens d'art, ont été invités à être commissaires de ces expositions d'œuvres provenant des collections permanentes. La raison pour laquelle on fit appel à des philosophes était d'éviter les approches présentant le dessin comme un simple travail préparatoire en vue d'une peinture, sculpture ou architecture « achevée ». C'est pourquoi les expositions recherchaient ce que nous considérons aujourd'hui comme « contemporain » dans une collection de dessins existante et presque oubliée.

L'autre événement a été une exposition de dessins contemporains par des artistes femmes organisée par Catherine de Zegher et intitulée *Inside the Visible* [À l'intérieur du visible] (1994-1996). L'exposition défendait le point de vue selon lequel le dessin était une pratique choisie par les femmes précisément parce qu'elle est axée sur le processus plutôt que sur le produit fini. L'idée était née d'un double débat : la critique de la préférence accordée à l'œuvre « finale » par rapport au processus de la pratique artistique et l'accent mis sur l'instant de l'exécution de l'œuvre plutôt que sur « l'objet » d'art. Le séminaire a apporté une perspective féministe aux deux expositions suivantes : l'exposition du Louvre organisée par Derrida, intitulée *Mémoires d'aveugle* (1990) et *Inside The Visible*, de Catherine de Zegher, en développant plus avant le point de vue selon lequel le dessin peut être considéré comme le médium préféré de certaines artistes féministes, au moins au XX<sup>e</sup> siècle.



Fig. 1 : *Mapping* [Configuration] de Lo Yuen-yi, graphite sur toile encollée, 183 × 244 cm, 1998.

Après le séminaire, des étudiants qui y avaient assisté m'ont montré plusieurs de leurs œuvres. J'ai été intriguée par l'une d'entre elles, de grandes dimensions (183 x 244 cm), au format triptyque. Le centre du panneau central avait été laissé blanc, comme si on avait voulu représenter le vide. De l'autre côté étaient dessinées deux mains en mouvement qui semblaient vouloir se rejoindre. Les deux étroits panneaux latéraux semblaient être considérées comme des marges sur lesquelles étaient tracés verticalement ce qui me parut des caractères chinois, que je ne pouvais lire. Un examen plus attentif m'a révélé que le dessin et les caractères chinois avaient été effectués au crayon graphite sur toile vierge. L'œuvre s'intitulait *Mapping* [Configuration] (1998) et l'artiste se nommait Lo Yuenyi. Il était clair que de nombreuses heures d'un travail laborieux avaient été nécessaires pour dessiner sur la toile, qui ne se prête guère au dessin au crayon. La toile a été conçue en Europe comme le support de la peinture à l'huile. Le dessin est plus approprié au papier et a été utilisé dès la Renaissance, bien que le papier soit à l'origine une invention chinoise. Alors que le dessin sur papier est connu en Chine, la plupart des dessins chinois sur papier sont effectués à l'encre et au pinceau et sont souvent associés à la calligraphie. Nombreux sont les exemples de dessins chinois sur textile, le plus souvent sur gaze de soie. La toile introduisait donc une contradiction entre l'instrument à dessin et son support. Elle nécessitait un travail assidu pour amener instrument et support à réagir et à produire un résultat.

Malgré cette tension déconcertante, ou peut-être à cause de la tension pénible ainsi créée, l'œuvre semblait raffinée pour une étudiante de maîtrise ès arts. Elle faisait référence à la fois à un triptyque européen, mais également au genre de dessins chinois que j'avais vus au musée Victoria & Albert et au British Museum, généralement sur papier, bien qu'il y ait eu aussi des rouleaux verticaux sur soie. Les deux mains du triptyque me préoccupaient, car il était difficile de dire si elles tâtonnaient ou caressaient ce que je ne pouvais voir, ou essayaient de se rejoindre en un point invisible, ou cherchaient aveuglément l'invisible.

Juste après avoir animé un séminaire sur *Mémoires d'aveugle* de Derrida, je réfléchissais à une interprétation possible de cette œuvre frappante à l'aide du catalogue de l'exposition de Derrida au Louvre en 1992. Les deux mains fouineuses de *Mapping* de Lo évoquaient une quête aveugle présente dans plusieurs œuvres de l'exposition de Derrida, comme par exemple les mains d'aveugle des études de Coypel.



Fig. 2 : *Attempt* [La tentative] de Lo Yuen-yi, dimensions inconnues, 1998 ?

Selon Derrida, le dessin présente deux moments paradoxaux : d'une part « l'invisible condition de la possibilité du dessin » et d'autre part (...) l'événement sacrificiel, ce qui arrive aux yeux, le récit, le spectacle ou la représentation des aveugles, disons qu'il réfléchirait cette impossibilité (Derrida, 1990, 46).

L'idée de Derrida est que c'est une forme d'« aveuglement », et non de vision, comme on le pense généralement, qui fonde la pratique du dessin. Le dessin visible naît du sacrifice d'une scène vue mais qui n'est plus visible. Ainsi, poursuit-il,

il représenterait cet irreprésentable. Entre les deux, dans le pli des deux, l'un répétant l'autre sans s'y réduire, l'événement peut donner lieu à la parole du récit, au mythe, à la prophétie, au messianisme, au roman familial ou à la scène de la vie quotidienne, fournissant ainsi au dessin ses objets ou spectacles thématiques, ses figures, ses héros, ses *tableaux d'aveugles*. (Derrida, 1990, 46)

L'œuvre réclamait une explication de la relation entre les deux mains et le texte. Je ne pouvais déchiffrer les caractères des deux côtés, tout ce que voyais était les deux mains cherchant aveuglément, et, entre les deux, la toile vierge, flanquée des deux panneaux verticaux montrant des caractères chinois, dont certains étaient effacés et n'étaient guère visibles.

Dans un autre essai, « *Geschlecht II : la main de Heidegger* », Derrida se focalise sur les mains. Le terme allemand *Geschlecht* revêt une signification complexe. Il peut à la fois se traduire par sexe, race, espèce, génie, genre, origine, famille, génération ou généalogie, communauté. Selon le point de vue de Derrida, les deux mains pourraient bien représenter une distinction de genre, de culture, de race, de génération ou de généalogie. Cependant, elles pourraient également signifier la distinction entre montrer et signifier l'invisible, qui est la condition de la possibilité du dessin.

La discussion de Heidegger sur les « mains » est une tentative de repenser la dualité métaphysique entre corps et esprit, art et artisanat, naturellement pertinente pour toutes les autres distinctions dérivées comme masculin et féminin (bien que Heidegger fasse de cette

dernière une distinction plus tardive et non fondamentale). L'approche du problème par Heidegger par le biais des mains humaines est stratégique : il tente une critique des distinctions ci-dessus (mais pas de la distinction masculin-féminin). Il suggère que la pensée est peut ressembler à l'artisanat dans la manière d'interroger la distinction corps-esprit.

La main ne fait pas que saisir et attraper, ne fait pas que serrer et pousser. La main offre et reçoit, et non seulement des choses, car elle-même elle s'offre et se reçoit dans l'autre. La main garde, la main porte. La main trace des signes, elle montre, probablement parce que l'homme est un monstre. (...) Mais les gestes de la main transparaissent partout dans le langage, et cela avec la plus grande pureté lorsque l'homme parle en se taisant. Cependant ce n'est qu'autant que l'homme parle qu'il pense (...) Toute œuvre de la main repose dans la pensée. (Heidegger, 1959, 90)

Le propos de Heidegger ci-dessus évoque *Mapping* (1998) de Lo. Les deux mains s'étendent pour atteindre ; certainement elles gesticulent, attirent l'attention sur une langue que je ne puis lire ni comprendre ; elles signent quelque chose. Chez Heidegger, langage et pensée sont liés aux mains, à l'expression corporelle, et ne sont pas seulement une activité cérébrale, abstraite. Cependant langage est nécessaire à la pensée et réciproquement, nous tournons dans un cercle d'où nulle nouvelle langue ni pensée ne peut émerger. La position de l'ouvrage de Heidegger est qu'à travers l'art et le geste des mains (celui qui produit des œuvres d'art, qui invite, porte et accueille les autres), de nouveaux signes et par conséquent un nouveau langage et une nouvelle pensée peuvent commencer d'exister. Les gestes des mains peuvent communiquer ce qui n'est pas encore articulé dans un langage constitué. Ils peuvent cependant révéler des manières de dire qu'une langue structurée n'exprime pas encore. Le rapport des mains à la fois au corps, à l'art et à la poésie est crucial pour l'expression de la pensée selon Heidegger. Dans l'œuvre de Lo, les mains sont immobiles et détiennent en tant que telles un instant de silence, qui serait condition d'une nouvelle pensée et/ou d'un nouveau langage. De plus, elles sont flanquées de caractères chinois, dont certains sont effacés. Elles ont bien pu tracer la calligraphie et ajoutent là une tension supplémentaire se référant à elles-mêmes. Elles se figent dans leur mouvement, mais l'énergie qu'elles ont emmagasinée porte d'autres gestes, d'autres actions. On a là un dessin de l'action, le tracé du processus du dessin.

C'est à ce moment-là que Lo me fournit l'explication du texte ornant les deux côtés de l'œuvre. Elle me dit que les quatorze caractères (sept de chaque côté) fonctionnent par la combinaison de deux idéogrammes. Ceux tracés sur les marges sont constitués de l'élément « femme » à gauche, associé à un autre caractère qui lui donne son sens général, mais il est nécessairement féminisé. En tant que tel, ce signe féminin donne au terme un stéréotype genré. Lo a effacé cette clé de chaque caractère tracé sur les bords de l'œuvre, faisant ainsi perdre son sens au caractère complet.

Cette explication m'aida beaucoup, bien que je ne sache lire l'écriture ni produire une explication satisfaisante de l'œuvre dans son ensemble. Je n'avais eu à l'époque qu'un contact bien superficiel avec l'art et la culture chinoises. J'étais encore consciente du fait que l'œuvre impliquait son intégration à des débats qui ne m'étaient guère familiers et où je me sentais un peu perdue, des débats chinois, au moins à l'époque, se plaçant dans la société sinisante et les pratiques du pays. Par Chine, il faut entendre de nombreuses entités politiques et communautés au-delà, qualifiées de chinoises. Dès ma petite enfance, j'avais passé bien des heures de bonheur dans de nombreuses collections publiques « d'art chinois » du musée Victoria & Albert, du British Museum, d'Europe et d'Amérique. J'avais quelque familiarité avec l'impact visuel de la poésie et des paysages chinois sur papier et sur

soie, sans parler d'une variété d'autres objets d'art. J'ai vu maintes œuvres calligraphiques et connaissais certaines présentations européennes de la calligraphie chinoise, de son rôle dans la culture ancienne, dans la vie sociale et politique. J'avais encore approché la Chine comme autre perspective, de par mes études de philosophie et d'histoire de l'art.



Fig. 3 : *Attempt 8* [Tentative 8] de Lo Yuen-yi, graphite sur toile encollée, 240 x 180 cm, 1998.

L'intérêt de Lo pour les mains se prolongea avec la série d'œuvres intitulée *Tentative*. *Tentative 8* (1998) donne une première impression de grande tension. Cependant, les deux mains y coopèrent, mais on se demande si elles tentent de froisser le papier ou la toile portant le dessin ou si elles veulent en façonner un objet. Le dessin de Lo devient autocentré : les mains dessinant la scène forment encore le dessin réalisé. Cependant, on y trouve enchâssée l'énergie des mains maniant le support, comme si elles voulaient en presser un jus.

Je pourrais continuer à spéculer à partir d'autres sources européennes. Mais il vaudrait mieux à ce point de lire les chinoises pour comprendre plus avant les œuvres. Roger Ames, qui a publié une interprétation d'un des classiques chinois *La régulation à usage ordinaire* 中庸 y défend le point de vue que, dans la cosmologie chinoise : « Produire du sens est radicalement intégré ; cela provient des rapports changeants dans le monde de nos expériences dans la continuité de notre présent » (Ames, in Tsao and Ames, 2011, p. 40). L'auteur poursuit en suggérant que c'est parfaitement exprimé dans le mot chinois *tijong* 體用, qu'il fait remonter à Wang Bi 王弼 (226-249) laissant entendre que c'est devenu un terme omniprésent à partir de là dans les réflexions philosophiques des confucianistes. En termes simples, il dit : « Toute créativité est conçue comme située et absolument intégrée : une co-créativité en collaboration. Se créer et créer son monde est un processus visant au même but et mutuellement dépendant (Ames in Tsao and Ames, 2011, p. 40). Si l'on applique ceci à *Tentative 8*, on s'expliquera mieux pourquoi les mains et l'acte de dessiner dépeint semblent contenir tant d'énergie contenue, retenant un mouvement qui doit éclater en dessins et pourquoi l'œuvre est intitulée *Tentative*. L'action de dessiner est ainsi également le déroulement de ce qui est tracé et, ce faisant, le processus de l'artiste se modelant en artiste. Cette interprétation vaudrait aussi pour l'ensemble de la série, en particulier pour *Tentative 6*, dans laquelle les deux mains façonnent la clé de la femme. C'est dans le contexte de la cosmologie chinoise que ce dessin prend tout son sens. Car c'est en traçant et en effaçant l'idéogramme radicalement féminin et les mains qui le tracèrent que

l'artiste tente de se constituer en tant qu'artiste femme dans un environnement culturel où ceci est difficile, voire impossible pour elles.

Lo Yuen-yi naquit et grandit à Hong Kong, alors sous administration britannique, mais cependant dans une ambiance chinoise. Elle poursuivit ses études de beaux-arts à Florence, puis à Londres, où elle acquit une meilleure connaissance des approches européennes de l'art, de sa théorie et de son esthétique, y compris de la perception de la Chine et de sa pensée, de sa culture et de ses pratiques par les Européens. Cependant, son œuvre aussi reflète en même temps les débats particuliers à Hong Kong et ses conditions sociales spécifiques, alors que la ville conservait quelque autonomie vis à vis de la Chine tout en se rattachant davantage au Continent. Dans la mesure où le dessin-écriture – et donc l'art – restent enracinés dans les valeurs confucéennes, de telles pratiques restent peu ouvertes aux femmes. L'apparence « d'occidentalisation » de Hong Kong, son approche du dessin-écriture (l'art de l'encre) est perçue dans une optique confucéenne et reste de ce fait d'un accès difficile aux femmes artistes.

## LE CONFUCIANISME

Le mot « confucianisme » est une invention européenne. Le rôle de médiation joué par les missionnaires, jésuites en particulier, entre le christianisme et ce qu'ils percevaient comme religions locales, en tentant de montrer leurs similitudes, est souvent sous-estimé ou oublié. Dans son ouvrage *Confucianism and Women* (2006), Li-Hsiang Rosenlee soutient que :

Le terme de confucianisme [...] est une « invention » des jésuites de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, une invention plus qu'une traduction littérale ou une image de la culture lettrée de la fin de la Chine impériale. En effet, il n'existe aucun équivalent littéral ou conceptuel de « confucianisme » en chinois. Par contre, ce que les jésuites voulurent exprimer par le mot « confucianisme » est le concept de *ru*, dont le sens [...] ne dérive ni ne dépend de Confucius, puisqu'il remonte avant le Confucius historique. Autrement, il serait absurde de parler de vies de « confucianistes » *ru* avant Confucius (Rosenlee, 2006, 17).

Elle déclare aussi que le confucianisme est un concept perçu comme régissant la pensée, les usages sociaux et tous les niveaux de la vie morale ; un concept irréductible aux seules œuvres de Confucius. Rosenlee remonte donc à l'origine du mot *ru*, et démontre qu'on le retrouve dès l'origine des documents écrits. Ce qui donne son unité au concept au fil du temps est son rapport aux lettrés et aux gens de lettres. Venu le temps de Confucius, il avait pris

une dimension expressément morale, fondant son existence sur la vénération du passé pour le bien du présent. [...] La révérence des *ru* pour la tradition, y compris littéraire et rituelle en une époque d'invasions étrangères, devenait alors la meilleure garantie de la culture de l'élite chinoise, un synonyme de la « sinitude » (Rosenlee, 2006, 24).

Selon Rosenlee, le confucianisme tel que défini ci-dessus comporte une vénération tant pour un passé fondant nécessairement des hiérarchies (familiales, sociales, politiques) que pour la tradition lettrée de l'érudite artiste.

Le confucianisme en tant que *ru* est associé à la culture de l'élite en Chine ; c'était la base sur laquelle un raffinement culturel privilégiant la littérature se développa et fleurit pour au moins deux mille ans. Savoir lire était une marque de statut social, recherché en tant que tel même par ceux qui pouvaient tout juste se le permettre. Cependant, cela

encouragea l'alphabétisation et la culture. Selon Dieter Kuhn, « les candidats aux concours de la fonction publique sous les Song se comptaient par centaines de milliers plutôt que par centaines sous les Tang » (Kuhn, 2009, p. 121). Ce qui démontre combien nombreuse était l'élite éduquée, combien elle développait une hiérarchie propre, alors qu'elle en excluait encore la grande majorité qui ne pouvait consacrer les ressources et le temps exigés par la préparation des concours.

Savoir lire n'était cependant pas simplement la capacité à lire ; elle impliquait la connaissance et la fréquentation de textes « classiques » de Confucius ou à lui attribués, des interprétations tardives ou des ouvrages antérieurs intégrés par des commentateurs ultérieurs. D'où la constante fluidité de ce qui fut considéré au fil des âges comme lié à ou attribué à Confucius. C'est ce corpus de textes et de pratiques qui fut compris comme « le confucianisme ». La connaissance de ce canon était mise à l'épreuve par le système de concours donnant l'accès aux charges publiques et ainsi un élément essentiel de l'éducation recherchée par l'élite.

Mais les concours ne faisaient pas qu'encourager l'érudition, elle était associée de près à la formation du caractère et à la conduite morale. Comme je l'ai montré plus haut, les anciens classiques chinois comme *La régulation à usage ordinaire* 中庸 associent la pratique de l'écriture au comportement éthique. Ainsi, Craig Clunas observe que, dès le II<sup>e</sup> siècle, la calligraphie d'un texte révèle le caractère et la force morale (Clunas, 1997, 135). Les liens entre écriture, poésie, dessin et moralité remontent certainement au *Classique des mutations* 易經 et autres anciens ouvrages canoniques. Cela explique encore la pratique de la copie de textes calligraphiés particulièrement estimés. Non seulement l'exercice permet de développer sa technique dans cet art, mais il permet encore de se conformer au caractère et à l'éthique du maître qu'on copie.

Dans son article : « Négocier avec le passé, l'art de la calligraphie dans la Chine post-maoïste » (2012) Ying Lihua observe que la calligraphie chinoise combine langue, art, philosophie/pensée et poésie, et qu'elle était considérée comme la forme d'art la plus accomplie dans la Chine traditionnelle. Cependant, malgré la révolution communiste visant à l'établissement d'une nouvelle organisation sociale et politique, la calligraphie a continué d'exercer un grand rôle dans la Chine moderne. De plus, dit-elle, les mêmes critères d'appréciation esthétique demeurent jusqu'à nos jours, à trois niveaux : la « forme » *xing* comprenant le tracé des traits, la structure et la composition de l'œuvre, le « rythme » (*liudong* ou *jiezou*) maîtrise du mouvement et de l'énergie appliquée, et enfin, « l'esprit » ou le « style » (*jingshen* ou *fengge*) les qualités personnelles infusant l'œuvre de l'artiste (Ying Lihua, 2012, 37).

L'intérêt persistant pour la calligraphie (l'art de l'encre) expliquerait, au moins à un niveau d'analyse, pourquoi tant d'artistes chinois contemporains la pratiquent. Peut-être que l'œuvre qui se réfère le plus explicitement à la pratique calligraphique est-elle *L'Écrit céleste* (*Tianshu* 天書) par Xu Bing (1988). Xu imagina quelques 4 000 caractères inexistantes. *L'Écrit* se fit un nom hors de Chine après son exposition à la 45<sup>e</sup> biennale de Venise en 1993, où il fut interprété comme critique de l'absurde généré par la Révolution culturelle.

D'autres artistes connus intégrant la calligraphie dans leur œuvre sont Qiu Zhijie, avec son *Copier mille fois le Liminaire aux Poèmes composés au kiosque aux Orchidées* (1992-1995), où il copia mille fois le classique de la calligraphie chinoise sur le même feuillet, au point de voiler tout caractère en noircissant complètement le papier. Zhang Huan recourut à une semblable approche consistant à copier sur une même surface jusqu'à la noircir complètement dans son *Arbre généalogique* (2000). Il employa des calligraphes à copier son



arbre généalogique sur son visage pendant trois jours. Les trois artistes ci-dessus expliquèrent leur œuvre comme une tentative de se façonner et de retrouver un lien avec le passé, personnel ou social et familial. Leur travail fut interprété comme tentatives de continuation de la longue tradition de l'écriture et de la calligraphie.

Dieter Kuhn soutient dans son livre *L'âge du gouvernement confucéen* [The Age of Confucian Rule] (2009) que l'éthique confucéenne régissait la vie des individus du berceau à la tombe tout autant qu'elle fondait l'art de gouverner et l'administration. Un aspect fondamental des croyances confucéennes, observe Kuhn, est que l'individu n'est qu'un maillon dans la chaîne joignant ancêtres et futurs descendants. La mort concluait la vie, l'individu reposait en paix, mais le trépas n'interrompait pas les relations entre défunts et vivants. L'âme du cadavre dans son sépulcre pouvait apporter du bien aux vivants quand les rites étaient convenablement observés (Kuhn, 2009, p. 112). On peut affirmer que des artistes comme Xu Bing, d'une famille de lettrés et d'universitaires, envoyé à la campagne pendant la Révolution culturelle, chercha le moyen de relier à nouveau son œuvre à celle des maîtres du passé et des auteurs de slogans révolutionnaires. Il fut en effet réduit à l'époque à tracer des slogans et écrire des rapports. Il ressentit probablement le besoin de replacer son œuvre dans la succession des artistes passés et futurs. En tant qu'hommes, tant Xu Bing que Gu Wenda bénéficièrent d'une bonne éducation et d'ancêtres cultivés, leur permettant de s'intégrer dans cette tradition de lettrés-artistes relativement facilement. La situation faite aux femmes artistes en Chine est plus complexe, vu qu'elles ne peuvent facilement se relier à cette tradition très phallogocentrique et patriarcale.

Les concours mandarinaux ne furent jamais ouverts aux femmes. Certaines Chinoises ont pu recevoir une excellente éducation littéraire, mais elles n'étaient pas admises à concourir ou exercer de charges publiques dans la Chine impériale. Il existe certes de bien rares exemples de femmes très cultivées, comme le prouvent certains poèmes, dessins et peintures qui nous sont parvenus, de tels témoignages demeurent bien exceptionnels. La plupart des femmes, y compris de l'élite, étaient illettrées. La société chinoise était, et beaucoup soutiendront qu'elle le reste, patriarcale. Alors, qu'une artiste puisse exister et que ses œuvres soient vues comme contemporaines pose d'autant plus problème.

Lo ne pouvait que difficilement présenter son œuvre artistique comme un chaînon entre ancêtre et postérité. Ayant grandi à Hong Kong, elle subit l'influence des cultures chinoise comme occidentale, mais ne pouvait placer son art dans aucune. C'est ainsi qu'elle fut attirée par « l'écriture des femmes » *nüshu*, tradition de dessin-écriture, parallèle en quelque sorte à celle des hommes lettrés, mais pratiquée par des paysannes. La pratique de l'écriture des femmes prit place dans une société profondément confucéenne dans ses observances et ses valeurs. La piété filiale régissait toutes les pratiques quotidiennes et le dessin-écriture fut interprété de manière bien similaire à sa pratique par les lettrés, quoique ceci le fût par des gens de stature sociale inférieure : des paysannes.

## **UNE AUTRE TRADITION SCRIPTURAIRE : CELLES QUI PRATIQUÈRENT L'ÉCRITURE DES FEMMES**

Dans ses œuvres antérieures, Lo présentait l'écriture chinoise comme un système imposant des stéréotypes de genre, questionnant par là sa propre place dans cette tradition. Dans des créations plus tardives, elle considère le *nüshu* 女書 comme une tradition littéraire et artistique alternative développée par les femmes. Par là, elle replace son œuvre à elle au cœur d'un autre récit des origines et d'une suite culturelle littéraire, d'où elle n'est pas

exclue en tant que femme : celles éduquées dans l'écriture des femmes. En outre, quand la tradition des lettrés artistes excluait, en tant que marque d'appartenance à l'élite, le *nüshu* intégrait, n'excluant pas celles qui l'ignoraient, mais cherchait au contraire à les intégrer.

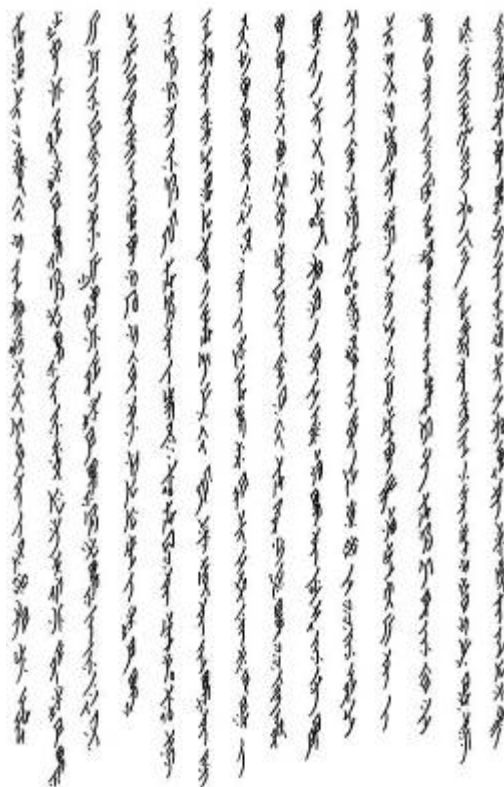


Fig. 4 : Chanson en écriture *nüshu*, écrite par Hu Ci-zhu (1905–1976) au milieu des années 1950, retranscrite par Lo Yuen-yi.



Fig. 5 : He Jing-kui (1930~), village de Zhaxia, canton de Shangjiangxu, 2000, photo prise par Lo Yuen-yi.

L'intérêt de Lo pour la tradition calligraphique et les caractères chinois comme symboles de la discrimination fondée sur le genre, l'amena à explorer une autre forme d'écriture, dite *nüshu* (littéralement « écriture féminine ») pratiquée par les femmes de la campagne de l'arrondissement reculé de Jiangyong 江永縣, province du Hunan. Cette écriture diffère beaucoup des quelques dizaines de milliers de caractères chinois *hanzi* 漢字

d'usage officiel. L'écriture des femmes est phonétique, et on a identifié jusqu'ici deux mille caractères transcrivant la langue locale, le parler de Chengguan 城關.

Contrairement aux caractères chinois inscrits dans un carré, ceux du *nüshu* prennent la forme de losanges. L'écriture féminine allait toujours de pair avec les *nüge* 女歌 (littéralement « chants des femmes ») ; tous deux étaient pratiqués presque exclusivement par les femmes et trouvaient place dans un ensemble de pratiques rituelles et traditionnelles accomplies par elles. Comme l'observe Lo, on trouve le *nüshu* sur des notes, des éventails de papier et des carnets. D'autres textes sont écrits ou brodés sur des tissus. Les documents comprennent la narration d'événements historiques, des prières, des chansons populaires, de la correspondance avec des amies, des exhortations à la future, des biographies et des autobiographies. Mais peu d'entre eux seulement nous sont parvenus. Non seulement les matériaux des documents (papier et textiles) sont fragiles, mais l'usage de les brûler ou de les enterrer à la mort de leur propriétaire, de manière qu'elle puisse continuer à chanter et à écrire dans l'au-delà signifie que bien peu d'entre eux nous soient parvenus (Lo, 2014, 398-399).



Fig. 6 : Écriture *nüshu* sur tissu réalisée par Yang Huanyi (1905–2004), ferme de Tongshanling, canton de Shangjiangxu, photo prise par Lo Yuen-yi.

Les paysannes de la région se mariaient hors de leur village ; les distances et leurs nouvelles responsabilités d'épouses signifiaient qu'il leur était malaisé, voire impossible, de retourner dans leur village natal. Dans une structure sociale où les devoirs filiaux mettaient la femme dans la situation d'avoir à prendre soin exclusivement de son mari et de ses beaux-parents, au moins jusqu'à la naissance d'un fils, tout en devant se fier à leur soutien, la vie n'était pas toujours facile. La pratique de l'écriture et du chant des femmes leur permettait de développer des relations de « sororité » dans leur village natal, qui pouvaient évoluer vers des échanges entre bourgades. Liu Feiwen suggère que les pratiques du *nüshu* étaient intimement liées aux événements majeurs de la vie des femmes. Avant le mariage, les jeunes filles se liaient de sororité jurée et s'écrivaient en *nüshu*. Quand approchaient leurs noces, les promises jouaient des lamentations avec sanglots alors qu'elles allaient quitter village natal, famille et amis. Leurs compagnes et parentes préparaient des lettres à l'épousée en *nüshu* (*sanzhaoshu* 三朝書) à offrir en cadeaux à la mariée. Après leur mariage, les femmes comptaient sur le *nüshu* comme source d'encouragement personnel en cas de crise ou en l'absence de soutien de la part des hommes (Liu Feiwen, 2004, 253).

Les textes disponibles suggèrent encore qu'il était porté une grande attention à la longueur des textes et qu'une tradition définissait les possibilités et les règles de rédaction

de différents genres littéraires. Alors que ces documents ne sont pas toujours considérés comme littérature, ils en présentent bien des caractéristiques, quoique étant composés par des femmes en une écriture autre que celle de l'élite officielle.

Quand le fait d'être versé dans l'écriture chinoise et les classiques distinguait l'élite, les limites entre savoir lire et illettrisme sont moins tranchées en *nüshu*. Comme le remarque Liu Feiwen, le *nüshu*, bien que forme écrite, entend d'être représenté par le chant ou la psalmodie, le rendant ainsi accessible aux illettrés. De même, le chant des femmes sous sa forme orale *nüge* peut être transcrit en *nüshu* (Liu Feiwen, 2001, 1052). Comme le note Liu Feiwen, on sait que des femmes demandaient à leurs compagnes sachant écrire le *nüshu* de transcrire leurs biographies chantées *nüge*. On sait encore que les « Lettres à l'épousée » *sanzhaoshu* présentées à la mariée, devaient être rédigées par les compagnes de son village natal, chantées par sa parentèle féminine et transcrites en *nüshu* pour être offertes sous forme écrite. Celles qui n'en étaient pas capables demandaient l'aide d'une experte en la matière. On peut encore affirmer que les spécialistes de cette écriture étaient connues dans leur entourage et qu'elles aidaient les autres femmes à mettre les chants des femmes par écrit en *nüshu*. En soi, l'écriture des femmes n'est pas élitiste comme pouvaient l'être la lecture et la pratique de la calligraphie dans la Chine impériale. On sait que le *nüshu* était connu hors de sa région dans les années 1950, après la révolution communiste de 1949. Cependant, malgré sa pratique par des paysannes et son caractère intégrateur, Liu Feiwen remarque que sa pratique fut taxée pendant la Révolution culturelle (1966-1976) d'« écriture de sorcières » et ses utilisatrices présentées comme magiciennes.

Les caractères chinois furent simplifiés et largement enseignés. Alors que les usages villageois changeaient sous le régime communiste et que l'éducation devenait accessible à tous (hommes comme femmes) l'écriture comme le chant des femmes furent abandonnés.

Rosenlee soutient dans son *Confucianism and Women: a Philosophical Interpretation* (2006) que cette doctrine *ru* devrait être réexaminée au regard des pratiques des âges passés, tentant d'expliquer l'écart entre l'enseignement moral confucéen et la réalité historique de l'oppression genrée dans la Chine impériale et ses implications dans les traditions culturelles qui régissent aujourd'hui encore la vie sociale et politique chinoise. Pour Rosenlee, la hiérarchie père-fils fait partie intégrante du confucianisme comme instrument de gouvernement. Mais les relations filiales ne peuvent être justifiées que par une approche morale. Elle fait donc remonter dans le passé le sens de confucianisme comme *ru*. Ce faisant, elle montre que, si le confucianisme comme *ru* fut développé par divers souverains dans des sens légèrement différents, les devoirs filiaux instituèrent une hiérarchie patriarcale, familiale et sociale qui n'a jamais radicalement changé dans le temps. Mais, soutient-elle :

Le confucianisme ne devrait point être réduit à un ensemble de parenté hiérarchisée et de rôles fixés pour chacun des genres. Si l'on se tient à cette vision réductrice, on néglige l'aspect dynamique du confucianisme, dont la théorie morale de la bienveillance *ren* 仁 tout comme son insistance sur le but d'une vie qu'est la culture de soi et le maintien de relations sociales convenables, correspondent à l'éthique féministe, au moins en théorie (...) et sa personnalité sociale construite comme un réseau de relations (Rosenlee, 2006, 16).

Elle démontre les changements du sens de *ru* dans son analyse historique. Cependant, le rapport à la sépulture et aux rites du deuil chez une classe de savants n'est qu'un aspect de sa signification historique. Un autre est l'idéal civil de gouvernement bienveillant, insistant sur des relations d'obligations réciproques, notamment dans le clan et entre souverain et sujet. Rosenlee soutient que *ru* est genré quand *ren* ne l'est pas.

Le concept de personne *ren* 人, soutient-elle est une catégorie morale définie par des actes concrets, plutôt que par des traits du genre masculin. Cependant, elle poursuit :

Le confucianisme ne considère jamais l'individu comme isolé, autonome, dont les qualités essentielles et les capacités intellectuelles seraient octroyées de l'extérieur et détenues uniquement en son intérieur. Au lieu de cela, une personne est toujours située dans un contexte social. Une *persona qua persona* est une individualité en relations, car une personne sans relations est encore sans humanité (Rosenlee, 2006, 39).

Rosenlee cherche un moyen qui lui permettrait de séparer ce qui pose problème à la pensée occidentale aujourd'hui de ce qui se met facilement d'accord avec les valeurs occidentales. Aussi problématique que ça puisse paraître, il ne fait aucun doute qu'un concept similaire à l'humanisme occidental est ancré dans le confucianisme et que l'humanisme comprend une attente morale. Le jésuite italien Matteo Ricci (1552-1610) tenta de dépeindre le confucianisme comme une forme d'humanisme de la renaissance à la fin du XVI<sup>e</sup> siècle. Bien que Roselee de tire pas toutes les implications du rapport entre relation enfants-parents et le concept de *ren*, la thèse qu'elle défend y tend.

L'œuvre de Lo les met en parallèle pour surmonter les problèmes des femmes artistes chinoises, qui autrement resteraient invisibles.

Lo visita trois fois la région de l'écriture des femmes entre 1998 et 2003. Ce fut l'occasion de passer son temps avec les femmes du lieu et en particulier avec les survivantes âgées désireuses de partager avec elle leurs souvenirs des jours où l'écriture comme le chant des femmes étaient pratiqués. Elle les photographia, tenant souvent quelque échantillon d'écriture des femmes et enregistra leurs mélodies nūge. Sa photo de Yang Huanyi sortant de la maison avec un fascicule de nūshu dans la main droite fait partie d'une série de photos et de vidéos, témoignages sur les femmes du pays pratiquant tant l'écriture que les chants des femmes.



Fig. 7 : Yang Huanyi sortant de la maison avec un livret dans la main droite, village de Yangjia, canton de Shangjiangxu 1998, photo prise par Lo Yuen-yi

Le tableau de Lo *Lettre (in)visible* (2013) revient aux quatorze caractères chinois de *Configuration* (1998) où la clé de la femme fonde la signification du caractère. Nous avons ici quatorze lettres personnelles dédiées à celles qui pratiquaient autrefois l'écriture et le chant des femmes. Chaque caractère chinois donne le titre d'une lettre intime et son sens est

employé dans la lettre qui suit. L'œuvre consiste en lettres adressées à la plus âgée des femmes de la région à se rappeler le *nüshu* et à savoir réciter des chants des femmes que Lo ait rencontrée. Son médium ne se limite pas au visuel, ni même à l'oral, c'est un dessin, mais qui intègre l'écriture, non sans ressembler à ceux des lettrés chinois traditionnels, comportant souvent un poème.

À lire des textes en *nüshu* traduits, il apparaît souvent qu'ils se conforment à une structure littéraire propre et sont rimés. La plupart étaient écrits à la première personne et le récit semble remémorer des jours révolus ou des événements qui ne sont plus. Langueur et plaintes sont courants. Bien des lettres de Lo sont accompagnées d'un document iconographique : photo d'une personne, objet ou œuvre d'art en trois dimensions commémorant les femmes et le *nüshu*.

La première lettre de *Lettre (in)visible* (2013) débute par le caractère *yan* 妍, traduit par « charmant, fascinant, captivant, le sourire captivant d'une femme, cramoiisi généreux et vert tendre » (Lo, 2013, 689). La lettre est adressée à « la vénérable Mémé Yang » ; la photo l'accompagnant est de Yang Huanyi (1905-2004). Cette femme est portraiturée souriante, portant un tablier brodé d'écriture des femmes. La lettre remémore leur rencontre et mentionne sa voix devenue rauque et un accompagnement de bruits de pompe à eau.



Fig. 8 : Yang Huanyi (1905–2004), village de Yangjia, canton de Shangjiangxu, 1998, photo prise par Lo Yuen-yi.

Je reproduis ici un court extrait de la lettre de Lo :

Tu es toujours dans mes pensées. Je t'ai évoquée dans mes écrits, je me suis approprié tes artefacts dans mes dessins et tout mon travail de création. J'ai partagé tes chants avec beaucoup de gens, vieux ou jeunes, hommes ou femmes, à travers cultures et disciplines (Lo, 2013, 689).

Voici un exemple de texte en *nüshu* traduit : En tenant un stylo, j'écris avec une double traînée de larmes J'écris pour reconforter ma sœur, anxieusement (Liu Feiwen, 2004, 263)

On peut voir que le texte de Lo cherche à conserver partiellement la forme de certains textes en *nüshu* et, ce faisant, à maintenir la continuité des relations filiales.

Une autre lettre de Lo est placée sous le caractère *di* 娣 traduit par « sœur cadette, épouse d'un frère cadet ». Lo écrit : Vous savez, grand-mère, un nom est essentiel. On nous donné un nom à la naissance. Il représente une personnalité... (Lo, 2013, 690).

Cette lettre est accompagnée d'une photo du dessin de Lo intitulé *Énoncés* (1999).

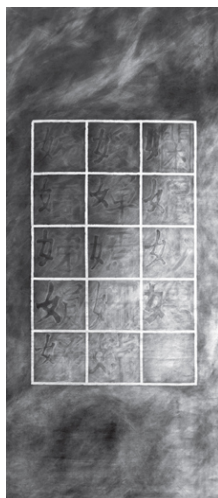


Fig. 9 : *Utterances* [Énoncés] (1999) de Lo Yuen-yi, graphite sur toile encollée, 244 x 105 cm, 1998.

La dernière lettre renvoie à la première. Elle figure sous le caractère *yuan* 媛, traduit par « une beauté, beau, votre fille, une beauté célèbre, talentueuse et belle ». Ici, Lo ajoute :

Mémé, j'ai fait plusieurs dessins depuis ma dernière visite. Grâce à la compréhension de votre pratique de l'écriture des femmes... (Lo, 2013, p. 704).

Lo cite alors un chant des femmes transcrit, sans doute basé sur sa déclamation par Yang :

En toi, je prends forme graduellement  
Quelle forme, demandé-je  
L'eau qui coule  
M'entraîne au loin  
J'ai pensé un jour que j'étais l'eau  
L'eau qui m'entraîne au loin  
N'est plus pure  
Mais n'est jamais calme  
(Lo, 2013, p. 704)

Cette citation dans la dernière lettre retourne à la mention de l'eau dans la première, où le bruit de la pompe à eau faisait écho à la voix rauque de la femme déclamant du *nüshu*. Le temps s'est écoulé comme le flot... La lettre se conclut par ces mots : « Respectueusement vôtre, votre humble enfant » (Lo, 2013, 704).

J'ai soutenu plus haut que le confucianisme, surtout dans des classiques tels que *La grande étude* (*Daxue*) et *La régulation à usage ordinaire* (*Zhongyong*) l'élaboration du sens était posée de manière radicale. Ames fait usage du mot « créativité » dans la traduction qu'il propose du passage suivant du *Zhongyong*. D'autres versions plus kantiennes insistent sur la capacité à l'action. Sa traduction du chapitre 25 dit :

La créativité (*chen g* 誠) entend sa propre prise de conscience (*zicheng* 自成), et la voie (*dao* 道) qui y mène procède d'elle-même (*zida* 自道). La « créativité » englobe quoi que ce soit (*wu*

物) considéré de son commencement à sa fin ; sans elle, ni êtres, ni événements. Ainsi les gens d'exception (*junzi* 君子) prisent la créativité. Mais ce n'est pas la simple prise de conscience de son individualité, c'est tout autant ce qui accomplit les autres êtres. Prendre conscience de soi entend accomplir sa propre moralité (*ren* 仁) ; prendre conscience des autres êtres revient à faire preuve de sagesse dans la prise de conscience de son propre monde (*zhi* 知). (Ames, in Tsao et Ames, 2011, 41).

诚者自成也，而道自道也。诚者，物之终始。不诚无物。是故君子诚之为贵。诚者，非自成己而已也。所以成物也。成己仁也。成物知也。性之德也，合外内之道也。故时措之宜也。

Même dans cette version, le passage est quelque peu opaque, mais on peut montrer, en se référant à d'autres textes et en l'appliquant à l'œuvre de Lo, que le confucianisme pose toute créativité comme située et fondamentalement intégrée : se créer et créer son environnement ont un même objet. Cependant, il y a là plus que « se réaliser » et « son monde ». Comme le souligne Ames, la bonté

n'est pas la pureté d'une âme individuelle, mais surgit par-dessous tout de l'accomplissement particulier d'une conduite sociale dans son rôle de telle fille, de tel frère ou sœur, de telle épouse. Ce n'est que par dérivation et abstraction qu'elle a été interprétée comme qualité personnelle (Ames, 2011, 43).

Dans ses lettres à des femmes particulières pratiquant l'écriture des femmes, Lo est passée d'une pratique et d'une tradition au concept plus abstrait de l'art. Ce faisant, elle présente le travail de ces femmes comme de l'art, et, continuant dans cette voie, elle en fait aussi une tradition vivante, s'en constituant en héritière et en praticienne de cette tradition. Elle se fait artiste chinoise pouvant prendre sa place dans cet héritage. En même temps, elle pratique encore la morale confucéenne sous-tendant la tradition de l'écriture des femmes. Cette dernière est régie par l'éthique de la piété filiale. L'écriture des femmes « naquit » en réaction aux limites imposées aux femmes par la piété filiale, tout en leur permettant de communiquer grâce à ce système graphique.

Contrairement à l'humanisme occidental, qui mena au développement de concepts comme l'autonomie, l'humanisme confucéen se fonde sur les rapports humains et est, en soi, inséparable de la relation parents enfants. Lo se concentre, dans son œuvre tardif, non à une écriture cultivée par les grands artistes calligraphes, mais à une forme toute particulière, pratiquée par des paysannes hunanaises. A l'opposé de l'œuvre de lettrés, devenant très prisée et prenant davantage encore de valeurs à mesure qu'elle circule, celle des femmes de la région du *nüshu* tomba presque dans l'oubli. Chunas note que les « cinq relations » canoniques dans le confucianisme sont : souverain-ministre, père-fils, frères aîné et cadet, mari-femme et amis entre eux. L'œuvre des femmes pratiquant le *nüshu* circulait entre amies, en soi, hors du domaine des cinq catégories précédentes. Comme elles ne pouvaient prétendre à une plus grande visibilité, leurs œuvres n'étaient comprises qu'appartenant à l'intime, et étaient donc brûlées ou enterrées avec la défunte.

Le travail de Lo cherche à mettre ce patrimoine sous le projecteur et, par la même occasion, à repositionner sa propre identité de femme artiste active. Mais ceci ne peut gagner la place de patrimoine et être reconnu que s'il peut circuler au-delà des praticiennes de l'écriture des femmes. Son activité artistique pourrait bien donner une voix audible aux femmes, qui, même quand elles pouvaient écrire et communiquer, ne pouvaient le faire que dans des circonstances rendant leurs voix muettes. Comme Judith Butler et Gayatri Chakravorty le soulignent : « Nous ne sommes pas loin de la politique quand nous sommes



dépouillées. » (Butler & Chakravorty, 2007, 5). La voix des déposés n'est entendue que quand elle on lui permet de, qu'on accepte de l'entendre. Et cette voix doit être écoutée comme celle d'un être humain, celle d'une communauté humaine.

La thèse de Heidegger dans *Qu'appelle-t-on penser ?* conclut en affirmant que la pensée est lié au remerciement, la pensée apparaissant comme un cadeau. Derrida développe cette thèse en soulignant le rapport entre cadeau et obligation. Il prend à son compte l'interprétation par Lévinas du rapport entre cadeau, obligation et éthique. D'après ma manière de voir, certains aspects du confucianisme pourraient être étroitement associés à la pensée et à la morale, tant de Heidegger que de Derrida. Le ton moral de certaines interprétations du confucianisme insiste toujours sur les relations et les obligations sociales, révélées dans l'œuvre de Lo par manière de manœuvrer entre cultures et éthiques.

L'œuvre de Lo *Dessiner l'écriture* s'ouvre sur un dialogue avec l'artiste Joseph-Benoît Suvée (1743-1807). La raison du choix de ce titre vient de celui de la toile de Suvée : *L'origine du dessin*, encore connue sous le titre de *Dibutade* ou *L'Origine du Dessin* (1791). Le tableau fut peint selon les règles et les critères esthétiques de l'Académie de peinture française. Comme tel, c'est une huile sur toile de grandes dimensions reprenant un récit classique (figurant chez Pliny l'Ancien et d'autres) sur « l'origine du dessin ». La peinture de Suvée s'inspire du récit de la fille de Dibutade qui traça sur le mur le dessin de l'ombre de la tête de son amant sur le départ. Jacques Derrida l'évoque dans son catalogue d'exposition *Mémoire d'aveugle* (1992) :

Comme si voir était interdit pour dessiner, comme si on ne dessinait qu'à la condition de ne pas voir, comme si le dessin était une déclaration d'amour destinée ou ordonnée à l'invisibilité de l'autre, à moins qu'elle ne naisse de voir l'autre soustrait au voir. (Derrida, 1993, 54)

Le récit présenté comme émanant de Suvée semble placer l'œuvre dans une continuité d'artistes et écrivains hommes, dans un enchaînement d'œuvres plastiques ou écrites. Sous son nom de plume, Lo répond à Derrida en empruntant à l'histoire selon Cixous. Lo adopte la perspective de Cixous, qui applique la citation ci-dessus tant au dessin qu'à l'écriture. Cixous soutient que dessin et écriture sont « deux aventuriers partis chercher dans les ténèbres » (Cixous, 1998, p21). Répondant par la voix de Cixous, Lo reconstitue non seulement son propre héritage artistique, mais aussi celui de l'esthétique et de l'histoire de l'art. Dans le contexte chinois et de Hong Kong cependant, elle élargit encore les possibilités du dessin et de l'écriture, donc de l'art comme activité féminine. Bien que toute son œuvre insiste sur son positionnement en tant que fille de la piété filiale soumise aux gens de statut plus élevé, elle élabore encore de nouvelles successions artistiques, devenant ainsi un « dirigeant » dans l'ouverture de nouvelles perspectives en dessin/écriture.<sup>1</sup>

*Traduit de l'anglais par Marie Laureillard et Laurent Long*

---

<sup>1</sup> Plusieurs parties de ce chapitre ont été publiées dans le *Journal of contemporary Chinese Art*, vol.3, n°1 et 2 dans un article intitulé « Chineseness: the work of Lo Yuen-yi in memory of the women of *nüshu* » [Sinitude, l'œuvre de Lo Yuen-yi à la mémoire des femmes pratiquant le *nüshu*].

## BIBLIOGRAPHIE

- AMES, Roger T., & David L. Hall, *Focusing the familiar: a translation and philosophical interpretation of the Zhongyong*. University of Hawaii Press, 2001.
- BUTLER, Judith, & SPIVAK, Gayatri Chakravorty, *Who sings the Nation-State?: Language, Politics, belonging*. Seagull Books, 2007.
- CIXOUS, Helen, *Stigmata escaping texts*, Londres, Routledge, 1998.
- CLUNAS, Craig, *Art in China*. Oxford University Press, 1997.
- DAWSON, Raymond, *Confucius: The Analects*. Oxford University Press, 1993.
- DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle : l'autoportrait et autres ruines*. Paris, Réunion des musées nationaux, 1990.
- DERRIDA, Jacques, *Heidegger's Hand (Geschlecht II)*. *Psyche: Inventions of the Other*, 2, 2008, p. 27-62.
- HEIDEGGER, Martin, *Qu'appelle-t-on penser ?*, Paris, PUF, « Quadrige », 1959.
- KRISTEVA, Julia, *About Chinese women*, M. Boyar, 1977.
- KUHN, Dieter, *The age of Confucian rule: The Song transformation of China*, Belknap Press of Harvard University Press, 2009.
- LATOUR, Brun, WEIBEL, Peter, *Making things public: Atmospheres of Democracy*. ZKM/Center for Art and Media in Karlsruhe, 2005.
- LATOUR, Bruno, *Reassembling the social: An introduction to actor-network-theory*. London: Oxford, 2005.
- LIU, Feiwen, "Literacy, gender, and class: *nüshu* and sisterhood communities in southern rural Hunan", *Nan nü*, Leiden, Brill, 6(2), 2004, p. 241-282.
- LIU, Feiwen, "The confrontation between fidelity and fertility: *nüshu*, *nüge* and peasant women's conceptions of widowhood in Jiangyong County, Hunan Province, China". *The Journal of Asian Studies*, 60(04), 2001, 1051-1084.
- LIU, Feiwen, "Narrative, genre, and contextuality", *Asian Ethnology*, volume 69 (2), 2010, p.24 1-264.
- LO, Yuen-yi, "An (in)visible Letter, a writing threading Art practices across Space and Time". *Third Text*, 27(5), 2013, p. 689-704.
- LO, Yuen-yi, "She is a fragment and a whole: a narrative of *nüshu* artefacts". *Australian feminist studies*, 28(78), 2014, p.398-416.
- ROSENLEE, Li-Hsiang Lisa, *Confucianism and women: a philosophical interpretation*. Albany, SUNY Press, 2006.
- TSAO, Hsingyuan, *Xu Bing and contemporary Chinese Art: cultural and philosophical reflections*, Albany, SUNY Press, 2011.
- YING, Lihua, *Negotiating with the past: the Art of Calligraphy in post-Mao China*. ASIANetwork exchange: A journal for Asian studies in the Liberal Arts, 19(2), 2012, p. 32-41.