



**HAL**  
open science

# Écrire une histoire de l'art taiwanais, une entreprise politique controversée

Jye-Ni Tsay

► **To cite this version:**

Jye-Ni Tsay. Écrire une histoire de l'art taiwanais, une entreprise politique controversée. Sociologie. École des Hautes Etudes en Sciences Sociales Paris, 2019. Français. NNT: 2019EHES0097. tel-04082307

**HAL Id: tel-04082307**

**<https://hal.science/tel-04082307>**

Submitted on 4 May 2023

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Ecole doctorale de l'EHESS

Centre Norbert Elias

Doctorat

Discipline : Sociologie

**TSAY JYE-NI**

**Écrire une histoire de l'art taïwanais,  
une entreprise politique controversée**

Volume 1

**Thèse dirigée par:** Emmanuel PEDLER

**Date de soutenance : le 28 mars 2019**

Rapporteurs 1 Françoise MENGIN, Directrice de recherche, Sciences Po  
2 Éric TRIQUET, Professeur des universités, Université d'Avignon et des  
Pays de Vaucluse

Jury 1 Fiorella ALLIO, Chargée de Recherche, CNRS - IrAsia  
2 Emmanuel PEDLER, Directeur d'études, EHESS  
3 Marie-Sylvie POLI, Professeur honoraire, Université d'Avignon et des Pays de  
Vaucluse  
4 Gaspard SALATKO, Enseignant, École Supérieure d'Art d'Avignon  
5 Jean-Christophe SEVIN, Maître de Conférences, IUT-UAPV d'Avignon

## REMERCIEMENTS

*Je voudrais remercier, tout d'abord, mon directeur de thèse, M. Emmanuel PEDLER qui a su accompagner ce travail de recherche d'un regard attentif. Son soutien inconditionnel et ses encouragements ont constitué une aide morale précieuse lors des mois d'attente qui ont précédé la soutenance.*

*Mes remerciements vont également à ceux qui m'ont aidée dans la construction de l'objet et des méthodes de cette étude, en particulier Mme Maryvonne SAISON, M. Gaspard SALATKO et M. Jean-Christophe SEVIN. Je souhaite aussi exprimer ma gratitude aux artistes, aux commissaires, et aux critiques d'art à Taïwan qui m'ont chaleureusement reçue pour partager leurs œuvres et réflexions artistiques.*

*Je témoigne toute ma reconnaissance et mes amitiés à M. Éric TRIQUET, rapporteur, ainsi qu'aux membres du jury : Mme Fiorella ALLIO, Mme Marie-Sylvie POLI, M. Gaspard SALATKO et M. Jean-Christophe SEVIN, dont les conseils de lecture et l'ouverture d'esprit m'ont été d'un précieux secours, notamment eu égard aux nombreuses controverses liées à ce sujet d'étude.*

*J'adresse également toute mon affection à ma famille, en particulier à ma mère CHAO Yu-chih, à mon père TSAI Sheng-san, ainsi qu'à mes sœurs TSAI Chieh-niu, TSAI Chieh-wa et TSAI Chieh-ting dont le soutien solide m'a permis de poursuivre ces années d'études.*

*Mes pensées vont enfin à mon très cher mari, WEI Tsong-jou. Cette recherche solitaire n'aurait pu être menée à bien sans son appui.*

# RÉSUMÉ ET MOTS CLÉS

## **Résumé**

*Ayant été marquée au XX<sup>e</sup> siècle par deux colonisations successives, japonaise et chinoise, l'île de Taïwan est aujourd'hui connue à la fois pour la menace chinoise à l'égard de l'indépendance de facto et pour son mouvement d'affirmation nationale. Cette île est, ainsi, un laboratoire idéal pour mener des débats sur l'hégémonie culturelle, la colonisation, le nationalisme, etc. Profitant de la subtilité des arts visuels, cette thèse aborde les expressions et les stratégies des acteurs de ce domaine telles qu'elles s'articulent autour de la question identitaire.*

*Sur la période étudiée, soit une centaine d'années environ, le choix du langage esthétique, l'interprétation de l'autonomie de l'art, les hégémonies superposées, les traumatismes et les mémoires collectifs, le mouvement au nom de l'indigénisation, ainsi que l'occidentalisation et la mondialisation forment, ensemble, des ressources importantes pour les actions concernées, soit pour la résistance à la colonisation et au nationalisme officiels, soit pour l'action coloniale et la résistance à la transition identitaire. L'analyse des relations triangulaires entre la sinité, la taïwanité et l'occidentalité, dans ce domaine, favorise notre discussion qui revisite l'idée reçue sur l'hégémonie.*

## **Mots clés**

*arts visuels, hégémonie, identité nationale, indigénisation, langage esthétique, Taïwan.*

## **ABSTRACT AND KEYWORDS**

### ***Abstract***

*During the 20<sup>th</sup> century, Taiwan was marked by both Japanese and Chinese colonial regimes, and is known today for political problems arising not only from the Chinese threat to the island's de facto independence but also from its movement towards an affirmation of national identity. This island is thus an ideal laboratory for examining cultural hegemony, colonization, nationalism, etc. Through the subtleties of the visual arts, this thesis examines the modes of expression and the strategies adopted by those working in this field, which are driven by questions of national identity.*

*Over a period of about a hundred years, the choice of aesthetic language, the interpretation of the autonomy of art, the superimposed hegemonies, the collective traumas and memories and the movement for indigenization, as well as westernization and globalization, have all constituted resources for the works concerned, either supporting resistance to official nationalism and colonization, or in favor of colonial action and resistance towards the identity transition. The analysis of the triangular relationship between Chineseness, Taiwaneseess and the western character in the field of visual arts provides material for this study, which revisits preconceived ideas about hegemony.*

### ***Keywords***

*visual arts, hegemony, national identity, indigenization, aesthetic language, Taiwan*

# TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b>	6
Une anthropologie politique et historique	6
L'hégémonie chinoise et les autres puissances asiatiques	7
Culture chinoise et culture indigène	9
Singularités du nationalisme taïwanais	13
Langage esthétique taïwanais et art contemporain mondialisé	14
L'autonomie de l'art, un concept au service du statut quo culturel ?	16
Frontière nationale politique et frontière culturelle	18
L'identité collective comme affirmation performative	20
État des recherches	20
Les sources, la méthodologie et l'organisation de notre enquête sur l'histoire de l'art à Taïwan	22
<b>CONTEXTE HISTORIQUE</b>	29
1) Les autorités politiques à Taïwan toujours exogènes	29
2) Pendant la colonisation japonaise (1895-1945)	30
3) Pendant la colonisation chinoise (1945-1987)	33
« La République de Chine » du Kuomintang, gouvernement en exil	34
Après l'exclusion de l'Organisation des Nations Unies	36
4) Les conflits identitaires après l'abrogation de la loi martiale	38
Les facteurs chinois	40
Le changement de pouvoir	42
5) Un État-nation incomplet	44

## **PREMIÈRE PARTIE :**

<b>Liens triangulaires entre l'occidentalisation, l'assimilation coloniale et les cultures indigènes durant les deux époques coloniales</b>	<b>48</b>
---	-----------

<b>CHAPITRE I : Les arts visuels taïwanais pendant l'époque japonaise (1895-1945)</b>	<b>50</b>
---	-----------

1.1 Une modernisation bien accueillie	50
L'art taïwanais rempli de taïwanité	53
1.2 Le goût à la chinoise dépassé	55
La non-résistance sous la modernité	57

<b>CHAPITRE II : Les arts visuels taïwanais pendant l'époque coloniale du Kuomintang (1945-1987)</b>	<b>59</b>
--	-----------

2.1 Une liberté d'expression limitée	59
2.2 La déjaponisation, la detaïwanisation et la sinisation	64
L'anti-indigénéité	68
Les deux supports d'expression relatifs au goût esthétique	70
L'arrivée de l'expressionnisme abstrait	73
Le lien entre sinité et modernité	75
2.3 Le premier appel à l'indigénisation durant la période d'après-guerre	78
L'Art du terroir et le Mouvement de la forme culturelle	80

## **DEUXIÈME PARTIE :**

<b>Le premier défi de l'hégémonie culturelle</b>	<b>86</b>
--	-----------

<b>CHAPITRE III : Transition identitaire et débat sur l'indigénisation de l'art</b>	<b>88</b>
---	-----------

3.1	À propos des discours favorables	89
	Hégémonie occidentale et « retour » au contexte insulaire	91
	La subjectivité culturelle de Taïwan co-construite entre les cultures taïwanaise et chinoise	93
3.2	À chacun son idée sur l'indigénisation	96
	Trois positions dans le mouvement pour l'indigénisation	97
	D'une « nation en soi » à une « nation pour soi »	99
3.3	À propos des discours défavorables	101
	Au sujet de la contre-internationalisation	102
	Au sujet de la xénophobie	105

**CHAPITRE IV : Analyse des œuvres discutées autour du Mouvement pour l'indigénisation** 113

4.1	Émergence de l'art engagé	113
	L'émergence d'un art politiquement engagé	113
	L'art engagé dans les enjeux environnementaux	122
4.2	Penser le langage esthétique national de Taïwan	124
4.3	L'idéologie du « lettré confucéen » et la hiérarchie culturelle	130
	La double norme du camp de l'« indigénisation »	131
	La pensée du lettré confucéen	135
	Conclusion	141

**TROISIÈME PARTIE :**

**Guerre de mémoire : récit et traumatisme nationaux** 146

**CHAPITRE V : Un récit national à la frontière contestée** 148

5.1	Établir un récit national selon la frontière géographique	148
-----	---	-----



L'art aborigène longtemps négligé	149
Les regards artistiques sur l'époque japonaise	155
5.2 Établir un récit national d'après la frontière culturelle des dominants	162
La proximité culturelle et la chance économique	162
Les deux types de nationalisme à Taïwan	170

**CHAPITRE VI : Une justice pour le traumatisme national délégitimé ?** 176

6.1 Exposer un traumatisme national	176
Une série d'expositions artistiques sur le Massacre 228	178
Accusation, déploration ou refoulement	179
6.2 Délégitimer l'exposition sur le traumatisme national	184
La remise en cause de l'identité nationale taïwanaise	185
La manipulation du féminisme contre l'exposition	187
Des émigrés chinois en tant que victimes oubliées	192
Minimiser la brutalité du Kuomintang	196
6.3 Déformer le sens de l'exposition sur le traumatisme national	199
La déformation comme création artistique	199
Une autonomie de l'art contre les initiatives politiques ?	204
Conclusion	211

**QUATRIÈME PARTIE :**

<b>Le potentiel de la « mondialisation » en tant qu'enjeu suprême dans la guerre identitaire</b>	214
--	-----

<b>CHAPITRE VII : Les deux grandes expositions (DGE), opportunités de taille destinées à propager l'image des arts visuels taïwanais</b>	217
--	-----

7.1	Les nouveautés apportées par les DGE	217
	Une suprématie non-annoncée dans le domaine des arts visuels :	
	le clan DGE	218
	L'image « mondialisée » et intellectuelle établie par la critique à la manière philosophique	222
7.2	Les premières DGE rendant service à l'indigénéité	232
	Revisiter l'hégémonie interne par le biais du passage à la mondialisation	233
	L'« indigénéité inventée »	236
 <b>CHAPITRE VIII : La « théorie de la mondialisation » contre la construction de la nation taïwanaise</b>		 240
8.1	Une théorie opposant la mondialisation et l'indigénéité	242
	La taïwanité à stéréotyper	242
	Confusion entre cosmopolitisme et mondialisme	248
8.2	Une théorie contre la subjectivisation culturelle	252
	L'artiste : citoyen sans frontière à l'époque de la mondialisation	252
	Une « indigénisation » sans indigénéité	259
8.3	Une théorie contraignant la poursuite du particularisme culturel par le biais de l'« auto-orientalisme »	266
	Un « orientalisme » à la taïwanaise	266
	Une position identitaire sous-jacente	272
	Conclusion	278
 <b>CONCLUSION</b>		 281
 <b>BIBLIOGRAPHIE</b>		 288
 <b>ANNEXES</b>		 voir le volume 2

## INTRODUCTION

La thématique de l'identité culturelle collective n'a que rarement été traitée en sociologie de l'art dans une perspective d'anthropologie sociale. Considérée comme un domaine autonome, la sphère muséale est le plus souvent détachée du problème colonial ou de la question nationale. Il s'agit d'une thèse centrée sur les stratégies identitaires et les actions des acteurs de l'art, analysées à partir d'un cadre de sociologie politique d'inspiration gramscienne, autour du concept d'hégémonie<sup>1</sup>.

### ***Une anthropologie politique et historique***

Île asiatique marquée par deux colonisations successives de deux empires opposés de l'Asie orientale, la Chine et le Japon<sup>2</sup>, Taïwan est aujourd'hui connu géopolitiquement pour son indépendance *de facto*, menacé par l'empire du Milieu dont la puissance émerge de nouveau depuis la fin du XX<sup>e</sup> siècle, sous une forme renouvelée, au travers d'un processus de mondialisation<sup>3</sup> économique.

Dans ce contexte, cet État-nation est un laboratoire idéal pour explorer les tensions entre l'hégémonie culturelle exercée par d'anciennes et de nouvelles élites. Cet observatoire met au cœur de l'analyse les questions coloniales et des identités nationales revendiquées. Il privilégie également l'analyse du conflit d'influence entre anciennes puissances coloniales et la recherche d'une

---

<sup>1</sup> Voir annexe 1 : no.7 du lexique des notions dans le volume 2, p. 8.

<sup>2</sup> En un siècle, Taïwan a vécu deux régimes coloniaux successifs : le régime japonais et le régime chinois. La colonisation japonaise a duré de 1895 à 1945, c'est-à-dire, entre la fin de la guerre sino-japonaise et la fin de la Deuxième Guerre mondiale. La colonisation chinoise est composée de fonctionnaires et de militaires envoyés par CHIANG Kai-shek et son parti, le Kuomintang. Ces derniers se sont exilés à Taïwan à partir de 1949, après la défaite des communistes dans la guerre civile chinoise.

<sup>3</sup> Voir annexe 1 : no.12 du lexique des notions dans le volume 2, p. 11.

autonomie nationale taïwanaise.

### ***L'hégémonie chinoise et les autres puissances asiatiques***

En Asie orientale la Chine a été une puissance absolue pendant plusieurs centaines d'années. Sa suprématie n'a que rarement été sérieusement menacée jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, où les empires occidentaux sont parvenus à s'imposer en Asie orientale, sur le plan économique.

Au fur et à mesure de l'affaiblissement de cette suprématie, les pays voisins ont pris leur distance, un par un, face aux ordres culturels établis depuis longtemps. Profitant à la fois de ce déclin et de la circulation des idées sur le nationalisme<sup>4</sup>, le Japon, la Corée ainsi que le Vietnam ont joué un rôle précurseur en affirmant leur propre singularité culturelle nationale.

Si les mouvements nationalistes de la Corée et du Vietnam ont été contraints par de nouveaux impérialismes, occidentaux ou japonais, des prémises de désinisation se sont tout de même installés, processus qui continue à se développer jusqu'aujourd'hui.

Plus tardivement, plusieurs décennies après, dans les années 1990, la désinisation est enfin devenue d'actualité à Taïwan, un pays qui autrefois se voyait comme vivant dans une Chine « orthodoxe ».

Dès lors, plusieurs élites indigènes<sup>5</sup> taïwanaises se sont engagées dans la construction d'une culture propre, tenant à distance l'identité culturelle chinoise.

Cette île serait le dernier territoire à chercher une frontière culturelle<sup>6</sup> plus sûre

---

<sup>4</sup> *Ibid.*, no.15, p. 12.

<sup>5</sup> *Ibid.*, no.9, p. 10.

<sup>6</sup> *Ibid.*, no.6, p. 8.

avec la Chine. Au fur et à mesure de la transition identitaire<sup>7</sup> à Taïwan, plusieurs débats – également en matière artistique - ont éclaté au sein des élites culturelles et des intellectuels<sup>8</sup>.

Nous sommes actuellement, sans aucun doute, à un moment de transition identitaire à Taïwan. Désormais, il convient d’apprécier l’ampleur du processus de résistance culturelle et d’affirmation nationaliste.

L’essentiel des travaux disponibles dans la littérature scientifique sur cette thématique porte sur la littérature<sup>9</sup>. Nous avons fait le choix d’un autre terrain, par formation, par goût, mais également afin de disposer de matériaux plus fins pour procéder à cette évaluation. Car, de fait, le domaine plastique est doté d’une capacité lui permettant de révéler des positionnements idéologiques plus furtifs, donnant moins prise aux répressions de tous ordres et à un arraisonnement idéologique de surface.

L’écriture ou la ré-écriture de l’histoire de l’art du XX<sup>e</sup> siècle apparaît, sous cet angle d’analyse, comme un domaine controversé et donc susceptible de révéler des positionnements culturels sous-jacents, excédant le strict périmètre artistique<sup>10</sup>.

---

<sup>7</sup> Stéphane CORCUFF, politologue et spécialiste du problème identitaire de Taïwan, utilise le terme de « transition identitaire » pour décrire un phénomène typiquement taïwanais : de plus en plus de Taïwanais ne s’identifient plus au peuple chinois. Voir Stéphane CORCUFF, « La transition de l’identité nationale à Taïwan: une analyse de l’évolution des commémorations politiques », in *Taïwan, enquête sur une identité*, Paris, Karthala, 2000, p.143. Voir aussi annexe 1 : no.19 du lexique des notions dans le volume 2, pp. 13-14.

<sup>8</sup> Les positions de chacun des protagonistes sont souvent difficiles à déterminer. En effet, beaucoup d’acteurs de l’art restreignent la portée de leur propos. Nous tiendrons compte de ce fait dans nos analyses.

<sup>9</sup> Les propos relatifs à la question identitaire portent souvent sur l’observation des œuvres culturelles. À Taïwan, le domaine de la littérature est exclusivement privilégié. Certains chercheurs, comme le sociologue politique HSIAU A-chin, mettent en avant la primauté de son influence sociétale. Il explique que le jugement que son essence narrative permet de mieux traiter ce sujet. Voir HSIAU A-chin 蕭阿勤, *Reconstruire Taïwan : La politique culturelle du nationalisme contemporain* (zhong gou tai wan : dang dai min zu hu yi de wen hua zheng zhi, 重構台灣：當代民族主義的文化政治), Taïpei, Éditions Linking (lian jing 聯經), 2012, pp. 351-352.

<sup>10</sup> Bien que le domaine des arts visuels taïwanais ait mérité nombre d’études, tant ce sujet politiquement sensible comporte d’intérêt, notre étude est pionnière en la matière. Le conservatisme du milieu universitaire à Taïwan décourage l’analyse de tels sujets,

Dans les premières décennies de l'après Deuxième Guerre mondiale, la qualification d'époque coloniale a constitué un sujet sensible et controversé à Taïwan. Nous souhaitons aborder ce sujet frontalement, car la question nationale et identitaire d'un pays est souvent liée à son histoire coloniale. Ainsi, écrire une histoire de l'art élaborée à partir de points de vue dissidents est une tâche à la fois scientifique et marquée par un retour critique à l'égard de la *doxa* politique partagée.

### ***Culture chinoise et culture indigène***

À titre d'exemple, notons que l'époque de l'empire des Qing de Taïwan (1683-1895) est, pour la première fois, incluse dans l'histoire coloniale par LIAO Bùn-kui<sup>(t)</sup> (*LIAO Wen Kwei*<sub>(m)</sub>/*RYOU Bunkei*<sub>(j)</sub>)<sup>11</sup> 廖文奎 1905-1952), premier politologue indigène. Il définit, dans son *Quo Vadis Formosa ?*, les vagues de la forte immigration de la Chine aux XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles comme des processus de colonisation<sup>12</sup>. Dans ce même esprit, il qualifie de colonisation la gouvernance chinoise sous le Kuomintang (le Parti nationaliste chinois) après la Deuxième Guerre mondiale. Cette position a été suivie par SU Bêng<sup>(t)</sup> (*SHIH Ming*<sub>(m)</sub>/*SHI Mei*<sub>(j)</sub>) 史明 1918- ), le premier historien insulaire à la fois marxiste et nationaliste, dans sa célèbre monographie publiée en japonais en 1962, *L'Histoire des Taïwanais à quatre cent ans*<sup>13</sup>.

Ces prises de position ne sont, néanmoins, pas unanimement partagées. Le

---

principalement du fait de pressions de forces politiques pour qui le mélange entre art et politique constitue un risque pour l'autonomie artistique. À ce titre, notre idée est de démontrer qu'il s'agit d'une idée reçue et de tenter de la revisiter.

<sup>11</sup> Afin de rendre cet exercice de traduction visible, celle-ci sera précisée par (t) pour le taïwanais, (h) pour le hakka, (j) pour le japonais et (m) pour le mandarin. Lorsque la langue de base de traduction n'est pas précisée dans la thèse, la langue adoptée est celle officielle de l'époque. Voir aussi annexe 7 dans le volume 2, pp.35-37.

<sup>12</sup> Voir LIAO Wen-kwei 廖文奎, *Quo Vadis Formosa ?*, Shanghai, Université l'Aurore, 1947.

<sup>13</sup> La monographie *Histoire des Taïwanais à quatre cents ans* est publiée pour la première fois en 1962 en japonais. La version en mandarin est éditée en 1980 aux États-Unis. Celle-ci est interdite à Taïwan jusqu'à la levée de la loi martiale du fait de la censure du gouvernement Kuomintang. Voir SU Bêng 史明, *Histoire des Taïwanais à quatre cents ans* (tai wan ren si bai nian shi, 台灣人四百年史), San Jose, Paradise Culture Associates, 1980.

caractère colonial de la gouvernance totalitariste du Kuomintang après 1945 n'est ainsi pas reconnu par le milieu universitaire taïwanais. Ceux qui s'opposent à cette idée insistent sur la similarité en termes de couleur de peau, mais également culturels, entre Chinois et Taïwanais, ainsi que sur la perte de la mère patrie après 1949 à l'égard des autorités coloniales.

Si la colonisation<sup>14</sup> occidentale se caractérise par une distinction de l'apparence ethnique, il est difficile d'aborder la société coloniale de Taïwan d'après ce critère. Étant donné l'absence de distinction en matière de couleur de peau, les colonisés sont encouragés à abandonner leur identité culturelle. Dans ce contexte, les diplômés colonisés rêvent de se détacher de leur statut d'indigène en acceptant l'assimilation. Celle-ci est encore plus effective après 1949 en raison de l'apparente similarité culturelle entre les Chinois et les indigènes.

La conscience d'être colonisé dans une population elle-même colonisée peut, de prime abord, sembler complexe à appréhender. Cependant, une assimilation peut être effective dans un pays ayant été colonisé. En notre sens, cinq éléments peuvent justifier le caractère colonial de la gouvernance après 1945 :

- 1- Une colonie de deux millions de personnes dotée d'une force militaire ayant immigrée sur cinq années;
- 2- Des actions politiques visant à affaiblir les élites indigènes dont un bon nombre a connu l'incarcération ou l'exécution ;
- 3- Une nouvelle minorité dominante issue de cette immigration ;
- 4- La répression, menée au nom de l'intérêt national, contre les langues et les cultures indigènes au profit de celles importées par cette immigration ;
- 5- Un récit national construit autour de la mémoire des Chinois émigrés<sup>15</sup> à Taïwan après la Deuxième Guerre mondiale.

Certains défenseurs de l'existence d'une gouvernance coloniale chinoise entre

---

<sup>14</sup> Voir annexe 1 : no.3 du lexique des notions dans le volume 2, p.6.

<sup>15</sup> *Ibid.*, no.4, pp.6-7.

1945 et 1949 ne sont pas du même avis concernant celle d'après 1949, en raison de l'absence de métropole<sup>16</sup>. Au regard de la définition classique, la colonisation est l'entreprise d'un colon qui puise dans les ressources économiques du territoire colonisé au profit de la métropole. À ce titre, une colonisation sans métropole peut-elle exister ? Le milieu universitaire taïwanais n'admet pas la colonisation après 1949 estimant que celle-ci a cessé après l'exil à Taïwan du gouvernement de la République de Chine (RDC), mais également car les autorités du Kuomintang ont permis, bien qu'involontairement, à Taïwan de marcher vers une forme d'indépendance. La plupart des opposants à cette qualification coloniale comparent la gouvernance d'après 1949 à celle de la République de Rhodésie, pays gouverné par une population blanche et appelée aujourd'hui l'État du Zimbabwe. Le sociologue Ronald WEITZER utilise, pour définir la situation de la Rhodésie, le terme de « *settler state* »<sup>17</sup>, autrement dit un État indépendant *de jure* ou *de facto* et gouverné par un groupe migrant qui occupe une position supérieure à celle du peuple indigène. Bien que Taïwan n'ait pas connu le ségrégationnisme comme la majorité des « *settler states* », le pays reste touché par une mise en infériorité systématique de l'indigénité au profit de l'hégémonie chinoise. À ce titre, il ne fait aucun doute que Taïwan figure sur la liste des « *settler states* ».

Le « *settler state* » est-il un type de colonisation ? Bien que la réponse soit encore contestée au sein du milieu universitaire insulaire, nous sommes tentés de répondre par la positive, puisque le ressentiment des indigènes reste identique après 1949. Le sociologue CHANG Mau-kuei (張茂桂 1953-) estime que le régime de « *settler state* » est plus oppressif que celui des colons, car

---

<sup>16</sup> HUANG Chih-huei 黃智慧, « La République de Chine à Taïwan - un examen des arguments entre « la gouvernance coloniale » et "*settler state*" » (zhong hua min guo zai tai wan-« zhi min tong zhi » yu « qian zhan zhe guo jia » shuo zhi jian tao, 中華民國在台灣-「殖民統治」與「遷佔者國家」說之檢討), dans *L'exil de la République de Chine à Taïwan en soixante ans et la situation internationale de Taïwan après la guerre* (zhong hua min guo liu wang tai wan liu shi nian ji zhan hou tai wan guo ji chu jing, 中華民國流亡台灣 60 年暨戰後台灣國際處境), Taipei, Éditions Avant-garde (qian wei 前衛), 2010, p. 173.

<sup>17</sup> Ronald WEITZER, *Transforming Settler States: Communal Conflict and Internal Security in Northern Ireland and Zimbabwe*, Berkeley, University of California Press, 1990.



dans le premier cas le colonisateur, contraint à une cohabitation à vie avec l'indigène, tend à adopter une politique raciale beaucoup plus sévère<sup>18</sup>.

Reste à savoir si le terme de « *settler state* » peut caractériser le régime insulaire après 1949. Si l'on regarde du côté du gouvernement de la République de Rhodésie, celui-ci n'a jamais été un gouvernement qui aspirait à un retour au pouvoir de la métropole, ni même qui utilisait la colonie comme un foyer temporaire. Actuellement, le gouvernement de la République de Chine (RDC) à Taïwan revendique encore l'appartenance de l'île au territoire chinois, au même titre que le Tibet et la Mongolie. Dans ce contexte, nous proposons de considérer le cas taïwanais comme une forme de colonisation traditionnelle marquée, cependant, par une spécificité, à savoir : la perte temporaire du lien entre la métropole et la colonie. Néanmoins, force est d'insister sur le caractère temporaire de cette perte, puisqu'un rattachement ne semble pas inenvisageable, notamment au regard du rapprochement opéré entre 2008 et 2016 sous la présidence de MA Ying-jeou (馬英九 1950-), nationaliste chinois qui cherche à établir une dépendance irréversible de Taïwan à l'égard de Pékin<sup>19</sup>. En fait, la potentielle réaffirmation du contrôle effectif de la métropole sur Taïwan constitue encore un facteur du paysage politique de l'île.

À l'issue de plusieurs décennies de pouvoir du mouvement nationaliste chinois, sous égide des autorités totalitaires, l'hégémonie chinoise à Taiwan reste quasiment omniprésente. Le cercle des universitaires et des intellectuels lui-même n'a pas été épargné. À ce titre, la plupart de leurs travaux sur l'art insulaire, comme les monographies et les critiques d'art, auxquels nous ferons référence dans cette thèse, sont des preuves irréfutables de l'intériorisation de ce nationalisme au sein de ce cercle. Cela est la raison pour laquelle la position

---

<sup>18</sup> CHANG Mau-kuei 張茂桂, « Critique et présentation de «Transformer les *settler states* » par Ronald WEITZER » (luo na · wei re zhe « qian zhan zhe guo jia de zhuan xing » ping jie, 羅那·維惹著《遷佔者國家的轉型》評介), *Bimensuel politique de l'État* (guo jia zheng ce shuang zhou kan 國家政策雙週刊), n°63, 1993, pp.14-15.

<sup>19</sup> Voir les éléments relatifs au contexte historique, p. 43.

de cette thèse est dite critique.

### ***Singularités du nationalisme taïwanais***

En nous appuyant sur cette critique, nous tenterons d'apporter de nouvelles réflexions scientifiques sur la lutte identitaire à Taïwan. Dans les écrits relatifs à la confrontation identitaire, la hiérarchisation entre les deux nationalismes est souvent négligée pour des questions de neutralité. Nous nous appuyerons sur un ensemble de faits pour remettre en cause cette attitude politique. Ce qui a été importé de Chine à Taïwan et imposé à travers l'éducation nationale insulaire est aujourd'hui emprunt de l'héritage du totalitarisme. En revanche, ce qui est né sur le sol taïwanais est encore nouveau, non officiel et souvent jugé provocateur.

En ce qui concerne le nationalisme, la majorité des recherches sur le sujet montrent que tous les mouvements nationalistes à Taïwan sont des mouvements d'extrême-droite, comme ce qui prévaut en Europe. Néanmoins, la situation de Taïwan peut être illustrée par ces propos de l'auteur Jean GENET : « *[l]e nationalisme est la plus bête des idées, sauf pour ceux qui n'ont pas de nation* »<sup>20</sup>. Le mouvement d'affirmation nationale<sup>21</sup> taïwanais a émergé en réaction à la colonisation alimentée par le nationalisme chinois. Ce mouvement n'a pas cherché à établir une identité intégrant des caractéristiques xénophobes, raciales, ethniques, ou encore linguistiques. Un regard sur les discours des dirigeants de ce mouvement suffit à démontrer cela.

Concernant la neutralité politique de la recherche, nous ne croyons pas qu'elle puisse exister et nous préférons, en ce sens, orienter nos discussions scientifiques selon notre propre position et notre propre conscience. Afin de

---

<sup>20</sup> Olivier DOUBRE, « Minorités et identité : repli ou émancipation ? », *Politis* [En ligne], consulté le 5 mai 2017. Disponible sur:

<https://www.politis.fr/articles/2013/02/minorites-et-identite-repli-ou-emancipation-21111/>

<sup>21</sup> Voir annexe 1 : no.13 du lexique des notions dans le volume 2, pp.11-12.

défendre cette position, nous montrerons que le mythe de la neutralité est, en l'espèce, susceptible de nuire à la qualité de la recherche, voire à l'objectivité de la recherche, car le chercheur, qui se considère neutre, tend à juger, via le prisme de la morale, des idées auxquelles il n'adhère pas. Par exemple, bien que revendiquant leur neutralité, plusieurs chercheurs taïwanais, ayant intériorisé les valeurs du nationalisme officiel<sup>22</sup>, affichent encore leur haine à l'égard des nationalistes taïwanais, notamment contre le pionnier du mouvement taïwanais, SU Bêng, célèbre condamné qualifié arbitrairement de « fondamentaliste ».

### ***Langage esthétique taïwanais et art contemporain mondialisé***

L'histoire de l'art occidentalisé à Taïwan a plus de cent ans<sup>23</sup>. Bon nombre d'artistes taïwanais ont intégré l'esthétisme de l'art occidental<sup>24</sup>. En effet, leurs œuvres sont marquées par une absence de volonté à exprimer des spécificités locales ou insulaires<sup>25</sup>. Ainsi, en majorité, les œuvres d'art taïwanaises occultent toute revendication politique ou sociale. Les artistes taïwanais se limitent généralement à la manifestation de leurs sentiments intimes. En même temps, il est difficile de distinguer un langage esthétique<sup>26</sup> spécifiquement taïwanais parmi la mosaïque d'œuvres d'art dites « mondiales ». En effet, ces artistes rêvent d'exprimer un langage esthétique sans frontières. Ce phénomène est nommé « double absence » : l'une au niveau du contenu et du sujet, l'autre au

---

<sup>22</sup> L'affichage d'une neutralité devant les conflits identitaires, notamment du fait d'une inconscience de sa propre appartenance identitaire est commun lorsqu'il s'agit de l'appartenance soutenue par le nationalisme officiel. Voir par exemple : HUANG, Min-yuan, *Mémoire collective et conflit d'interprétation sur l'identité nationale*, thèse de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2009, pp. 5-39.

<sup>23</sup> La modernisation apparaît à Taïwan au début de la colonisation japonaise. Elle touche également les arts visuels insulaires.

<sup>24</sup> Nombre de critiques d'art et commissaires d'exposition occidentaux considèrent que trouvent que les artistes taïwanais contemporains maîtrisent les formes d'expression de l'art occidental. Selon notre entretien avec TSENG Fang-ling (曾芳玲), directrice de la division d'exposition du Musée des beaux-arts de Kaohsiung, Taïwan, réalisé le 5 août 2007, et avec HU Yung-fen (胡永芬), commissaire d'exposition renommée à Taïwan, réalisé le 28 août 2007.

<sup>25</sup> Entretien à distance avec l'artiste YEH Yi-li (葉怡利 1973-) réalisé le 4 octobre 2016. Y est notamment mentionnée la difficulté de distinguer le visage de l'art contemporain taïwanais sur la scène internationale artistique.

<sup>26</sup> Voir annexe 1 : no.11 du lexique des notions dans le volume 2, p.11.

niveau du langage esthétique.

Le choix de cette double absence est généralement considéré comme le résultat de l'homogénéisation culturelle du monde<sup>27</sup> et rarement comme celui de faits spécifiques à l'île, tels que l'histoire coloniale taïwanaise et le processus hésitant de sa démocratisation, bien que ces derniers nous semblent des critères explicatifs bien plus pertinents. Avant l'avènement de la mondialisation, le muselement de la liberté d'expression avait entraîné l'autocensure des artistes taïwanais. Cette absence d'engagement politico-social répondait donc au climat politique de l'époque de la loi martiale<sup>28</sup>.

Après l'abrogation de la loi martiale en 1987, Taïwan entre dans un processus de démocratisation et de décolonisation. Toutefois, la création artistique s'est-elle, dès lors, libérée du tabou politique ? Il est évident que cette évolution politique a un certain nombre d'incidences sur la société insulaire. En effet, la colère populaire alimentée par l'inégalité entre émigrés chinois et indigènes, comme la discrimination dans l'octroi des postes de fonctionnaires et le monopole du récit national, s'exprime toujours plus. À cela s'ajoute l'incertitude de l'avenir politique de l'île qui inquiète de nombreux Taïwanais. En effet, le conflit entre partisans de l'« indépendance » taïwanaise et partisans de l'« union avec la Chine »<sup>29</sup> divise la société insulaire. Au regard de cette conjoncture, il est étonnant de constater la double absence qui domine les arts visuels.

Cet état de fait s'appuie, à notre avis, sur une forte adhésion au principe

---

<sup>27</sup> Bien que l'homogénéisation culturelle soit une tendance plus ou moins irrésistible à cause de la mondialisation, le particularisme culturel existe encore aujourd'hui. Même dans le domaine de l'art contemporain, ce particularisme peut être aperçu dans les différents pavillons nationaux de la Biennale de Venise.

<sup>28</sup> La durée du régime à Taïwan sous la loi martiale est de trente-huit ans, record mondial, à partir de 1949, date à laquelle CHIANG Kai-shek s'est exilé, poursuivi par les communistes chinois, jusqu'en 1987.

<sup>29</sup> En ce qui concerne l'identité nationale, les indépendantistes taïwanais insistent sur le fait que Taïwan doit devenir un pays « normalisé » et indépendant de la République de Chine (RDC). En revanche, les partisans de l'« union avec la Chine » souhaitent une annexion de Taïwan par Pékin. Néanmoins, il existe une position médiane qui est de plus en plus discutée : le souverainisme insulaire sous le régime de la RDC. Voir annexe 2 dans le volume 2, p. 15.

d'autonomie de l'art<sup>30</sup>. À ce sujet, il importe de souligner que la valeur d'une œuvre artistique n'est pas fonction de cette soi-disant autonomie de l'art, mais plutôt des principaux acteurs qui évoluent dans ce domaine. Ces agents prétendent incarner cette autonomie, mais sont limités par les expériences familiales et sociales, ou encore par leur formation. De ce fait, leurs pratiques en matière de langage esthétique et de contenu représentés sont variées. Par exemple, à Taïwan, la capacité à reconnaître les symboles populaires provient principalement des sources familiales. Ainsi, le jugement de leur valeur provoque souvent un conflit symbolique du pouvoir entre ces acteurs, révélant l'imprécision du principe d'autonomie et le caractère inéluctable des facteurs hétéronomes. Autrement dit, le regard « pur » formulé par Pierre BOURDIEU<sup>31</sup> est devenu à Taïwan un regard légitimé après ce conflit, par le biais duquel le vainqueur a été « purifié » et consacré. Cette thèse aborde le croisement entre les principes hétéronomes et autonomes en s'appuyant sur une observation articulée autour de la lutte identitaire taïwanaise telle qu'exprimée au sein des arts visuels. Cette lutte est éprouvée par des expériences coloniales et menée principalement autour des interactions entre la taïwanité, la sinité et l'occidentalité<sup>32</sup>. Si l'autonomie de l'art reste un mythe, notamment car personne n'en est le porte-parole, nous souhaitons interroger les pratiques par lesquelles la défense farouche du principe d'autonomie favorise, finalement, un positionnement identitaire.

Cette problématique propose quelques précisions théoriques sur la question identitaire et nationale, ainsi que sur l'autonomie de l'art.

### ***L'autonomie de l'art, un concept au service du statut quo culturel ?***

Au sein des mouvements nationalistes du XIX<sup>e</sup> siècle en Europe, les génies de

---

<sup>30</sup> Voir annexe 1 : no.2 du lexique des notions dans le volume 2, p.6.

<sup>31</sup> Voir Pierre BOURDIEU, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

<sup>32</sup> Voir annexe 1 : no.16 du lexique des notions dans le volume 2, p.12.

l'art ont été appréciés, notamment, du fait de la contribution à la construction d'une culture nationale singulière. Le lien entre identité nationale et art était considéré souvent très étroit. À titre d'exemple, comme le révèle l'historien d'art Eric MICHAUD, le sentiment antisémite considérait que les populations juives n'étaient pas en mesure de constituer une identité nationale propre, notamment du fait de l'absence d'une histoire de l'art propre à ce groupe<sup>33</sup>. En somme, le mythe de l'autonomie de l'art répondait, généralement, à un désir de la singularité nationale.

Néanmoins, à Taïwan, l'affirmation nationale est considérée comme nuisible au principe d'autonomie de l'art. En effet, l'idée dominante est que la poursuite de la singularité nationale, née d'un désir contre l'universalisme, enferme les créateurs dans des particularismes. De surcroît, les créations ainsi limitées ne peuvent généralement pas acquérir une grande valeur artistique. Cela explique pourquoi les rares artistes traitant spécifiquement du sujet insulaire et créant un langage esthétique spécifique sont discrédités par certains acteurs de l'art. De même, le milieu universitaire taïwanais reste sceptique face à ce type d'expression. Aujourd'hui encore, la taïwanité représente une démarche marginale, voire provocatrice.

Néanmoins, dans les œuvres de certains artistes, tel que YANG Mao-lin (楊茂林 1953-), nous constatons un langage esthétique collectif qui exprime visuellement la taïwanité. Cet artiste indique ainsi : « *la taïwanité existe naturellement dans nos créations. Elle en est un des caractères naturels. Ce serait un problème si elle n'existait pas* »<sup>34</sup>. Il est à noter que cette position est assez répandue chez les artistes pro-indépendantistes<sup>35</sup>, bien que non affichée publiquement.

---

<sup>33</sup> Voir Eric MICHAUD, *Histoire de l'art, une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005.

<sup>34</sup> YANG Mao-lin, extrait de l'entretien avec YANG Mao-lin réalisé le 31 août 2007 à la galerie Lin et Keng à Taïpei, Taïwan, voir annexe 3 du volume 2, p. 25.

<sup>35</sup> Notre position concernant le particularisme de l'art visuel taïwanais est soutenue par les artistes suivants : HUANG Lan-ya (黃蘭雅 1965-), Charlene SHIH (史筱筠 1971-) et WU Tien-chang (吳天章 1956-).

## ***Frontière nationale politique et frontière culturelle***

Pourquoi la particularité esthétique à motif national est-elle considérée comme une menace par certains agents artistiques ? Force est de s'interroger sur l'existence d'une corrélation entre frontière nationale politique et frontière culturelle. Le débat sur le nationalisme oppose la théorie moderniste et la théorie primordialiste. Cette dernière soutient l'existence d'une corrélation entre ces frontières, tandis que la théorie moderniste va plus loin<sup>36</sup>, puisqu'elle fait de cette corrélation la condition préalable à une communication efficace au sein d'une nation construite à la faveur de la modernisation industrielle. En outre, dans la catégorisation historique qui distingue le nationalisme civique du nationalisme ethnique, le fait qu'une certaine homogénéisation culturelle soit conséquente à la fonction de la nation est un phénomène commun<sup>37</sup>. À ce sujet, le professeur Alain DIECKHOFF, écrit :

« La culture, une affaire d'État : l'impossible neutralité de l'État. La culture apparaît donc comme une ressource politique à laquelle tous les mouvements d'affirmation nationale, qu'ils aient contesté ou légitimé l'ordre étatique, ont eu recours<sup>38</sup>. »

De manière identique, tous les champs culturels taiwanais sont impliqués dans la lutte identitaire, même si, en l'espèce, la transition identitaire à Taïwan cherche à construire une nation au sens civique du terme.

Ceci explique également notre souhait d'insister sur le fait que la taiwanité existe potentiellement dans l'art taiwanais, en dépit du phénomène de double

---

<sup>36</sup> Voir Karl W. DEUTSCH, *Nationalism and Social Communication*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1966.

<sup>37</sup> Alan PATTEN, "The autonomy argument for liberal nationalism", *Nation and nationalism*, vol. 5, n°1, 1999, pp.1-17.

<sup>38</sup> Alain DIECKHOFF, *La nation dans tous ses états : les identités nationales en mouvement*, Paris, Flammarion, 2000, p.98

absence. L'hypothèse de cette existence conditionne l'ensemble des discussions formulées dans cette thèse. Plus précisément, nous défendons l'idée selon laquelle chaque localité possède son propre particularisme culturel.

Est-il pertinent de renvoyer la quête du particularisme culturel à une foi essentialiste ?<sup>39</sup> Nous préférons considérer la taïwanité comme une qualité dynamique qui s'enrichit grâce aux apports des immigrants dans un cadre géographique, historique, climatique et environnemental particulier. Sa frontière est donc floue et poreuse. En réalité, la taïwanité absorberait même les éléments exogènes culturels qui ont servis autrefois à l'écarter. Finalement, en empruntant les termes du sociologue britannique Stuart HALL, nous soutenons une définition de la taïwanité qui se réfère aux « itinéraires » plutôt qu'aux « racines » des individus<sup>40</sup>.

Il convient de distinguer la volonté de résistance de la volonté de refus. La revendication de la taïwanité peut être menée par la résistance. Autrement dit, les activistes du nationalisme taïwanais peuvent lutter contre la structure coloniale imposée sans arborer de tendance xénophobe.

Cette structure coloniale est à l'origine d'une hiérarchisation culturelle réalisée au détriment de l'indigénéité. Du fait de cette hiérarchisation, la subjectivation des cultures indigènes est empêchée et le particularisme culturel est généralement exclu de la vie publique. Toutes les expériences coloniales démontrent que le particularisme indigène doit être reconnu afin que soit réalisée cette hiérarchisation. À défaut, la colonisation ne peut plus opérer.

Néanmoins, nous préférons éviter l'exercice de définition de la taïwanité qui exigerait, en tant que tel, la rédaction d'une thèse en soi, ceci d'autant plus qu'il

---

<sup>39</sup> Voir annexe 1 : no.5 du lexique des notions dans le volume 2, p.7.

<sup>40</sup> Voir Peter OSBORNE et Lynne SEGAL, "Culture and power: Interview with Stuart Hall", *Radical Philosophy*, n°86, 1997, p.34.



n'existe que peu de monographies sur le sujet.

### ***L'identité collective comme affirmation performative***

Pour ce qui est du mythe de l'autonomie de l'art, nous empruntons les idées de deux anthropologues, Éric SCHWIMMER et Jonathan FRIEDMAN relatives à la capacité créative de l'identité collective. D'après le premier, l'identité collective est une activité créative qui favorise le réveil et la défense des périphéries contre l'assimilation provenant du centre. En outre, la construction de l'identité concerne la formation d'une nouvelle perspective culturelle visant à interpréter le monde<sup>41</sup>. Pour le second, l'identité est une stratégie par laquelle un individu ou un groupe définit sa propre position afin d'être en relation avec le reste du monde<sup>42</sup>. Ces points de vue ne considèrent pas la quête de l'identité nationale et le nationalisme comme un repli sur soi et l'ennemie de l'autonomie de l'art. Cela est notre position sur le croisement entre identité et autonomie de l'art.

### ***État des recherches***

L'identité nationale à Taïwan est un objet d'étude fréquent. Reste que nombre de recherches s'appuient sur des statistiques insulaires et ne parviennent pas à analyser le processus de la lutte identitaire mené par les élites culturelles. De même, celles qui sont menées à partir de la représentation littéraire ne prennent généralement en compte que les œuvres en mandarin. Ces démarches démontrent un échantillonnage partiel du panorama des positions culturelles et identitaires insulaires.

L'étude en sciences sociales de la lutte identitaire sous le prisme des représentations de l'art visuel taïwanais est peu considérée. Les critiques d'art

---

<sup>41</sup> Éric SCHWIMMER, « La genèse du discours nationaliste chez les Maoris », *Culture*, vol. 10, n°1, 1990, pp. 23-34.

<sup>42</sup> Jonathan FRIEDMAN, "The Past in the Future: History and the Politics of Identity", *American Anthropologist*, vol. 94, n°4, 1992, pp. 837-859.

et les historiennes d'art suivants : CHAO Chia-hua (趙嘉華)<sup>43</sup>, LU Pei-yi (呂佩怡)<sup>44</sup>, YEH Hsing-jou (葉杏柔)<sup>45</sup>, CHEN Hsiang-chun (陳香君)<sup>46</sup> et KUAN Hsiu-hui (關秀惠)<sup>47</sup> sont les précurseurs de cette articulation au XXI<sup>e</sup> siècle. Les trois premiers s'intéressent à l'art contemporain depuis la seconde moitié des années 1990, tandis que les deux autres abordent la représentation visuelle du traumatisme national qu'est le Massacre 228<sup>48</sup>. Tous suivent une même ligne d'analyse à l'égard de l'émergence de l'identité nationale taïwanaise : sa portée négative. Cette ligne, majoritaire aussi bien dans le cercle des critiques d'art que dans celui des universitaires taïwanais, restreint la portée de leurs analyses. Ce consensus n'est pas une coïncidence, mais davantage la démonstration de l'existence d'une préférence idéologique parmi les universitaires insulaires réalisée au détriment de propositions de recherche alternatives.

À la différence des travaux de ces cinq chercheuses qui ne traitent qu'une époque limitée, ou se focalisent sur certaines expositions, cette thèse aborde une histoire traversant à la fois les XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles. Grâce à cet interstice

---

<sup>43</sup> CHAO Chia-hua 趙嘉華, *Étude contextuelle sur les discours des commissaires aux expositions de la Biennale de Taïpei de 1998 à 2008* (yi jiu jiu ba dao er ling ling ba tai bei shuang nian zhan lun shu mo luo zhi yanjiu, 1998-2008 台北雙年展論述脈絡之研究), mémoire de master à l'Université normale nationale de Kaohsiung, Kaohsiung, 2010.

<sup>44</sup> LU Pei-yi 呂佩怡, *Analyse des stratégies « locales/internationales » des expositions internationales du Musée des beaux-arts de Taïpei après les années 1990* (hou jiu ling nian dai tai bei shi li mei shu guan guo ji ce zhan de « ben tu/guo ji » ce lue tan tao, 後九〇年代台北市立美術館國際策展的「本土/國際」策略探討), mémoire de master à l'École nationale de l'art de Taïnan (台南藝術學院), Taïnan, 2000.

<sup>45</sup> YEH Hsing-jou 葉杏柔, *Entre administration et gouvernementalité : Regarder le Pavillon taïwanais de la Biennale de Venise dans la perspective du rôle du bureaucrate culturel contemporain* (xing zheng yu zhi li zhi jian : cong dang dai wen hua guan liao jiao se kan dai wei ni si shuang nian zhan tai wan guan, 行政與治理之間：從當代文化官僚角色看待威尼斯雙年展台灣館), mémoire de master à l'Université nationale des arts de Taïpei (國立台北藝術大學), Taïpei, 2013.

<sup>46</sup> CHEN Hsiang-chun 陳香君, *Au-delà de la commémoration : l'esthétique du traumatisme et de la différence sexuelle, avec l'Incident 228* (ji nian zhi wai: er er ba shi jian—chuang shang yu xing bie cha yi de mei xue, 紀念之外：二二八事件-創傷與性別差異的美學), traduit de l'anglais au chinois par CHOU Ling-chih 周靈芝 et HSIANG Yu-jung 項幼榕 Taïpei, Éditions Groupe Art et Collection, 2014.

Voir aussi : CHEN Hsiang-chun, *Lecture sociale des dossiers de l'art* (yi shu dang an she hui yue du, 藝術檔案社會閱讀), Taïpei, Éditions Groupe Art et Collection, 2004.

<sup>47</sup> KUAN Hsiu-hui 關秀惠, *Politique esthétique de l'Événement : Exposition 228, l'art et la suite (1993-2007)* (shi jian de mei xue zheng zhi : er er ba zhan lan (yi jiu jiu san dao er ling ling qi), mei shu ji qi hou, 事件的美學政治：二二八展覽 (1993-2007)、美術及其後), thèse de doctorat soutenue à l'Université Nationale Chiao Tung (國立交通大學), Hsinchu, 2014.

<sup>48</sup> Voir les éléments relatifs au contexte historique, p. 34.

temporel important, nous sommes en mesure de considérer la formation et le développement de l'échiquier identitaire taïwanais, ainsi que les moteurs historiques de celui-ci dans le domaine artistique, notamment par le biais d'exercices comparatifs et généalogiques. Il convient de souligner qu'aucun ouvrage académique, ou spécialisé ne présente l'histoire de l'art visuel taïwanais sur une telle durée.

Pour ce faire, nous avons puisé dans plusieurs monographiques qui touchent à la fois l'art visuel et les problématiques identitaires insulaires, à savoir celles de CHEN Yu-yen(陳玉燕)<sup>49</sup>, de HSIEH Li-fa (謝理法)<sup>50</sup>, de LiaoHsin-tien (廖新田)<sup>51</sup> et de YE Yu-jing (葉玉靜)<sup>52</sup>. Ces ouvrages recensent un ensemble de propos et de textes sur ce sujet sans, toutefois, les analyser, voire même les considérer en lien avec une quelconque revendication identitaire. Ainsi, l'analyse de la « conscience taïwanaise » faite par Jason C. KUO<sup>53</sup> fait figure d'exception. Néanmoins, sans préciser la définition de cette conscience selon l'échiquier identitaire, force est d'indiquer que cette analyse n'est pas considérée par le cercle de l'art insulaire.

### ***Les sources, la méthodologie et l'organisation de notre enquête sur l'histoire de l'art à Taïwan***

En ce qui concerne ces sujets, nous présentons cinq notes suivantes.

---

<sup>49</sup> Chen Yu-yen 陳玉燕, *Étude sur la conscience critique de l'indigénisation de l'art taïwanais : 1990-1999* (tai wan mei shu ben tu hua pi ping yi shi zhi yan jiu : yi jiu jiu ling dao yi jiu jiu jiu nian, 台灣美術本土化批評意識之研究：1990-1999年), mémoire de master à l'Université nationale Chang Kung, Taïnan, 2000.

<sup>50</sup> HSIEH Li-fa 謝理法, *L'histoire du mouvement de l'art taïwanais pendant l'occupation japonaise* (ri ju shi dai tai wan mei shu yun dong shi, 日據時代台灣美術運動史), Taïpei, Éditions Artiste (yi shu jia 藝術家), 1992.

<sup>51</sup> LIAO Hsin-tien 廖新田, *La tension de l'art : l'art taïwanais et la politologie culturelle* (yi shu de zhang li - tai wan mei shu yu wen hua zheng zhi xue, 藝術的張力-台灣美術與文化政治學), Taïpei, Éditions Groupe Art et Collection (dian cang yi shu jia ting 典藏藝術家庭), 2010.

<sup>52</sup> YE, Yu-jing 葉玉靜 (éd.), *La conscience taïwanaise dans l'art taïwanais* (tai wan mei shu zhong de tai wan yi shi, 台灣美術中的台灣意識), Taïpei, Éditions d'art Hsiung Shih, 1994.

<sup>53</sup> Jason C. KUO, *Art and Cultural Politics in Postwar Taiwan*, Seattle and London, University of Washington Press, 2000.

### 1) Sources

Nous utilisons des articles principalement publiés dans des magazines artistiques insulaires, principalement dans le Magazine artistique *Hsiung Shih* (雄獅美術, 1971-1996) qui aborde les différents mouvements artistiques à Taïwan. À ce titre, nous avons bénéficié du fonds d'archives de la Fondation d'art et d'éducation « Dimension » (帝門藝術教育基金會) consacré aux presses sur l'art.

### 2) Lexique des notions

Le champ lexical utilisé dans cette thèse exige un certain nombre de définitions précises. Nous renvoyons, pour ce faire, au lexique des notions figurant dans le deuxième volume de cette étude.

### 3) Corpus d'œuvres présentées

Le choix du corpus d'œuvres liées aux questions identitaires et hégémoniques s'appuie sur trois critères principaux. Ces œuvres ont, tout d'abord, fait l'objet de discussions dans les monographies de quatre historiens renommés de l'art taïwanais : HSIAO Chong-ray (蕭瓊瑞), HSIEH Li-fa, HSIEH Tung-shan (謝東山) et YEN Chuan-Ying (顏娟英). Puis, elles sont issues des listes des œuvres exposées lors de l'Exposition du Pavillon taïwanais de la Biennale de Venise, de la Biennale de Taïpei et de l'Exposition 228, trois événements ultérieurement présentées, mais également des pages de la presse artistique la plus influente : le magazine artistique *Hsiung Shih* (雄獅美術), l'*Artiste Mensuel* (藝術家), le *Mensuel Artco* (jin yi shu 今藝術) et la revue *Art accréditant* (yi shu ren zheng 藝術認證). En revanche, malgré le soutien de l'État, la peinture chinoise traditionnelle n'est pas prise en compte dans les discussions du fait de son impopularité au sein du cercle artistique.

Toutes les œuvres discutées sont référencées, en tant qu'annexes figuratives, dans le deuxième volume de cette thèse.

#### 4) Entretiens

Ces entretiens ont été réalisés sur deux périodes, au cours des étés 2007 et 2016. Les personnes interrogées sont des artistes, des commissaires d'exposition, des critiques d'art et des fonctionnaires de musée. Tandis que les entretiens de 2007 ont été réalisés en personne à Taïwan, ceux de 2016 ont été réalisés depuis la France par vidéoconférence<sup>54</sup>.

Soulignons qu'en 2007, alors que le conflit identitaire est particulièrement tendu, certaines personnes interrogées nous ont demandés de ne pas rendre public l'intégralité de leurs propos. Ainsi, pour des raisons éthiques, nous avons respecté leur demande et utilisé *a minima* cette ressource dans le cadre de ce travail. En réalité, les propos publiés dans les périodiques d'art constituent la partie la plus importante de nos sources de témoignage.

#### 5) Terminologie et traduction

La dernière annexe a trait aux questions de terminologie et de traduction. De manière générale, nous nous sommes attachés à la méthode de traduction littérale ordinaire. Cependant, nous évitons autant que faire se peut l'usage de termes connotés par la politique du Kuomintang, ainsi que les traductions ambiguës utilisées par nombre de sinologues du monde francophone. Deux illustrations permettent d'éclairer ces choix.

Deux appellations dichotomiques distinctes - bien qu'elles renvoient à la même réalité - sont couramment utilisées par le cercle sinologue pour désigner la division professionnelle, politique et culturelle la plus importante parmi la population taïwanaise d'après-guerre : *Benshengren* (本省人 personnes de la province) - *Waishengren* (外省人 personnes extérieures à la province)<sup>55</sup> et Taïwanais de souche - Continental. Dans cette thèse, nous utilisons une appellation dichotomique alternative : indigène - émigré. Aucune appellation

---

<sup>54</sup> Voir annexe 3 dans le volume 2, pp.16-26.

<sup>55</sup> Voir annexe 1 : no.4 du lexique des notions dans le volume 2, pp.6-7.

parmi les trois ensembles proposés n'est parfaite. Il n'existe pas non plus d'appellation dichotomique en langue chinoise dénuée de controverse. La première appellation, qui est la plus ancienne, est contestée par les indépendantistes qui ne considèrent pas Taïwan comme une province chinoise. La seconde est largement acceptée par les sinologues français, même si elle est objet des malentendus. Tout d'abord, l'appellation « Continental » (大陸人 *Daluren*) mélange les émigrés et les citoyens chinois non originaires de Hong Kong et de Macao. À titre d'exemple, un artiste issu d'une famille émigrée mentionne les Continentaux (大陸人 *Daluren*) dans l'entretien retranscrit en annexe, alors qu'il parle, en réalité, de la population chinoise<sup>56</sup>. Cette confusion provoque nombre de situations politiquement sensibles, notamment lorsqu'un individu issu de la population émigrée refuse la liaison systématique faite entre son origine et son affiliation identitaire. Quant au terme « Taïwanais de souche », le professeur Yves COHEN de l'EHESS a déconseillé son usage étant donné sa connotation politique négative en langue française : il renvoie à une ligne politique d'extrême-droite et à un type de population dominante, ce qui n'est absolument pas le cas de la population indigène insulaire. Alors que la première appellation dichotomique est l'objet de controverses du fait de l'évolution de la conjoncture politique, le second couple n'est pas non plus dénué de problématique. La troisième appellation dichotomique n'est pas en soi parfaite, mais constitue un équilibre permettant d'éviter toute confusion entre la population majoritaire et la population dominante et de souligner l'existence d'une population immigrée initialement en exil et pourtant privilégiée par les institutions étatiques. Une ségrégation institutionnalisée existe entre les deux groupes jusqu'aux années 1980, notamment du fait d'un ensemble de dispositions réglementaires et législatives qui privilégient la population chinoise dans certains emplois publics, ainsi que dans la représentation parlementaire, qui imposent l'usage public de la langue chinoise, etc. Aussi, alors que l'usage du terme « l'émigré régime » (dans ce cas remettre l'expression anglaise), composé d'un mot français et d'un mot anglais, utilisé par le sociologue politique

---

<sup>56</sup> Voir annexe 3 dans le volume 2, p.23.

WU Jieh-min (吳介民 1962-) pour désigner le régime du Kuomintang, ne suscite pas de contestation à Taïwan<sup>57</sup>, la troisième appellation dichotomique ne semble pas sensible, ou provoquante en soi. Enfin, nous avons fait le choix d'écarter l'appellation dichotomique « colonisateur-colonisé » qui n'est pas de grand intérêt, puisque nous ne définissons pas l'ensemble des immigrants japonais de l'époque japonaise de colonisateurs.

De même, nous n'utilisons que rarement le terme d'« unioniste », privilégiant plutôt la notion d'« annexionniste ».

D'un point de vue scientifique, faire le choix le plus pertinent en matière de terminologie dépend de deux critères : la correspondance avec l'argumentaire de la thèse ; puis, l'usage des termes les plus compréhensibles et les moins connotés politiquement pour un lecteur non averti des terminologies sinophones.

Alors que la transition identitaire est amorcée à Taïwan et que le récit national dicté par le régime de la République de Chine (RDC) est progressivement reformulé, notre engagement scientifique en faveur de l'étude taïwanaise s'inscrit dans ce processus de nouvelle communauté imaginée, notamment eu égard à l'ambition de détacher la taïwanologie<sup>58</sup> de la sinologie. Cette rupture doit s'alimenter de l'élaboration de terminologies propres. Étant donné le fait que ce travail est la première thèse francophone rédigée avec l'ambition indiquée, l'usage d'un vocabulaire sinologique est systématiquement examiné.

Afin d'atténuer l'impact de l'hégémonie du mandarin, les transcriptions de sinogrammes en alphabet latin sont réalisées depuis la prononciation utilisée dans l'époque et le milieu d'usage. À titre d'exemple, le nom d'un indigène

---

<sup>57</sup> WU Jieh-min 吳介民, Troisième imagination sur la Chine (di san zhong zhong guo xiang xiang, 第三種中國想像), Nouveau Taipei, Éditions Rive Gauche Culture (zuo an wen hua 左岸文化), 2012.

<sup>58</sup> Voir annexe 1 : no.18 du lexique des notions dans le volume 2, p.13.

hakka vivant aux alentours de la Seconde Guerre mondiale est présenté par trois transcriptions linguistiques : le hakka, le *romaji* (ローマ字) pour le japonais et le mandarin<sup>59</sup>.

Avant de rentrer dans le fonds du sujet, nous souhaitons justifier le fait que la colonisation japonaise ne figure que dans la première partie de cette thèse, alors qu'elle occupe plus d'un tiers de la période étudiée. La raison se trouve dans l'interaction relativement invariable parmi les acteurs de l'art insulaire. En revanche, à la fin de la guerre, cette interaction, influencée par les évolutions géopolitiques, l'accroissement des échanges culturels et de la légitimité chinoise, se complexifie. Aussi, la démocratisation politique de l'île, à partir des années 1990, déclenche plusieurs conflits que l'on retrouve dans les écrits, ou encore dans la création visuelle. En réalité, une véritable revendication identitaire n'est possible qu'après 1987, date d'abrogation de la loi martiale. Puis, la participation taïwanaise aux grandes expositions mondiales ne démarre que dans les années 1990, occasion qui réveille la vigilance à l'égard de la question identitaire.

La première partie de notre étude abordera la période située entre le début du XX<sup>e</sup> siècle et 1987, date de levée de la loi martiale, au cours de laquelle des interactions variées entre la taïwanité, la sinité et l'occidentalité multiplient les formes de l'art visuel de Taiwan. Cette période nous permettra de comparer les deux colonisations, japonaise et chinoise, qui se sont succédées à Taïwan. À travers ce changement, nous verrons que l'identité taïwanaise se développe discrètement sous l'autoritarisme colonial.

Nous observerons, dans la deuxième partie, le débat animé par les artistes et les critiques d'art juste après 1987. Des mouvements culturels revendiquant une indigénisation, exprimant une volonté de s'enraciner dans la terre taïwanaise au détriment du rêve chinois, émergent. Ainsi, des Taïwanais remettent en cause

---

<sup>59</sup> Voir annexe 7 dans le volume 2, pp.35-37.



l'hégémonie existante établie par le nationalisme chinois. Le domaine des arts visuels est un des derniers champs culturels à répondre à ce mouvement. Nous examinerons cette réponse au travers d'un débat qui mobilise un grand nombre d'acteurs de l'art.

Dans la troisième partie, nous étudierons la mémoire collective et le traumatisme national, deux thèmes généralement étroitement liés au processus d'affirmation nationale. La revendication de cette mémoire collective est une contestation discrète au sein des arts visuels insulaires, articulée autour de la définition de la frontière nationale. Tandis qu'un camp défend l'origine chinoise des traits culturels taïwanais, l'autre souligne le poids aborigène taïwanais et les empreintes de l'époque japonaise dans la culture insulaire. Quant au traumatisme national, nous présenterons les discussions accompagnant une série d'expositions artistiques et commémoratives dédiée au Massacre de l'Insurrection du 28 février 1947 (désormais appelé le Massacre 228). Ce massacre constitue l'un des faits générateurs de la construction d'un imaginaire national pour l'ensemble des habitants insulaires.

Enfin, la dernière partie sera consacrée à la question de l'occidentalité, située dans le prisme de la mondialisation, au sein des arts visuels depuis le milieu des années 1990. Pour les acteurs de l'art insulaire, les deux grandes expositions, que sont l'Exposition du Pavillon taïwanais de la Biennale de Venise et la Biennale de Taïpei (dorénavant les *DGE*), sont deux grandes occasions qui permettent à l'art taïwanais d'émerger de manière significative sur la scène internationale. À travers l'analyse de l'évolution du goût artistique présenté dans ces *DGE*, nous explorerons le conflit mené en vue de défendre une image « mondialisée », symbole ambigü, oscillant entre la mondialisation et le cosmopolitisme. Au moment où la hiérarchie culturelle à Taïwan est en passe de connaître une réorganisation, ce conflit se nourrit des rhétoriques élaborées afin d'inciter ou d'empêcher cette réorganisation.

## CONTEXTE HISTORIQUE

### 1) Les autorités politiques à Taïwan toujours exogènes

Dans la deuxième moitié du XVI<sup>e</sup> siècle, une flotte portugaise surnomme Taïwan l'« Île de Formose », ce qui signifie « belle île ». Cette île est progressivement connue dans le monde occidental sous cette appellation. Les Hollandais, grâce à la Compagnie néerlandaise des Indes orientales (VOC), colonisent le sud de l'île entre 1624 et 1662 qui devient alors un relai commercial international. Séduites par les invitations hollandaises, les populations de l'autre côté du détroit y immigrent afin de développer l'agriculture. Il s'agit du premier grand projet d'immigration de l'histoire de Taïwan. L'époque hollandaise s'achève en 1662 avec l'invasion du groupe de Koxinga<sup>(t)</sup> (*ZHENG Cheng-gong*<sup>(m)</sup> 鄭成功, 1624-1662), pirate commercial et militaire<sup>60</sup>. Vingt-et-un ans plus tard, en 1683, l'Empire des Qing vainct le groupe de Koxinga et, pour la première fois, rattache l'île au territoire chinois. Néanmoins, le pouvoir de l'Empire ne contrôle alors que les plaines de l'ouest, faute d'effectivité administrative.

À la suite de la défaite chinoise dans la Guerre sino-japonaise(1884-1885), la signature du Traité de Shimonoseki (下関条約) acte l'administration japonaise de Taïwan. La colonisation japonaise impose, pour la première fois, un contrôle centralisé aux quatre coins de l'île et transforme profondément la société. En 1945, les Japonais sont contraints d'évacuer Taïwan après leur défaite face aux puissances alliées. Ces dernières placent ensuite l'île sous la tutelle provisoire du gouvernement chinois alors dirigé par CHIANG Kai-shek (蔣介石, 1887-1975) et son Parti nationaliste chinois (le Kuomintang 國民黨). En 1949, la guerre civile

---

<sup>60</sup> Né en 1624 au Japon, Koxinga est le fils d'un pirate chinois. À la chute de la dynastie chinoise Ming, sa famille entre en guerre contre les nouveaux-venus. Afin d'établir une base plus solide pour assurer ses arrières, Koxinga prend en 1661 l'île de Taïwan et chasse les Hollandais qui s'y étaient établis quarante ans plus tôt.

chinoise entraîne l'exil de ce dernier à Taïwan. Environ deux millions de Chinois, militaires, fonctionnaires et leurs familles s'y expatrient durant plusieurs mois. Il s'agit de la plus grande vague d'immigration de toute l'histoire taïwanaise.

## **2) Pendant la colonisation japonaise (1895-1945)**

Le Japon est, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le seul empire colonisateur d'origine asiatique. Taïwan est sa première colonie. À la différence de la colonisation occidentale qui poursuit un profit économique, la colonisation de Taïwan est davantage le résultat d'une volonté strictement politique. En effet, la colonisation japonaise représente une réussite dans la lutte contre l'invasion occidentale. Ainsi, à peine arrivés, les Japonais diffusent leur langue et modernisent l'infrastructure de l'île.

Avant la colonisation, les Taïwanais ne revendiquaient ni d'identité taïwanaise, ni d'identité nationale au sens moderne du terme. Ils se définissent alors selon l'ethnie, la langue, voire même selon leurs origines chinoises continentales. Outre les diverses tribus aborigènes installées à Taïwan depuis plusieurs milliers d'années, deux autres groupes linguistiques sont dominants ; le holo (福佬) et le hakka (客家), originaires de Chine<sup>61</sup>. Entre la langue de ces immigrants et celle des aborigènes qui habitent dans les plaines, une certaine créolisation se réalise pendant deux ou trois siècles, au profit plutôt des premiers. Ces populations créoles, ainsi que les aborigènes non-sinisés seront qualifiés d'indigènes dans cette thèse. Il faut attendre la colonisation japonaise pour que les divers groupes indigènes connaissent, pour la première fois, une démarche identitaire unificatrice. Depuis l'instauration de l'instruction obligatoire en 1910, une identité nationale moderne associée à l'Empire japonais se construit progressivement.

Evoluant dans une politique coloniale inégalitaire, le mécontentement des

---

<sup>61</sup> Les locuteurs taïwanais et mandarins ne sont pas capables de communiquer ensemble.

Taiwanais entraîne plusieurs soulèvements, notamment dans la première décennie du règne japonais. Les insurrections *Se-lâi-am*<sup>(t)</sup> (西來庵起義) en 1915 et *Musha*<sup>(i)</sup> (霧社起義) en 1930 constituent les deux dernières révoltes<sup>62</sup>. Bénéficiant de la « Démocratie de Taishô (大正デモクラシー) », les leaders insulaires, surtout les intellectuels, changent de position en adhérant au mouvement non-violent et en revendiquant, auprès des Japonais, le droit à la participation politique<sup>63</sup>. Cette conjoncture favorise la construction d'une identité taïwanaise chez tous les colonisés, indépendamment de l'ethnie, de la tribu ou de toute autre origine.

Après la Restauration de Meiji (Meiji Ishin, 明治維新) dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le Japon devient le pays le plus moderne de toute l'Asie<sup>64</sup>. Récoltant les fruits de cette modernité, Taïwan se développe, se civilise, s'industrialise et, de manière générale, s'enrichit. En effet, l'île bénéficie d'infrastructures solides, de mesures d'urbanisme intégrant des normes sanitaires, d'institutions sociales modernes, d'une industrie mécanisée, de mesures d'alphabétisation réussies et de mouvements de pensée et de connaissance inédits. Les Japonais sont aussi bien des colonisateurs que des agents de la modernisation. Si l'ancien Taïwan était un territoire marginal doté d'un royaume affaibli, le nouveau territoire s'érige peu à peu comme l'un des plus développés d'Asie.

À la différence de la rigidité des mesures politiques et policières, les mesures

---

<sup>62</sup> Holo et médium bouddhiste, Ū Tshing-hong<sup>(t)</sup> (余清芳 1879-1915) regroupe, au nom de Dieu, les croyants autour du temple *Se-lâi* afin de renverser la domination japonaise. Après le conflit de 1915 qui s'étend sur plusieurs mois, la police et les militaires japonais arrêtent presque deux mille insurgés, dont plus d'une centaine sont condamnés à mort. À cause de l'oppression et de l'exploitation des travailleurs, les aborigènes *Seediqs* de la tribu *Musha* se soulèvent en 1930. Cet événement, qui prend la forme d'une véritable guerre civile, provoque la mort de presque mille individus issus de ce peuple.

<sup>63</sup> La « Démocratie de Taishô (1912-1926) » est une période japonaise située autour de 1920, caractérisée par une certaine liberté politique. Cette tendance se répand également dans les colonies. Les mouvements syndicaux, politiques, paysans et culturels sont alors exceptionnellement actifs à Taïwan.

<sup>64</sup> La Restauration de Meiji conduit à la modernisation et à l'occidentalisation de cet archipel afin d'éviter la colonisation occidentale, à l'instar des pays voisins. Avec les deux slogans « pays riche, armée forte (富国強兵) » et « se détacher de l'Asie pour entrer dans l'Europe (脱亜入欧) », le Japon accélère l'industrialisation et devient, en 1905, une puissance militaire.

culturelles de l'autorité japonaise démontrent une plus grande tolérance à l'égard du développement de la culture taïwanaise avant le mouvement d'assimilation japonais (*Mouvement Kominka*<sup>(j)</sup> 皇民化運動), que nous aborderons plus loin. Par exemple, l'opéra traditionnel taïwanais (*Kua-á-hì*<sup>(t)</sup> 歌仔戲) reste l'art le plus populaire, ceci malgré l'introduction des théâtres modernes. Concernant le marché du disque, ce sont les musiques traditionnelles, appelées *Lâm-im* et *Pak-koán*<sup>(t)</sup> (南音北管), la chanson folk *Hakka* (*Hag-ga-san-go*<sup>(h)</sup> 客家山歌), ainsi que l'opéra traditionnel taïwanais qui sont les plus écoutés. En outre, l'ouverture du Bureau Radio Taïpei produit la première génération de stars populaires taïwanaises composée de chanteurs, de compositeurs et de paroliers. Durant les années 1930 éclate une polémique à propos de la langue et de la littérature taïwanaises. En 1935, dix musées locaux consacrés à la présentation et à la conservation des spécialités du terroir insulaire ouvrent leurs portes dans plusieurs villes, à l'occasion de l'inauguration de l'Exposition commémorative pour le 40<sup>e</sup> anniversaire de la nouvelle ère politique (始政四十周年記念台湾博覽會). Lors de cet événement historique, le gouvernement colonial (*Sotokufu*<sup>(j)</sup> de Taïwan 台湾總督府) se concentre, notamment, sur l'éloge de la culture taïwanaise<sup>65</sup>.

En 1938, soit un an après l'éclatement de la seconde guerre sino-japonaise, Taïwan entre dans une période de conflit. En effet, tout mouvement social, qu'il soit politique ou culturel, est interdit, exceptions faites des manifestations organisées par le gouvernement colonial japonais. Le Mouvement Kominka est rigoureusement appliqué à partir de 1941. Il s'agit d'un mouvement d'assimilation poursuivi sur l'ensemble de l'île et exigeant que le peuple taïwanais adopte les attributs de l'identité japonaise : pratique du japonais, vêtements, usage de noms japonais et conversion religieuse. Dans un contexte de guerre contre la Chine, le colonisateur japonais cherche alors à s'assurer de la fidélité du colonisé d'origine chinoise envers l'Empereur japonais. Malgré cela,

---

<sup>65</sup> Sotokufu de Taïwan (présidence du gouverneur général de Taïwan) est la plus haute autorité coloniale. Elle dispose de pouvoirs administratif, législatif, voire militaire à certaines périodes.

certaines Taïwanais, sensible au rapprochement ethnique avec les Chinois, choisissent de réaliser leur service militaire auprès de l'armée chinoise.

### **3) Pendant la colonisation chinoise (1945-1987)**

Taïwan est mis sous la tutelle du gouvernement de la République de Chine après la défaite japonaise en 1945<sup>66</sup>. Malheureusement, cette tutelle s'avère plus contraignante que la précédente pour au moins deux raisons.

Premièrement, la japonisation des Taïwanais, réalisée durant les cinquante-et-un ans de colonisation, n'est pas facile à déconstruire, y compris malgré l'argument de « consanguinité » entre Chinois et Taïwanais. Ainsi, certains Taïwanais nipponisés sont pris pour cible par la haine chinoise accumulée durant la guerre sino-japonaise. De même, au sein de l'île, certaines habitudes, comme écouter la radio japonaise ou s'habiller à la japonaise, sont sévèrement proscrites. Il n'est alors pas rare d'entendre les nouveaux dominants accuser ouvertement les Taïwanais d'avoir une « mentalité servile (奴化思維) ». En effet, les Chinois considèrent que la colonisation japonaise a plongé le peuple taïwanais dans des habitudes proches de l'esclavage.

Deuxièmement, les besoins matériels des Chinois, du fait de la guerre civile, ainsi que la corruption des fonctionnaires chinois à Taïwan entraînent un pillage des richesses insulaires. Un ensemble de fléaux, tels que l'inflation, le chômage et la pénurie de riz (principale source alimentaire) rongent le peuple taïwanais. Le désordre économique et social atteint alors un niveau sans précédent.

---

<sup>66</sup> La fondation de la République de Chine en 1912 met fin à la monarchie chinoise. Cependant, elle ouvre aussi une longue guerre civile. Le Parti nationaliste chinois (le Kuomintang, KMT), fondé en 1919 par le politicien SUN Yat-sen, réunit, en 1928, la majorité des territoires nationaux. CHIANG Kai-shek, successeur de SUN Yat-sen, devient alors Président de la République et dirige les militaires chinois pendant la deuxième guerre sino-japonaise, entre 1937 et 1945. À l'issue de guerre, cet homme, son parti politique et ses forces armées sont chassés par les communistes qui fondent, en 1949, la République populaire de Chine (la Chine communiste). Ceux qui sont chassés sont alors forcés de s'exiler à Taïwan. Le gouvernement exilé de CHIANG Kai-shek, soutenu par les États-Unis, se présente encore comme le représentant chinois officiel aux Nations Unies jusqu'en 1971.

Le conflit culturel, la corruption, la dégradation des conditions de vie, ainsi que certaines politiques de discrimination alimentent une forte rancune au sein des populations indigènes. Celles-ci provoquent, un an et demi après le début du règne chinois, une insurrection à l'échelle insulaire. Une semaine après l'éclatement de cette révolte, CHIANG Kai-shek envoie sur l'île des troupes qui répriment sévèrement en vue d'un rapide retour au calme. Finalement, les actions rebelles s'achèvent dans le sang. Ce massacre, appelé Massacre 228 en référence à son premier jour le 28 février 1947, est l'événement le plus tragique de l'histoire moderne de l'île.

Ce massacre emporte la vie de plusieurs milliers d'insurgés et s'accompagne de l'élimination systématique et clandestine des élites indigènes, indépendamment d'une quelconque responsabilité. Ces exactions sans précédent traumatisent la majeure partie des survivants taïwanais.

### **« La République de Chine » du Kuomintang, gouvernement en exil**

Mao Zedong (毛澤東, 1893-1976), vainqueur de la guerre civile chinoise, fonde la République Populaire de Chine le 1<sup>er</sup> octobre 1949. L'île de Taïwan, dirigée par CHIANG Kai-shek et protégée des affres de la guerre par la mer, sert de refuge aux militaires chinois, aux membres du gouvernement de la République, ainsi qu'à leurs familles et à leurs proches. Ce groupe d'émigrés<sup>67</sup>, composé de deux millions de personnes, dénommé *Waishengren*<sub>(m)</sub> (外省人), modifie en profondeur l'équilibre de la société taïwanaise qui ne comptait, jusque là, que six millions d'habitants indigènes : les *Benshengren*<sub>(m)</sub> (本省人).

---

<sup>67</sup> Dans la thèse, la qualification sous-ethnique des membres des familles émigrées, c'est-à-dire appartenant à la population émigrée, est mentionnée selon les catégories suivantes : 1. « émigré » : qui est né en Chine (première génération) et qui a annoncé activement et ouvertement son origine familiale ; 2. « issu d'une famille émigrée » : qui n'est pas « émigré » en tant que tel et est né avant 1980 au sein d'une famille émigrée ; 3. la catégorie sous-ethnique des individus nés après 1980 n'est plus mentionnée, car la catégorisation sous-ethnique imprègne beaucoup moins la vie socio-politique de l'île et donc impacte moins ces nouvelles générations. Voir annexe 1 : no.4 du lexique des notions dans le volume 2, pp.6-7.

La plupart des *Waishengren* jouissent de nombreux avantages, tels que la distribution d'aliments, des places réservées aux concours de la fonction publique et des logements collectifs.

Cette politique de logement les isole du reste des groupes taïwanais. À ceci s'ajoute le fait que les élites émigrées occupent presque toutes les positions de prestige dans les domaines culturel, militaire, politique, intellectuel et médiatique. Globalement, les Taïwanais indigènes ont un statut politique et social de deuxième rang, identique à celui qui prévalait sous la colonisation japonaise.

La panique du Massacre 228 est suivie d'une longue période de Terreur blanche qui débute par l'annonce en 1948 de l'état de siège. Profitant d'une loi martiale de trente-huit ans, un des records mondiaux, la police, la justice militaire et les agents secrets étouffent la liberté d'expression et le développement d'une opposition.

Malgré la fin de la guerre, le Kuomintang considère toujours Taïwan comme une base ultime de contre-offensive en vue de récupérer la Chine. À ce titre, les dépenses militaires représentent plus de 70 % du budget national pendant une dizaine d'années, ce qui restreint considérablement tout développement civil. Il faut attendre 1965, année de fermeture du Bureau de stratégie opérationnelle pour la récupération du Continent chinois (反攻大陸作戰計畫室), pour voir une nouvelle répartition du budget public.

Cependant, la guerre culturelle continue. Profitant de la tragédie de la Révolution culturelle qui débute en 1966 et qui annihile des pans entiers du patrimoine culturel chinois, le Kuomintang lance le Mouvement de Renaissance de la culture chinoise (復興中華文化運動) à Taïwan afin d'imposer la légitimité de la culture chinoise. Cette légitimité favorise la représentativité chinoise du



Kuomintang sur la scène internationale et renforce, à l'intérieur de l'île, la supériorité culturelle des dominants immigrés.

Pour ce faire, ce mouvement s'efforce de transformer les Taïwanais indigènes en véritables Chinois, c'est-à-dire en héritiers de la tradition chinoise capables de faire « renaître la culture chinoise »<sup>68</sup>. La taïwanité est ainsi méprisée, voire censurée, au nom de la sinisation selon des critères dits « orthodoxes ». Par exemple, la diffusion de l'idéologie confucéenne et de la perspective historique officielle a lieu par le biais de l'éducation nationale et des médias. Il est alors prohibé aux écoliers de s'exprimer dans leur langue maternelle à l'école, tandis que l'écrit en taïwanais est prohibé dans toute publication tant publique que privée. De même, dans les téléfilms, les comédiens et comédiennes qui parlent en taïwanais ou en mandarin avec l'accent taïwanais peuvent uniquement incarner des rôles péjoratifs, méchants ou stupides. Progressivement, l'inégalité entre la culture taïwanaise - inférieure - et la culture chinoise - supérieure - est intégrée dans l'esprit des Taïwanais indigènes. Du fait de cette intériorisation, la gouvernance chinoise paraît plus colonialiste que celle de l'autorité japonaise. Cette intériorisation explique également pourquoi rares sont les historiens aujourd'hui qui qualifient cette gouvernance de colonisatrice.

### ***Après l'exclusion de l'Organisation des Nations Unies***

Même si CHIANG Kai-shek subit à Taïwan à la fois la menace militaire extérieure, ainsi que l'hostilité populaire, le soutien américain lui permet, à un certain degré, de conserver sa place au banc des nations, notamment au sein du Conseil de sécurité des Nations Unies. En 1971, une résolution entraîne le départ de son représentant au profit de la République populaire de Chine. Huit ans plus tard, les États-Unis interrompent leurs relations diplomatiques avec l'île. Dans le même temps, la légitimité de CHIANG Kai-shek est remise en cause

---

<sup>68</sup> CHIANG Kai-shek s'est nommé lui-même à la tête du comité de ce mouvement afin de faciliter la mobilisation de toute l'île.

sur la scène internationale, mais également à Taïwan.

Le premier défi contre l'hégémonie chinoise<sup>69</sup> est initiée par des activistes littéraires qui défendent la littérature du terroir (鄉土文學) et lancent le premier appel d'après-guerre pro-indigénisation (Bentuhua(m) 本土化).

L'émergence de ce courant encourage les écrivains insulaires à « revenir au contexte taïwanais » et à s'opposer à deux types de création promues par le gouvernement : la littérature anticomuniste et la littérature de l'exil, cette dernière étant constituée des mémoires de l'exil des émigrés, notamment ceux présents en Chine. Si le terme « indigénisation » décrit généralement l'identification ou l'assimilation des immigrants aux cultures indigènes, il renvoie, à Taïwan, aussi bien à ce sens original qu'à la ré-indigénisation des groupes indigènes ayant subi l'assimilation chinoise.

Dans le domaine politique, malgré la loi martiale qui prive les Taïwanais du droit de constituer des partis politiques, les dissidents se regroupent autour de l'étiquette « hors parti » (*Tóng-goā*(t)/*Dangwai*(m) 黨外), marqué par un engagement politique contre le Kuomintang et les partis associés. Le 10 décembre 1979, lorsque la revue « Formose » (美麗島雜誌), affiliée au « hors parti », prend l'initiative d'organiser un défilé pour célébrer la Journée internationale des droits de l'Homme, l'Incident de Formose (美麗島事件) éclate. Cette manifestation, initialement d'ordre pacifique, aboutit finalement à un affrontement violent entre les manifestants et les policiers, notamment à cause du désordre provoqué par des agents secrets infiltrés parmi les manifestants. Cet événement entraîne une répression terrible contre les dirigeants du « hors parti », dont certains prennent la fuite. Les semaines suivantes, les fuyards sont arrêtés et déférés devant le tribunal militaire avant d'être condamnés à des

---

<sup>69</sup> En fait, dans les années 1950, certains membres de l'élite indigène, dont LIAU Bùn-gī(t) (廖文毅 1910-1986), NG Kí-lâm(t) (黃紀男 1915-2003), ou encore TAN Tí-hiông(t) (陳智雄 1916-1963) représentent des défis similaires. Cependant, l'impact social de leurs actions auprès de la société populaire indigène n'est pas manifeste.

peines d'emprisonnement. Malgré de nombreuses pressions de la communauté internationale, notamment des États-Unis pour éviter une condamnation à la peine capitale, le 28 février 1980 (jour symbolique rappelant le Massacre 228), la mère, ainsi que les deux filles jumelles, âgées de sept années, du prisonnier LIN Yi-hsiung (林義雄 1941-), sont assassinées à leur domicile pourtant continuellement surveillés par des agents secrets, à l'exception du moment du crime. L'atmosphère politique se détériore alors gravement, mais le « hors parti » emporte tout de même un nombre assez élevé de voix lors des élections. En 1986, il devient le Parti Démocrate Progressiste (le PDP, 民進黨). En même temps, le président CHIANG junior (CHIANG Ching-kuo 蔣經國, 1910-1988), fils de CHIANG Kai-shek, relâche quelque peu le contrôle politique avec l'abrogation de la loi martiale en 1987.

#### **4) Les conflits identitaires après l'abrogation de la loi martiale**

À la suite de la disparition de CHIANG junior en 1988, LEE Teng-hui (李登輝, 1923- ), alors vice-président, prend le relais. Cette succession constitutionnelle, inattendue pour LEE Teng-hui, marque la première accession au pouvoir de l'île d'un Taïwanais indigène. Après avoir obtenu suffisamment de soutien au sein du Kuomintang, LEE Teng-hui engage un processus de démocratisation. Ainsi, en 1996, il remporte l'élection présidentielle insulaire et devient le premier président de l'île élu au suffrage universel direct. Jusqu'en 2000, il conçoit la relation entre les deux rives du détroit de Taïwan comme une relation spéciale d'État à État (特殊國與國關係)<sup>70</sup>. Les membres conservateurs du Kuomintang, opposés à cette réorientation politique, l'accusent de vouloir remettre en cause la légitimité chinoise sur l'île, ainsi que de vouloir mettre fin au régime de la République de Chine (RDC), voire même de poursuivre l'indépendance

---

<sup>70</sup> Les amendements à la Constitution de la République de Chine (RDC) adoptés entre 1991 et 2005 ne remet pas en cause la souveraineté *de jure*, qui englobe tous les territoires de la « République populaire de Chine », Taïwan, la Mongolie, ainsi que certains territoires frontaliers de l'Inde et de la Russie. Autrement dit, la Constitution reconnaît une nation chinoise divisée en deux États chinois.

taïwanaise. De ce fait, le Kuomintang se divise<sup>71</sup>.

Parallèlement, la libéralisation de la société taïwanaise à la suite de la levée de la loi martiale encourage l'expression des mouvements d'indigénisation dans divers secteurs. On référence, entre autres, la rédaction d'histoires locales, la recherche orthographique de la langue taïwanaise, la création de chansons taïwanaises, des actions de revalorisation du patrimoine culturel taïwanais, ou encore l'introduction de sujets aborigènes sur la scène politico-sociale. Parmi les acteurs de ce processus, ceux qui revendiquent une identité culturelle taïwanaise dénoncent activement la colonisation culturelle et politique et dénigrent la légitimité du régime de la RDC, ceci dans une démarche de décolonisation. Face à la tendance irrésistible de l'indigénisation, LEE Teng-hui soutient une politique culturelle différente de celle de CHIANG. Pour la première fois, ce parti exilé à Taïwan intègre l'idée d'indigénisation dans son identité politique. Par conséquent, la légitimité de l'identité chinoise prônée par le Kuomintang est progressivement remise en cause.

Bien que LEE Teng-hui et les décolonisateurs défendent le concept d'indigénisation, force est de distinguer de nombreuses divergences, car leur position idéologique ne se fonde pas sur les mêmes ressorts identitaires. Les décolonisateurs défendent une identité taïwanaise spécifique opposée à l'hégémonie culturelle et au régime politique imposée auparavant par les élites chinoises émigrées. D'après ces militants, l'indigénisation exige un mouvement de décolonisation culturelle à l'égard de la culture chinoise. Cependant, LEE Teng-hui est davantage à la recherche d'un compromis. Ainsi, il prend l'initiative de se rallier à la terre en mettant l'accent sur la culture taïwanaise et le refus de l'hégémonie chauviniste de la culture chinoise. Cependant, il ne s'aventure pas du côté de l'identité nationale, de la décolonisation culturelle, ni même de la

---

<sup>71</sup> Les dissidents du Kuomintang, opposés à LEE Teng-hui, fondent, en 1989, l'Alliance du Nouveau Kuomintang (新國民黨連線). En 1993, ils quittent la formation et créent le Nouveau Parti (新黨). Dans le spectre politique insulaire, celui-ci occupe encore une position nationaliste chinoise extrémiste.

légitimité du régime de la RDC. Cette recherche de compromis consiste à prolonger l'autorité du Kuomintang par le biais d'une politique de modération, ce qui confirme, finalement, la colonisation culturelle à Taïwan, car les doctrines culturelles chinoises et l'histoire sinocentriste<sup>72</sup> ne sont absolument pas remises en cause. Ce type d'indigénisation, qui ne vise pas la construction d'une subjectivité culturelle<sup>73</sup> taïwanaise, sera qualifiée, dans cette thèse, d'« indigénisation compromise ».

### ***Les facteurs chinois***

Avec l'augmentation du nombre de sympathisants à l'identité taïwanaise dès le début des années 1990, il est aisé d'observer l'exacerbation du ressentiment des nationalistes chinois dans les débats culturels et les élections, notamment à l'égard des indépendantistes.

« Indépendantiste » est le nom donné au courant politique et aux personnes qui refusent l'annexion chinoise au sens large, défendent un régime autre que celui de la RDC et prônent la représentation de l'île au sein des institutions internationales sous le nom de « Taïwan », notamment au sein des Nations Unies. Cette position se distingue à la fois de l'annexionnisme, de l'autonomisme et du fédéralisme qui valorisent « l'unification » entre la République populaire de Chine et la République de Chine (RDC) à Taïwan, ainsi que du souverainisme, lequel recherche la reconnaissance internationale de la RDC en tant qu'État insulaire. Même si la domination du souverainisme dans l'échiquier politique insulaire persiste, c'est davantage le conflit entre le nationalisme chinois, le souverainisme et l'indépendantisme qui alimente la plupart des débats politiques<sup>74</sup>. Alors que l'annexionnisme décline

---

<sup>72</sup> Voir annexe 1 : no.8 du lexique des notions dans le volume 2, pp.8-10.

<sup>73</sup> Voir annexe 1 : no.17 du lexique des notions dans le volume 2, p.13.

<sup>74</sup> Le conflit identitaire à Taïwan peut être résumé par le tableau de l'annexe 2 du volume 2, p. 15. Celui-ci compare les trois positions en conflit : indépendantisme, souverainisme et annexionnisme au sens large, y compris l'autonomisme, fédéralisme; l'annexionnisme par le Kuomintang et l'annexionnisme par le communiste chinois.

progressivement depuis l'abrogation de la loi martiale, le dit antagonisme reste en vigueur. Il comporte trois aspects.

Tout d'abord, les fonctions-clés dans la fabrique de l'idéologie gouvernementale, tels que journaliste, spectateur télévisuel, enseignant, fonctionnaire ou militaire, étaient, durant l'époque de la loi martiale, des domaines surveillés par les dictateurs<sup>75</sup>. Les nationalistes chinois, ayant bénéficié de l'héritage de cette dictature, occupent encore aujourd'hui de hautes positions au sein de ces domaines d'activités. Ainsi, il n'est pas étonnant de voir la presse critiquer LEE Teng-hui et les indépendantistes dans des discours agressifs qui associent le mouvement indépendantiste à des images de xénophobie, de chauvinisme taïwanais, ainsi que de non-internationalisation et de barbarie.

Le deuxième facteur qui assure la puissance des nationalistes chinois à Taïwan est l'ingérence de la Chine, laquelle considère Taïwan comme une simple province rebelle partie au territoire chinois. La Chine et les nationalistes chinois à Taïwan étaient ennemis durant la guerre civile chinoise. Pourtant, ces derniers révisent leur hostilité principale envers les indépendantistes dans l'île après le développement du mouvement pour l'indigénisation. La collaboration, plus ou moins tacite, entre les deux anciens ennemis depuis l'époque de LEE Teng-hui, émerge sur la scène politique à partir des années 2000, alors que le Kuomintang échoue aux présidentielles. Les généraux militaires, ayant immigrés à Taïwan avec CHIANG Kai-shek, en sont les exemples les plus marquants. Ces nationalistes chinois qui, auparavant, insistaient sur l'idéologie anticommuniste à Taïwan, préconisent, une fois à la retraite, la collaboration avec les communistes chinois. Étant donné le nombre considérable de partisans de ce groupe installé en Chine, certaines localités chinoises sont nommées « villages des généraux [du Kuomintang] ».

---

<sup>75</sup> Dans l'armée taïwanaise, les cours de politique idéologique, organisés un jour par semaine, sont imposés aux hommes qui effectuent leur service militaire obligatoire.

Enfin, l'envol économique de la Chine constitue également un facteur de taille dans les conflits identitaires à Taïwan. Depuis les années 1980, profitant de l'ouverture économique chinoise, de la main-d'œuvre bon marché et de la langue commune, les chefs d'entreprises taïwanais délocalisent leurs sociétés en Chine. Si Taïwan est aujourd'hui le premier investisseur industriel chinois, il existe au moins deux millions de personnes, soit un dixième de la population taïwanaise, qui travaillent ou habitent en Chine en tant qu'hommes d'affaires, salariés ou étudiants. En raison du contrôle des médias chinois, ces ressortissants accèdent seulement à la presse taïwanaise qui privilégie le Kuomintang et les autres partis politiques favorables à la Chine. Certains leaders de ce groupe sont même devenus les « otages politiques » du gouvernement chinois. Citons, à ce titre, deux exemples bien connus : SHI Wen-long (許文龍 1928-), ancien sponsor du PDP (parti opposé au Kuomintang) qui, en 2005, critique sévèrement l'indépendantisme taïwanais, ainsi que le PDP, afin d'écartier les difficultés rencontrées par une succursale de sa société implantée en Chine ; puis, TSAI Eng-meng (蔡衍明 1957-), homme d'affaires très proche du parti communiste chinois, qui achète, sous la direction de ce dernier, d'importants organes médiatiques à Taïwan en 2008, dans une optique propagandiste. Quoi qu'il en soit, l'interaction économique entre les deux rives entraîne naturellement la sinisation des Taïwanais, surtout ceux habitant en Chine.

### ***Le changement de pouvoir***

CHEN Shui-bian (陳水扁, 1950- ) et le PDP triomphent, en 2000, à l'élection présidentielle au suffrage universel direct, malgré l'important capital économique et politique de leurs deux adversaires, issus du Kuomintang et soutenus discrètement par la Chine. À l'issue de cette élection, le Kuomintang perd pour la première fois le pouvoir sur l'île. Cet échec conduit à l'expulsion de LEE Teng-hui, dont la politique d'indigénisation est considérée comme responsable de cette défaite. Ainsi, les nationalistes chinois les plus extrémistes

rejoignent le parti et prennent le pouvoir.

Quatre ans plus tard, CHEN Shui-bian remporte de nouveau l'élection présidentielle avec la majorité absolue, alors même que ses voix dépassent à peine celles de son concurrent. Adversaire à deux reprises de CHEN Shui-bian, LIEN Chan (連戰 1936-), nouveau leader du Kuomintang, annonce, en 2006 la nouvelle stratégie de son parti : « s'associer avec les communistes pour réprimer l'indépendantisme taïwanais (聯共制台獨) ». Pour la première fois, la collaboration avec l'autorité chinoise est érigée comme orientation officielle politique d'un parti important à Taïwan<sup>76</sup>.

Lors de la campagne présidentielle de 2008, les médias, directement ou indirectement financés par la Chine, ainsi que les hommes d'affaires taïwanais, qui profitent alors du désaccord politique entre les deux rives, soutiennent ouvertement le Kuomintang. De ce fait, le candidat de ce parti, MA Ying-jeou (馬英九 1950-), un nationaliste chinois, remporte la victoire présidentielle insulaire. Il est considéré comme le président le plus pro-chinois de toute l'histoire de l'île. D'après lui, l'idéologie du PDP a privé l'île des fruits économiques du marché chinois. En ce sens, il met en place un certain nombre de mesures politiques afin de renforcer l'identité chinoise et la dépendance taïwanaise à l'égard de la Chine. En 2012, le résultat des élections le reconduit à la présidence. Lors de ce deuxième mandat, afin d'assurer la main mise du gouvernement chinois sur la scène politique insulaire, il s'efforce d'encourager l'investissement économique et l'immigration professionnelle de la Chine vers Taïwan sous prétexte de stimuler la croissance économique intérieure. Cette démarche visant à terme l'« unification de la Chine », et qui démontre une volonté d'accéder à la postérité dans l'histoire chinoise, suscite la colère des jeunes Taïwanais qui décident d'occuper, en mars 2014, l'Assemblée nationale durant trois semaines<sup>77</sup>. Bien

---

<sup>76</sup> Pendant le règne de la famille CHIANG, le gouvernement à Taïwan considère les communistes en Chine comme des rebelles et prône leur exclusion. Faire du commerce avec les Chinois constitue ainsi un crime passible de la peine capitale.

<sup>77</sup> Cette occupation est nommée Mouvement 318.



que cette occupation ne fasse pas plier le gouvernement, elle est le signe du mécontentement des électeurs insulaires, surtout parmi la jeunesse, farouchement opposés au courant annexionniste. Après l'enregistrement d'une défaite aux élections régionales de 2014, le Kuomintang est de nouveau en déroute lors des élections législatives et présidentielle de 2016. L'origine de cette défaite historique s'explique, très certainement, par le refus de la population insulaire de subir la politique pro-chinoise de MA Ying-jeou. À titre de conclusion, force est de constater que les cinq élections présidentielles taïwanaises, depuis 2000, sont principalement le reflet de la lutte intestine entre deux conceptions de l'identité nationale taïwanaise.

## 5) Un État-nation incomplet

À Taïwan, les frontières de l'État se distinguent de celles de la nation. Une divergence similaire de cet ordre existe d'ores et déjà sous l'époque japonaise du fait d'un décalage entre les institutions de l'État colonial semi-indépendantes et le développement d'un sentiment national d'appartenance à l'empire. Sous le Kuomintang, une telle distinction prévaut entre la souveraineté *de facto* de ce gouvernement et l'assimilation chinoise. Celle-ci continue d'exister malgré l'enracinement des familles immigrées sur l'île et l'alternance politique. Alors que, classiquement, le processus achevé de décolonisation aboutit à une nation construisant un État qui lui est propre, il renvoie dans le cas taïwanais à un État souverain chargé de construire une communauté imaginée de la nation qui lui est propre. Ces deux processus permettent la fin de l'« État-nation incomplet »<sup>78</sup>.

À mi-chemin du processus de décolonisation, Taïwan ne subit désormais plus les pratiques coercitives de la domination coloniale, mais l'hégémonie chinoise

---

<sup>78</sup> Ce terme est inspiré de l'article de Françoise MENGIN, « Des injonctions politiques aux pratiques sociales : la formation inachevée d'un État-nation à Taïwan », *Sociétés politiques comparées*. Revue européenne d'analyse des sociétés politiques, n°36, 2014, pp. 5-23.

continue d'exister dans le domaine culturel et les initiatives identitaires. Si les solutions attendues à l'État-nation incomplet sont l'indépendance taïwanaise – réduction des frontières de la nation -, ou l'annexion à la Chine – élargissement des frontières de l'État-, une voie médiane privilégie le *statut quo*. Cette position, qui est le souverainisme<sup>79</sup>, cherche à concilier l'indépendance de l'État, c'est-à-dire la souveraineté *de facto*, avec la dépendance de la nation qui défend une souveraineté fictive uniquement *de jure*. Le Kuomintang et le PDP, deux partis soutenus par une grande majorité de la population, adhèrent à cette voie modérée à l'issue du mandat de Chen Shui-bian (2000 – 2008), mais proposent des orientations politiques bien distinctes de ce but. Alors que le PDP est tolérant, voire coopératif, à l'égard de l'indépendantisme, le second défend une ligne identitaire bien plus stricte.

Le fait qu'une majorité de la population insulaire soutienne le souverainisme en lieu et place de l'indépendantisme démontre que la domination coloniale est, en quelque sorte, perçue comme légitime. En l'espèce, il convient de distinguer l'hégémonie à l'œuvre durant l'époque japonaise, celle du régime du Kuomintang et celle de l'époque suivante via l'évolution du contenu et des contours de la communauté imaginée.

Sous la colonisation japonaise, le noyau de la communauté imaginée est extérieur à la frontière de l'État puisqu'il s'agit de la capitale de l'empire japonais. Dans le cas du Kuomintang, la domination coloniale est d'abord légitimée par un héritage du régime japonais, à savoir : la continuité du statut inférieur des colonisés. Bien que les frontières de la nation soient de nouveau plus vastes que celles de la souveraineté *de facto*, le noyau de la communauté est désormais situé à l'intérieur de l'État, soit à Taipei alors capitale de la « Chine orthodoxe », rassemblant les « sacrificateurs » de la nation, c'est-à-dire les élites culturelles les plus en harmonie avec la civilisation chinoise. Ce récit érige en fiction l'idée selon laquelle la population insulaire fait partie du territoire

---

<sup>79</sup> Voir annexe 2 : Échiquier identitaire à Taïwan dans le volume 2, p.15.

métropolitain et n'est plus une population colonisée. Cette illusion est matérialisée par le statut exceptionnel de l'État : la République de Chine (RDC) à Taïwan est alors membre permanent du Conseil de sécurité des Nations Unies, au nom de la Chine.

À partir des années 1970, la perte du siège au Conseil de sécurité, ainsi que l'isolement au sein de la communauté internationale de la RDC constituent des menaces radicales à la légitimité de l'État et à la nation en tant que telle. La domination coloniale cherche, ainsi, à s'imposer par le renforcement des mesures coercitives à motif culturel, comme en limitant l'usage des langues indigènes à la télévision à partir de 1976. Dans les années 1990, la démocratisation mine la légitimité de cette domination, mais la décolonisation reste tout de même inachevée étant donné la position dominante conservée par le souverainisme.

Dans un troisième temps, un nouveau schéma de communauté imaginée est proposé : malgré le fait que persiste la définition d'une souveraineté *de jure*, qui comprend le territoire chinois, la communauté imaginée de la nation n'intègre plus les citoyens chinois après 1949. Grâce aux héritages de l'époque antérieure à l'abrogation de la loi martiale, les ressorts d'identification à l'histoire nationale chinoise avant 1949, ainsi que les symboles liés à la nation dictés par la RDC restent généralement inchangés. L'ordre colonial est encore manifeste à bien des égards. À titre d'exemple, la plupart des habitants insulaires qualifient les éléments culturels apportés par le groupe d'émigrés de nationaux et ceux indigènes comme locaux. De même, le nationalisme officiel, qui est devenu un « nationalisme banal » dans l'île, continue d'encadrer la mémoire collective de la population insulaire : l'appellation des rues correspond à des provinces chinoises et les fêtes nationales font référence à des événements qui se sont déroulés en Chine continentale. Pire, alors qu'une mobilisation en faveur de la conservation des maisons particulières bâties avant 1945 émerge dans les années 1990 à la suite de l'appel à l'indigénisation, les dénominations de ces

maisons suivent les noms des anciens habitants émigrés, puisque les résidents japonais de l'époque antérieure ne sont pas connus des Taïwanais, notamment du fait de l'historiographie enseignée à l'école.

En somme, cette recherche opère un effort de distinction des différentes positions affiliées à l'indigénisation. Par conséquent, elle s'éloigne à bien des égards du schéma dichotomique de l'échiquier politique taïwanais divisé entre partisans de l'indépendance et défenseurs de l'annexionnisme. Il faut reconnaître l'existence d'une position médiane majoritaire qui est celle du souverainisme. En outre, nous ne considérons pas la démocratisation insulaire comme une preuve, ou du moins une garantie, de l'achèvement du processus de décolonisation alors que persiste une divergence entre les frontières de l'État et celles de la communauté imaginée de la nation. En fait, cette hésitation insulaire à mi-chemin de la décolonisation explique l'émergence de nombreuses stratégies favorables ou opposées à la transition identitaire dans les champs culturels, phénomène qui rend d'autant plus nécessaire l'avancée de l'état de la recherche sur la question identitaire.

## **Première Partie**

**Liens triangulaires entre l'occidentalisation, l'assimilation coloniale et les cultures indigènes durant les deux époques coloniales**

Les deux dernières époques coloniales à Taïwan sont la colonisation japonaise, entre 1895 et 1945, suivie de la colonisation chinoise, jusqu'à la transition démocratique qui s'ouvre dans les années 1980. La colonisation s'opère généralement avec l'instauration d'une hiérarchie culturelle qui permet aux colonisateurs d'obtenir le consentement des colonisés. Dans le domaine des arts visuels, tant les premiers colonisateurs que les seconds profitent de l'occidentalisation pour consolider la hiérarchie culturelle qu'ils cherchent à imposer. L'occidentalité jouit alors d'une suprématie facilitant la colonisation. Quant aux cultures indigènes, subissent-elles toujours la dévalorisation des colonisateurs ? Qu'est-ce qui permet de les apprécier ? D'abord, les deux colonisateurs adoptent des attitudes divergentes, du fait de conjonctures politiques et culturelles distinctes. Puis, le mouvement d'émancipation des peuples coloniaux sait aussi profiter de l'occidentalité dans certaines conjonctures. Ainsi, nous analyserons une identité nationale en construction dont les termes correspondent progressivement à la frontière née de 1949.

## **CHAPITRE I : Les arts visuels taiwanais pendant l'époque japonaise (1895-1945)**

Durant l'époque des Qing à Taïwan, soit entre 1684 et 1895, le goût esthétique de la classe noble taiwanaise ne se distingue pas foncièrement de celui de la Chine du sud. Fidèles à la peinture traditionnelle chinoise (Shui mo hua<sup>(m)</sup> 水墨畫, fig. 1-1), les peintres reproduisent alors généralement les éléments des œuvres classiques des maîtres, au lieu de dessiner les éléments environnant. Ainsi, le lien entre les œuvres d'art et la réalité locale taiwanaise est demeuré plus ou moins flou. Par exemple, le pin et le phénix (fig. 1-2), figurant souvent dans les peintures de LIM Tiâu-ing<sup>(t)</sup> (林朝英 1739-1816), un des peintres les plus importants de cette époque, ne sont pas des motifs courants chez les Formosans.

### **1.1 Une modernisation bien accueillie**

Avec la modernisation introduite par les colonisateurs japonais, le domaine des arts visuels taiwanais rencontre l'art occidental, notamment le mouvement impressionniste. Cette circulation des arts visuels, qui rencontre peu de résistance parmi les étudiants indigènes, permet à ces derniers, non seulement, d'apprendre les techniques modernes d'expression picturale, mais également de participer à l'émergence de la taiwanité dans le domaine artistique.

En tant que jeune autorité colonisatrice, le Japon se contente de présenter au monde la diversité culturelle résultant de l'expansion du territoire. En 1900, l'île de Taiwan est officiellement représentée sur la scène internationale grâce à la participation japonaise à l'Exposition internationale à Paris, où elle expose des villages de natifs formosans. Puis, afin d'afficher les brillants résultats de la colonisation et d'afficher une certaine fierté nationale, la cinquième Exposition

nationale de la promotion de l'industrie (内国勸業博覧会), qui se déroule en 1903 à Osaka, exhibe la culture des Aborigènes formosans. Dans le même esprit, l'Exposition de Tokyo en 1907 et l'Exposition anglaise-nippone à Londres en 1911 font également une place à Taïwan.

Par le biais du système éducatif public, les artistes issus de la métropole de l'empire japonais, comme ISHIKAWA Kinnichiro (石川欽一郎 1871-1945) et SHIOTSUKI Toho (塩月桃甫 1886-1954), font naître la première génération d'artistes taïwanais occidentalises, souvent rattachés à l'impressionnisme ou au post-impressionnisme. Ainsi, le goût esthétique chinois, partagé par les élites taïwanaises, décline. La pratique impressionniste et le dessin d'après nature poussent ensuite les Taïwanais à réaliser des toiles de scènes : l'environnement naturel, la vie rurale ou urbaine, la figure aborigène, etc.

Même si aujourd'hui peu d'historiens d'art qualifient d'indigénisation ces mouvements, force est de constater l'entrée de la taïwanité dans le domaine des arts visuels à cette époque. Pour autant, cette entrée est encouragée pour deux raisons : la politique impérialiste et la nature de l'école impressionniste.

Par ailleurs, les concours officiels constituent un mécanisme de contrôle du goût esthétique des artistes taïwanais. On recense ainsi l'Exposition académique impériale de l'art (帝国美術院展覧会 1919-1936, désormais l'Exposition Impériale), suivie des expositions officielles insulaires : l'Exposition taïwanaise de l'art (台湾美術展覧会 1927-1936, désormais l'Exposition Taïwan) et l'Exposition de l'art de la Sotokufu de Taïwan (台湾総督府美術展覧会 1938-1943, désormais appelée Exposition Sotokufu)<sup>80</sup>.

---

<sup>80</sup> Le plus grand honneur, pour les artistes taïwanais, est de voir leurs œuvres sélectionnées à l'Exposition Impériale, exposition artistique la plus solennelle entre 1919 et 1938 au Japon. En imitant l'Exposition impériale, l'Exposition Taïwan est l'exposition artistique la plus représentative de Taïwan entre 1927 et 1936. Elle est organisée par l'administration coloniale taïwanaise (Sotokufu de Taïwan), rebaptisée Exposition Sotokufu en 1938 et prend fin en 1943 à cause de la guerre.



Sur recommandation de la Sotokufu (présidence du gouverneur général de Taïwan), le sculpteur NG Thóo-suí<sup>(t)</sup> (*KO Dosui*<sup>(j)</sup> 黃土水 1895-1930) entre à l'École des beaux-arts de Tokyo (東京美術学校) en 1917 et réussit, trois ans plus tard, à exposer la première œuvre taïwanaise lors de l'Exposition Impériale. Son œuvre, une sculpture nommée « Enfant aborigène » (fig. 1-3, 1920), présente un jeune Taïwanais jouant de la flûte avec son nez, pratique musicale formosane. La nouvelle de cette sélection incite vivement les colonisés taïwanais à développer une confiance en eux. De manière générale, les œuvres de NG Thóo-suí se concentrent sur des thèmes insulaires. La sculpture en bas-relief intitulée « Pays du sud : image d'un groupe de buffles » (fig. 1-4, 1930) est son œuvre la plus connue. En effet, ce représentant de l'art moderne taïwanais met en scène un épisode de la vie rurale à Taïwan dans lequel cinq buffles, des bananiers et trois petits bergers jouent avec un jeune buffle, ainsi qu'avec leurs chapeaux en bambou tressé.

TAN Tîng-pho<sup>(t)</sup> (*CHEN Cheng-po*<sup>(m)</sup>/*CHIN Sun po*<sup>(j)</sup> 陳澄波 1895-1947) entre dans la même école en 1924 et présente une de ses œuvres, deux ans plus tard, lors de la même exposition. « Dans la rue de Kagikai<sup>(t)</sup> » (fig. 1-5, 1926), première peinture à l'huile taïwanaise sélectionnée par l'Exposition impériale, représente le paysage d'une ville en construction. En 1927, TAN Tîng-pho est, de nouveau, couronné lors de l'exposition avec son « Paysage d'une rue en été » (fig. 1-6, 1927) qui représente Taïwan sous le jour de couleurs brillantes. Il s'agit d'une scène d'un quartier de la ville, teintée d'une ambiance tropicale : des chemins fortement ensoleillés reflétant la lumière, des arbres verts très foncés et des piétons détendus.

« Cour avec les bananiers » (fig. 1-7, 1928) de LIAU Kè-tshun<sup>(t)</sup> (*LIAO Chi-chun*<sup>(m)</sup>/*RYOU Keishun*<sup>(j)</sup> 廖繼春 1902-1976), peinture à l'huile sélectionnée en 1928 par l'Exposition impériale, dépeint également le chaud climat taïwanais : des plantes typiquement taïwanaises, des bananiers, ainsi que des maisons insulaires entourés d'un fort contraste de lumières.

## ***L'art taïwanais rempli de taïwanité***

Les œuvres de ces trois artistes pionniers récompensés témoignent de la préférence des Japonais pour le caractère taïwanais exprimé par une technique académique spécifique. En fait, cette tendance persiste durant l'époque japonaise de Taïwan. Grâce au soutien des colonisateurs, la taïwanité est présente d'une manière notable dans l'ensemble des supports visuels occidentaux : la peinture à l'huile, l'aquarelle et la sculpture.

La peinture Toyo (*Toyoga*, 東洋画), également nommée « peinture japonaise » (*Nihonga*, 日本画) ou « peinture à la colle » (le mot colle fait référence au médium artistique) à Taïwan, est un art traditionnel japonais qui se réalise aussi d'après nature, mais à partir d'une observation particulièrement minutieuse. Elle est présente à Taïwan en parallèle à l'art occidental. Les professeurs japonais, notamment GOBALA Kodoo (郷原古統 1887-1965), forment la première génération d'artistes taïwanais en peinture Toyo dont « les trois jeunes de l'Exposition Taïwan (台展三少年) » sont les plus connus<sup>81</sup>. De même, ces artistes sont encouragés à exprimer la taïwanité dans leurs œuvres.

« *Auprès de Maruyama*(j) » (fig. 1-8, 1928), œuvre exposée en 1928 à l'Exposition Taïwan et peinte par KUEH Suat-ôo(t) (*KUO Hsueh-hu*(m)/*KAKU Sekko*(j) 郭雪湖 1908- 2012), également membre de cette jeune génération d'artistes, expose la vue d'une colline et d'une rizière. Sa composition florale, décrivant point par point une dizaine d'espèces de plantes, forme presque un atlas scientifique de plantes originaires de Taïwan. Plus précisément, il existe plusieurs couleurs vertes nuancées dans ce tableau. Néanmoins, ces nuances

---

<sup>81</sup> Durant la première édition annuelle de l'Exposition Taïwan en 1927, seuls trois jeunes taïwanais ont été couronnés dans la section des peintures Toyo : CIIN Zin(h) (*CHEN Chin*(m)/*CHIN Shinko*(j) 陳進, 1907-1998), KUEH Suat-ôo (郭雪湖, 1908- 2012) et LIM Giok-san(t) (*LIN Yu-shan*(m)/*RIN Kiyosan*(j) 林玉山, 1907-2004). Ce résultat surprend le cercle artistique taïwanais, car ces derniers l'emportent sur les doyens artistes traditionnels indigènes. C'est pourquoi ils le nomment ainsi.

se distinguent les unes des autres, présentant ainsi diverses espèces de plantes. En s'appuyant sur la technique importée du Japon, KUEH Suat-ôo figure réellement l'atmosphère tropicale taïwanaise.

Influencé par le sculpteur NG Thóo-suí, LIM Giok-san<sup>(t)</sup> (*LIN Yu-shan<sup>(m)</sup>/RIN Kiyosan<sup>(j)</sup>* 林玉山 1907-2004), qui fait également partie des « trois jeunes artistes », répète souvent l'image du buffle dans ses œuvres<sup>82</sup>, notamment dans « Souvenir de l'ancienne demeure » (fig. 1-9, 1935), ou encore « Chemin du retour » (fig. 1-10, 1944). La première, focalisée sur l'animal, expose le paysage pittoresque des villages typiques insulaires. La deuxième, qui met en scène une paysanne habillée en costume traditionnel, avec un chapeau en bambou tressé, un buffle transportant de la canne à sucre, ainsi que des plantes représentatives de Taïwan, illustre le travail quotidien des villageois.

En raison du caractère spécifiquement taïwanais des œuvres, la peinture Toyo de Taïwan est dénommée au Japon : « peinture fabriquée à Taïwan (灣製畫) ». Nous la considérons, ainsi, comme l'école taïwanaise de la peinture Toyo. De même, la peinture occidentale à Taïwan est qualifiée de « couleur locale (ローカル・カラー) » par les critiques japonais<sup>83</sup>, en référence à ce style collectif qui figure visuellement l'air chaud du pays du sud<sup>84</sup>. Autrement dit, force est de constater une véritable distinction entre la création artistique à Taïwan et celle de la métropole. Nous référençons une œuvre d'Asai Chū (浅井忠 1856-1907) pour illustrer notre observation (fig. 1-11, 1893).

À travers les deux appellations ci-dessus, les Japonais expriment leur goût pour

---

<sup>82</sup> Voir YEN Chuan-ying 顏娟英, « La question sur les couleurs locales et la conscience taïwanaise pendant l'époque japonaise » (ri zhi shi qi di fang se cai yu tai wan yi shi wen ti, 日治時期地方色彩與台灣意識問題), *Mensuel Histoire* (li shi yue kan 歷史月刊), n°214, 2005, pp. 26-30.

<sup>83</sup> À l'instar de TAN Tîng-pho (fig. 1-6) et LIAU Kè-tshun (fig. 1-7) qui sont célèbres pour leur capacité à communiquer un sentiment de chaleur climatique à travers leurs toiles.

<sup>84</sup> Voir HSUEH Yen-ling 薛燕玲, « Les couleurs locales » dans *l'art taïwanais pendant l'époque japonaise* (ri zhi shi qi tai wan mei shu de « di yu se cai », 日治時期台灣美術的「地域色彩」), Taïchung, Musée national des beaux-arts de Taïwan (國立台灣美術館), 2004, pp. 24-25.

la taïwanité dans les tableaux. En fait, les missions du Prix de l'Exposition Taiwan (台展賞) et du Prix de Sotoku(日) (総督賞) vont dans le même sens<sup>85</sup>. Les arts visuels jouent un rôle crucial dans le projet politique colonial : la manifestation d'une taïwanité, par le biais des styles occidental et japonais, exprimée par les colonisés permet à la fois d'assurer la légitimité de la colonisation, d'afficher le résultat de la modernisation des colonisés et de montrer la capacité de l'Empire japonais à réaliser une expansion territoriale effective.

Dans l'*Orientalisme* (1978)<sup>86</sup>, Edward W. SAÏD considère que la domination politique et la dépréciation culturelle de l'Orient par l'Occident sont généralement fondées sur l'image préjugée et essentialisée de la culture orientale, notamment afin de justifier l'entreprise impérialiste. Même si la volonté japonaise de favoriser l'expression de la taïwanité va dans ce sens, reste que cette démarche suscite la passion et l'intérêt des Taïwanais indigènes à l'égard de la construction d'une particularité esthétique basée sur les observations de la culture et du paysage locaux. Cet encouragement à mettre en scène des particularités locales produit, inévitablement, un mouvement en faveur de l'identité taïwanaise.

## 1.2 Le goût à la chinoise dépassé

Alors que les Japonais contribuent largement au développement de l'art occidental et de la peinture Toyo à Taïwan, la peinture traditionnelle chinoise est progressivement marginalisée. La célébration des trois jeunes artistes taïwanais lors de l'exposition de 1927 démontre ce changement et frappe les artistes traditionnels chinois. Tout d'abord, à l'ombre des vainqueurs taïwanais de l'Exposition impériale, les artistes taïwanais de peinture traditionnelle chinoise,

---

<sup>85</sup> Voir *L'histoire du mouvement de l'art taïwanais pendant l'occupation japonaise*, op. cit., p. 188.

<sup>86</sup> Voir Edward W. SAÏD, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, le Seuil, 2005.

profitant de la similitude entre cette dernière et la peinture Toyo, considèrent pouvoir acquérir une notoriété lors du premier concours de la peinture Toyo de l'Exposition Taïwan. Cependant, ce sont trois jeunes artistes, novices dans le domaine et quasiment inconnus, qui remportent le prix. Cette sélection confirme, évidemment, que l'ancien goût esthétique est officiellement désuet<sup>87</sup>. Parmi les anciens maîtres, LU Thiat-tsiu<sup>(t)</sup> (*RO Tetsushu*<sup>(j)</sup> 呂鐵州 1899-1942), qui échoue à deux reprises lors de l'Exposition Taïwan, décide finalement d'étudier au Japon pour se convertir à la peinture Toyo. Cette japonisation lui permettra de remporter plusieurs prix lors de même exposition, ainsi qu'une certaine notoriété dans la communauté artistique<sup>88</sup>.

La sinité n'est pas seulement exclue du domaine officiel de l'art en raison de l'enseignement public et des concours. En effet, elle est également considérée comme un obstacle à la modernisation et à l'excellence. NG Thóo-suí, sculpteur réaliste préférant transmettre l'enthousiasme des mœurs et des coutumes de Taïwan, comme nous l'avons déjà souligné, critique à plusieurs reprises les manifestations de la sinité dans la tradition taïwanaise. Selon lui, l'infériorité de la culture taïwanaise s'explique par la persistance de résidus de la « culture chinoise »<sup>89</sup>.

En outre, il brandit l'étendard de « l'art formosan » considérant le paysage naturel taïwanais comme sujet de meilleure qualité pour la peinture<sup>90</sup>. En fait, en réaction à la marginalisation de la sinité, l'affiliation taïwanaise au monde de l'art moderne opère une mise en relation de la taïwanité et de la modernité. L'adoption de l'art à l'occidentale et l'abandon de l'art traditionnel chinois entrent en résonance avec le célèbre slogan de la Restauration Meiji : « se détacher de l'Asie pour entrer dans l'Europe (脱亜入欧) ». Ainsi, les acteurs du milieu

---

<sup>87</sup> Voir *L'histoire du mouvement de l'art taïwanais pendant l'occupation japonaise*, op. cit., p. 97.

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>89</sup> « La question sur les couleurs locales et la conscience taïwanaise pendant l'époque japonaise », op. cit., p. 27.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 27.

artistique taïwanais répondent souvent, activement et positivement, à l'invitation modernisatrice des Japonais.

### ***La non-résistance sous la modernité***

L'émergence du droit des peuples à disposer d'eux-même après la Première Guerre Mondiale encourage les élites taïwanaises à lancer, pendant l'ère de Taisho (大正時代), un mouvement identitaire destiné à consolider la solidarité parmi les Taïwanais indigènes. Ce mouvement reçoit un écho favorable au sein de la communauté littéraire, des syndicats, ainsi que du milieu de la presse<sup>91</sup>. Le silence des arts visuels s'explique par deux raisons. D'une part, comparée aux autres mesures politiques, plus ou moins répressives, la politique culturelle de la Sotokufu à l'égard de l'art visuel s'avère relativement ouverte. D'autre part, l'occidentalisation de l'art taïwanais esquive naturellement le conflit entre la revendication d'une dignité indigène et la japonisation. Néanmoins, les artistes impressionnistes indigènes se situent dans une position politiquement délicate entre, d'un côté, les attentes de la population indigène qui cherche un soutien politique et, de l'autre, l'autorité colonisatrice qui agit en faveur de leur notoriété. La tendance est donc à l'adoption d'une position apolitique.

En 1934, les artistes indigènes les plus célèbres inaugurent l'Association de l'art *Tâi-iông*<sup>(t)</sup> (臺陽美術協會 1934- ), organisation non-gouvernementale qui organise chaque année au printemps une exposition artistique, à l'image de l'Exposition Taïwan. Certains commentateurs interprètent ce regroupement comme la manifestation d'une lutte collective des artistes indigènes contre l'exposition officielle et coloniale, voire comme une résistance à la discrimination et à la répression des colonisateurs japonais<sup>92</sup>. En réaction, l'artiste LIAU Kè-tshun s'exprime en ce sens :

---

<sup>91</sup> Voir *L'histoire du mouvement de l'art taïwanais pendant l'occupation japonaise*, op. cit., p. 148.

<sup>92</sup> *Ibid.*

« Il existe toujours toutes sortes de malentendus, selon lesquels la fondation de Tâi-iông a pour but de brandir l'étendard rebelle contre l'Exposition Taïwan. En réalité, simplement, en voyant qu'en automne l'île de Taïwan est déjà gratifiée par l'Exposition Taïwan, nous souhaitons aller dans le même sens au printemps avec une nouvelle initiative. En réponse à cette idée, nous avons organisé l'Exposition Tâi-iông. (...) Nous n'avons aucune couleur de nature ethnique, ni préjugé ethnique. Le seul but de cette exposition est de faire avancer l'art<sup>93</sup>. »

L'historien de l'art d'après-guerre, HSIEH Li-fa (謝理法 1938-), analyse l'attitude politique de l'Association *Tâi-iông* en ce sens: « [l']*Association de l'art Tâi-iông* n'a jamais clairement manifesté sa position politique ou culturelle, si bien qu'elle est devenue une organisation artistique de longue durée dans le cercle des peintres à Taïwan »<sup>94</sup>.

L'Association *Tâi-iông* n'est pas la seule entité artistique à adopter une position apolitique dans l'histoire de l'art moderne taïwanais. En effet, nous constatons que la majorité des acteurs de l'art taïwanais exercent leur profession avec prudence et est marquée par une indifférence politique. Des expressions comme « le seul but est de faire avancer l'art » expriment généralement une volonté d'épargner l'art des troubles politiques. Aujourd'hui, cette volonté est exprimée par un autre discours largement partagé dans le cercle des artistes : « le politique appartient au politique, l'art appartient à l'art ». On peut donc faire remonter la construction historique de l'indifférence politique des cercles artistiques taïwanais au début de l'occidentalisation de l'art taïwanais.

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 151.

## **CHAPITRE II : Les arts visuels taiwanais pendant l'époque coloniale du Kuomintang (1945-1987)**

Durant l'époque totalitaire du Kuomintang d'après-guerre, de 1945 à 1987, le goût esthétique de l'art taiwanais connaît une évolution complexe marquée par une volonté de déjaponisation, de détaiwanisation et de sinisation. Dans les années 1950 et 1960, la sinité renoue avec la modernité, tandis qu'un mouvement inverse opère dans les années 1970.

### **2.1 Une liberté d'expression limitée**

Bien que les Taïwanais accueillent le Kuomintang en 1945, le mode de gouvernement de ce parti suscite immédiatement des contestations. Lors de l'insurrection du 28 février 1947, les Taïwanais expriment une colère commune. Une semaine plus tard, le Massacre 228 met fin à cette insurrection. Bon nombre de membres de l'élite indigène, comme TAN Tîng-pho, plus grand représentant de la première génération taiwanaise de peinture occidentale, sont alors tués.

TAN Tîng-pho, né à Kagī<sup>(t)</sup> à Taïwan, premier peintre insulaire couronné à l'Exposition impériale et un des initiateurs de l'Association de l'art *Tâi-iông*, devient alors le chef de file de la communauté artistique à Taïwan. Étant donné qu'il s'était établi pendant quelques années à Shanghai en tant que professeur de l'école des arts et qu'il était l'un des rares sinophones taiwanais à Ka-gī, la population de la ville l'appellent à négocier avec les troupes du Kuomintang en vue d'apaiser l'affrontement entre les militaires chinois et les insurgés taiwanais durant l'insurrection de 1947. Malheureusement, tous les délégués pour la paix sont arrêtés et certains d'entre eux, notamment TAN Tîng-pho, sont arbitrairement fusillés en public à dessein de semer la terreur parmi la



population. Toutes les tentatives visant à approcher le cadavre du peintre sont interdites par les soldats chinois. Le corps est exposé durant plusieurs jours sur le lieu même de l'exécution. Les œuvres de l'artiste sont cachées (fig. 1-5)<sup>95</sup>, ou brûlées par sa famille. Ce massacre provoque une grande crainte chez les artistes. Leur autocensure collective exerce alors une influence profonde dans le domaine artistique, à l'instar de la peinture Toyo « Image où l'on offre des chevaux » (fig. 1-12).

Cette œuvre, achevée en 1943 par le peintre LIM Giok-san, met en scène la situation sociale pendant la guerre durant laquelle les militaires ont exproprié nombre de biens de la population civile, dont les chevaux. Du fait de la mort de TAN Tîng-pho, LIM Giok-san repeint en 1947 ce tableau en remplaçant le drapeau de l'Empire japonais par celui de la République de Chine (fig. 1-13). Cependant, il ne l'expose pas au public jusqu'en 1999 par crainte des représailles. En préparant son exposition cette année-là, le peintre retravaille les deux parties à droite, victimes de la dégradation des années. Ainsi, le nouveau tableau se compose des deux parties à droite issues de la version de 1943, refaites en 1999, et de deux parties à gauche sur la base de la version de 1947 affichant le changement du drapeau au lendemain du Massacre 228<sup>96</sup>. Cette coprésence est donc anachronique : un soldat en uniforme militaire japonais est accompagné de deux chevaux, l'un portant le drapeau chinois, l'autre le drapeau japonais. Cette bizarrerie atteste, non seulement, du destin des Taïwanais sous deux colonisations successives, mais encore d'une époque d'autocensure des artistes.

---

<sup>95</sup> « Dans la rue de Kagikai », première œuvre de TAN Tîng-pho sélectionnée pour l'Exposition impériale, est acquise par la Préfecture de Ka-gī pendant la colonisation japonaise. Cependant, cette toile disparaît après la fusillade de TAN Tîng-pho. Cette photographie en noir et blanc parue dans le catalogue de l'exposition est la seule trace qui reste.

<sup>96</sup> Voir LIN Ching-ju 林晉如, *Étude comparative sur le développement du style des tableaux des « trois jeunes dans l'Exposition Taïwan » après la Seconde Guerre mondiale* (zhan hou « tai zhan san shao nian » hua feng fa zhan bi jiao zhi yan jiu, 戰後「台展三少年」畫風發展比較之研究), mémoire de master à l'École normale nationale de Pingtung (屏東師範學院), Pingtung, 2004, p. 123.

Au regard de ce massacre, il est clair que la colonisation chinoise peut être considérée comme plus répressive que la colonisation japonaise. Après avoir étudié les archives japonaises et recueilli les témoignages oraux de doyens du domaine des arts visuels, HSIEH Li-fa, historien de l'art, résume son travail en quelques mots :

« Aujourd'hui, les peintres qui ont participé aux mouvements artistiques, croient toujours profondément que, même si le gouvernement colonisateur [japonais] exerçait ouvertement une pression politique sur le peuple taïwanais, dans le palais sacré de l'art, personne [appartenant au gouvernement] n'osait agir à la légère<sup>97</sup>. »

Le meurtre de TAN Tîng-pho est un avertissement à destination des artistes : l'époque du mécénat japonais est terminée. Nous allons aborder, à présent, les conséquences immédiates de ce changement de paradigme.

La première manifestation de cette évolution est le conformisme de l'Exposition de l'art de la province de Taïwan (省展, désormais l'Exposition Province)<sup>98</sup>, héritière, à partir de 1946, de l'exposition officielle de l'époque japonaise. Les sujets des œuvres exposées sont essentiellement des natures mortes, des figures, des femmes nues, ou encore des paysages. Malgré le régime totalitaire, il est rare de voir des peintures mettant en scène la force de la foule, sujet pourtant important pour ce type de régime en matière de propagande. En raison de l'autocensure, ces artistes évitent ce sujet qui risque de rappeler l'influence du monde communiste. Par ailleurs, le style d'expression des artistes n'évolue pas : les styles impressionniste et réalistes dominent. Ces tendances

---

<sup>97</sup> *L'histoire du mouvement de l'art taïwanais pendant l'occupation japonaise, op. cit.*, p. 191.

<sup>98</sup> Selon la Constitution de la République de Chine (RDC), les territoires nationaux incluent le territoire de la « République populaire de Chine », Taïwan, la Mongolie, ainsi que certains territoires frontaliers de l'Inde et de la Russie. Conformément à cette définition, le gouvernement chinois actuel n'est qu'une autorité rebelle et Taïwan est une province chinoise servant à récupérer les territoires perdus. En même temps, le gouvernement de la République de Chine à Taïwan refuse de reconnaître son propre exil, ainsi que la nationalité taïwanaise.

prévalent au sein de l'Exposition Province jusque dans les années 1990, période d'abrogation de la loi martiale. En fait, ce conformisme, résultat de l'autocensure collective, permet aux artistes, qu'ils en aient conscients ou non, d'assurer leur sécurité et leur tranquillité.

HSIEH Li-fa, ayant condamné le Massacre 228, donne son opinion sur l'origine de ce conformisme :

« Il existe vraiment une relation entre "le [Massacre] 228" et les tableaux de natures mortes, de paysages, de femmes nues, etc., accrochés, pendant une quarantaine d'années après 1947, à l'Exposition Province et à l'Exposition Tâi-iông. Si l'on avait trouvé dans ces œuvres, des scènes telles que la lutte contre la violence avec le drapeau de la révolte, cela aurait signifié que la répression, après le "[Massacre] 228" n'avait été qu'une légère intimidation<sup>99</sup>. »

Mentionnons à présent les trois événements les plus connus liés à la Terreur blanche qui révèlent l'implication des agents secrets du Kuomintang.

1- L'Événement du renversement de CHIANG : en 1960, l'inauguration d'une grande exposition artistique, qui regroupe plusieurs artistes dans la galerie du Musée national de l'Histoire, est perturbée par des agents secrets qui accusent le peintre CHIN Sung (秦松 1932-2007) de comploter contre le gouvernement. Ces officiers ont découvert une œuvre abstraite, intitulée « Lampe de printemps », portant le nom de famille du président CHIANG Kaï-shek (蔣 fig. 1-15), nom caché et placé à l'envers au milieu du tableau (fig. 1-14, 1966). L'auteur est ainsi interrogé et placé en garde à vue. Quant au tableau, il est immédiatement saisi par le gouvernement<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> HSIEH Li-fa, *Explorer l'horizon historique de l'art taiwanais* (tan suo tai wan mei shu de li shi shi ye, 探索台灣美術的歷史視野), Taipei, Musée des beaux-arts de Taipei (臺北市立美術館), 1997, pp. 115-116.

<sup>100</sup> Voir LI Chao-ming 李朝明, *Les discours nationalistes taiwanais et l'art, 1949-2000 : Le point de vue de l'esthétique politique* (tai wan guo zu lun shu yu mei shu yi jiu si jiu dao liang qian nian : zheng zhi mei xue de guan dian, 台灣國族論述與美術 1949-2000 : 政治美學的觀點),

2- L'Événement du tournesol : le peintre GAN Súi-liông(t) (*YEN Shui-long*(m)/*GAN Suiryu*(j) 顏水龍 1903-1997) réalise, en 1966, une mosaïque intitulée « Tournesol » (fig. 1-16, 1966) pour décorer la pâtisserie *Tai-yang-tang* (太陽堂). Comme cette fleur est l'insigne de la Chine communiste, l'œuvre est signalée par les agents secrets. Dans la crainte d'une répression, le patron de cette boutique recouvre l'œuvre de planches jusqu'en 1989, date de levée de la loi martiale.

3- L'Événement de l'étoile rouge : en 1985, deux ans avant la levée de la loi martiale, le sculpteur LEE Tsai-chien (李再鈞 1928- ) expose une œuvre géante, « Minimum illimité » (fig. 1-17 1983), au Musée des beaux-arts de Taïpei. Il s'agit d'une figure géométrique en trois dimensions, de couleur rouge, qui repose sur trois pieds. Sous un certain angle, on peut apercevoir (fig. 1-18) une étoile, rappelant l'étoile rouge symbole du communisme. Après la publication d'un article accusateur dans la presse, cette œuvre est repeinte d'une couleur argent sans que l'artiste ne soit avisé. Malgré les vives protestations de ce dernier, le musée la conserve telle quelle jusqu'à la fin de l'année suivante<sup>101</sup>.

Ayant ainsi considéré les trois œuvres censurées, nous pouvons mieux comprendre pourquoi les artistes de l'Exposition Province se limitent dans leurs créations à la mise en scène de sujets neutres afin d'écartier tout risque de coercition du Kuomintang. À l'époque japonaise, la position apolitique est alors un choix contraint adopté par une majeure partie des artistes pour éviter tout trouble politique. Toutefois, cette position n'est plus une garantie absolue contre les harcèlements politiques à l'époque du Kuomintang. Nous constatons donc une différence marquante entre les deux époques en termes de liberté d'expression.

---

thèse de doctorat soutenue à l'Université nationale Sun Yat-sen (國立中山大學) Kaohsiung, 2007, pp. 87-88.

<sup>101</sup> Voir Équipe rédactionnelle, « La construction et l'admiration des sculptures de LEE Tsai-chien » (li zai qian diao su zuo pin de gou cheng yu xin shang, 李再鈞雕塑作品的構成與欣賞), *Magazine artistique Hsiung Shih* (xiong shi mei shu 雄獅美術), n°197, 1986, p. 103.

## **2.2 La déjaponisation, la detaïwanisation et la sinisation**

Au-delà de la censure de la pensée politique, l'hostilité du gouvernement d'après-guerre envers la taïwanité met à nouveau l'accent sur la différence entre les deux colonisations, attitude résultant à la fois de facteurs historiques et du cadre conjoncturel.

Durant les cinquante-et-une années de l'époque japonaise, les Taïwanais vivaient une expérience distincte de celle de l'autre côté de la rive, si bien que les dominateurs chinois constatent des écarts culturels considérables entre les dominés taïwanais et eux-mêmes. Puis, comme déjà mentionné, l'hostilité chinoise envers les Japonais, accumulée durant la guerre sino-japonaise, est encore de mise sur cet ancien territoire japonais. Ceci explique pourquoi la politique culturelle d'après-guerre à Taïwan poursuit des objectifs de déjaponisation, de detaïwanisation et, enfin, de sinisation.

À la différence de l'Empire japonais qui avait envisagé une expansion territoriale, le Kuomintang se réduit à une autorité ayant perdu sa base territoriale, c'est-à-dire la métropole chinoise. À ce titre, le choix est fait de rallier les Taïwanais à l'identité chinoise, notamment via la répression des particularismes insulaires. Cette politique culturelle a pour but, d'une part, de revendiquer une légitimité chinoise concurrente à celle des communistes chinois et, d'autre part, d'empêcher le développement d'une conscience taïwanaise susceptible de constituer, d'après le Kuomintang, une menace à l'hégémonie culturelle des émigrés.

La peinture Toyo représente alors, pour le gouvernement et certains émigrés, une première cible d'importance. Afin de réorganiser les termes de la hiérarchie culturelle à Taïwan, le Kuomintang rebaptiste, en 1946 lors de l'Exposition Province, le « département de la peinture Toyo » : « département de la peinture

nationale ». Par conséquent, la peinture chinoise traditionnelle, qui avait été exclue de l'exposition précédente, est de nouveau accueillie dans la compétition. Cependant, la coexistence des peintures chinoises et Toyo au sein du même département suscite de nombreux débats. Techniquement, il existe entre celles-ci une dissemblance évidente eut égard aux matériaux, aux couleurs, aux traits de pinceau, ou bien encore au style. En termes politique, l'esthétique à la japonaise de la peinture Toyo perturbe les artistes chinois anti-nippons<sup>102</sup>.

En 1950, le directeur du département des beaux-arts de l'École Fu Hsing Kang (政治作戰學校), école militaire pour la lutte politique, LIU Shi (劉獅 1910-1997) déplore ainsi :

« Il y a encore beaucoup de gens, aujourd'hui, qui prennent la peinture japonaise pour de la peinture nationale [chinoise]. Et certains l'utilisent tout en se considérant comme des peintres chinois. C'est vraiment déplorable et ridicule<sup>103</sup>. »

Un autre discours hostile est relayé par les critiques émigrés chinois : « [c]ertains artistes n'admirent que le style japonais. Cette persévérance ne provient que d'une mentalité servile, qu'on n'avait pas encore éliminée »<sup>104</sup>, considère SUN Qi (孫旗 1924-).

À la suite de SUN Qi, LIU Guo-song (劉國松 1932- ), un autre artiste émigré publie en 1954 : « [l]a peinture japonaise n'est pas une peinture nationale [chinoise] » et « [p]ourquoi intégrer par la force la peinture japonaise dans la

---

<sup>102</sup> Voir *Étude comparative sur le développement des tableaux des « trois jeunes dans l'Exposition Taïwan » après la seconde Guerre mondiale*, op. cit., p. 128.

<sup>103</sup> LIU Shi 劉獅, « Le souvenir et la perspective de l'avenir du domaine de l'art taïwanais en 1950 (notes de la conférence) » (yi jiu wu ling nian tai wan yi tan de hui yi yu zhan wang (zuo tan ji lu), 1950 年台灣藝壇的回憶與展望 (座談紀錄)), *Revue Art Nouveau* (xin yi shu 新藝術), vol. 1, n°3, 1951, p. 54.

<sup>104</sup> SUN Qi 孫旗, « Une perspective sur la septième "Exposition Province" » (« tai sheng » qi jie mei zhan tou shi, 「台省」七屆美展透視), *Revue Art Nouveau*, vol.2, n°2, 1952, p. 9.

peinture nationale ? »<sup>105</sup>, deux articles formellement contre la présence de la peinture Toyo dans le département de la peinture nationale de l'Exposition Province.

En faisant remonter l'origine de cette peinture jusqu'à la Chine antique, certains peintres Toyo tentent de démontrer leur sinité, en réaction aux accusations des émigrés. Selon leur discours, cette peinture n'est qu'une ancienne forme de peinture chinoise dotée d'une « couleur locale ». Cependant, les Chinois nationalistes radicaux affichent une véritable antipathie vis-à-vis du langage japonais de la peinture Toyo, évidemment difficile à dissimuler. Plusieurs d'entre eux, dont LIU Guo-song, revendiquent même une ethnicité pure. Ainsi, les défenseurs de la possibilité d'un compromis ne parviennent pas à apaiser l'hostilité des émigrés. Si, durant leur pouvoir, les Japonais apprécient la profonde couleur taïwanaise de la peinture Toyo, qu'ils qualifient de « peinture fabriquée à Taïwan »<sup>106</sup>, cette couleur n'est désormais plus admirée, ni même remarquée. La peinture Toyo est finalement exclue de l'exposition officielle, au nom de la défense de la pureté chinoise contre certaines contaminations provenant de l'intérieur ou de l'extérieur de l'île<sup>107</sup>.

Les attaques contre la peinture Toyo ont plusieurs conséquences. Tout d'abord, le « second » département de la peinture nationale, créé en 1960 pour abriter la peinture Toyo, est supprimé en 1972<sup>108</sup>. Les enseignements de cette peinture sont, quant à eux, remplacés par des formations de peinture nationale (peinture traditionnelle chinoise), ceci jusqu'à la disparition de ce style dans toutes les écoles publiques<sup>109</sup>. Comme « l'Événement de la sélection des trois jeunes

---

<sup>105</sup> Voir *Étude comparative sur le développement des tableaux des « trois jeunes dans l'Exposition Taïwan » après la seconde Guerre mondiale*, op. cit. p. 135.

<sup>106</sup> *La tension de l'art : l'art taïwanais et la politologie culturelle*, op. cit., p. 81

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>108</sup> Le peintre Toyo indigène, LIM Tsi-tsōo(t) (LIN Chih-chu(m)/RIN Nosuke(j) 林之助), propose en 1977 l'expression de « peinture à la colle (膠彩畫) » afin d'atténuer son sens japonais et de régulariser sa situation à l'égard du politique. Ce terme est accepté et intégré en 1982 dans le département de « peinture à la colle » lors de l'Exposition Province.

<sup>109</sup> Voir *Étude comparative sur le développement des tableaux des « trois jeunes dans l'Exposition Taïwan » après la seconde Guerre mondiale*, op. cit. p. 138.

dans l'Exposition Taïwan » en 1927, ce changement témoigne, à nouveau, de l'étroite relation entre l'art et l'identité politique. À ce sujet, l'historien d'art HSIEH Li-fa déclare:

« Les peintures de fleurs et d'oiseaux (花鳥畫), de paysages (山水畫) et de personnages (人物畫)<sup>110</sup>, que la peinture Toyo avait remplacées pendant ces années-là [à l'époque japonaise], sont alors réapparu « telles quelles »<sup>111</sup>. »

Rappelons ici que les Japonais qualifient la peinture Toyo de Taïwan de « peinture fabriquée à Taïwan », ce qui prouve leur goût pour la taïwanité issu de deux techniques imposées : le dessin d'après nature et la description détaillée qui obligent les peintres à observer soigneusement les caractéristiques des objets ou des paysages. En revanche, la pratique de la peinture chinoise se réduit principalement à une imitation des œuvres des anciens maîtres. Ainsi, les peintures chinoises à Taïwan ne mettent en scène, le plus souvent, qu'une composition d'éléments du paysage chinois, comme les pins, les « fleurs de pruniers » (梅花), la « mer de nuages » (雲海), les collines rocheuses, ou encore les grandes cascades. Ceci explique la disparition de la taïwanité dans les œuvres (fig. 1-19, 1963) de LIM Giok-san, ancien peintre Toyo figurant parmi les trois jeunes participants à l'Exposition Taïwan, au moment de sa reconversion en peintre traditionnel chinois. Force est de préciser que cette évolution est à l'inverse du parcours du peintre LU Thiat-tsiu<sup>112</sup>.

En raison de cette distinction technique entre les deux peintures, le peintre chinois, WANG Gao-feng (王高風), critique les peintres Toyo<sup>113</sup> en 1949 : « [i]l est regrettable que ces peintres confinent leurs objets à peindre dans un cadre limité. Ils ne se rendent pas compte qu'il est indispensable d'apprendre l'histoire

---

<sup>110</sup> Ce sont les trois catégories majeures de la peinture traditionnelle chinoise (*shui mo hua* 水墨畫).

<sup>111</sup> *L'histoire du mouvement de l'art taïwanais pendant l'occupation japonaise*, op. cit. p. 238.

<sup>112</sup> Voir chapitre 1.2, p. 56.

<sup>113</sup> Voir *Étude comparative sur le développement des tableaux des « trois jeunes dans l'Exposition Taïwan » après la seconde Guerre mondiale*, op. cit. p. 129.



chinoise »<sup>114</sup>.

Le remplacement de la peinture Toyo par la peinture chinoise signe un changement de style, de technique et, surtout, une transition esthétique. Il donne également aux Taïwanais l'impression qu'il vaut mieux apprécier le paysage de la Chine plutôt que celui de Taïwan.

Même lorsque les peintres choisissent des sujets neutres, la technique Toyo est, en tant que telle, l'objet de pressions politiques. À titre d'illustration, le peintre Toyo indigène LIM Tsi-tsōo(t) (林之助 1917-2008) se souvient du harcèlement politique dont il a été victime :

« À l'époque de la loi martiale, l'action même de peindre d'après nature dans le Parc Taïchung a entraîné l'intervention de la police, qui m'a accusé d'enfreindre l'interdiction de « dessiner une carte de géographie »<sup>115</sup> ».

L'analyse de la peinture Toyo d'après-guerre démontre que l'affirmation de l'hégémonie de la culture chinoise<sup>116</sup> dans le domaine des arts visuels s'appuie sur un discours xénophobe à l'encontre de la taïwanité et de la japonité, ainsi que sur une idéologie élitiste chinoise qui discrédite tout attachement à l'indigénéité.

### ***L'anti-indigénéité***

Entre 605 et 1905, la haute administration impériale de l'Ancien Régime chinois,

---

<sup>114</sup> WANG Gao-feng 王高風, « Un regard sur la quatrième Exposition Province » (kan di si jie quan sheng mei zhan, 看第四屆全省美展), *Journal Shin Sheng* (shin sheng bao 新生報), 1949/11/26, p. 9.

<sup>115</sup> CHAN Chien-yu 詹前裕, *La compilation des recherches et des catalogues des expositions sur l'art de peinture de LIN Chih-chu* (lin chih chu hui hua yi shu zhi yan jiu bao gao zhan lan zhuan ji bian hui, 林之助繪畫藝術之研究報告展覽專輯編彙), Taichung, Musée provincial des beaux-arts de Taïwan (台灣省立美術館), 1997, p. 27.

<sup>116</sup> Même si la peinture Toyo est attaquée, l'hégémonie culturelle chinoise ne parvient pas à promouvoir sa propre peinture traditionnelle, à cause de son conservatisme centré, entre autres, sur l'objet fixe, l'imitation et la couleur unie. Si cette impopularité dégrade un peu l'hégémonie chinoise, celle-ci est ensuite soutenue par le Mouvement de la modernisation de la peinture chinoise que nous présenterons plus tard.

tant centrale que provinciale, est occupée par une classe de lettrés-fonctionnaires (士大夫) recrutés à l'issue d'examens impériaux sur le confucianisme. Travaillant aux quatre coins du pays, ces lettrés-fonctionnaires doivent obligatoirement diffuser une culture élitiste commune pour assurer la communication et l'effectivité bureaucratique dans le vaste empire chinois. La pratique de la peinture traditionnelle chinoise leur permet d'assurer la communion, en termes de goût esthétique, de cette classe. En revanche, la représentation d'éléments naturels régionaux constitue, pour ces lettrés-fonctionnaires, un signe d'indigénéisation et de particularisme, autrement dit une menace de désunion de la communauté. Pour les membres de cette culture unifiée et élitiste, les cultures locales des différents peuples gouvernés sont réduites au rang de cultures inférieures.

Cette tradition des lettrés-fonctionnaires nous permet d'analyser la raison pour laquelle les élites culturelles chinoises à Taïwan sous-estiment, voire méprisent, la taïwanité, qualifiée de culture locale en comparaison à la sinité. Nous qualifierons cette élite, dans cette thèse, de « lettrés confucéens », afin de signifier que la plupart d'entre eux sont les héritiers spirituels des lettrés-fonctionnaires.

En outre, les émigrés évoluant dans le secteur de l'art soutiennent la politique culturelle du Kuomintang pour au moins deux autres raisons : d'une part, Taiwan n'est pour eux qu'un refuge temporaire<sup>117</sup>, au même titre que les autres lieux où ils ont séjourné durant leur fuite, ayant été chassés par les communistes chinois. En ce sens, il leur est donc difficile de développer une relation identitaire avec la terre taïwanaise. D'autre part, leur situation de nouveaux-venus les place dans une situation délicate, car la sinité avait précédemment été dévalorisée. Afin de défendre la supériorité de leur héritage culturel, ils s'attachent donc à déprécier la

---

<sup>117</sup> À l'époque, le Kuomintang revendique le retour au pouvoir en Chine et considère Taïwan comme un territoire propice à cette intention. Vouloir s'installer sur l'île définitivement est alors une idée taboue. À ce titre, jusqu'en 1959, le Kuomintang interdit aux soldats chinois à Taïwan de se marier avec des Taïwanaises, considéré comme un éventuel signe d'installation définitive.

valeur de la taïwanité.

Finalement, les élites émigrées refusent toute indigénéisation et tout enracinement dans leur lieu de séjour. Cette position, à la fois politique et culturelle, n'est pas seulement le résultat de l'influence de l'héritage de la culture élitiste sous l'Ancien Régime chinois, mais a pour but également d'assurer l'hégémonie chinoise dans l'île, ceci généralement au prix du mépris de la taïwanité.

### ***Les deux supports d'expression relatifs au goût esthétique***

Outre la discussion sur les questions culturelles, principalement les démarches relatives à la sinité, à la japonité et à la taïwanité, nous allons traiter un autre facteur qui, sans être essentiellement ethnique, démontre l'influence du facteur ethnique dans l'évolution du goût esthétique d'après-guerre à Taïwan.

À ce titre, il convient, tout d'abord, de présenter deux supports, catégorisés pour cette recherche, et sur lesquels s'appuie l'essor du mouvement artistique. En premier lieu, le support artistique visuel qui permet aux artistes de s'exprimer par le biais d'œuvres artistiques. En second lieu, le support écrit qui permet aux critiques de s'exprimer par le biais d'articles. En général, la succession des mouvements picturaux au rythme des générations d'artistes s'appuie sur la coopération entre ces deux supports, ainsi qu'entre les peintres et les critiques d'art.

Durant l'époque japonaise, le support écrit ne joue aucun rôle prépondérant. Le pouvoir sur le jugement du goût esthétique est principalement le fait de la communication visuelle, notamment via la pratique artistique dans l'enseignement public et les expositions officielles. Le critère essentiel est alors le style des œuvres sélectionnées lors de ces expositions comme représentatif du goût esthétique des peintres taïwanais. Cependant, l'exposition officielle

d'après-guerre n'occupe plus une position aussi décisive, notamment du fait de son conservatisme et des attaques extérieures. Durant les années 1950, certains jeunes peintres émigrés critiquent ardemment l'exposition dans leurs publications. L'historien d'art HSIEH Li-fa explique, par le biais d'un discours métaphorique, l'apparition de ce nouveau support : « *[l]e peintre taïwanais raffole de tenir le pinceau de son professeur pour peindre, tandis que le peintre Waishengren (émigré) préfère tenir la tasse à café de son professeur pour tenter d'en boire* »<sup>118</sup>.

Si « le pinceau » est une métaphore du support visuel, « la tasse à café » renvoie au support écrit. Autrement dit, tandis que les professeurs indigènes transmettent aux étudiants leur savoir-faire en leur montrant des techniques artistiques avec leur pinceau, leurs homologues émigrés formulent surtout des discours autour d'un café<sup>119</sup>.

Durant l'époque japonaise, au sein de la population indigène, le métier de critique d'art n'est encore ni valorisé, ni développé. En revanche, la première génération de critiques d'art à Taïwan fait son apparition parmi les jeunes émigrés. Néanmoins, il faut encore attendre au moins une génération pour que les Taïwanais indigènes se familiarisent avec la langue écrite du nouveau colonisateur<sup>120</sup>. Ainsi, pendant les années 1950, malgré les nombreuses attaques des jeunes émigrés qui remettent constamment en question la tradition artistique de l'exposition officielle, on ne référence quasiment aucune défense du camp adverse. La maîtrise linguistique, ainsi que les liens avec la presse gérée exclusivement par les émigrés, sont autant d'avantages pour les détracteurs de la tradition artistique taïwanaise. Du fait de cette inégalité en

---

<sup>118</sup> *Explorer l'horizon historique de l'art taïwanais, op. cit.*, p. 135.

<sup>119</sup> Ces métaphores nous rappellent le phénomène du « peintre devenu écrivain » à Paris à partir de 1830 que Pierre BOURDIEU constate. Voir Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, p.225.

<sup>120</sup> Les Taïwanais indigènes parlent à peine chinois après la guerre, car ils ne s'exprimaient jusqu'alors que dans la langue de leur propre ethnie, ainsi que dans la langue officielle de l'époque antérieure : le japonais.

termes de capital culturel et social, les jeunes artistes émigrés acquièrent les mécanismes d'influence et de construction du goût esthétique. Par conséquent, même si l'Exposition Province rassemble encore des artistes indigènes, elle revêt de plus en plus un caractère conservateur.

Le critique littéraire, CHU Fong-ling (朱芳玲), faisant le constat de cette inégalité, s'exprime ainsi:

« LIU Guo-song et CHUANG Che (莊喆) sont des génies dans l'écriture et le débat. Ils savent aussi créer des théories sur la pratique et exploiter les ressources sociales<sup>121</sup> ; (...) ils obtiennent ainsi une position dirigeante dans la peinture moderne<sup>122</sup> ».

Néanmoins, la montée de la puissance du support écrit n'est pas uniquement le résultat de cette situation d'inégalité. En réalité, elle provient également de l'héritage idéologique de la culture élitiste de l'Ancien Régime chinois. Contrairement aux œuvres d'art des professionnels, celles des lettrés-fonctionnaires sont toujours mieux appréciées au sein de cette classe supérieure. En effet, s'inscrivant dans l'idéologie confucéenne, ces derniers, généralement artistes et critiques, se perçoivent comme membres du seul groupe ayant la légitimité nécessaire pour apprécier les valeurs morales et esthétiques et pour les présenter par le biais de l'écriture et de la peinture. Même s'ils pratiquent la peinture à titre de loisir, ils estiment être de véritables artistes et considèrent le métier d'artiste en tant que tel comme de l'artisanat, au sens péjoratif du terme. Ainsi, les héritiers de cette position, débarqués à

---

<sup>121</sup> LIU Guo-song et CHUANG Che sont des artistes émigrés à la fois peintres et critiques. Leur réseau dans le cercle de presse constitue une importante ressource sociale. LIU Guo-song attaque même sévèrement la peinture Toyo en 1954.

<sup>122</sup> CHU Fong-ling 朱芳玲, « Le retour d'un prodige et « l'Orient » interprété selon la « clairvoyance » : essai sur la construction des dissertations de YU Kuang-chung, « l'argument sur l'autoréveil de l'Orient » et « la peinture chinoise moderne » » (hui tou de lan -zi, « ling shi » xia de « dong-fang » : lun yu kuang chung de « dong- ang zi jue shu » yu « zhong guo xian dai hua » lun shu de jian gou, 回頭的浪子,「靈視」下的「東方」:論余光中的「東方自覺說」與「中國現代畫」論述的建構), Journal Tunghai de littérature chinoise (tung hai zhong wen xue bao 東海中文學報), n°21, 2009, p. 257.

Taïwan après la guerre et dont certains sont également artistes et critiques d'art, affirment leur supériorité à l'égard des populations indigènes, considérées comme incapable de sens critique.

À titre de conclusion, nous pouvons affirmer que, du fait de la domination de la sinité dans le cercle artistique à Taïwan, les artistes indigènes vivent une situation discriminante et perdent toute influence dans la construction du goût esthétique.

### ***L'arrivée de l'expressionnisme abstrait***

Durant la colonisation japonaise, du fait des expositions officielles dans le domaine des arts visuels, la taïwanité est associée à la modernité, occupant, de ce fait, une position supérieure à la sinité. Après la guerre, la sinité renoue avec une image de modernité, notamment du fait de l'établissement d'une nouvelle hiérarchie culturelle.

LIU Guo-song peut être considéré comme l'artiste le plus actif dans la construction du lien entre sinité et modernité. Arrivé à Taïwan à l'âge de dix-sept ans, il est diplômé du département des beaux-arts de l'Université Normale Nationale de Taïwan. Puis, en mai 1957, il fonde, avec des camarades de classe, le groupe d'art « Mai (五月畫會) », inspiré du Salon de mai organisé à Paris. Ce groupe, dont les principaux membres sont presque tous issus du même département, existe encore aujourd'hui. Deux émigrés du groupe, LIU Guo-song et CHUANG Che (莊喆 1934- ), revendiquent, la même année, la valeur de la peinture abstraite et brandissent le drapeau du Mouvement de la modernisation de la peinture chinoise. En s'appuyant sur leur réseau médiatique, LIU Guo-song s'érige, plus tard, en une sorte de porte-parole de l'art avant-gardiste à Taïwan, sévèrement critique à l'égard du conservatisme de l'Exposition Province. Son influence est encore significative aujourd'hui. En effet, quasiment tous les historiens de l'art taïwanais considèrent le groupe d'art Mai

comme un pionnier de l'art abstrait et un symbole de l'avant-gardisme contre les partisans de l'exposition officielle. Toutefois, en analysant la liste des adhérents du groupe, nous constatons que celui-ci ne compte qu'un faible nombre de peintres abstraits. Cette distorsion s'explique probablement par l'influence des écrits de LIU Guo-song, parmi lesquels on retrouve de nombreux discours virulents et sur la base desquels a été déterminé le rôle historique du groupe dans le développement de l'art abstrait à Taïwan. Au contraire, les collègues contemporains de LIU Guo-song, des Taïwanais indigènes pour la plupart, ne se prononcent pas sur le sujet de l'art abstrait.

Le Groupe d'art *Ton Fon*<sup>(m)</sup> (東方畫會), créé en novembre 1956, soit quelques mois avant la fondation du Groupe d'art *Mai*, est le premier mouvement à défendre le Mouvement de la modernisation de la peinture chinoise. Les membres, tous émigrés<sup>123</sup>, travaillent alors ensemble dans l'atelier privé de LEE Chun-shan (李仲生 1912-1984). Ce dernier, ayant initialement reçu une éducation artistique au Japon, puis étant revenu en Chine pour devenir professeur d'art, s'exile à Taïwan en 1949 avec le Kuomintang. Du fait du succès de ses disciples, certains historiens lui donnent, plusieurs dizaines d'années après, le titre de « père de la peinture moderne chinoise ».

Regroupant les émigrés des deux groupes artistiques susmentionnés, le Mouvement de la modernisation de la peinture chinoise, courant le plus important de la seconde moitié des années 1950 et de la première moitié des années 1960, entraîne un affrontement entre l'impressionnisme et l'expressionnisme abstrait, ainsi qu'entre les jeunes artistes émigrés et les artistes indigènes établis. En effet, dans le domaine des arts visuels d'après-guerre, les artistes taïwanais indigènes, dont l'expression est exposée lors de l'exposition officielle, maîtrisent le style impressionniste, mais sont dépassés dans les années 1950 par une nouvelle génération d'artistes

---

<sup>123</sup> Ce sont, par exemple, CHIN Sung (秦松 1932-2007), Ho Kan (霍剛 1932-), HSIA Yang (夏陽 1932-) et HSIAO Chin (蕭勤 1935-).

composée d'émigrés.

Profitant de la situation géopolitique de la Guerre froide, le Kuomintang consolide son pouvoir grâce au soutien américain. En revanche, les subventions américaines, civiles et militaires, signent l'introduction du « *soft power* » américain à Taïwan. Ainsi, l'expressionnisme abstrait, en vogue aux États-Unis, détrône les anciens courants artistiques occidentaux, à l'instar de l'impressionnisme. En somme, la réussite des jeunes artistes émigrés n'est pas seulement le fait d'un changement générationnel au sein de l'art occidental, lequel est apprécié dans le monde entier, mais est également le résultat de la politique pro-américaine du Kuomintang.

De plus, la nature de l'expressionnisme abstrait facilite la fusion entre sinité et occidentalité. En effet, l'élite émigrée tire profit du caractère particulier de l'expressionnisme abstrait qui propose des œuvres décontextualisées. Autrement dit, l'adoption de l'expressionnisme par les artistes émigrés à Taïwan est d'autant plus simple qu'il constitue un vecteur privilégié du refus de spécificité défendue par l'indigénisation. Ceci explique également leur attitude maladroite, à partir du milieu des années 1960, face au Pop art, du fait de l'attachement de ce mouvement au contexte social.

### ***Le lien entre sinité et modernité***

Force est de s'interroger sur les éléments de convergence entre la peinture traditionnelle chinoise et l'expressionnisme abstrait, lesquels sont davantage une technique visuelle de greffage qu'une exploration conceptuelle. À titre d'exemple, les artistes émigrés partisans de l'art abstrait valorisent deux techniques picturales traditionnelles chinoises, à savoir : le dessin à gros traits centré sur les émotions qu'est la peinture *Xie yi*<sub>(m)</sub> (寫意畫, fig. 1-20), ainsi que la technique de l'effet *Po mo*<sub>(m)</sub> (潑墨, fig. 1-21), afin de démontrer le caractère abstrait de cette peinture. Ainsi, « Rêve ancien » (fig. 1-22, 1962) et



« Automne » (fig. 1-23, 1964) sont des œuvres réalisées avec ces deux techniques. L'effet abstrait que produisent les traits de calligraphie chinoise (fig. 1-24) est également utilisé dans la peinture abstraite « chinoise », à l'instar de « Fluide du rythme » (fig. 1-25, 1964) et de « Courbe » (fig. 1-26, 1961).

Au-delà du greffage, les connaissances sur l'expressionnisme abstrait à Taïwan ne dépassent pas le cadre technique. En effet, ses partisans, motivés par l'art abstrait, ne visent pas uniquement la promotion d'un courant artistique occidental à Taïwan, mais cherchent davantage à valoriser la sinité dans le monde moderne. Ils poursuivent, ainsi, le développement d'un art plastique soumis à un concept culturel chinois : « le savoir chinois comme base, le savoir occidental pour un usage pratique (中學為體，西學為用) », nommé « la base chinoise et l'application occidentale » dans les pages suivantes. Ce principe se développe vers la fin de la dynastie des Qing (1644 -1912), à l'issue de nombreuses discussions relatives au destin de la Chine alors sous la pression de l'Occident. Dans ces discussions, certains lettrés-fonctionnaires chinois insistent pour ne valoriser que l'intérêt technique des connaissances occidentales, afin de conserver une dignité nationale.

De ce fait, même si les partisans de l'art abstrait introduisent ce courant comme représentant une certaine contemporanéité, tout en poursuivant, consciemment ou inconsciemment, la mise en application du principe de « la base chinoise et de l'application occidentale », ils ne mettent l'accent que sur sa technicité (application). Au niveau esthétique (base), le goût chinois continue de dominer le jugement de la valeur artistique.

Conformément à la pensée confucéenne, l'appréciation de l'art n'est pas seulement une activité esthétique, mais comporte également un aspect éthique. De ce fait, les partisans de l'art abstrait empruntent souvent des pensées et des concepts chinois, à savoir la « spiritualité (精神性) » et « l'unification entre l'Homme et l'univers (天人合一) », pour conférer une valeur aux œuvres

artistiques. De cette façon, afin de fusionner la sinité et l'occidentalité, ils intègrent dans l'expressionnisme abstrait des concepts confucéens. Pour les partisans de cette démarche, l'art abstrait est capable d'ouvrir une voie d'accès au monde spirituel, à la différence de l'art figuratif, impressionniste ou réaliste trop ancrés dans le monde réel. LIU Guo-song, artiste émigré, déclare ainsi à propos des œuvres impressionnistes (fig. 1-27, 1943) de LI Tsiòh-tsiâu<sup>(t)</sup> (*LEE Shih-chiao*<sup>(m)</sup>/*RI Sekishou*<sup>(j)</sup> 李石樵 1908-1995) : « [i]miter d'après nature, c'est une pensée arriérée »<sup>124</sup>.

Cependant, ces partisans continuent leur combat en opérant une distinction entre la peinture chinoise moderne et l'expressionnisme abstrait occidental. Leur démarche consiste à interpréter la valeur des œuvres uniquement en fonction d'un corpus conceptuel et de pensée chinois inscrit dans une tendance nationaliste : le concept chinois est naturellement supérieur au concept occidental. Le lien entre occidentalité et sinité défendu par les artistes émigrés a finalement pour ambition de produire une nouvelle forme de modernité opposée à l'impressionnisme taïwanais. Une fois cet objectif atteint, ils s'attachent principalement à leurs ambitions nationalistes et cherchent à imposer progressivement la supériorité de la sinité, comme le démontrent les propos ci-après.

Écrivain et camarade de ces militants, YU Kuang-chung (余光中 1928-2017) note : « [i]l faut affirmer plus activement que les peintures abstraites du Groupe d'art Mai proviennent de la généalogie historique chinoise »<sup>125</sup>. Pour LIU Guo-song lui-même, l'apparition de l'art abstrait n'est rien d'autre que l'incarnation de l'esprit chinois : « [i]l faut davantage orienter la construction de la peinture abstraite vers la combinaison de l'esprit de la peinture Xie yi (寫意畫)

---

<sup>124</sup> CHIU Tzu-hang 邱子杭, *Étude sur la conscience orientale dans les sculptures abstraites taïwanaises* (tai wan chou xiang diao su de dong fang yi-shi yan jiu, 台灣抽象雕塑的東方意識研究), mémoire de master à l'Université nationale Chang Kung (國立成功大學), Taïnan, 2002, p. 74.

<sup>125</sup> *Ibid.*, p. 85

et la conception artistique de la calligraphie chinoise »<sup>126</sup>. Il estime également que : « [l']esprit de la peinture Xie yi s'épanouit pourtant dans l'histoire de la peinture occidentale. En fait, le but ultime de la peinture Xie yi consiste à rechercher une peinture pure »<sup>127</sup>.

Il définit son parcours artistique en ce sens:

« Venant de terminer mes études sur la peinture occidentale moderne, (...) je reviens à la tradition chinoise, en vue d'établir mon propre système de pensée et mon propre style de peinture. Ce style ne doit pas apparaître à toutes les époques ni dans tous les pays. Il appartient à la "peinture moderne chinoise " »<sup>128</sup>.

De même, le jugement du critique littéraire CHU Fong-ling résume, à lui seul, l'ambition nationaliste de ces acteurs : « [l']intention du Groupe d'art Mai est justement de reprendre le leadership en luttant contre la domination-occidentale dans le monde de l'art, afin d'attribuer à la culture chinoise "une Renaissance chinoise" »<sup>129</sup>.

En somme, l'effort visant à mélanger les appareils de la modernité et les attributs de la sinité sur le plan artistique à Taïwan a pour projet ultime le renforcement de l'identité chinoise et l'affirmation de la supériorité chinoise sur l'île et, plus ambitieusement, sur le monde.

### 2.3 Le premier appel à l'indigénisation durant la période d'après-guerre

---

<sup>126</sup> « Le retour d'un prodige et « l'Orient » interprété selon la « clairvoyance » », *op. cit.*, p. 251

<sup>127</sup> LIU Guo-song 劉國松, « Le passé, le présent, la tradition » (guo qu, xian dai, chuan tong, 過去、現代、傳統), *Mensuel Apollo* (wen hsing 文星), n°59, 1962, p. 21.

<sup>128</sup> LIU Guo-song, « Mon point de vue sur la peinture : L'imitation d'après la nouveauté ne remplace pas celle après l'ancienneté, tout comme l'imitation de l'Occident ne remplace pas celle de la Chine » (wo de hui hua guan : mo fang xin de, bu neng dai ti mo fang jiu de; chao xi xi yang de, bu neng dai ti chao xi zhong guo de, 我的繪畫觀：模仿新的，不能代替模仿舊的；抄襲西洋的，不能代替抄襲中國的), *le China Times* (zhong guo shi bao 中國時報), 1965/04/03, p.5.

<sup>129</sup> « Le retour d'un prodige et « l'Orient » interprété selon la « clairvoyance » », *op. cit.*, p. 253

Dans les années 1970, la Détente entre l'Union soviétique et les États-Unis aboutit à une coopération sino-américaine et, immédiatement après, à l'isolement diplomatique de Taïwan. La perte de cette « légitimité extérieure » affaiblit l'autorité du Kuomintang<sup>130</sup>. Le souci d'orienter le mécontentement des Taïwanais vers l'« Empire américain »<sup>131</sup> est donc de mise, afin de ne pas en faire les frais. Même si les États-Unis n'ont jamais directement gouverné Taïwan, force est de constater l'émergence d'une posture victimaire, résultat d'une propagande politico-culturelle alimentée par le Kuomintang. Cette propagande nourrit un fort courant nationaliste qui remet en cause l'hégémonie culturelle du monde occidental sur Taïwan depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. Autrement dit, ce qui était autrefois un facteur culturel moderne et positif devient une influence négative. CHEN Ying-zhen (陳映真 1937-2016), écrivain gauchiste, est ainsi le premier à dénoncer cette « colonisation occidentale » : « [i]/ faut condamner la crise d'une colonisation tant matérielle que spirituelle à Taïwan. Il faut critiquer l'influence de la domination économique et culturelle des pays étrangers »<sup>132</sup>.

Durant les années 1970, des mouvements culturels nationalistes apparaissent dans presque tous les domaines culturels. À titre d'illustration, de nombreux slogans voient le jour, tels que : « dansons la chorégraphie de notre nation », « chantons les chansons de notre nation », ou encore « créons l'esthétique de notre nation », « notre » signifiant « nous les Chinois (émigrés) ». « Notre danse » suit alors le slogan : « les Chinois dansent pour le peuple chinois<sup>133</sup> », tandis que les chansons racontent, en langue chinoise, la nostalgie des émigrés

---

<sup>130</sup> Voir les éléments relatifs au contexte historique, pp. 36-37.

<sup>131</sup> *Les discours nationalistes taïwanais et l'art, 1949-2000 : Le point de vue de l'esthétique politique*, op. cit., pp. 99-100.

<sup>132</sup> LIU Sheng-chiu 劉聖秋, *Étude sur l'art du terroir à Taïwan dans les années 1970* (qi ling nian dai tai wan xiang tu mei shu zhi yan jiu, 70 年代台灣鄉土美術之研究), mémoire de master à l'École normale nationale de Pingtung, Pingtung, 2002, p. 28.

<sup>133</sup> En 1973, le danseur moderne, LIN Hwai-min (林懷民 1947-) créé la Troupe chorégraphique *Cloud Gate* (雲門舞集), groupe de danse le plus célèbre aujourd'hui à Taïwan. La philosophie créatrice de ce groupe est la suivante : « [i]a musique composée par les Chinois, la chorégraphie signée par les Chinois, la danse faite pour les Chinois ». Ce danseur emprunte beaucoup d'éléments culturels chinois, tels que la calligraphie chinoise, le Taï-chi (太極), les gestes de danses chinoises anciennes, etc.

ou les sentiments associés au déracinement éprouvés par la diaspora<sup>134</sup>.

Finalement, la relation culturelle triangulaire entre la sinité, la taiwanité et l'occidentalité se réorganise dès lors que le Kuomintang cherche à marginaliser l'occidentalité. Il devient donc inévitable de se concentrer sur la relation entre la sinité et la taiwanité, que celle-ci soit de type coopérative ou antagoniste.

Le sentiment anti-occidental pousse, généralement, à s'intéresser à et à investir la culture et la valeur traditionnelles. Cependant, tous les habitants de l'île, que cela soient les Taïwanais indigènes ou les émigrés, n'ont pas les mêmes origines culturelles. Taïwan, base d'identification pour les Taïwanais indigènes, demeure un imaginaire national flou pour la plupart des élites émigrées. L'événement culturel le plus célèbre suscité par cette divergence est la « polémique sur la littérature du terroir » qui intervient en 1977-1978. Les défenseurs de la littérature du terroir encouragent les écrivains insulaires à « revenir au contexte taiwanais » en opposition à la ligne défendue par le camp adverse constitué d'écrivains émigrés.

### ***L'Art du terroir et le Mouvement de la forme culturelle***

L'art figuratif taiwanais est de nouveau célébré dans cette nouvelle conjoncture locale et internationale. Initialement, en raison du retour de l'art figuratif, à l'instar du *Pop art* à New York, la vague taiwanaise de l'expressionnisme abstrait s'éteint rapidement. Puis, l'Art du terroir (鄉土美術), qui se développe sous l'influence du Mouvement de la littérature du terroir au début des années 1970, appelle à un retour à la terre dans laquelle doivent être puiser les

---

<sup>134</sup> La musique populaire américaine est très populaire à Taïwan après la guerre. Suite à la dégradation de la relation diplomatique entre les États-Unis et le gouvernement du Kuomintang, les jeunes abordent le style musical folk (民歌) avec ce slogan : « [u]tilisons notre langue, créons notre mélodie et chantons notre chanson. » La majorité des militants est constituée d'émigrés qui expriment, via leurs créations, la nostalgie chinoise. Les paroles mentionnent souvent des symboles du nationalisme chinois, tel que le Fleuve Jaune, la Grande Muraille et le dragon.

éléments de la création artistique. Ainsi, les artistes de l'Art du terroir peignent généralement, avec la technique réaliste, des paysages de campagne et la vie quotidienne des villageois (fig. 1-28, fig. 1-29, et 1-30). La presse, qui participe au mouvement, célèbre l'artiste naïf ANG thong<sup>(t)</sup> (*HUNG Tung*<sup>(m)</sup> 洪通 1920-1987, fig. 1-31), ainsi que le sculpteur populaire JU Ming (朱銘 1938-, fig. 1-32), deux figures du mouvement.

Par ailleurs, le critique d'art émigré CHIANG Hsun (蔣勳 1947-) et d'autres membres de l'élite culturelle émigrée défendent, en 1977, le Mouvement de la forme culturelle (文化造型運動) à portée nationaliste opposé à la rigidité de l'ancienne conception nationaliste chinoise qui rejette la taïwanité. Sensibilisé par le Mouvement de la littérature du terroir, CHIANG Hsun encourage les artistes à adopter les éléments culturels taïwanais, afin de construire, par le biais d'une démarche collective, le goût du pays chinois à spécificité ethnique. Ce courant est lié à d'autres éléments taïwanais, comme l'art artisanal populaire, l'architecture traditionnelle, le paysage taïwanais, les œuvres d'art naïf, etc. En pointant du doigt la séparation entre les créations artistiques à Taïwan et le contexte de l'île, le critique d'art reproche aux artistes de se calquer sur les courants artistiques occidentaux : « [i]l ne faut pas s'abriter perpétuellement sous "les avant-toits"[la formation] de la culture occidentale pour continuer à être un Chinois qui « ne peut se tenir debout » [qui ne peut avoir de dignité nationale] »<sup>135</sup>.

Même si la promotion de la culture du terroir dans les années 1970 influence les domaines littéraire et artistique<sup>136</sup>, les intellectuels littéraires indigènes sont les seuls à développer une conscience d'être opprimés par la domination des

---

<sup>135</sup> Voir LIAO Hsin-tien, « L'esthétique et la différence : JU Ming et le terroirisme dans les années 1970 » (mei xue yu cha yi : ju ming yu yi jiu qi ling nian dai de xiang tu zhu yi, 美學與差異：朱銘與 1970 年代的鄉土主義), in « La conférence scientifique internationale sur JU Ming : JU Ming dans la perspective culturelle contemporaine » (ju ming guo ji xue sh yan tao hui : dang dai wen hua shi ye zhong de ju ming, 朱銘國際學術研討會：當代文化視野中的朱銘), Taïpei, Comité des Affaires Culturelles, Yuan Administratif, 2005, p.38.

<sup>136</sup> *Reconstruire Taïwan : La politique culturelle du nationalisme contemporain*, op. cit., pp. 144-154.

élites émigrées<sup>137</sup>. Alors que le Mouvement de la forme culturelle favorise l'établissement d'une relation harmonisée entre la taïwanité et la sinité dans la lutte contre l'occidentalité, nous constatons, via l'examen des discours de ces militants, que le Mouvement de la littérature du terroir oppose la taïwanité à la sinité. HSIAU A-chin (蕭阿勤), sociologue politique, interprète la distinction entre l'art et la littérature à travers l'essence non-narrative des arts visuels<sup>138</sup>. Cependant, il faudrait aller au-delà de cette essence pour expliquer le mouvement culturel opposant la taïwanité et la sinité apparu dans d'autres domaines non-narratifs.

Selon nous, cette distinction repose sur trois éléments.

Tout d'abord, conformément à l'idéologie confucéenne, la volonté de créer des interactions entre la sinité et la taïwanité est possible, à condition que persiste une hiérarchisation des cultures : alors que « la culture supérieure » est celle apportée de la Chine par les élites émigrées, « la culture inférieure » est le fait des communautés indigènes. Cette dernière est aussi appelée « culture du terroir », terme chinois péjoratif. Si l'éventuel conflit entre la taïwanité et la sinité n'est pas encore envisagé, la culture indigène est censée enrichir, plus ou moins, la culture élitiste. De cette manière, toutes deux pouvaient assurer la lutte contre la « culture colonisatrice » d'origine occidentale.

Ensuite, cette interaction s'appuie sur une division du travail dont le schéma est une application du principe de « la base chinoise et l'application occidentale », alors que le lieu de l'occidentalité est remplacé par une division taïwanaise : « la base chinoise et l'application taïwanaise (中學為體，台學為用) ». Les acteurs du Mouvement de la forme culturelle se divisent en deux cercles. Les peintres, en majorité des Taïwanais indigènes, qui exposent des sujets artistiques recueillis dans le terroir, réalisent la tâche au niveau « de l'application » du mouvement.

---

<sup>137</sup> *Ibid.*, pp. 275 et 329.

<sup>138</sup> *Ibid.*, pp. 350-351.

De leur côté, les critiques d'art, tous émigrés, qui interprètent les œuvres du mouvement, se chargent de la tâche au niveau de la « base », assurant ainsi la domination et la subjectivité de la sinité.

Enfin, la coopération entre le peintre indigène et le critique émigré au sein du Mouvement de la forme culturelle consiste en un compromis implicite : le peintre accède, à l'aide du critique d'art, au marché de l'art, tandis que le critique peut confirmer la hiérarchie culturelle établie.

Force est donc de penser que, dans la deuxième moitié des années 1970, les mouvements artistiques, qui semblent pourtant favoriser la taiïwanité, ne résolvent pas, en réalité, l'inégalité avec la sinité, d'autant plus que la relation entre ces deux concepts identitaires est temporaire. LIAO Hsin-tien (廖新田 1963-), sociologue de l'art, déclare, à ce sujet :

« Selon SUN Ching-yu [孫慶餘, critique émigré], à travers l'expression de l'ethnicité, HUNG Tung [artiste naïf] et JU Ming [sculpteur populaire] ne réalisent que la première étape du Mouvement du terroir. Dans la deuxième, un idéal culturel supérieur sera manifesté<sup>139</sup>. »

Il ajoute :

« CHIANG Hsun [critique émigré] était du même avis. Dès que le mouvement de l'Art du terroir s'est tourné du côté du Mouvement collectif de la forme culturelle, la mission "provisoire" de HUNG Tung et de JU Ming s'est achevée<sup>140</sup>. »

La promotion de la taiïwanité ressemble alors à la démarche des colonisateurs à

---

<sup>139</sup> « L'esthétique et la différence : JU Ming et le terroirisme dans les années 1970 », *op. cit.*, p.39.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p.40.



l'époque japonaise<sup>141</sup>. Comme déjà mentionné, la manifestation de la taïwanité dans le domaine des arts visuels à ce moment-là était bien accueillie, car elle favorisait la propagande impérialiste. De la même façon, la taïwanité est désormais approchée comme un facteur susceptible de favoriser l'anti-impérialisme, à condition qu'elle s'intègre dans le nationalisme chinois. Même si la taïwanité est considérée comme un instrument temporaire et stratégique, elle profite tout de même de la conjoncture pour se développer discrètement. En dépit de la monopolisation de l'identité nationale par le Kuomintang avant l'abrogation de la loi martiale, la taïwanité dispose d'une certaine marge de manœuvre pour s'affirmer.

Tandis que la taïwanité est, de nouveau, revendiquée dans les années 1970 du fait de l'activisme de certains mouvements culturels, une avancée se produit dans les années 1990 avec les actions politiques soutenues par le Président LEE Teng-hui<sup>142</sup>. Il existe certainement un lien historique entre le retour à la terre dans les années 1970 et le Mouvement pour l'indigénisation vingt ans plus tard. Toutefois, nous constatons une rupture entre les deux. Affichant un ressentiment contre l'Occident, le Mouvement de la forme culturelle est un courant d'essence nationaliste chinoise. En revanche, l'élan d'indigénéisation amorcé avec l'abrogation de la loi martiale entretient un rapport différent avec l'occidentalité.

Comparés au Mouvement de la modernisation de la peinture chinoise des années 1950 et 1960, les appels au retour à la terre dans les années 1970 s'efforcent, certes, également de renforcer la subjectivité culturelle chinoise, mais en adoptant, toutefois, un outil stratégique différent : la taïwanité remplace l'occidentalité. Nous constatons, ainsi, une évolution du nationalisme chinois à Taïwan, dans laquelle la relation triangulaire est réécrite.

---

<sup>141</sup> Voir chapitre 1.1, pp. 52-55.

<sup>142</sup> Voir les éléments relatifs au contexte historique, p. 39.

Même si les appels au retour à la terre dans les années 1970 sont le fait du mouvement nationaliste chinois, ils favorisent la réaffirmation de l'indigénisation dans les années 1990. Dès alors, les interactions entre le politique et les arts visuels se manifestent clairement, car la levée de la loi martiale permet aux artistes taïwanais de retrouver une liberté d'expression. Bien avant le processus de transition démocratique sur l'île, une tendance pro-indigénisation, basée sur les appels des années 1970, émerge et se poursuit dans les années suivantes. Dans les développements suivants, nous analyserons la conjoncture, les activités artistiques, ainsi que les œuvres, à la fois brillantes et exceptionnelles produites au lendemain de l'abrogation de la loi martiale.

## **Deuxième Partie**

### **Le premier défi de l'hégémonie culturelle**

L'hégémonie chinoise, longtemps assurée par les autorités insulaires et leurs partisans dans tous les domaines culturels, est confrontée à de nombreux obstacles avec la levée de la loi martiale en 1987. En effet, l'indigénisation s'exprime aussitôt dans les champs culturels, y compris celui des arts visuels. Une « guerre de plume », qui s'étale sur deux années et intitulée dans cette thèse : « débat sur le Mouvement pour l'indigénisation dans le domaine de l'art des années 1990 », obtient l'adhésion active des critiques d'art et des artistes de la nouvelle génération. Même si la suprématie chinoise reste encore solide durant les dernières années du XX<sup>e</sup> siècle, certains acteurs identifient de nouvelles formes de relations à entretenir avec cette hégémonie. Comment l'hégémonie actuelle répond-elle à cette nouvelle vision qui suppose la construction d'une nouvelle nation ? Nous commencerons par identifier les enjeux de la question identitaire grâce à la réinterprétation des discours des deux camps rivaux. Puis, nous analyserons les œuvres artistiques des années 1990 autour de cette question et tenterons d'expliquer la marginalisation des artistes dont les créations reflètent la transition identitaire de la société insulaire, de l'identité chinoise à l'identité taïwanaise.

## **CHAPITRE III : Transition identitaire et débat sur l'indigénisation de l'art**

Dans les années 1990, à la suite de la démocratisation de Taïwan et de l'affirmation du mouvement pour l'indigénisation dans le domaine culturel, l'antagonisme entre l'identité nationale taïwanaise et l'identité nationale chinoise se confirme. Au sein du Kuomintang, l'hégémonie chinoise établie à Taïwan par les élites émigrées est revisitée. En effet, ce parti politique, longtemps resté au pouvoir, connaît un certain nombre de clivages, non officiels en 1989 et officiels en 1993<sup>143</sup>, en raison des désaccords entre le Président LEE Teng-hui et le clan nationaliste chinois radical. Il s'agit de la première crise connue par ces émigrés venus de Chine ayant longtemps occupé une position dominante, malgré leur infériorité démographique.

Par conséquent, les privilèges identitaires, idéologiques, économiques, politiques et culturels des membres du groupe sont peu à peu remis en question par les mouvements indépendantiste<sup>144</sup> et démocratique. Afin de confirmer leur hégémonie, les nationalistes chinois radicaux accusent les militants du mouvement pour l'indigénisation de volontairement tracer une frontière entre les indigènes et les émigrés dans une optique de division, au risque de produire un « ethno-différencialisme ». Ces contre-attaques s'avèrent efficaces, puisqu'elles inquiètent fortement les populations émigrées.

Il ne fait aucun doute que le débat que nous considérons reflète l'angoisse et l'antagonisme des positions identitaire rivales dans la société insulaire. Une fois le domaine des arts visuels investi par le mouvement pour l'indigénisation, le camp anti-indigénisation contre-attaque rapidement par l'emploi d'une palette

---

<sup>143</sup> Voir la note n° 71, p. 39.

<sup>144</sup> Voir les éléments relatifs au contexte historique, p. 40.

importante de moyens, notamment le recours à des qualificatifs tels que « totalitaire », « raciste », « chauviniste », ou encore « xénophobe ».

Cependant, nous allons tenter de montrer que l'adversaire de ce camp représente une menace somme toute relative. En outre, nous démontrerons que la rivalité qui distingue les deux principaux camps opposés dans ce débat n'est pas strictement d'ordre identitaire. Afin d'attester nos observations, nous commencerons nos analyses par l'interprétation des discours formulés dans ce débat.

### 3.1 À propos des discours favorables

Le Magazine artistique *Hsiung Shih*<sub>(m)</sub> (雄獅美術, 1971-1996), périodique le plus ancien dans le domaine des arts visuels, est, durant deux ans, le principal champ de bataille de ce débat. Lors de son vingtième anniversaire, en mars 1991, l'équipe chargée de la rédaction publie un numéro spécial dans lequel le rédacteur en chef, NI Tsai-chin (倪再沁 1955-2015), à la fois artiste et critique d'art, présente une rétrospective des vingt ans d'histoire du développement des arts visuels à Taïwan. Il propose également un schéma permettant de juger la valeur des œuvres artistiques durant cette évolution.

Dans le numéro du mois suivant, le rédacteur en chef publie le célèbre article : « [l']art occidental *made in* Taïwan (西方美術, 台灣製造) »<sup>145</sup>, lequel inaugure une longue guerre de plume qui s'étale jusqu'en février 1993. La publication-phare, *La conscience taïwanaise dans l'art taïwanais*<sup>146</sup>, rassemble vingt-cinq articles parus dans le magazine artistique *Hsiung Shih*. Son principal concurrent, l'*Artiste Mensuel* (藝術家), tente également d'exploiter ce débat,

---

<sup>145</sup> NI Tsai-chin 倪再沁, « L'art occidental *made in* Taïwan » (xi yang mei shu, tai wan zhi zao, 西洋美術, 台灣製造), in *La conscience taïwanaise dans l'art taïwanais*, Taïpei, Éditions d'art Hsiung Shih (xiong shi mei shu 雄獅美術), 1994, pp. 37-87.

<sup>146</sup> YE Yu-jing 葉玉靜 (éd.), *La conscience taïwanaise dans l'art taïwanais*, Taïpei, Éditions d'art Hsiung Shih, 1994.

mais les articles consacrés au sujet sont alors trop peu nombreux.

Bien que NI Tsai-chin tente, dans « L'art occidental *made in* Taïwan », de diviser en périodes l'histoire de l'art taïwanaise pour en analyser les caractéristiques et procéder à l'inventaire des artistes emblématiques, il qualifie, entre autres, l'ensemble des époques de « sans racine », de « nihilisme » ou encore de « chaos »<sup>147</sup>. Ces expressions déclenchent, non seulement, de nombreuses controverses, mais divisent également le domaine des arts visuels en deux camps. Tandis que l'un est dirigé par NI Tsai-chin et LIN Hsing-yueh (林惺嶽 1939-), artistes et critiques d'art, l'autre camp est mené par le critique d'art CHEN Jui-wen (陳瑞文 1957-) et MEI Dean-e (梅丁衍 1954-), artiste et critique d'art. Nous parlerons, désormais, du camp de l'« indigénisation » et du camp de l'anti-indigénisation. Les positions de ces deux camps seront présentées et analysées par la suite.

La rivalité autour du concept d'indigénisation n'est pas la seule source de controverses. En effet, elle s'articule également autour de la méthode de recherche de NI Tsai-chin. Par exemple, l'artiste SHIH Bing-shyi (施並錫 1947-) et l'historien CHENG Shui-peng (鄭水萍 1956-) regrettent le manque d'objectivité de l'évaluation réalisée dans cet article. Les artistes CHEN Tsing-fang (陳錦芳 1936-) et WANG Shiu-kung (王修功 1930-) dénoncent, quant à eux, le peu d'échantillons recueillis par NI Tsai-chin. Le critique culturel CHEN Tsun-shing (陳傳興 1952-), de son côté, critique l'ensemble des polémistes, car il considère que ces derniers n'emploient pas correctement les termes académiques issus du monde occidental. Cette présente thèse ne traitera pas ces controverses, puisqu'elles se situent hors du thème d'étude.

Quoi qu'il en soit, il s'agit d'un débat considérable pour le domaine des arts visuels de Taïwan, car ce dernier confère à ses participants une influence importante en matière d'interprétation esthétique. Quelques années plus tard,

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, pp.11-12

NI Tsai-chin devient commissaire d'exposition et directeur du Musée national des beaux-arts de Taïwan (國立台灣美術館), avant de diriger la faculté des beaux-arts de l'Université Tunghai (東海大學). Dans ce même camp, plusieurs membres<sup>148</sup> acquièrent également une notoriété, soit en tant qu'artistes à succès, soit comme critiques d'art, ou encore comme professeurs d'université ou directeurs de musée. Il importe de souligner que les membres du camp opposé recueillent aussi des fruits dont ils tirent grand avantage.

Du fait de leurs fonctions, les polémistes des deux parties représentent aujourd'hui les acteurs principaux dans le domaine des arts visuels, notamment parce qu'ils contrôlent à la fois la formation des nouveaux artistes, l'octroi des principales subventions publiques consacrées à l'art, ainsi que les goûts artistiques du courant principal. Ainsi, non seulement ce débat oriente le développement des arts visuels taïwanais pendant vingt ans, mais marque également la reconstruction des réseaux de pouvoir dans le domaine artistique. D'ailleurs, si l'absence de référence à la taïwanité dans les arts visuels constitue aujourd'hui un phénomène particulier, elle provient, en grande partie, de cette polémique influente et, notamment, de sa position à l'égard de la taïwanité.

### ***Hégémonie occidentale et « retour » au contexte insulaire***

Grâce à l'article « L'art occidental *made in* Taïwan », NI Tsai-chin devient le chef de file du camp de l'« indigénisation ». Cet article critique démontre que, depuis l'époque japonaise, les artistes taïwanais ne font qu'introduire dans l'île le goût et le style artistiques de l'Occident, sans prendre en considération le contexte historique et culturel de Taïwan. De ce fait, de nombreuses œuvres d'art, sans couleur insulaire, ni sens historique spécifiques à l'île ont été créées<sup>149</sup>. Ce phénomène est appelé « nihilisme culturel », résultat de l'hégémonie de la

---

<sup>148</sup> Ce sont, par exemple, LI Jiun-shyan (李俊賢 1957-2019), LIN Hsing-yueh, GAO Cian-huei (高千惠), WU Tien-chang (吳天章 1956-) et YANG Mao-lin (楊茂林 1953-).

<sup>149</sup> Bien que cet article ait été publié en 1991, les caractéristiques taïwanaises évoquées existent encore dans l'art contemporain taïwanais.



culture occidentale et de la soumission de l'art taïwanais devant le monde occidental.

Afin de développer des spécificités artistiques, NI Tsai-chin prône le « retour » au contexte historique, social et culturel de Taïwan. Autrement dit, il appelle la communauté artistique à participer au mouvement pour l'indigénisation.

D'autres acteurs du même camp désignent la longue colonisation culturelle japonaise et occidentale comme responsable de l'absence de confiance des artistes taïwanais, notamment car la population insulaire semble avoir pris l'habitude de s'appuyer sur les cultures extérieures. D'après eux, la démocratisation, après l'abrogation de la loi martiale, offre une occasion précieuse pour inaugurer le développement d'une subjectivité des arts visuels de Taïwan.

CHEN Yu-yen (陳玉燕) tente de définir le moteur de ce mouvement dans son mémoire « [é]tude sur la conscience critique de l'indigénisation de l'art taïwanais, de 1990 à 1999 » :

« Le but de l'élaboration de l'art taïwanais est d'améliorer le "fond" de l'art taïwanais, d'adopter une attitude ouverte pour contrer l'hégémonie occidentale sans toutefois rejeter les arts étrangers, et de retrouver, aussi vite que possible, la confiance en soi et le style artistique ainsi que la vision historique indigènes. En outre, l'indigénisation signifie l'identification liée à la terre taïwanaise<sup>150</sup>. »

Comparé au conflit entre l'impressionnisme et l'expressionnisme abstrait des années 1950 et 1960, le Mouvement pour l'indigénisation de l'art n'entretient pas de rapport significatif avec l'évolution des écoles artistiques occidentales.

---

<sup>150</sup> *Étude sur la conscience critique de l'indigénisation de l'art taïwanais : 1990-1999, op. cit.*, pp. 100-101.

CHEN Yu-yen aborde également ce sujet :

« Visant à discerner les traces du caractère indigène dans les œuvres, les critiques ne s'appuient plus sur le style. Ils tentent plutôt de le distinguer en trouvant un sentiment ou un attachement abstrait. (...) L'art indigénisé n'est pas l'art d'un style ou d'un thème spécial. C'est une création artistique basée sur une expérience collective, l'expérience du vivre ensemble à Taiwan<sup>151</sup>. »

La critique Victoria LU (陸蓉之 1951-) partage la même opinion : « [l']*art indigène est une sorte d'idéal, une sorte d'identité nationale au niveau spirituel. Il ne renvoie en aucun cas ni au style ni à la forme* »<sup>152</sup>.

Il est clair que le débat sur ce mouvement se focalise davantage sur l'origine des styles artistiques que sur les styles artistiques eux-mêmes. En somme, la question identitaire constitue l'enjeu central du débat.

### ***La subjectivité culturelle de Taïwan co-construite entre les cultures taïwanaise et chinoise***

Dans « L'art occidental *made in* Taïwan », NI Tsai-chin organise l'histoire des mouvements artistiques taïwanais en quatre étapes, utilisant une périodisation politique et non artistique :

« Il faut diviser les mouvements artistiques en quatre phases : 1. Ils s'inscrivent d'abord dans " le cercle culturel japonais " pendant l'époque de l'occupation japonaise. 2. Ils sont ensuite sous l'influence du " cercle culturel américain " après la Rétrocession (光復)<sup>153</sup>. 3. Puis, " le cercle culturel insulaire " se forme

---

<sup>151</sup> *Ibid.*, pp. 50-52.

<sup>152</sup> LU Yung-chih 陸蓉之, « Le nouveau visage de l'art contemporain » (dang dai yi shu xin mao, 當代藝術新貌), *Artiste Mensuel* (yi shu jia 藝術家), n°233, 1994, p. 246.

<sup>153</sup> Le nom « rétrocession », exclusivement utilisé par le Kuomintang, signifie « l'annexion » de Taïwan, île « occupée » antérieurement par le Japon et « récupérée » dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale par son « pays maternel chinois ».

grâce au " retour " des sollicitudes sur l'île. 4. Enfin, on entre dans " le cercle culturel maritime " après la levée de la loi martiale et l'ouverture politique. Si nous examinons le contexte politique de l'art, nous pouvons diviser cette histoire entre l'époque de la gouvernance japonaise, l'époque de la domination américaine, et celle du renforcement de soi pour se défendre (自強保台)<sup>154</sup>. »

NI Tsai-chin rappelle d'ailleurs au cercle artistique la nécessité de ne pas oublier les artistes chinois de gauche qui ont vécu une période chaotique, ainsi que le Massacre 228 (fig. 2-1, 1947) lors de leurs brefs séjours sur l'île<sup>155</sup> :

« Ils peignent d'après Taïwan et reflètent le cœur du peuple taïwanais. L'esprit protestataire au sein de leurs œuvres est exceptionnellement précieux dans l'histoire de l'art taïwanais. Cependant, il y a longtemps que la communauté artistique de Taïwan a oublié ces artistes d'estampe venus de la Plaine centrale<sup>156</sup>. »

Ces deux références retracent clairement la frontière qui distingue alors la culture indigène des cultures extérieures que sont la culture américaine et la culture japonaise. En revanche, NI Tsai-chin ne mentionne jamais la différence entre les cultures taïwanaise et chinoise. Tandis qu'il prend en compte les artistes chinois qui ont vécu une courte expérience taïwanaise, il exclut les artistes japonais qui, pourtant, ont mené une carrière artistique à Taïwan durant plusieurs décennies.

La frontière identitaire tracée par NI Tsai-chin fait quasiment l'objet d'un

---

<sup>154</sup> « L'art occidental *made in* Taïwan », *op. cit.*, p. 41.

<sup>155</sup> Ce sont, entre autres, des artistes de l'estampe, par exemple, HUANG Rong-can (黃榮燦 1918-1952) , WANG Mai-gan (王麥稈 1921-2002) et ZHU Ming-gang (朱鳴岡 1915-2013). HUANG Rong-can, né à Sichuan et victime de la Terreur blanche de Taïwan, est arrivé sur l'île en 1945. Ses œuvres expriment souvent l'humanisme et l'attitude critique du pouvoir. L'œuvre artistique la plus représentative de l'Insurrection du 28 février est son estampe « Horrible perquisition » (fig. 2-1, 1947). En 1952, il est exécuté par le Kuomintang qui incrimine son affiliation, cependant supposée, au parti communiste chinois.

<sup>156</sup> « L'art occidental *made in* Taïwan », *op. cit.*, p. 46. La Plaine centrale (中原) est, pour les Chinois, l'autre nom de la Chine.

consensus dans le domaine de l'art à Taïwan. Pour illustrer cela, nous pouvons citer la présentation de LIN Shu-lan (林淑蘭) sur WANG Wen-ping (王文平 1960- ), artiste soutenu par le camp de l'« indigénisation » dans de débat :

« Comment trouver l'équilibre entre la culture indigène et les stimulations extérieures ? Revenu de New York, WANG Wen-ping montre le choc qu'il a reçu, en raison de la modernité new-yorkaise, ainsi que son retour aux couleurs et aux signes spirituels de la culture indigène. (...) D'après WANG Wen-ping, son interprétation de la nature de Taïwan correspond aujourd'hui à la combinaison entre le concept artistique moderne qu'il a rencontré à New York et le plaisir de vivre qui figure dans le paysage chinois<sup>157</sup>. »

Ce discours démontre l'existence d'une frontière clairement définie : du côté extrinsèque se trouvent la culture occidentale, la modernité et le concept moderne ; du côté intrinsèque, figurent la culture chinoise, la culture indigène, le paysage chinois et la nature taïwanaise. Il est évident que WANG Wen-ping, comme NI Tsai-chin, n'identifient pas de limite entre Taïwan et la Chine.

Le paysage chinois auquel fait référence WANG Wen-ping n'existe pas véritablement à Taïwan. Cependant, à cause de l'instruction nationale de la République de Chine (RDC), il devient le premier modèle pictural de paysage pour les Taïwanais.

Certains activistes du mouvement réduisent l'influence de toutes les cultures extrinsèques à celle des cultures coloniales. À ce titre, ils accusent ces influences d'avoir rendu les arts visuels taïwanais « nihilistes », « non-réalistes » et « isolés » de leur société. Voyons, à ce titre, le discours formulé par NI Tsai-chin :

---

<sup>157</sup> LIN Shu-lan 林淑蘭, « Extrinsèque ? Indigène ? Un thème d'étude pour les artistes d'âges jeune et moyen » (wai lai ? Ben tu ? Zhong qing bei yi shu jia ke ti, 外來？本土？中青輩藝術家課題), *Journal Central* (zhong yang ri bao 中央日報), 1990 /12 /01, p. 15.

« Quoi que revêtent les mouvements artistiques taïwanais du XX<sup>e</sup> siècle, que ce soient les vêtements chinois, taïwanais ou indigène, ce sont tous des produits de la colonisation artistique, qui proviennent de la culture occidentale<sup>158</sup>. »

LIN Hsing-yueh, activiste proche de NI Tsai-chin durant le débat, estime, quant à lui :

« Taïwan n'est qu'une " zone de séjour temporaire ", c'est-à-dire, une " zone coloniale " pour les vagues artistiques occidentales. Cette île ne paraît pas être en mesure de créer des arts avant-gardistes par elle-même<sup>159</sup>. »

Prônant un retour de la création artistique au contexte taïwanais, le camp de l'« indigénisation » s'oppose, de fait, à la colonisation occidentale. Toutefois, en même temps, aucun activiste de ce camp ne qualifie l'hégémonie chinoise de forme de colonisation, ni n'identifie de distinction entre les cultures taïwanaise et chinoise. Leur volonté première consiste, sans doute, à alerter sur les colonisations culturelles extrinsèques, japonaise et américaine.

De ce fait, bien que le camp de l'« indigénisation » ait l'habitude de convoquer « la subjectivité taïwanaise » dans ses écrits, il ne s'inscrit pas vraiment dans le mouvement d'affirmation nationale taïwanais.

### **3.2 À chacun son idée sur l'indigénisation**

Afin de comprendre ce paradoxe autour de l'indigénisation, il importe de noter qu'il existe, au XX<sup>e</sup> siècle à Taïwan, au moins trois points de vue distincts en faveur du mouvement pour l'indigénisation.

---

<sup>158</sup> « L'art occidental *made in* Taïwan », *op. cit.*, p. 42.

<sup>159</sup> LIN Hsing-yueh 林愷嶽, *Les vicissitudes de l'art taïwanais pendant quarante ans* (tai wan mei shu feng yun si shi nian, 台灣美術風雲四十年), Taïpei, Éditions *Independence Evening Post* (zi li wan ba chu ban she 自立晚報出版社), 1987, p. 178.

### ***Trois positions dans le mouvement pour l'indigénisation***

Le premier, bien qu'il soit marginal, est le nationalisme taïwanais classique organisé autour d'une position décolonisatrice culturelle qui s'interroge sur le nationalisme officiel et l'hégémonie chinoise imposés par le Kuomintang à Taïwan depuis la fin de la Deuxième Guerre mondiale.

Le deuxième point de vue est celui de l'« indigénisation compromise » qui tente de concilier la légitimité du régime de la RDC avec la transition identitaire populaire amorcée par l'abrogation de la loi martiale. En suivant une stratégie opportuniste et pragmatique, l'« indigénisation compromise » adopte le slogan politique « priorité à Taïwan (台灣優先) » proposé par le Président LEE Teng-hui et valorise le lien affectif à la terre taïwanaise. Quant au conflit social lié au problème identitaire national - sur lequel s'acharnent les positions antagonistes entre les nationalistes chinois et taïwanais -, l'« indigénisation compromise » tente de lui échapper. En effet, afin de neutraliser ce conflit, LEE Teng-hui rebaptise, non-officiellement, le pays « RDC à Taïwan », afin de n'exclure aucune des deux positions identitaires. Néanmoins, cette mesure palliative confirme la légitimité du régime de la RDC et exclut « Taïwan » de toute représentation officielle. En ce sens, LEE Teng-hui s'aligne à la position souverainiste au sein de l'échiquier identitaire insulaire<sup>160</sup>.

Le troisième point de vue, qui est celui du Mouvement pour l'indigénisation dans le domaine de l'art des années 1990, n'intervient pas, non plus, dans le conflit relatif à l'identité nationale, malgré la défense d'une subjectivité culturelle taïwanaise composée d'éléments insulaires et chinois. Autrement dit, dans ce cas, l'hégémonie chinoise n'est pas négligée, comme dans le cas précédent, mais est constitutive de l'identité culturelle nationale. Cela explique pourquoi le camp de l'« indigénisation » ne remet jamais en question l'introduction du

---

<sup>160</sup> Voir annexe 2 « Échiquier identitaire à Taïwan », volume 2, p. 15.

paysage chinois imaginaire dans la réalité taïwanaise par l'artiste WANG Wen-ping. Enfin, la divergence de position la plus significative réside dans l'approche du rôle de la culture occidentale : alors que l'« indigénisation compromise » ne la voit pas comme un adversaire, la troisième position la considère comme une culture colonisatrice.

De manière générale, force est de constater que, même si les deux dernières positions sont relativement proches en date, la troisième se rapproche davantage, sur le plan idéologique, des mouvements artistiques des années 1970. Héritière d'un certain esprit de l'art du terroir des années 1970<sup>161</sup>, elle partage avec ces mouvements l'identification à la terre taïwanaise. De plus, il convient de rappeler que cette troisième position et le Mouvement de la forme culturelle des années 1970 entretiennent un rapport identique à la culture occidentale. En effet, pour ce mouvement, le fait d'adopter les éléments culturels de Taïwan a pour seul but d'enrichir la culture chinoise. En effet, il s'agit d'une stratégie de renforcement par le biais de l'annexionnisme culturel, ceci dans une logique d'affrontement à l'égard de l'hégémonie occidentale<sup>162</sup>.

Il est indéniable que, dans le domaine des arts visuels, le Mouvement de la forme culturelle et le Mouvement pour l'indigénisation dans le domaine de l'art des années 1990 sont des courants anti-occidentaux à essence nationaliste chinoise. En dépit de cela, des critiques d'art de Taïwan insèrent, même encore aujourd'hui, la troisième position dans le contexte identitaire taïwanais.

Il convient également de remarquer que l'inconscience de l'existence de l'hégémonie chinoise est possible si l'on adhère au nationalisme chinois, tout comme l'oubli de l'expérience victimaire éprouvée par les anciens artistes indigènes. À titre d'exemple, ce camp de l'« indigénisation » ne qualifie jamais

---

<sup>161</sup> Voir chapitre 2.3, pp. 80-81.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 81.

la peinture Toyo, pourtant exclue de l'Exposition Province<sup>163</sup> par un élan nationaliste chinoise, d'art indigène, malgré le fait qu'elle soit un parfait exemple d'indigénisation.

En somme, les mouvements culturels dans la société taïwanaise des années 1990, bien que partisans de l'indigénisation, ne sont pas tous favorables à la construction d'une identité nationale taïwanaise. Conscients ou non de cela, ils sont, en majorité, soumis au cadre identitaire imposé par le régime de la RDC afin d'assurer l'hégémonie chinoise.

***D'une « nation en soi » à une « nation pour soi»<sup>164</sup> »***

Une discussion sur la construction de l'identité nationale dont l'évolution pourrait être présentée selon deux niveaux semble ici intéressante.

Pour le courant politique libéral, il convient de fixer des limites à l'action étatique en matière de construction de l'identité nationale. En effet, ce courant réduit le rôle de l'État à de stricts valeurs régaliennes, à savoir : le droit civil, la justice sociale ou encore l'humanisme.

En revanche, le communautarisme soutient que l'individu est partie intégrante de la collectivité, ce qui exige que l'identité nationale occupe un rôle central. Dans le même sens, *Les lieux de mémoire*, monographies dirigées par Pierre NORA, historien spécialiste de la problématique du sentiment national, démontrent que les principes et les valeurs démocratiques ne suffisent pas à garantir la cohésion de la collectivité, car elles ne forment que le squelette d'une nation. En effet, l'idée est que la chair se constitue d'émotions véhiculées par des symboles et des lieux chargés d'histoire<sup>165</sup>. Allant dans le même sens,

---

<sup>163</sup> Le titre original est : Exposition de l'art de la province de Taïwan.

<sup>164</sup> Voir annexe 1 : no.14 du lexique des notions dans le volume 2, p. 12.

<sup>165</sup> Voir Pierre NORA, *Les lieux de mémoire*, Paris, Éditions Gallimard, 1997.



David MILLER considère que la discussion sur la justice sociale, dans laquelle s'engage John RAWLS, n'est valable que dans le cadre d'un État marqué par la richesse et la stabilité<sup>166</sup>. Autrement dit, la construction de l'autonomie d'un pays est généralement impossible si la définition de la frontière nationale est ambiguë.

La construction de l'identité nationale doit être réalisée, tout d'abord, par la manifestation d'un sentiment collectif, notamment grâce à l'identification de caractéristiques spécifiques, mais également d'une mémoire commune et d'un ensemble de traditions. Cependant, l'existence d'un tel sentiment ne garantit pas la réussite de cet exercice de construction nationale. En empruntant l'idée formulée dans *The Making of the English Working Class*, ouvrage dans lequel E. P. THOMPSON retrace le processus de transition depuis la « classe en soi » vers la « classe pour soi », Ernest GELLNER démontre, en remplaçant l'expression de classe par une expression nationale, que la conscience nationaliste n'est pas la réalité ethnique de la collectivité, mais davantage le résultat d'une certaine construction sociale<sup>167</sup>.

Selon lui, dans le processus de la « nation en soi » vers la « nation pour soi », l'élite et les bureaucrates développent une « haute culture » systématisée, en parallèle à l'industrialisation de la société. Ensuite, cette « haute culture » doit être popularisée parmi les couches sociales inférieures, notamment à travers l'instruction obligatoire où l'identité nationale et le patriotisme s'enracinent simultanément<sup>168</sup>. En définitive, la transition d'une « nation en soi » vers une « nation pour soi » s'appuie sur des actions dynamiques d'homogénéisation culturelle, au nom de la nation, d'une communauté imaginée.

---

<sup>166</sup> Voir David MILLER, "Nationality: Some relies", in *Journal of Applied Philosophy*, n°14, 1997, pp.69-82.

<sup>167</sup> Voir Ernest GELLNER, *Nationalism*, New York, New York University Press, 1997.

<sup>168</sup> Voir Ernest GELLNER, *Nations and Nationalism*, Ithaca, Cornell University Press, 1983,

La distinction entre ces deux étapes facilite notre analyse sur les trois positions du Mouvement pour l'indigénisation. Bien que l'« indigénisation compromise » défende l'idée d'affiliation à la terre comme vecteur d'une identité territoriale naturelle, cette position n'aborde pas la définition de l'identité nationale en tant que telle. À la différence de la position décolonisatrice, qui n'hésite pas à évoquer une « nation pour soi » comme moyen de lutter contre l'identité nationale imposée par l'État, l'« indigénisation compromise » ne touche, quant à elle, que la « nation en soi ».

Dans le débat, le camp de l'« indigénisation » défend une position qui n'exclut pas le territoire chinois de la frontière culturelle nationale. Surtout, il ne remet jamais en question la supériorité de la sinité, ni la version officielle du récit national, mais nomme, de manière paradoxale, cette nation : Taïwan.

Même si le point de vue de l'« indigénisation compromise » et la position du camp de l'« indigénisation » ne relèvent pas du mouvement pour la construction d'une « nation pour soi », tous deux sont représentatifs de courants hésitants face à la transition identitaire. Alors que le premier se limite à la construction d'une « nation en soi », le second utilise l'étiquette d'« indigénisation » sans pour autant remettre en cause le cadre identitaire formulé par le régime de la RDC.

### **3.3 À propos des discours défavorables**

Comme nous l'avons souligné dans l'introduction, l'abrogation de la loi martiale produit un appel d'air en faveur de la transition identitaire à Taïwan. À ce titre, le mouvement pour l'indigénisation s'étend à plusieurs domaines. Ce phénomène inquiète considérablement les nationalistes chinois à Taïwan qui craignent de perdre la légitimité établie par la colonisation chinoise après la guerre. Chaque domaine investi par le mouvement rencontre ainsi la résistance

des conservateurs. Cela est le cas pour les arts visuels. D'après le camp anti-indigénisation, composé d'artistes et de critiques<sup>169</sup>, la tendance à l'indigénisation se traduit par la montée du nationalisme taiwanais et constitue une idéologie hostile. En guise de défense, ce camp s'érige comme progressiste en accusant cette tendance d'« anti-internationaliste<sup>170</sup> » et de « xénophobe ». Afin de mieux connaître l'idéologie sous-jacente de ce camp, nous allons analyser la portée de ces deux termes accusateurs.

### ***Au sujet de la contre-internationalisation***

Du fait de l'émergence de l'antagonisme identitaire, il devient de plus en plus difficile d'imposer au peuple taiwanais l'idéologie et l'identité chinoises. Cependant, dans le domaine des arts visuels, le camp anti-indigénisation parvient à conserver une position dominante en recourant à une « légitimité extérieure » : l'internationalisation. Depuis au moins cent ans, les pays orientaux, tels que la Chine et le Japon, s'efforcent de rattraper l'Occident. Il n'existe donc pas, dans ce contexte, de grande différence entre internationalisation, modernisation et occidentalisation, ces expressions ayant toutes un sens progressiste.

Détenteur de longue date d'un important capital culturel, le camp anti-indigénisation profite de son image progressiste pour occuper une position légitime. Ceci lui permet d'incriminer l'idéologie du mouvement pour l'indigénisation. À ce titre, il dénonce fréquemment ce mouvement comme responsable du ralentissement de la modernisation, l'occidentalisation et l'internationalisation de Taïwan. D'après ce groupe, les artistes taiwanais n'ont jamais remis en cause la légitimité de l'occidentalisation artistique avant l'appel à l'indigénisation. Néanmoins, cet appel pourrait freiner l'internationalisation de

---

<sup>169</sup> Ce sont, par exemple, CHEN Jui-wen(1957-), LO Ching (羅青 1948-), MEI Dean-e(1954-) et WANG Shiu-kung(1930-).

<sup>170</sup> Le terme « internationalisation » dans le domaine culturel à Taïwan ne signifie pas la présence internationale, mais plutôt l'occidentalisation de soi.

l'art taïwanais, phénomène encore jamais vu dans l'histoire, car les arts visuels indigénisés ne partagent pas de langage artistique avec les autres cultures et, notamment, avec l'Occident. Ce genre de discours parvient à mettre l'accent sur la légitimité de l'internationalisation, puis à opposer, à un niveau fondamental, la modernisation et l'internationalisation à l'indigénisation.

Prenons quelques exemples de cela.

Le critique d'art CHEN Jui-wen explique : « [L'indigénisation] se dispose à être manipulée par les conservateurs, de sorte qu'elle risque d'interrompre la modernisation »<sup>171</sup>.

Dans le même sens, l'artiste MEI Dean-e remarque le caractère nocif de l'indigénisation en matière de modernisation et d'internationalisation :

« Lorsque le mouvement pour l'indigénisation clame de " partir de la base taïwanaise pour se lancer dans le monde entier ", son esprit xénophobe empêche la quête de la conscience moderne, comme la pan-internationalisation et la pan-pluralisation<sup>172</sup>. »

L'artiste YANG Hsiu-i (楊秀宜) souligne aussi l'inconvénient de l'indigénisation :

« Si l'on se sert de l'indigénisation comme d'un outil pour s'opposer à l'influence artistique extérieure, on se borne à un territoire limité. Il faut étendre [l'art taïwanais] à l'histoire humaniste de l'art, sinon l'esprit de l'œuvre perd de sa mondialisation<sup>173</sup>. »

---

<sup>171</sup> CHEN Jui-wen 陳瑞文, « Des pensées fragmentaires suscitées par la culture taïwanaise et indigène » (tai wan wen hua yu ben tu wen hua su yin fa de pian duan si kao, 台灣文化與本土文化所引發的片段思考), *Magazine artistique Hsiung Shih*, n°245, 1991, p. 120.

<sup>172</sup> MEI Dean-e 梅丁衍, « L'égaré de la pensée sur la "subjectivité" de l'art contemporain taïwanais » (tai wan xian dai yi shu « zhu ti » de mi si, 台灣現代藝術「主體」的迷思), *Magazine artistique Hsiung Shih*, n°261, 1992, p. 18.

<sup>173</sup> YANG Jun-shen 楊君身, « Envisager l'avenir du nouvel art taïwanais: les conférences des six zones » (zhan wang tai wan xin mei shu: liu qu zuo tan hui, 展望台灣新美術：六區座談會),

Une autre artiste, HSU Hsun-wei (徐洵蔚 1956-), formule la même préoccupation :

« Il est naturel que nous retournions vers notre propre terre quand la diplomatie du pays rencontre des difficultés insurmontables. Le cercle artistique n'est pas exceptionnel. Cependant, il ne faut pas aller vers une mentalité mégalomane et xénophobe<sup>174</sup>. »

L'artiste WU Mali (吳瑪俐 1957-), quant à elle, oppose sa propre position, à savoir l'internationalisme culturel, à l'indigénisation :

« Concernant l'indigénisation, je préfère remplacer ce terme par " enracinement local (在地化) " pour éviter le sens rétrospectif et nostalgique. Il est vain de distinguer ce qui est indigène de ce qui est international [étranger] car la frontière du territoire est, en réalité, ambiguë<sup>175</sup>. ».

Si, comme l'affirme cette artiste, aucune frontière culturelle n'existe, il est vain de s'inquiéter sur les menaces imaginaires provoquées par l'indigénisation, car celles-ci dépendent de l'existence d'une telle frontière.

Le désaccord entre ces deux camps est principalement issu d'une divergence sur la définition de la notion de frontière. Tandis que le camp anti-indigénisation définit la frontière comme une limite imperméable, voire comme quelque chose d'inexistant, l'autre camp la considère comme un mécanisme de protection de l'identité commune. Finalement, il semble que le refus d'intégrer des ressources

---

*Magazine artistique Hsiung Shih*, n°241, 1991, p. 159.

<sup>174</sup> *Ibid.*, p.165.

<sup>175</sup> HU Yung-fen 胡永芬, « La "position" des beaux-arts et de l'art taïwanais: une réflexion et une considération après la "Documenta" et le "K18" » (tai wan mei shu ji yi shu de « wei zhi » : wen jian da zhan · K18 zhi hou de si suo yu kao liang, 台灣美術及藝術的「位置」: 文件大展、K18 之後的思索與考量), in *La conscience taïwanaise dans l'art taïwanais*, Taïpei, Éditions d'art Hsiung Shih (雄獅美術出版社), 1994, p. 262.

identitaires dans la création artistique soit susceptible d'attester l'indifférence identitaire du camp anti-indigénisation, mais ses attaques ardentes contre l'autre camp au sujet identitaire expriment une véritable inquiétude, à savoir : la remise en question de ses propres ressources identitaires.

### ***Au sujet de la xénophobie***

Dans la société taïwanaise, notamment dans le domaine des arts visuels, le mouvement pour l'indigénisation est fréquemment accusé de chauvinisme, d'incitation à la haine ethnique, voire de xénophobie à l'encontre des émigrés chinois. Ces graves accusations sont véhiculées, tout d'abord, par les médias et les publications scientifiques contrôlés par les élites de la population émigrée. Elles se retrouvent par la suite, implicitement ou explicitement, dans les discours du camp adverse, lequel n'établit aucune nuance entre la position de son rival dans le débat et la portée décolonisatrice du mouvement pour l'indigénisation.

Nous allons présenter les discours des membres de ce camp qui démontrent un certain attachement à une position identitaire sous-jacente.

Détracteur de l'indigénisation et critique d'art, CHEN Jui-wen divise la culture taïwanaise en cinq caractères :

« Le caractère des immigrants de la Chine continentale introduit à Taïwan avant l'occupation japonaise, celui des colonisés pendant l'occupation japonaise, celui des opprimés après l'occupation japonaise, celui des immigrants dominants autour de 1949<sup>176</sup> et celui de la culture occidentale et moderne introduite à Taïwan depuis l'occupation japonaise<sup>177</sup>. »

---

<sup>176</sup> Il s'agit d'un groupe d'émigrés chinois, les *Waishengren* (外省人), qui s'exile à Taïwan avec le Kuomintang autour de 1949.

<sup>177</sup> « Des pensées fragmentaires suscitées par la culture taïwanaise et indigène », *op. cit.*, p. 117.

En réalisant cette classification, CHEN Jui-wen omet au moins deux types d'éléments culturels pourtant importants à Taiwan : les cultures aborigènes et la mutation culturelle engendrée par l'indigénisation des immigrants de plusieurs siècles. Nous constatons, en effet, d'importantes transformations à l'œuvre durant le processus d'enracinement des cultures exportées de Chine avant la colonisation japonaise.

À propos de la marginalisation des cultures aborigènes, CHEN Jui-wen utilise l'argument de la sélection naturelle : « [q]uant à l'omission de la culture aborigène, nous savons bien que dans le monde animal, les faibles servent de pâture aux plus forts. Ce principe de vie existe aussi dans le monde culturel »<sup>178</sup>. Il ne fait aucun doute que ce discours défend le point de vue évolutionniste.

Il ajoute :

« Nous ne croyons pas qu'il ne s'agisse que de l'"indigénisation", terme démagogique, pour réveiller la culture taïwanaise. Il n'est pas non plus nécessaire de faire de la "culture" ou de l'"art" aborigène la façade de la culture taïwanaise, à travers le sens littéral du mot "indigène" et la présupposition chauviniste culturelle<sup>179</sup> ».

Sur le deuxième point, force est de préciser qu'aucun élément culturel ne se réduit à un objet figé exposé dans un musée, la culture étant toujours une création dynamique et interactive. Tout en évoluant au fil du temps, elle s'enracine plus ou moins dans son nouvel environnement. Ainsi, il paraît erroné d'attribuer à un élément culturel, dont le caractère a évolué grâce au processus de l'indigénisation, l'étiquette de son ancienne origine. Tel est le problème de la division établie par CHEN Jui-wen.

---

<sup>178</sup> *Ibid.*

<sup>179</sup> *Ibid.*, p. 119.

Afin d'alerter sur ce qui pourrait être endommagé par le mouvement pour l'indigénisation, CHEN Jui-wen formule une sévère accusation. Penchons-nous sur ses propos :

« L'identification ethnique, l'exclusion culturelle et la montée de la conscience indigène sont souvent suivies d'une pratique xénophobe. Une gigantesque pression sociale converge alors vers sa cible : les immigrés, anciens et nouveaux<sup>180</sup> ».

La population émigrée est caractérisée, en l'espèce, comme un groupe d'« immigrés, anciens et nouveaux », sans qu'aucune mention ne soit faite à sa position dominante.

Partageant le même point de vue, MEI Dean-e est convaincu de la dangerosité latente de l'indigénisation :

« Je préfère que la conscience indigène taïwanaise soit une extension du pluralisme culturel, (...) elle ne doit pas être une idéologie xénophobe fondée aveuglément sur les thèses de l'ethnie, de la nationalité ou de l'origine provinciale<sup>181</sup>. »

Soulignons encore d'autres propos formulés par MEI Dean-e :

« En soulignant l'esprit artistique indigène, nous devons réfléchir scrupuleusement sur les points aveugles de la conscience indigène qu'expose notre propre expression artistique, afin de ne pas tomber dans le piège de

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>181</sup> L'expression « origine provinciale » renvoie, ici, à deux identités : l'émigré chinois et le Taïwanais indigène. Voir MEI Dean-e, « Même si la valeur de "l'indigénisation" est précieuse, celle de la "vérité" l'est encore plus » (« ben tu » cheng ke gui, « zhen li » jia geng gao, 「本土誠可貴」「真理」價更高), *Magazine artistique Hsiung Shih*, n°255, 1992, p. 23.



devenir un artiste de propagande<sup>182</sup>. »

Ne participant pas directement au débat, YE Yu-jing (葉玉靜), rédactrice de *La conscience taïwanaise dans l'art taïwanais*, tente tout de même de se positionner comme arbitre en signalant la dangerosité potentielle de l'indigénisation : « *Il faut éviter, après qu'elle a atteint certains objectifs provisoires, qu'elle devienne une autre forme de dictature esthétique ou de despotisme théorique, voire un pouvoir corrompu* »<sup>183</sup>.

Ces discours affichent un paradoxe : pour le camp anti-indigénisation la culture taïwanaise ne contient que quelques éléments culturels extrinsèques et interchangeables. Si l'on suit ce raisonnement, cela signifie qu'elle ne peut être sujette à une subjectivisation par le biais de l'indigénéité et donc le mouvement en faveur de l'indigénisation est vain. En même temps, étant donné l'absence de frontière propre, la culture taïwanaise ne peut constituer la base d'initiatives dangereuses et xénophobes, que cela soit l'exclusion culturelle, une action propagande, voire tout despotisme.

Au regard des ambitions du camp de l'« indigénisation », ces attaques semblent excessives et injustifiées. Cependant, celles-ci sont le fait d'une inquiétude excessive à l'égard du développement de l'indigénisation à l'extérieur du champ artistique : qui sera la prochaine cible quand ce mouvement sera devenu légitime ? À quelle pression sociale, dénoncée par CHEN Jui-wen, devront faire face « les anciens immigrés » ?

MEI Dean-e explique, dans les deux discours ci-après, qu'il convient d'être attentif face à une éventuelle désinisation, c'est-à-dire à l'exclusion d'éléments chinois de la terre taïwanaise :

---

<sup>182</sup> MEI Dean-e, « Interrogation sur la conscience indigène de l'art contemporain taïwanais » (tai wan xian dai yi shu ben tu yi shi de tan tao, 台灣現代藝術本土意識的探討), *Magazine artistique Hsiung Shih*, n°249, 1991, p. 111.

<sup>183</sup> *La conscience taïwanaise dans l'art taïwanais*, op. cit., p. 27.

« Qu'est-ce que la peinture taïwanaise ? Nous avons de la chance que Taïwan continue à porter le nom de République de Chine (RDC) sur la scène internationale, de sorte que la peinture nationale [*Chinese Painting*<sup>184</sup>] se réfère toujours à celle développée au sein de la tradition de la Plaine centrale. Il n'est donc pas nécessaire de l'appeler peinture chinoise de Taïwan [*Taiwanese's Chinese Painting*] ou peinture chinoise à Taïwan [*Chinese Painting in Taiwan*]<sup>185</sup>. »

« Si nous nous écartions de notre racine linguistique issue du Han<sup>186</sup>, si nous nous éloignons de la religion, des mœurs et de la philosophie chinoise transmis de génération en génération, ne serions-nous pas ramenés à la deuxième Révolution culturelle [chinoise], [à savoir] un désastre sauvage ?<sup>187</sup> »

En dépit du fait que le sens du terme d'« indigénisation » renvoie à un concept d'enracinement, les détracteurs de ce mouvement considèrent que celui-ci incite davantage au déracinement, et donc au détachement de Taïwan du monde chinois. Allant dans ce sens, l'artiste WANG Shiu-kung crie sa colère vis-à-vis de l'art taïwanais :

« Dans ses articles, NI Tsai-chin, à plusieurs reprises, met l'accent sur la "Rétrocession de l'art taïwanais". Mais, qu'est-ce que l'art taïwanais<sup>188</sup>? Quelle est sa signification précise ? L'art taïwanais a-t-il été perdu ? A-t-il été détruit ?

---

<sup>184</sup> Depuis la gouvernance du Kuomintang, la peinture nationale renvoie exclusivement à la peinture chinoise traditionnelle, *Shui mo hua* (水墨畫, figure 1-1, 1-2).

<sup>185</sup> « Même si la valeur de "l'indigénisation" est précieuse, celle de la "vérité" l'est encore plus », *op. cit.*, p. 22.

<sup>186</sup> La langue Han renvoie, ici, au mandarin, langue officielle de la Chine depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle et de Taïwan depuis 1945. L'auteur s'inquiète du fait que l'indigénisation puisse poursuivre une « désinisation ».

<sup>187</sup> « Même si la valeur de "l'indigénisation" est précieuse, celle de la "vérité" l'est encore plus », *op. cit.*, p. 22.

<sup>188</sup> Le terme d'« art taïwanais » est alors politiquement sensible, voire tabou. Quand HSIEH Li-fa publie, en 1978, un livre intitulé *L'histoire du mouvement de l'art taïwanais pendant l'occupation japonaise*, la direction des Éditions lui demande, à plusieurs reprises, de remplacer pour des raisons politiques, « l'art taïwanais » par « l'art chinois ». Dans les années 1990, ce terme est encore provocateur pour certains nationalistes chinois.

L'esprit de clocher de cet auteur est un peu trop fort, et sa mentalité un peu trop étroite<sup>189</sup>. »

Dans une même perspective, l'artiste et le critique d'art LO Ching (羅青 1948-) propose d'« encadrer » la démarche d'indigénisation de l'art taïwanais par la création d'une « Société de recherches de l'histoire de l'art chinois ». Il évoque cette proposition en ces termes : « [i]l faut que l'étendue de sa recherche comprenne les artistes chinois du Continent [la Chine], à Hongkong, à Singapour, en Malaisie et en Occident »<sup>190</sup>.

Quasiment toutes les études réalisées sur ce mouvement définissent ce débat comme un conflit entre les identités nationales chinoise et taïwanaise. Cependant, selon notre analyse, ces études se basent sur un quiproquo. En fait, les deux camps ne se distinguent pas vraiment sur l'aspect identitaire. En effet, lorsque le camp de l'« indigénisation » met l'accent sur la nécessité de décoloniser, la cible d'attaque est la culture occidentale. Il ne s'agit en aucun cas d'une remise en cause de l'hégémonie chinoise établie par les élites émigrées. En même temps, le groupe anti-indigénisation n'attaque pas les éléments défendus par son rival.

Ce quiproquo proviendrait d'une confusion à l'égard des différentes positions. Dans cette dispute, le camp adverse s'oppose, par principe, à l'ensemble des appels revendiquant une forme d'indigénisation, habité par la crainte d'un glissement de ces appels vers une posture décolonisatrice opposée à l'hégémonie chinoise. Même si les discours du camp concurrent ne se raliennent en rien à cette position, le camp anti-indigénisation, qui redouble alors de vigilance, accuse tout de même son rival de défendre cette ligne idéologique. En réalité,

---

<sup>189</sup> WANG Shiu-kung 王修功, « Il ne faut absolument pas déformer les faits historiques de l'art » (mei shu shi shi bu rong wai qu, 美術史實不容歪曲), *Magazine artistique Hsiung Shih*, n°245, 1991, p. 122.

<sup>190</sup> Voir LO Ching 羅青, « Accueillons la deuxième vague de discours sur l'art » (ying jie di er po mei shu lun shu feng chao, 迎接第二波美術論述風潮), in *La conscience taïwanaise dans l'art taïwanais*, op. cit., p. 300.

nous ne constatons aucun appel à la décolonisation chinoise, ni de remise en question de l'hégémonie chinoise au sein des arts visuels jusqu'aujourd'hui.

En examinant cette suspicion, nous reconnaissons l'existence de trois forces indépendantes dans le schéma culturel identifié par le camp anti-indigénisation: la force identitaire indigène, la force identitaire chinoise et, enfin, l'influence occidentale. D'après lui, dans cette relation triangulaire, la première force s'oppose, par essence, aux deux autres. En revanche, le schéma culturel défini par le camp de l'« indigénisation » ne fait intervenir que deux forces, à savoir : le courant identitaire indigène et l'influence occidentale. En l'espèce, la force chinoise se confond avec la force identitaire indigène, voire même la remplace sans s'en apercevoir. La divergence entre les deux camps dans cette identification des forces existantes fonde le malentendu qui provoque le débat étudié, sans qu'aucun des deux n'ait véritablement conscience de cette différence<sup>191</sup>.

La présentation de ces schémas culturels nous permet de déduire clairement les stratégies offensives des deux camps : alors que le camp de l'« indigénisation » défie l'hégémonie occidentale et néglige la différence entre sinité et taïwanité, le camp adverse cherche plutôt à attaquer la taïwanité en l'opposant à l'occidentalité.

En fait, ces stratégies trouvent leurs racines dans l'histoire des mouvements artistiques taïwanais. Comme nous l'avons souligné, le camp de l'« indigénisation » se rapproche du Mouvement de la forme culturelle des années 1970 aligné au cadre nationaliste chinois, bien qu'affichant, en même temps, la recherche d'une particularité liée au terroir taïwanais. De l'autre côté, la stratégie du camp anti-indigénisation n'exprime pas, non plus, une pensée nouvelle, puisqu'elle s'inscrit dans la lignée d'un discours courant dans les

---

<sup>191</sup> Ce malentendu est, en fait, un produit du phénomène de l'État-nation incomplet qu'est Taïwan.

années 1950 et 1960. En associant une technique de peinture chinoise et le style abstrait occidental, les artistes émigrés à Taïwan d'alors s'approprient l'image progressiste du modernisme, puis évincent l'école impressionniste taïwanaise, tendance principale<sup>192</sup>. En somme, le débat des années 1990 fait apparaître deux positions artistiques historiques prépondérantes lors de deux époques distinctes.

Nous avons, tout d'abord, présenté une rivalité dans le domaine des arts visuels provoquée par la polémique articulée autour du concept d' « indigénisation », avant de démontrer l'absence de véritable point de divergence entre les nombreuses positions partagées. Notre analyse révèle également que lorsqu'un des camps parvient à s'emparer de la représentativité indigène, via la confusion entre sinité et taïwanité, l'autre affiche une vigilance excessive qui ne fait qu'aggraver l'hostilité de la population insulaire envers la tendance identitaire indigène.

---

<sup>192</sup> Voir chapitre 2.2, pp. 75-77.

## **CHAPITRE IV : Analyse des œuvres discutées autour du Mouvement pour l'indigénisation**

Grâce à l'analyse des œuvres des années 1990 qui se réclament de l'indigénisation, nous allons présenter, dans ce chapitre, le processus et le résultat du combat entre les diverses forces identitaires sur une échelle plus large. Il importe de remarquer que les deux camps rivaux du débat ne sont pas représentatifs de l'ensemble des forces qui investissent le domaine des arts visuels.

### **4.1 Émergence de l'art engagé**

Au rythme de la démocratisation, les Taïwanais rompent progressivement avec la terreur imposée par la loi martiale entre 1949 et 1987. Si de nombreux artistes retrouvent, à travers leurs pinceaux, le lien avec la société, certains s'engagent également dans l'expression politique. Les premières années qui suivent la levée de la loi martiale marquent une période d'engagement des artistes qui expriment leurs opinions politiques à travers leurs créations. Une fièvre politique bouillonnante apparaît alors.

#### ***L'émergence d'un art politiquement engagé***

Nous allons présenter certaines œuvres célèbres approuvées par le camp de l'« indigénisation » et représentatives d'une forme d'engagement politique dans le domaine des arts visuels. De toutes les œuvres qui témoignent de ce contexte d'abrogation de la loi martiale, la série « Quatre époques », signée par WU Tien-chang (吳天章 1956- ) s'avère la plus significative.

Profitant du nouveau souffle démocratique, WU Tien-chang exprime, par cette

série, son opinion sur l'autorité du Kuomintang et s'interroge sur la légitimité de cette dictature. Cette série comprend quatre gigantesques peintures à l'huile de style néo-expressionniste : « Gouvernance de CHIANG Kai-shek » (fig. 2-2, 1990), « Gouvernance de CHIANG Ching-kuo » (fig. 2-3, 1990), « Gouvernance de MAO Zedong » (fig. 2-4, 1990), et « Gouvernance de DENG Xiaoping » (fig. 2-5, 1990). La juxtaposition de ces figures politiques, ainsi que le style caricatural sont alors encore considérés comme provocateurs par la société taïwanaise<sup>193</sup>. Sous la loi martiale, de tels modes d'expression étaient passibles de peines d'emprisonnement, voire même de la peine capitale. En fait, dans la première moitié des années 1990, l'autorité de la famille CHIANG est encore bien présente. Bien que les Taïwanais ne prêtent plus allégeance à cette famille, ils considèrent toujours ses membres comme des héros nationaux. Par conséquent, ces tableaux bouleversent nombre de Taïwanais<sup>194</sup>.

En plus de la caricature des figures, WU Tien-chang présente les quatre dictateurs en les revêtant de la robe impériale de l'Empereur de l'Ancien Régime chinois. Toutefois, il remplace l'ornement des dragons, symbole du pouvoir de l'Empereur, par des silhouettes humaines en train de crier, de lutter et de résister aux forces armées. WU Tien-chang explique que ces figures sont dotées d'un sens ironique : ce sont des « Empereurs » en dehors de l'époque impériale<sup>195</sup>.

YANG Mao-lin (楊茂林 1953- ), artiste très sensible aux questions de politique insulaire avant l'abrogation de la loi martiale, la série « Mythologie »

---

<sup>193</sup> Voir YOU Chuan-li 尤傳莉, *La grande série de l'art contemporain taïwanais : la politique et le pouvoir* (tai wan xian dai mei shu da xi yi ti pian : zheng zhi, quan li, 台灣現代美術大系議題篇：政治、權力), Taïpei, Comité des Affaires Culturelles, Yuan Administratif, 2003, p. 51.

<sup>194</sup> Dans notre entretien avec WU Tien-chang, réalisé le 21 août 2016, ce dernier mentionne avoir été réprimandé par des spectateurs : « *Comment oses-tu peindre de tels portraits du chef d'État !* ». Voir annexe 3 dans le volume 2, p. 24.

<sup>195</sup> Voir MING Yuan 明原, « WU Tien-chang, qui s'efforce de devenir SIMA Qian dans le domaine de la peinture : il a peint "les quatre Chinois des quatre époques" » (wu tien chang : yi xin xiang zuo hui hua jie de si ma qian : ta hua chu « si ge shi dai de si ge zhong guo », 吳天章：一心想做繪畫界的司馬遷：他畫出「四個時代的四個中國」), *l'Independence Evening Post* (zi li wan ba 自立晚報), 1990 /10 /27, p. 4.

(1984-1987), qui représente les héros de la mythologie chinoise persécutés par les autorités (fig. 2-6, 1986). D'après lui, la signification la plus importante de cette série réside dans la conscience d'avoir lutté<sup>196</sup>, leur défaite exprimant la brutalité des dirigeants de l'époque. Par cette série, l'artiste ose exprimer son mécontentement à l'égard du régime totalitaire, quoique de façon discrète, alors que la loi martiale est encore en vigueur.

Dans une autre œuvre partie de la grande série « Made in Taïwan », réalisée cette fois-ci après l'abrogation de la loi martiale, YANG Mao-lin dénonce, de manière plus virulente, la propagande du Kuomintang. Dans le tableau « Slogan VI » (fig. 2-7, 1990), il représente le caractère « amour (愛) » au sommet d'une montagne sous laquelle des bras humains symbolisent la solidarité. L'association de ces symboles est une critique des slogans patriotiques contemporains du Kuomintang. Sur l'autre toile, « Slogan IV » (fig. 2-8, 1990), la combinaison des caractères de l'expression « la victoire obligée (必勝) » au milieu du tableau et des mains représentant également la solidarité signifie que le Kuomintang puise sa force dans un ensemble de slogans politiques. Une carotte géante, sur laquelle est apposée l'étiquette : « la victoire obligée », convoitée par des ânes aux quatre coins du tableau, symbolise un mode de gouvernance fondé sur le concept du bâton et de la carotte, c'est-à-dire sur un jeu de punition et de récompense.

De la même manière, WU Mali (吳瑪俐 1957- ) se moque d'un slogan répandu à partir de 1989 : « aimons jusqu'au sommet, pensons toujours au drapeau national (愛到最高點，心中有國旗)<sup>197</sup> ». L'artiste utilise la première moitié du slogan comme titre de l'installation écrit sur le mur. Devant ce titre, on observe

---

<sup>196</sup> HUANG Zhi-rong 黃智溶, « Qui peint la "peinture politique"? : en parlant de YANG Mao-lin à travers les aspects de la conscience de lutte et du jeu de langage. » (shei zai na bian hua « zheng zhi hua » : cong kang zheng yi shi, yu yan you xi tan yang mao lin, 誰在那邊畫「政治畫」：從抗爭意識、語言遊戲談楊茂林), *Magazine artistique Hsiung Shih*, n°238, 1990, p. 174.

<sup>197</sup> Dans l'œuvre « Slogan VI » (fig. 2-7), YANG Mao-lin introduit aussi le mot « amour (愛) » au sommet de la montagne en guise de slogan politique : « aimons jusqu'au sommet, pensons toujours au drapeau national ».



un gâteau en forme de drapeau national de la RDC (fig. 2-9, 1990) ayant subi les affres du temps qui passe. Ce pourrissement naturel est mis en scène dans l'intention de détourner le caractère sacré du drapeau national et du slogan patriotique.

LIEN Teh-cheng (連德誠 1953- ) utilise, lui aussi, un symbole national dans son œuvre « Chantons l'hymne national » réalisée en 1991 (fig. 2-10). Il convient de préciser que l'hymne national de l'île est le même que celui composé en Chine pour la RDC, lui-même emprunté à l'hymne officiel du Kuomintang et de l'école militaire de ce parti. Cette utilisation a, d'ailleurs, fait l'objet de nombreuses contestations dans le cercle politique opposé. Dans cette œuvre, quarante-huit feuilles de papier, légèrement collées au mur, risquent de se détacher à cause du vent produit par un ventilateur dont le décor affiche l'emblème de la RDC. Quarante-six mots de l'hymne national sont inscrits sur ces quarante-huit feuilles de papier ; deux restent blanches. Les deux mots omis sont « *dang*<sub>(m)</sub> » (黨, le parti), c'est-à-dire le Kuomintang, et « *fei*<sub>(m)</sub> » (匪, signifiant bandit, renvoyant au parti communiste chinois). La fragilité de cette installation et l'omission de deux termes ont pour but de révéler l'hypocrisie du caractère sacré du régime de la RDC.

Toutes les œuvres présentées ci-dessus interrogent la légitimité du système de l'État-parti. Néanmoins, il ne s'agit pas d'une réflexion sur la colonisation ou l'hégémonie culturelle chinoise. Les récits et les symboles auxquels recourent ces artistes, à l'exemple du personnage de la légende ou à l'instar de la robe impériale, ne sont que des éléments culturels chinois classiques.

La représentation de ces éléments est applaudie par le camp de l'« indigénisation », car ce dernier l'interprète comme une volonté de retour à la « racine commune »<sup>198</sup> de la nation. Ainsi, la frontière identitaire de ce camp est mise en lumière, encore une fois, par cette opinion.

---

<sup>198</sup> « L'art occidental *made in* Taïwan », *op. cit.*, p 73.

D'un autre côté, force est de constater la transition identitaire entreprise par YANG Mao-lin au lendemain de l'abrogation de la loi martiale. En 1992, dans « Note L9302 sur le fort Zeelandia » (fig. 2-11, 1992), en lieu et place d'utiliser des éléments culturels chinois, l'artiste s'appuie sur des éléments de l'époque hollandaise à Taïwan qui a duré de 1624 à 1662 : les navires occidentaux, le fort hollandais sous le nom de Zeelandia, ainsi que les figures hollandaises<sup>199</sup>. À cause des choix historiques opérés par l'instruction obligatoire contrôlée par le Kuomintang, les Taïwanais connaissent peu l'histoire de l'île. En fait, entreprendre une étude sur l'histoire de Taïwan est même périlleux sous la loi martiale. Dans ce contexte, YANG Mao-lin s'érige en pionnier parmi les peintres faisant intervenir le récit historique taïwanais dans leurs créations.

Le caractère original de la position identitaire exprimée par cet artiste peut être confirmée par une comparaison avec des œuvres créées à la même époque. Dans le tableau « Note M9301 sur Yuan-shan<sub>(m)</sub> » (fig. 2-12, 1993), nous retrouvons des lys taïwanais, plantes natives de l'île, ainsi que des fossiles de coquillages, objets souvent enfouis dans les sites archéologiques de l'île. Ces motifs témoignent de la volonté de YANG Mao-lin d'interroger les racines de Taïwan :

« Par mes créations, je cherche toujours la réponse à cette question : qui sommes-nous, les Taïwanais ? (...) J'utilise d'abord les coquillages représentant les traces de la vie des anciens habitants insulaires. Mais, cela ne signifie que le passé. Je voudrais utiliser des symboles plus prometteurs et contemporains. C'est la raison pour laquelle j'ai adopté le lys, fleur symbolique de plusieurs tribus aborigènes<sup>200</sup>. »

LU Tien-yen (盧天炎 1949- ), artiste issu de la population émigrée, défenseur

---

<sup>199</sup> Le fort Zeelandia, construit par les Hollandais au sud de Taïwan en 1624, est la ruine la plus ancienne de la citadelle à Taïwan.

<sup>200</sup> Extrait de mon entretien avec YANG Mao-lin réalisé le 31 août 2007 à la galerie Lin et Keng à Taïpei, Taïwan, voir annexe 3 dans le volume 2, p. 26.

d'une position opposée, préfère puiser directement dans les origines de la Chine antique. Son tableau « Armes III » (fig. 2-13, 1987) représente des armes et des pierres archéologiques chinoises que l'on ne trouve pas à Taiwan. Toutefois, ces éléments figurent tout de même dans les manuels scolaires d'histoire. Ceci témoigne d'une volonté de caractériser « notre nation » en référence à la nation officielle, c'est-à-dire à celle dictée par le régime de la République de Chine. Encourageant simplement le « retour » aux origines, le camp de l'« indigénisation » soutient également LU Tien-yen<sup>201</sup>, sans prendre en compte l'existence d'une rivalité entre lui et YANG Mao-lin. À ce moment-là, comme jamais auparavant, les artistes expriment, intentionnellement ou non, des positions divergentes à l'égard de l'identité dans leurs créations artistiques. Tandis que le camp de l'« indigénisation » ignore encore cette divergence, LU Tien-yen en est bien conscient et craint même un conflit identitaire de grande ampleur. Avec « Écritures de sang : la parole de l'hymne national » (fig. 2-14, 1999), il manifeste son inquiétude quant au risque de transition identitaire nationale qu'il juge dégénérée et inévitable.

Dans cette œuvre, il écrit en miniature, et de façon répétée, les paroles de l'hymne national de la RDC avec son propre sang. Cette action serait inspirée de la pratique des moines chinois qui recopiaient les textes du canon bouddhique afin de renforcer leur spiritualité. Écrire avec son propre sang en guise d'encre rappelle également un rite pratiqué à la Cour royale chinoise de l'Ancien Régime. Cette pratique permettait aux hauts lettrés-fonctionnaires d'afficher leur courage lorsqu'ils osaient dénoncer les fautes de l'Empereur, étant donné le risque de condamnation à la peine capitale.

Anticipant la rupture du consensus social autour de l'identité nationale en RDC, LU Tien-yen cherche à manifester sa loyauté et sa douleur psychologique. En infligeant des tortures à son propre corps, pratique extrême, il cherche à démontrer que cette douleur physique n'égale pas la souffrance causée par la

---

<sup>201</sup> « L'art occidental *made in* Taïwan », *op. cit.*, p 72.

transition identitaire de la société taïwanaise. À ce titre, il raconte :

« Je me sers de mon propre sang pour écrire les paroles de l'hymne national. Une fois, un spectateur m'a dit : « je suis triste en regardant votre œuvre. » Je lui ai répondu : « c'est ça, c'est le sentiment que je veux exprimer. » (...) Je contiens mon émotion dans une structure formelle. Une grille carrée est régulièrement déployée sur la toile. J'y ai écrit ces paroles en les chantant. Dans cette procédure, j'évoque et chéris le souvenir [de la République de Chine]<sup>202</sup>. »

Alors que LU Tien-yen affirme sa loyauté envers la nation, LIEN Teh-cheng et WU Mali affichent une volonté de détruire, de manière ironique, le caractère sacré de l'État-parti.

En réalité, force est de constater que tous les artistes qui utilisent les symboles nationaux officiels dans leurs créations appartiennent à une catégorie sociale dont l'identité est étroitement liée aux origines chinoises de la population émigrée. Ces artistes n'ont pas fait l'expérience de l'époque japonaise, ni du Massacre 228, baignent dans le Mouvement de Renaissance de la culture chinoise (復興中華文化運動)<sup>203</sup> durant leur jeunesse avant de réaliser leurs études et d'organiser leurs expositions dans la capitale. L'abrogation de la loi martiale intervient alors qu'ils sont trentenaires. Ainsi, il n'est pas surprenant que seuls les artistes de cette catégorie se montrent sensibles quant à l'éventuelle fragilisation du régime.

Afin d'introduire cette discussion sensible, il convient de faire référence à la thèse de Maurice HALBWACHS sur le lien entre la mémoire et la morphologie sociale. D'après cet auteur, lorsque la société des nobles porte une mémoire des valeurs, à l'instar de l'histoire familiale qui incite à revendiquer l'ascendance,

---

<sup>202</sup> Extrait de mon entretien avec LU Tien-yen réalisé le 11 septembre 2007 à l'atelier de l'artiste à Taïpei, Taïwan, voir : annexe 3 dans le volume 2, p. 22.

<sup>203</sup> Voir les éléments relatifs au contexte historique, pp. 35-36.

celle des ouvriers porte une mémoire de fonction, forgée dans le travail et qui favorise donc l'engagement professionnel<sup>204</sup>.

Il existe une distinction similaire parmi les artistes insulaires. Les nobles et leurs proches s'attachent à rappeler la mémoire des valeurs, laquelle insiste sur le prestige de leurs origines, de même que les artistes de la catégorie en question recourent, dans leurs créations, aux symboles nationaux de la RDC et à ceux de l'ancienne civilisation chinoise. En somme, ils créent au nom de la nation, bien qu'ils éprouvent à son égard des sentiments divers. En revanche, les artistes d'autres catégories tendent à représenter la vie quotidienne populaire, notamment les paysages, l'activité professionnelle et les rituels folkloriques. Ainsi, ces derniers ne prétendent pas réfléchir aux liens entretenus avec la nation officielle, ni même s'interroger quant à l'existence et la portée de tels liens.

Dans cette île colonisée, tant dans les manuels d'histoire que dans les cérémonies nationales, le groupe émigré incarne, à lui seul, le récit national officiel de la RDC. Lorsque l'État se concentre sur la reconnaissance de la mémoire familiale de ce groupe, excluant de fait celle du groupe indigène majoritaire, il crée une inégalité de statut entre les deux populations. En retour, la volonté d'identification au régime est relativement faible parmi les membres du groupe défavorisé. Bien que la construction d'une nouvelle nation ait déjà démarré du fait de l'action de certains membres de l'élite indigène, la majorité des natifs n'éprouve pas le besoin de réinterpréter sa mémoire familiale dans un souci d'intégration d'un récit national. Ceci explique pourquoi les artistes issus de catégories sociales distinctes recourent, dans leurs créations, à différents types de mémoire.

Il convient de souligner que les artistes de la première catégorie n'attaquent

---

<sup>204</sup> Voir Maurice HALBWACHS, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Éditions Albin Michel, 1994.

jamais l'identité nationale imposée, ni l'hégémonie chinoise, même s'ils osent se moquer de l'image de la RDC. La caricature de la propagande au service du maintien de l'Etat-parti, sans toutefois remettre en cause l'hégémonie de ce régime peut sembler difficile, mais reste tout de même possible eu égard au fait que celui-ci ne fait face à aucune menace effective. Une éventuelle fragilisation du régime à court terme est, certes, envisageable, mais sa disparition – comme celle représentée par LIEN Teh-cheng et WU Mali est peu probable. Malgré la défaite sans précédent du Kuomintang aux élections présidentielles et législatives en 2016, la voix d'opposition au régime de la RDC est restée minoritaire<sup>205</sup>.

Les œuvres ironiques susmentionnés distillent des doutes quant au régime de l'État-parti, ainsi qu'une inquiétude au sujet de la disparition du régime et de l'hégémonie chinois, ceci d'autant plus que ces œuvres utilisent des

---

<sup>205</sup> En ce qui concerne la relation entre Taïwan, la République de Chine (RDC) et la République populaire de Chine, le souverainisme (voir annexe 2: Échiquier identitaire à Taïwan, volume 2, p. 15.) est un projet politique qui poursuit le maintien d'une souveraineté *de facto* sans remise en cause de la souveraineté *de jure* et de la légitimité de la République de Chine. Il se distingue ainsi de l'indépendantisme qui rejette cette légitimité. Même si l'indépendantisme atteint une certaine popularité à l'issue du processus de démocratisation insulaire qui décriminalise la défense d'une telle position, il est loin de concurrencer le souverainisme. À l'issue de la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, les habitants insulaires qui ne s'identifient pas comme Chinois deviennent, pour la première fois, majoritaires. Cependant, une grande partie d'entre eux se rallie plutôt au souverainisme. L'idée d'une « RDC égale de Taïwan », c'est-à-dire conciliant le soutien au régime de la RDC et l'identification à un être taïwanais, devient le slogan du parti PDP, principal opposant au Kuomintang, lors de l'élection présidentielle de 2012. Un élément linguistique favorise cette position : alors que le sinogramme désignant l'individu chinois se compose des trois caractères « milieu-pays-gens » (中國人), celui de la République de Chine, quant à lui constitué de quatre caractères, ne contient pas les termes « milieu-pays » (中國 Chine). Le souverainisme reste l'idéologie dominante principalement du fait de l'hégémonie chinoise héritée des années de gouvernance du Kuomintang. Cette hégémonie accentuée démesurément la peur à l'égard de la menace militaire de Pékin expliquée, notamment, par la survalorisation du facteur chinois dans la perception géopolitique de l'île. Concernant l'évolution identitaire des insulaires, le graphique mentionné en référence fournit un éclairage intéressant. Voir « Évolution de la distribution des identités des Taïwanais entre décembre 1994 et juin 2014 » (臺灣人認同趨勢分佈:1994年12月~2014年06月), Centre d'étude des élections de l'université nationale Chengchi (政治大學選舉研究中心) [En ligne], consulté le 02 octobre 2018: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E8%87%BA%E7%81%A3%E4%BA%BA%E8%AA%8D%E5%90%8C%E8%B6%A8%E5%8B%A2%E5%88%86%E4%BD%88\(1992%E5%B9%B406%E6%9C%88~2014%E5%B9%B406%E6%9C%88\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%E8%87%BA%E7%81%A3%E4%BA%BA%E8%AA%8D%E5%90%8C%E8%B6%A8%E5%8B%A2%E5%88%86%E4%BD%88(1992%E5%B9%B406%E6%9C%88~2014%E5%B9%B406%E6%9C%88).jpg) (ligne bleue: je suis Chinois et Taïwanais ; ligne rouge: je suis Chinois ; ligne verte: je suis Taïwanais ; ligne violette: non annoncé)

métaphores qui signifient cette disparition. À vrai dire, au regard de la stabilité du régime à ce moment-là, ces œuvres constituent un signal d'alerte, mais exagéré, véhiculé par ceux qui s'identifient à la nation officielle.

En somme, dans les premières années qui suivent l'abrogation de la loi martiale, l'art engagé devient enfin possible. Certains artistes osent désormais exprimer leur opinion politique sur les affaires publiques, voire même une certaine dissidence à l'égard de la gouvernance du Kuomintang. Néanmoins, très peu d'œuvres abordent des sujets plus sensibles, comme l'hégémonie chinoise, le récit national officiel ou la zone grise associée à la frontière culturelle nationale.

### ***L'art engagé dans les enjeux environnementaux***

Le courant le plus significatif est l'appel à admirer ou à protéger la terre taïwanaise, démarche qui profite à la construction de l'identité culturelle taïwanaise. Deux exemples sont représentatifs de ce phénomène.

Une série de peintures de LIN Hsing-yueh (林愷嶽 1939- ), « Ruisseau » (fig. 2-15, 1993), met en scène le paysage de Taïwan dans un style surréaliste. Grâce à la taille gigantesque des peintures, les spectateurs, habitués à apprécier le paysage imaginaire chinois, peuvent enfin admirer, à travers l'interprétation de l'artiste, la beauté naturelle de leur pays natal.

LIN Hsing-yueh écrit ses sentiments sur le paysage présent le long de la rivière Bei-nan, à l'est du pays : « *[i]l est si beau que je doute d'être à Taïwan* »<sup>206</sup>. Si l'ouest de l'île a été plus ou moins dévasté par un développement excessif, l'est insulaire conserve encore un environnement sauvage. L'autre objectif de cette peinture est de protester contre la pollution de l'environnement, résultat de la politique économique du Kuomintang.

---

<sup>206</sup> LI Mei-ling 李梅齡, « La rivière Bei-nan s'écoule au cœur de LIN Hsing-yueh » (bei nan xi zai lin hsing yueh xin zhong ben liu, 卑南溪在林愷嶽心中奔流), *le China Times*, 1990 /11/ 24, p. 33.

Un autre exemple de cette sensibilité environnementale vient d'un courant artistique né dans la ville de Kaohsiung<sup>(m)</sup> (Takao<sup>(j)</sup>), située à l'ouest de l'île, deuxième grande ville insulaire et première victime de la pollution due à l'industrialisation. Représentant des paysages misérables par l'usage de la couleur noire, de traits épais et d'une texture rude, ce courant artistique, appelée Peinture noire, est très actif dans les années 1990. L'artiste LI Jiun-shyan (李俊賢 1957-2019) explique, à ce sujet : « *[d]evant cet environnement tout noir, nous avons naturellement "une réaction noire" »*<sup>207</sup>.

Il indique également que la Peinture noire est, non seulement, une référence visuelle, mais également l'expression d'un sentiment obscur, reflet de l'introspection sur la situation de la ville<sup>208</sup>.

Membre du mouvement Peinture noire, HUNG Ken-shen (洪根深 1946- ) réalise, en 1993, le tableau « Prix des cicatrices » (fig. 2-16) qui met en scène un groupe d'êtres humains blessés et inquiets sur un fond obscur. Il est question, pour l'artiste, de signifier une impuissance face à l'exploitation excessive de sa propre métropole.

Un autre membre du courant Peinture noire, CHEN Shui-tsai (陳水財 1946- ), s'intéresse également au sujet environnemental. « Paysage de plaines : usines » (fig. 2-17), peint en 1993, exprime le regret à l'égard des changements environnementaux de son pays natal, passé d'une belle ville rurale à une agglomération remplie d'usines. Sa série « Tête » (fig. 2-18), créée en 1994 et composée de têtes aux visages imprécis, du fait des effets de la couleur noire et de la texture rude, montre le désarroi des habitants face à la pollution.

---

<sup>207</sup> LI Jiun-shyan 李俊賢, « La *Peinture noire* de Kaohsiung : la relation espace-temps entre la création et l'environnement » (Kao hsiong « hei hua » : tan chuang zuo yu di yuan huan jing zhi shi kong guan xi, 高雄「黑畫」: 談創作與地緣環境之時空關係), *le Journal Commun* (min zhong ri bao 民眾日報), 1991/10/01, p. 23.

<sup>208</sup> *Ibid.*



L'éloge du paysage et les lamentations autour de la question environnementale renforcent le lien entre les habitants et leur terre. Les problèmes liés à l'explosion de l'industrialisation lors des décennies précédentes réveillent une conscience pro-environnementale dont les revendications agissent en faveur du mouvement pour l'indigénisation. Étant donné que la population qui partage le fardeau de l'industrialisation est bien définie et présente sur un espace délimité, une nouvelle frontière mentale entre Taïwan et la Chine, ambiguë au regard de l'ancienne identité nationale, émerge et produit une nouvelle définition de la nation. À notre avis, il s'agit là d'un processus de construction d'une « nation en soi ».

En dépit du fait que cette construction n'atteint pas encore la consécration d'une « nation pour soi », elle démontre tout de même une démarche en ce sens à travers l'expression d'un amour collectif pour la terre.

Les œuvres engagées présentées plus haut interviennent dans un contexte de mutation du système politique. Toutefois, leurs créateurs, dont nombre sont de tendance libérale, préfèrent se maintenir à distance du développement d'une conscience politique collective favorisant la construction d'une « nation pour soi ».

#### **4.2 Penser le langage esthétique national de Taïwan**

Dans l'histoire générale de l'art, la succession des écoles artistiques implique aussi bien un changement tant dans le contenu de l'expression que dans la forme esthétique. On pourrait même dire qu'un mouvement artistique n'est pas complet sans l'évolution de ces deux éléments. Cependant, ni les œuvres provocatrices remettant en cause le caractère sacré du régime de la RDC, ni celles affichant une préoccupation environnementale ne démontrent l'émergence d'un nouveau langage esthétique. Quelques artistes, dont HUANG

Chin-ho (黃進河 1956- ), se montrent d'ailleurs insatisfaits de cette évolution unilatérale et tentent d'aller plus loin.

N'ayant suivi aucune formation plastique académique ou professionnelle, HUANG Chin-ho préfère s'imprégner de la culture folklorique et se rapprocher du langage visuel populaire. Il s'exprime, ainsi, dans un langage esthétique souvent qualifié d'inférieur au sens de la hiérarchie culturelle insulaire.

À titre d'exemple, les larges corps féminins à peine vêtus dans son tableau « Flamme » (fig. 2-19), créé en 1992, évoquent les danseuses érotiques invitées à se produire lors des fêtes religieuses taïwanaises<sup>209</sup>. De plus, les bâtiments figurant à l'arrière-plan de cette toile, dont l'architecture pseudo-occidentale est volontairement exagérée, ressemblent aux grandes maisons de karaoké implantées dans les espaces urbains de Taïwan<sup>210</sup>. Enfin, l'articulation entre la couleur contrastée et le trait épais de l'esquisse des corps rappelle le style décoratif des scènes de spectacles de marionnettes à gaine taïwanaises ( Pò-tē-hì(t) 布袋戲) (fig. 2-20).

*« Dans une exposition internationale, ce n'est pas la peine d'exposer la nationalité de HUANG Chin-ho devant son œuvre. L'énergie vigoureuse de la culture folklorique taïwanaise dit tout d'un seul coup d'œil »*<sup>211</sup>. Ce commentaire est formulé par un critique, CHEN Jin-wan (陳金萬), favorable à l'artiste. Indubitablement, HUANG Chin-ho parvient à traiter le sujet de l'indigénisation, car ses œuvres expriment bien l'esprit de la taïwanité, aussi bien en termes de contenu que de forme. Cependant, même si positives, la plupart des critiques

---

<sup>209</sup> Dans la culture populaire insulaire, à partir des années 1980, on invite souvent des danseuses, en tenues aguichantes, à se produire devant des temples lors des fêtes religieuses taïwanaises.

<sup>210</sup> Le karaoké constitue un espace de loisir où il est possible de se divertir tout en chantant. Le bâtiment dédié au karaoké à Taïwan est souvent spacieux et décoré de façon excessive afin d'attirer un grand nombre de clients.

<sup>211</sup> Voir CHEN Jin-wan 陳金萬, « La culture populaire brillante de lumière d'or : HUANG Chin-ho révèle le goût taïwanais par le biais de sa peinture » (min su wen hua shan jin-guang : huang chin ho hua tai wan wei, 民俗文化閃金光：黃進河畫台灣味), *Nouvel Hebdo des nouvelles taïwanaises* (xin tai wan xin wen zhou kan 新台灣新聞週刊), n°635, 2008, p.66.

de ses œuvres restent monotones. Selon XU Hai-ling (徐海玲), « *les toiles à l'huile de HUANG Chin-ho sont inoubliables car elles sont "très kitsch", nombreuses et gigantesques* »<sup>212</sup>. De son côté, JIAN Dan (簡丹 1954-) souligne : « *[s]es œuvres appartiennent aux Taïwanais. Elles sont subtiles, indéfinissables, kitsch et grossières. Elles appartiennent bien à HUANG Chin-ho* »<sup>213</sup>.

Ces mêmes arguments sont formulés pour KUO Jen-chang (郭振昌 1949- ) (fig. 2-21, 1993), autre artiste adepte des codes de la culture taïwanaise inférieure<sup>214</sup> : ses œuvres sont associés à un « un goût purement taïwanais » et à une « une esthétique splendide et kitsch »<sup>215</sup>.

Bien que les œuvres de ces deux artistes soient curieuses pour les critiques d'art, ceux-ci les ont évaluées de manière superficielle et répétitive, les qualifiant, entres autres, de « grossières », de « kitsch », ou encore de « très taïwanaises ».

Depuis une centaine d'années, les autorités insulaires s'attachent à promouvoir l'art occidental à Taïwan. Une fois qu'un nouveau style artistique occidental est introduit, le système de connaissances occidentales associé est également inséré. Ceci explique la concordance entre le monde des critiques d'art à Taïwan et l'évolution des théories occidentales de la critique d'art.

Cependant, rares sont les critiques taïwanais capables d'analyser un style

---

<sup>212</sup> XU Hai-ling 徐海玲, « Très taïwanaises, kitsch, gigantesques, nombreuses : Les créations de HUANG Chin-ho sont pleines de bizarreries » (tai wan wei zhong, su yan, ju fu, liang da : huang chin ho xin zuo chong man gui yi qi fen, 台灣味重、俗艷、巨幅、量大：黃進河新作充滿詭異氣氛), *l'Independence Morning Post* (zi li zao bao 自立早報), 1990 /11 /15, p. 12.

<sup>213</sup> JIAN Dan 簡丹, « Chercher la langue commune des créateurs taïwanais – Une présentation approfondie sur le sentiment taïwanais de HUANG Chin-ho » (zhao xun tai wan chuang zuo zhe gong tong de yu yan: huang chin ho tai wan qing xu de shen chen cheng xian, 找尋台灣創作者共通的語言-黃進河台灣情緒的深沉呈現), *l'Independence Morning Post*, 1992 /09 /14, p. 11.

<sup>214</sup> KUO Jen-chang emprunte souvent les éléments traditionnels du maquillage des Huit généraux (Ba-ga-jan(t) 八家將) (fig. 2-22), spectacle sacré apparu durant les pratiques de la croyance de Taïwan.

<sup>215</sup> *La recherche sur la conscience critique de l'indigénisation de l'art taïwanais : 1990-1999*, op. cit., p. 50.

esthétique endogène avec ce système de connaissances extrinsèques. En effet, ils semblent plutôt gênés devant les œuvres empruntant la forme ou le langage esthétique « à la taiwanaise », notamment faute de grille de lecture appropriée pour les aborder. LI Jiun-shyan, ex-directeur du Musée des beaux-arts de Kaohsiung et artiste, exprime la même opinion :

« En regardant les œuvres, ils [les critiques] se réfèrent sensiblement aux formes occidentales. Si une œuvre ressemble à une forme occidentale, ils s'expriment beaucoup là-dessus. Cependant, s'ils n'arrivent pas à comparer une œuvre avec une référence occidentale, ils trouvent difficile de donner une opinion<sup>216</sup>. »

Même si les œuvres de HUANG Chin-ho et de KUO Jen-Chang sont véritablement des créations indigènes, le langage esthétique utilisé ne constitue pas un réel sujet de discussion dans le débat des années 1990 relatif à l'indigénisation. L'absence de prisme analytique adapté explique la faiblesse des supports écrits qui abordent ces œuvres. Comme chaque mouvement artistique évolue aussi bien avec des œuvres qu'avec les mots qui les accompagnent, la portée du Mouvement pour l'indigénisation de l'art est restée naturellement restreinte.

LI Jiun-shyan utilise également des éléments esthétiques de la culture inférieure, à l'instar de la peinture « Roi de la banane d'or et roi de noix de bétel » (fig. 2-23) produite en 1996. Les deux produits agricoles figurant dans le titre sont les principaux composants de l'agriculture du sud de Taïwan. L'œuvre s'accompagne de quatre caractères étranges en mandarin : *kao* (靠), *yao* (腰), *bei* (北) et *can* (餐), ensemble de mots vulgaires en taïwanais phonétique.

---

<sup>216</sup> Extrait de mon entretien avec LI Jiun-shyan réalisé le 3 août 2007 au bureau du directeur du Musée des beaux-arts de Kaohsiung à Kaohsiung, Taïwan, voir annexe 3 dans le volume 2, p. 19.

Force est de se demander pourquoi certains artistes qui s'attachent, notamment, à peindre les couleurs taiwanaises recourent à des motifs souvent jugés grossiers, kitsch et disgracieux, issus du champ socio-culturel des classes indigènes inférieures.

Toutes les colonisations entraînent une altération des cultures indigènes. Il s'agit, tout d'abord, d'imposer la culture du colonisateur aux classes supérieures indigènes. Cette assimilation culturelle signifie, en même temps, la disparition progressive de la haute culture indigène. Cette disparition permet également au colonisateur de véhiculer un mépris systématique à l'égard de l'indigénité qualifiée d'inférieure, voire même de sauvage. Concernant la culture des classes inférieures indigènes, non considérées par le processus d'assimilation, celle-ci est relativement bien conservée au fil du temps, pourvu qu'elle ne forme pas une menace perturbant la hiérarchie culturelle établie. En tout état de cause, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, seule la richesse culturelle conservée par les classes inférieures indigènes a le potentiel pour alimenter une identité native susceptible de défier l'hégémonie des colonisateurs.

Taiwan, soumise à une succession de colonisations, n'échappe pas à ce scénario. En effet, ses richesses culturelles, du fait de cette histoire colonisatrice spécifique, se réduisent à peau de chagrin. Pire, à l'époque contemporaine, du fait de l'ordre culturel établi, l'indigénité renvoie à un ensemble de motifs culturels méprisés par la majorité de la population.

Cette situation est commune à de nombreux contextes de colonisation, voire même de post-colonisation. Certaines théories consacrées au nationalisme abordent des solutions pour réhabiliter l'indigénité.

À ce titre, nous empruntons le concept de « traditions inventées » proposé par

Eric HOBSEBAWM et Terence RANGER<sup>217</sup>. Selon ce concept, plusieurs traditions sont récemment apparues comme la réponse collective d'un groupe à de nouvelles crises ou conjonctures. En renvoyant au passé et en prétendant leur ancienneté, ces traditions acquièrent une certaine légitimité plus facilement.

Pour réaliser la transition de la « nation en soi » vers la « nation pour soi », Ernest GELLNER prône la nécessité d'une « haute culture » qui doit être, autant que possible, partagée par les membres de la nation. D'un autre point de vue, Anthony D. SMITH propose<sup>218</sup> deux parcours nationalistes: le premier produit par l'ethnie aristocratique et le second par l'ethnie populaire. Tandis que le premier parcours s'appuie sur l'incorporation bureaucratique par le biais de la « haute culture » comme l'affirme Ernest GELLNER, le second, présent en Europe de l'Est, au Moyen-Orient, en Asie du Sud et dans une partie de l'Afrique, évolue par l'intermédiaire d'une solidarité consolidée par une culture partagée, à savoir la « basse culture ». Néanmoins, selon Anthony D. SMITH, il existe une condition préalable à la réalisation du second parcours: l'intervention d'intellectuels qui incitent le peuple à « redécouvrir » son passé et à transformer les éléments culturels existant en traditions nationales. Autrement dit, il est nécessaire que ces intellectuels construisent des « traditions inventées ». Cette démarche guide l'action collective en faveur du mouvement nationaliste et crée, finalement, une communauté partageant à la fois un passé commun et une même vision de l'avenir.

Revenons, désormais, à notre observation sur le cercle artistique à Taïwan. Alors que la haute culture indigène est écrasée par les colonisations successives, la réinvention ou la réinterprétation de la basse culture indigène est considérée comme la seule façon de défier collectivement l'hégémonie existante. Ce processus, dans lequel sont valorisés des éléments culturels

---

<sup>217</sup> Voir Eric HOBSEBAWM et Terence RANGER, *The invention of tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.

<sup>218</sup> Anthony D. SMITH, *The ethnic origins of nations*, Oxford, Basil Blackwell, 1988, pp.76-88.

longtemps méprisés, exige la participation des élites culturelles dans chaque domaine culturel. Au sein du Mouvement pour l'indigénisation des années 1990, rares sont les artistes animés par la volonté de participer à la construction d'une « nation pour soi ». En effet, très peu d'artistes, entre autres HUANG Chin-ho, KUO Jen-chang et LI Jiun-shyan, œuvrent en faveur de la réhabilitation d'éléments culturels indigènes. Nous pouvons interpréter cet engagement comme une mission intellectuelle relevant de la démarche des « traditions inventées », motivée par la création d'une « haute culture » à partir de la basse culture indigène. Cependant, force est de se demander si cet exercice de renversement de la hiérarchie culturelle est un succès. La réponse serait plutôt négative, étant donné son influence accessoire dans le débat en question.

En réalité, la cause de cette défaite est à chercher du côté des critiques d'art. Généralement, un mouvement artistique qui n'obtient pas de soutien écrit est voué à l'échec. Comme nous l'avons montré plus haut, l'approche des critiques s'épuise toujours devant les œuvres indigènes. En effet, les éléments culturels des couches sociales inférieures ne les intéressent pas. Même si HUANG Chin-ho est parvenu à les réinterpréter grâce à une expression mélangeant le style pop art et le style expressionniste, les critiques ne souhaitent en aucun cas détacher l'étiquette d'infériorité accolée aux œuvres, ceci en raison de l'origine sociale des éléments employés. Ce stéréotype, qui empêche le cercle critique d'apprécier cette esthétique, est basé sur une idéologie que nous allons présenter ci-dessous.

### **4.3 L'idéologie du « lettré confucéen » et la hiérarchie culturelle**

Afin d'exprimer un langage esthétique construit autour de l'indigénéité, HUANG Chin-ho développe une stratégie fondée sur l'utilisation d'éléments culturels propres à la vie populaire. Reste que pour les artistes issus de ce milieu, l'usage de ces motifs est simplement le fait d'une immersion culturelle. Cependant, les partisans du retour à la terre dans les années 1970, issus du même milieu et

s'attachant à une ambition similaire, ne sont pas appréciés par le camp de l'« indigénisation ». La section suivante traite de cet étonnant phénomène.

### ***La double norme du camp de l'« indigénisation »***

Les deux artistes que nous allons présenter, qui acquièrent une notoriété dans les années 1970, sont originaires d'un milieu modeste. Analphabète, pêcheur, et *Tongji*<sup>(t)</sup> (童乩), c'est-à-dire médium de la croyance folklorique taïwanaise, ANG thong (*HUNG Tung* 洪通, 1920-1987) débute sa vie d'artiste à l'âge de cinquante ans et finit par devenir le peintre naïf le plus connu de l'histoire taïwanaise. Ses tableaux se caractérisent, à la fois, par l'apparition de textes illisibles (fig. 2-24, 1974), l'absence de perspective et par la représentation minutieusement détaillée du décor (fig. 2-25, 1976), surtout en ce qui concerne les vêtements et les coiffures. De plus, son style d'ornementation se réfère souvent au portrait des dieux et aux incantations dessinés par *Tongji*. Selon son témoignage, c'est la déesse de la mer (*Má-chó-pô*<sup>(t)</sup> 媽祖婆) qui l'a poussé dans cet engagement artistique. De toute évidence, les croyances jouent un rôle considérable dans la création artistique de ce peintre.

L'autre artiste considéré, JU Ming (朱銘 1938- ), débute sa carrière artistique à l'âge de quinze ans comme apprenti chez un sculpteur traditionnel de statues bouddhistes. Il occupe cette profession durant quinze ans. Par la suite, il se détourne de cette fonction et fait le choix d'une voie plus moderne en devenant disciple de Yuyu YANG (楊英風 1926-1997), maître renommé de la sculpture moderne. La première exposition individuelle de JU Ming, en 1976, attire l'attention des médias, car le sujet présenté est alors en vogue comme, par exemple, la combinaison de la sculpture rugueuse et des figures villageoises, dont le buffle, le paysan et le char à buffles (fig. 2-26), représentatives de l'Art du terroir des années 1970.

Même si la réputation de ces deux artistes est irréprochable à ce moment-là, le



camp anti-indigénisation des années 1990 se montre particulièrement virulent à leur égard. À ce titre, l'artiste MEI Dean-e ironise :

« Quelques organismes culturels et propagandistes participent activement à l'exhumation des trésors à la campagne. Ils ont découvert et vanté de nombreux artistes " analphabètes ", à l'exemple de HUNG Tung, JU Ming, entre autres. Le premier est un artiste naïf qui se gonfle d'orgueil après son exaltation par les médias. Et puis, qui eût cru en l'autre, cet artisan vulgaire au début, qui se prétend aujourd'hui être un grand maître dans le monde de l'art<sup>219</sup>. »

Ces propos démontrent un préjugé lié à l'origine sociale des artistes exprimé par le camp anti-indigénisation. Reste que l'approche du groupe adverse n'est pas moins cruelle. L'artiste LIN Hsing-yueh considère ainsi : « *HUNG Tung et JU Ming ne sont qu'un peintre naïf avec un sobre sculpteur folklorique. Leur mentalité de création n'arrive pas à interagir avec la tendance qui évolue au cours du temps* »<sup>220</sup>.

Le critique NI Tsai-chin, quant à lui, écrit :

« La gloire de HUNG Tung et de JU Ming, ainsi que la signification historique de leurs œuvres, sont imposées par l'exaltation des activistes du Mouvement du terroir. En fait, tous deux n'ont pas de sensibilité à revenir au terroir<sup>221</sup>. »

Ayant travaillé pendant plusieurs années sous la direction du maître moderniste Yuyu YANG, JU Ming appartient, sans aucun doute, au courant de l'art moderne. Bien qu'une divergence évidente existe entre le goût artistique de cet artiste (fig. 2-26, 1976) et celui d'ANG thong (*HUNG Tung*) (fig. 2-25, 1976), les deux camps les qualifient tous deux d'artistes naïfs dans le débat. Le critique d'art

---

<sup>219</sup> « Interrogation sur la conscience indigène de l'art contemporain taïwanais », *op. cit.*, p. 113.

<sup>220</sup> *Les vicissitudes de l'art taïwanais pendant quarante ans*, *op. cit.*, p. 218.

<sup>221</sup> « L'art occidental *made in* Taïwan », *op. cit.*, 1994, p. 57.

favorable au camp de l'« indigénisation », LU Ching-fu (呂清夫), se moque également de ces artistes :

« À ce moment-là, les médias cherchaient à célébrer l'art non-académique. C'est ainsi que JU Ming et HUNG Tung sont devenus des célébrités. Ces gens-là ont des traits communs, [ils ne sont pas] académiques et sont peu diplômés<sup>222</sup>. »

Les deux camps rivaux montrent, ici, une unanimité apparente. Pour expliquer cette situation, il convient de rappeler le manque d'outils artistiques permettant d'évaluer les œuvres indigènes. Toutefois, intervient également un autre facteur plus important, car les attaques portent davantage sur le métier original, le statut social et la formation intellectuelle des créateurs que sur l'expression esthétique des œuvres.

Il convient de remarquer que cette hostilité ne désavantage pas seulement les artistes non-académiques, car certains artistes jouissant d'une formation académique sont également l'objet de sous-estimations arbitraires, notamment s'ils puisent dans leurs souvenirs de campagne pour nourrir leurs créations

Nous avons montré plus haut le lien héréditaire idéologique entre l'Art du terroir des années 1970, premier mouvement pour l'indigénisation dans les arts visuels après la guerre, et le camp de l'« indigénisation » des années 1990. En effet, les deux partagent l'appel au retour à la terre taïwanaise. Cependant, le camp de l'« indigénisation » regarde de haut les partisans de l'Art du terroir et refuse de reconnaître le rôle pionnier de celui-ci dans l'indigénisation de l'art taïwanais. Citons, à ce titre, une critique de NI Tsai-chin :

« Le Mouvement de l'Art du terroir était très à la mode dans les années 1970.

---

<sup>222</sup> LU Ching-fu 呂清夫, « L'art contemporain taïwanais et ses courants de pensée (première partie) » (tai wan dang dai mei shu ji qi si chao (shang), 台灣當代美術及其思潮 (上)), *Mensuel d'Art du Dragon* (yan hung yi shu 炎黃藝術), n°16, 1990, p. 12.

Cependant, à la différence des écrivains qui ont participé à la littérature du terroir, la plupart des artistes n'ont ni la motivation ni la mentalité pour investir un mouvement culturel. Leurs créations ne sont que des enregistrements d'impressions flottantes et dispersées, et leurs thèmes se limitent à la campagne et aux activités folkloriques. (...) Ils ne sont pas en mesure de répondre à la tendance au fil du temps<sup>223</sup>. »

Le camp de l'« indigénisation » approuve les réalistes des années 1990, car ces artistes savent, non seulement, exprimer des réflexions sociales dans leurs créations, mais également faire écho aux événements sociaux, réfléchir sur la question environnementale et exprimer un attachement envers leur propre terre. Néanmoins, il évalue autrement les réalistes de l'Art du terroir des années 1970 qui se consacrent aux paysages ruraux. En effet, aux yeux du camp de l'« indigénisation », ces anciens réalistes se limitent à des expressions nostalgiques et leurs œuvres n'ont aucune portée sociale. Il ne s'agit donc que d'une démarche documentaire ou d'une pure imitation du paysage réalisée de façon superficielle<sup>224</sup>. Il interroge même la compétence des artistes de l'Art du terroir à exprimer l'amour pour la terre. Par exemple, NI Tsai-chin définit ce mouvement réaliste comme une action superficielle engendrée par une envie d'évasion (fig. 2-27, 1972), acte qui s'oppose, par principe, au camp de l'« indigénisation ». Dans une critique de l'Art du terroir, il affirme :

« Avec l'idée de chercher des objets rares et curieux, ces artistes portent sur eux les appareils-photos pour prendre n'importe quelle vue. Quand les peintres peignent [les choses] d'après les photos, le métier d'artiste devient une machine pure et simple à reproduire<sup>225</sup>. »

---

<sup>223</sup> NI Tsai-chin, « La variation du mur et du visage : la critique et la présentation de l'exposition de CHEN Shui-tsai en 1990 » (qiang yu mian mu de bian yi : chen shui tsai yi jiu jiu ling hua zhan ping jie, 牆與面目的變異：陳水財 1990 畫展評介), *Mensuel d'Art du Dragon*, n°10, 1990, p. 7.

<sup>224</sup> Voir *Étude sur la conscience critique de l'indigénisation de l'art taïwanais : 1990-1999*, op. cit., p. 102.

<sup>225</sup> *La conscience taïwanaise dans l'art taïwanais*, op. cit., p. 199.

Le fait que les artistes de l'Art du terroir utilisent la photographie est souvent l'objet de moqueries formulées par le camp de l'« indigénisation », en dépit du fait que ce dernier approuve cet usage par les artistes contemporains qui participent au Mouvement. L'éloge fait par NI Tsai-chin du tableau « Un carré de champ de riz au cœur » (fig. 2-28), peint en 1991 par HUANG Ming-chang (黃銘昌 1952- ), en est un bon exemple :

« Sur la toile, il cultive les rizières taïwanaises en introduisant dans la terre, un par un, les plants, pour y intégrer petit à petit des sentiments. Ainsi il a réussi à peindre sincèrement le style du « réalisme du terroir » de Taiwan<sup>226</sup>. »

Personne ne reproche alors à HUANG Ming-chang d'utiliser la photographie, ni même de reproduire des paysages de campagne. Bien évidemment, il existe une double norme qu'il convient d'expliquer en réfléchissant sur l'influence de la pensée du lettré confucéen que nous avons mentionné dans la première partie de cette thèse.

### ***La pensée du lettré confucéen***

Originaire du système de mandarinat de l'Ancien Régime chinois (avant 1912), cette pensée, considérée comme un patrimoine chinois vieux de presque un millénaire, étend d'une manière institutionnelle son influence jusqu'à Taïwan après l'exil du Kuomintang<sup>227</sup>. Ce parti représente les intérêts de la classe sociale supérieure chinoise et compte le soutien de la majorité des élites culturelles chinoises, héritières des lettrés-fonctionnaires. En s'appuyant sur la popularisation de cette mentalité dans la société insulaire, le parti et les élites

---

<sup>226</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>227</sup> L'autorité de la pensée et de l'idéologie des lettrés confucéens à Taïwan, formée avant la colonisation japonaise, décline au sein des élites à cause de la modernisation de l'île par les Japonais. Par exemple, nombre d'élites indigènes se tournent vers les métiers du *gong* (l'artisan, 工) - notamment la peinture, la médecine, l'ingénierie - qui n'étaient pas du tout appréciées selon l'ancienne mentalité.

émigrées imposent un nouvel ordre social qui confirme l'hégémonie chinoise.

Cependant, leur autorité repose sur la suprématie du capital culturel chinois, plutôt que sur une véritable expertise en matière de gouvernance. Regardons la critique du sinologue Etienne BALAZS au sujet du caractère du lettré-fonctionnaire, classe privilégiée :

« La classe des fonctionnaires-lettrés [ou mandarins] — couche infime quant à son nombre, omnipotente quant à sa force. (...) possède tous les privilèges, et d'abord celui de se reproduire : elle détient le monopole de l'éducation. (...) Ces managers avant la lettre sont toutefois réfractaires à toute spécialisation. Ils ne connaissent qu'un seul métier, celui de gouverner<sup>228</sup>. »

Dans l'Ancien Régime, la société chinoise se divise en quatre catégories : le lettré-fonctionnaire (le *shi*<sub>(m)</sub>, 士), le paysan (le *nong*<sub>(m)</sub>, 農), l'artisan (le *gong*<sub>(m)</sub>, 工) et le commerçant (le *shang*<sub>(m)</sub>, 商), ici présentés de haut en bas. Le premier, spécialiste du confucianisme, s'emploie à faire la politique « cléricale » confucéenne et méprise les autres domaines de connaissances, notamment celui des arts et des techniques. En conséquence, le lettré-fonctionnaire est convaincu que la peinture de « l'artisan » professionnel n'arrive pas à la hauteur de l'œuvre du lettré-fonctionnaire, car celle-ci, bien que réalisée en tant que loisir, est la seule à pouvoir manifester l'esprit prestigieux du capital culturel confucéen.

Cette même approche réapparaît à Taïwan dans les années 1950 et 1960 alors que certains jeunes artistes émigrés de l'expressionnisme abstrait critiquent sévèrement les artistes indigènes impressionnistes plus âgés formés durant l'époque japonaise. Ce conflit signe le déclin de l'influence de ces artistes indigènes qui, selon notre étude, subissent en silence ces offenses,

---

<sup>228</sup> Etienne BALAZS, *La bureaucratie céleste : recherches sur l'économie et la société de la Chine traditionnelle*, Paris, Gallimard, 1988, pp.36-37.

principalement à cause de leur faible maîtrise du chinois écrit. Force est de dire qu'aux yeux de certains artistes émigrés, la distance avec les artistes indigènes égale celle entre l'artiste « lettré » et les « artisans » professionnels de la peinture. Parmi les quatre classes du monde confucéen, « l'artisan » et le commerçant figurent parmi les plus basses catégories.

La pensée du lettré confucéen influence également l'émergence de cette double norme d'appréciation du camp de l'« indigénisation » à l'égard de l'Art du terroir des années 1970 et de la peinture indigène des années 1990. La différence entre ces deux courants réside dans leur rapport au capital culturel, notamment à la langue chinoise. À la différence de la génération précédente, les artistes indigènes des années 1990 maîtrisent enfin l'argumentation en langue chinoise. Certains sont ainsi approuvés par le camp indiqué. Nous constatons un critère qui persiste, toutefois, dans le domaine des arts visuels : il faut, selon la pensée du lettré confucéen, être un artiste « lettré » pour être un artiste de qualité, même si ce capital culturel ne constitue, en réalité, pas une condition préalable à l'exercice de fonctions artistiques.

Par la suite, nous constatons la même démarche dans le débat sur l'indigénisation des années 1990. En fait, le jugement artistique du camp de l'« indigénisation » est déterminé par le statut social et le capital intellectuel du créateur plutôt que par l'œuvre elle-même. Ceci explique pourquoi ce camp méprise les artistes sans formation académique, ainsi que ceux qui mettent en scène leur origine paysanne. Néanmoins, il n'existe, dans le débat, aucune thèse justifiant cette corrélation entre le statut social individuel et la valeur de l'expression artistique.

Ce camp développe, malgré tout, une certaine rhétorique afin de justifier cette approche : tout d'abord, la valeur artistique de l'œuvre doit être évaluée à hauteur de son engagement social, de son sens intellectuel, de son rapport à la terre taïwanaise, ainsi que de son sens moral. Du fait des gestes mécaniques

de leur travail, les artistes de l'Art du terroir sont considérés comme naturellement peu enclins à s'engager socialement ou à aimer leur terre. Cette rhétorique nous rappelle les arguments développés par les ouvrages canoniques confucéens qui privilégient les lettrés-fonctionnaires du fait de critères intellectuels et moraux pré-définis. La discrimination de l'artiste « lettré » à l'encontre de l'« artisan » démontre une filiation avec la pensée du lettré confucéen. De même, ce camp aime mentionner la qualité confucéenne des artistes qu'il approuve. Deux illustrations de cela sont présentées ci-dessous.

NI Tsai-chin insiste sur l'héritage du lettré chinois de CHEN Shui-tsai, artiste de la *Peinture noire*, pour justifier son appréciation :

« CHEN Shui-tsai est imprégné depuis longtemps de la pensée philosophique chinoise traditionnelle, d'où la qualité miséricordieuse de ses œuvres. (...) L'art sans spiritualité n'est pas susceptible de revenir au sentiment humain, ce n'est qu'un art sensoriel de bas niveau. C'est aussi le point de vue soutenu par la mentalité du lettré de CHEN Shui-tsai<sup>229</sup>. »

De même, l'artiste et critique WANG Wen-ping associe la création de l'artiste HUANG Ming-che (黃銘哲 1948-) à la pensée confucéenne :

« L'attitude vis-à-vis de HUANG Ming-che se rapproche de la pensée de la " doctrine de l'invariable milieu " (中庸思想) du confucianisme. C'est un artiste qui pratique souvent l'introspection et détient fortement le sens des responsabilités. Je pense sincèrement qu'un artiste indigène doit, comme lui, aimer profondément sa propre terre<sup>230</sup>. »

---

<sup>229</sup> « La variation du mur et du visage : la critique sur l'exposition de CHEN Shui-tsai en 1990 », *op. cit.*, pp. 7-12.

<sup>230</sup> WANG Wen-ping, « La confiance en soi et la dignité : à propos de la création artistique de HUANG Ming-che » (zi xin yu zun yan : tan huang ming che de yi shu chuang zuo, 自信與尊嚴：談黃銘哲的藝術創作), *Magazine artistique Hsiung Shih*, n°241, 1991, pp. 186-187.

En somme, même si la pensée du lettré confucéen est souvent implicite dans la création à cette époque-là, nous constatons, en nous appuyant notamment sur les discussions susmentionnées, qu'elle est l'occasion de renforcer une situation de domination fondée sur une hiérarchie dont l'ordre est à la fois social, culturel et ethnique.

Tous les actes défiant cette hiérarchie sont les cibles d'attaque. Quand JU Ming investit le sujet chinois, après s'être longtemps concentré sur les sujets de la vie rurale (fig. 2-26), il donne naissance à sa série notoire « Taiji<sub>(m)</sub> » (fig. 2-29, 1986). Toutefois, dans un premier temps, cette série typiquement chinoise est reçue comme scandaleuse. Ayant fait l'éloge, à plusieurs reprises, des anciennes œuvres de JU Ming, le critique CHIANG Hsun le blâme ainsi :

« JU Ming répète les concepts du Yin<sub>(m)</sub> (陰) et du Yang<sub>(m)</sub> (陽)<sup>231</sup> pour expliquer son opinion sur la forme artistique. Je sens qu'il apprend certaines choses par le contact avec des artistes académiques, mais il n'a que des connaissances superficielles sur les termes académiques. En même temps, nous déplorons que le résultat de la formation précieuse de l'art populaire qu'il avait suivie soit abandonné<sup>232</sup>. »

Yuyu YANG, maître sculpteur et professeur de JU Ming, tente de comprendre le regret affiché par les critiques d'art : « [I]es gens font beaucoup d'efforts pour découvrir un sculpteur du monde rural, si bien qu'ils éprouvent des difficultés lorsque ce sculpteur veut se détacher de sa vie rurale »<sup>233</sup>.

---

<sup>231</sup> Dans la philosophie chinoise, Yin et Yang représentent les éléments complémentaires de la cosmologie chinoise. Les connaissances développées de cette cosmologie sont parties du capital culturel typique chinois.

<sup>232</sup> « L'esthétique et la différence : JU Ming et le terroirisme dans les années 1970 », *op. cit.*, p.33.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p.34.



Étant donné que CHIANG Hsun<sup>234</sup>, chef de file d'un mouvement nationaliste artistique chinois dans les années 1970 soutient la sinisation de l'art taïwanais, pourquoi n'a-t-il pas favorisé la sinisation volontaire de JU Ming ? N'était-ce pas une preuve de la réussite de son mouvement ? En fait, la hiérarchie établie, qui est le produit de la coopération entre « la base chinoise et l'application taïwanaise », est inconsciemment altérée par cet artiste.

Le succès du mouvement culturel nationaliste ne peut être réalisé sans réception indigène, d'autant plus sur une terre étrangère. Ceci bien que, afin de contrer « l'impérialisme culturel occidental », ce mouvement se nourrisse d'éléments culturels indigènes et de ceux détenus par les autres classes sociales. Ainsi, le monde des critiques d'art a besoin du génie de JU Ming dont le rôle est assigné à celui d'artiste indigène d'origine modeste. Son souhait de ne plus poursuivre dans cette voie est ainsi perçu comme une désertion.

En outre, la hiérarchie culturelle insulaire doit être garantie par la coopération de « la base chinoise et de l'application taïwanaise » dans une démarche complémentaire, puisqu'une part incarne la subjectivité, tandis que l'autre assume la fonction d'outil. En réalité, il s'agit d'une coopération entre « la haute culture », celle de la Chine associée à la figure intellectuelle, et « la basse culture », celle de Taïwan aux couleurs rurales. Autrement dit, l'ancienne image de JU Ming réunissait une origine sociale modeste, la taïwanité, la ruralité, l'art populaire et une carence en termes de capital intellectuel. Néanmoins, quand ce « campagnard non-diplômé » franchit la frontière ethnique et sociale, il bouleverse la hiérarchie établie. Au regard de son discours sur les concepts du Yin et du Yang, étant donné son absence de formation académique sur ce sujet, il risque, d'après certaines personnalités issues des élites émigrées, de forcer la porte du temple confucéen exclusivement réservé jusqu'ici aux lettrés confucéens. Une autre perspective peut également être envisagée : si la hiérarchie établie n'est plus respectée, la subjectivisation culturelle des

---

<sup>234</sup> Voir chapitre 2.3, p. 81.

indigènes, via une supériorisation de leur propre culture, devient inévitable. Selon la théorie de la politique de statut du sociologue Bryan S. TURNER, l'ordre social est assuré par une hiérarchie culturelle dans laquelle les privilèges de l'aristocratie sont légitimés<sup>235</sup>. Dans cette perspective, le bouleversement de la hiérarchie culturelle conduit inévitablement à la chute du pouvoir politique des élites émigrées.

Le débat sur le Mouvement pour l'indigénisation de l'art taïwanais des années 1990 n'est pas, selon l'idée reçue, une lutte entre deux conceptions identitaires, mais plutôt, selon notre analyse, le résultat d'un malentendu entre les deux camps finalement alignés sur la même position identitaire. Ce malentendu est issu d'un clivage sur le rôle de la taïwanité au sein des arts visuels taïwanais. Tandis qu'un camp la considère comme une ressource, l'autre la juge comme une véritable menace. Reste que cette position identitaire partagée ne doit pas être interprétée comme le reflet d'un consensus au sein des arts visuels insulaires sur le sujet identitaire. Si le monde des critiques d'art a longtemps été l'apanage des élites de la population émigrée, nous constatons plus de diversité, du côté des artistes, en termes d'origine et d'appartenance identitaire.

Certains artistes indigènes expriment une appartenance culturelle dans leurs créations, si bien que le débat autour de l'indigénisation ne peut les négliger. Cependant, leurs performances ne reçoivent pas l'approbation méritée. En somme, dans le domaine des arts visuels, la tentative de supériorisation de la culture indigène subit un échec alors que la hiérarchie culturelle établie est conservée, y compris après le Mouvement pour l'indigénisation.

## **Conclusion**

La démocratisation insulaire, née de l'abrogation de la loi martiale, contribue non seulement à l'ouverture de la liberté politique, mais constitue également un

---

<sup>235</sup> Voir: Bryan S. TURNER, *Status*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.

risque pour l'hégémonie culturelle chinoise. Pour la première fois à Taïwan, cette hégémonie, construite autour de la pensée du lettré confucéen, est ouvertement interrogée par certains membres de l'élite indigène. En outre, la voix en faveur du nationalisme taïwanais n'est plus un tabou politique passible de la peine capitale. Cependant, ce mouvement nationaliste doit encore avancer avec prudence afin de ne pas être affublé d'une étiquette provocatrice, jusqu'à ce que l'appel d'« indigénisation » remplace l'indépendantisme ou le nationalisme taïwanais.

Grâce au Président LEE Teng-hui, le terme d'« indigénisation » acquiert une autre portée, même si le mouvement concerné se divise en trois positions divergentes. Malgré sa marginalité, la position décolonisatrice brandit le drapeau révolutionnaire et s'oppose au régime de la RDC. En revanche, les deux autres positions ne qualifient jamais ce régime d'autorité colonisatrice, mais admettent tout de même, consciemment ou non, l'hégémonie chinoise établie par le Kuomintang.

Le débat sur l'indigénisation de l'art taïwanais, preuve de l'engagement du cercle artistique dans le dit mouvement, mobilise nombre d'artistes et de critiques. Cependant, si les opposants à l'indigénisation considèrent ce Mouvement comme dangereux, les défenseurs de l'indigénisation ne répondent que rarement à ces accusations et orientent leurs critiques davantage vers les écoles artistiques importées du monde occidental. Cette position n'a certainement rien à voir avec le point de vue décolonisateur.

Le camp de l'« indigénisation » impute la décontextualisation, le nihilisme et le manque de sensibilité historique de la performance artistique taïwanaise à l'hégémonie occidentale. En réalité, cette responsabilisation de l'hégémonie occidentale s'aligne sur le discours du Mouvement de la forme culturelle des années 1970, lequel n'hésite pas à afficher un pro-nationalisme chinois. Selon notre analyse, la frontière identitaire entre les deux mouvements n'est pas tout à

fait claire. De même, un espace ambigu entre l'identité taïwanaise et l'identité chinoise perdure et est même légitimé par l'« indigénisation compromise » défendue par LEE Teng-hui. C'est la raison pour laquelle le camp de l'« indigénisation » n'aperçoit jamais véritablement l'existence d'une contradiction entre la position nationaliste chinoise et la position pour l'indigénisation.

En revanche, le camp anti-indigénisation, plutôt constitué de membres des élites de la population émigrée, se montre très sensible à la question identitaire, car conscient de la menace du discours décolonisateur pour la hiérarchie culturelle établie. Afin de conserver cette hiérarchie et la supériorité de l'identité nationale chinoise, il attaque de façon virulente l'« indigénisation » sans pourtant afficher une véritable position nationaliste. Ce réflexe virulent d'auto-défense révèle la crainte du groupe émigré devant l'amorce d'une fragilisation de l'hégémonie culturelle chinoise.

Si les deux camps du débat partagent une certaine approche identitaire, notamment le silence vis-à-vis de l'existence d'une hégémonie chinoise, voire même l'adhésion à la pensée du lettré confucéen, d'autres éléments les distinguent comme nous l'avons évoqué plus haut. Tout d'abord, lorsqu'un camp s'oppose à l'occidentalité tout en négligeant l'existence d'une distinction entre taïwanité et sinité, l'autre camp favorise l'occidentalité au détriment de la taïwanité. Concernant cette divergence de regard sur la taïwanité, est-elle constitutive d'une ressource ou d'une menace ? Dans un contexte où il n'est plus légitime de défendre ardemment le nationalisme chinois, le camp anti-indigénisation adopte une stratégie de contournement : accuser l'indigénisation d'anti-internationalisme et d'anti-occidentalisme, ainsi que de vecteur de « désinisation » culturelle.

La construction sociale de l'identité nationale chinoise à Taiwan s'est longtemps appuyée sur l'éducation nationale et le soutien des principaux médias. Dans les

années 1990, même si l'hégémonie chinoise à Taïwan n'est plus aussi solide qu'auparavant, les élites de la population émigrée ont encore la main mise sur ces deux secteurs. Dans le domaine des arts visuels, l'hégémonie chinoise s'impose toujours implicitement grâce au soutien des critiques d'art. Toutefois, même si le cercle de ces critiques ne privilégie que les artistes « lettrés », l'idée de « la base chinoise et de l'application taïwanaise » permet à certains artistes indigènes d'acquérir une certaine influence, notamment grâce à l'intégration d'éléments représentatifs de la taïwanité dans leurs créations. Ces derniers artistes, en quête de la construction d'une « nation en soi », ne s'engagent pas dans de véritables contre-attaques. En revanche, lorsqu'un artiste poursuit une « nation pour soi » dans ses œuvres, cela provoque un ensemble de réactions virulentes de la part des élites de la population émigrée. Il est donc nécessaire que ces artistes, partisans du mouvement pour l'indigénisation décolonisatrice dans le cercle artistique, avancent sans provoquer l'ire des nationalistes chinois.

La prudence de ces artistes ne provient pas seulement d'une crainte de marginalisation, voire de censure. En effet, ces derniers rencontrent également un certain nombre de difficultés issues de l'annihilation de la haute culture indigène par les colonisations successives, de la dépendance des connaissances extrinsèques, ou encore de l'autorité de la pensée du lettré confucéen.

En revanche, il est certain que les élites de la population émigrée dans le camp anti-indigénisation, qui imposent cette crainte dans le cercle artistique, ne revendiquent aucune forme d'identification et ne cherchent ni « une nation pour soi », ni « une nation en soi » ? D'après nous, les réactions virulentes mentionnées n'existent que dans les situations de concurrence identitaire. La capacité de faire la distinction entre l'engagement pour « une nation pour soi » et celui pour « une nation en soi » est rare parmi les acteurs arborant réellement une neutralité identitaire.

Que ce soit au niveau du contenu, du sujet, ou à l'échelle du langage esthétique, la double absence, déjà mentionnée, est née d'un déséquilibre. Lorsque le camp anti-indigénisation se démène avec une volonté, toujours cachée, de protéger « une nation pour soi », l'autre camp se restreint à l'exercice d'une « une nation en soi ».

## **Troisième Partie**

**Guerre de mémoire : récit et traumatisme nationaux**

Dans tout contexte colonial et post-colonial, une confrontation semble inévitable : la guerre de mémoire. Cependant, comment cette guerre est-elle menée dans un contexte de transition identitaire ?

La conscience nationale se fonde, entre autres, sur la mémoire collective transmise principalement par le biais de l'éducation nationale et des commémorations. Souvent, les traumatismes nationaux composent les grands épisodes de cette mémoire, puisque la douleur et les blessures appellent naturellement la construction de liens de solidarité. Profitant de la démocratisation insulaire, la mémoire collective indigène est, depuis les années 1990, autorisée à investir la sphère publique. Progressivement, elle vient concurrencer la version nationale officielle principalement basée sur la mémoire du colonisateur chinois. De ce fait, un nouveau récit national est actuellement en construction. Si la frontière territoriale de l'ancien récit national imposé par le Kuomintang intègre l'ensemble du territoire chinois, celle en construction se limite au territoire taïwanais. Afin de confirmer l'identité chinoise, les autorités insulaires vulgarisent un récit national qui exclut de la mémoire collective insulaire les parties aborigène et japonaise. *A fortiori*, la mémoire des traumatismes commis par le Kuomintang est censurée et écartée du récit national.

Par ailleurs, une guerre de mémoire est discrètement menée par les acteurs des deux approches identitaires dans le domaine des arts visuels, notamment au travers des œuvres d'art, des critiques et des expositions. Nous aborderons, pour commencer, la concurrence sur la définition de la frontière au sein de cette mémoire collective. Ensuite, nous concentrerons la discussion sur une série d'expositions commémoratives du Massacre 228, considéré comme le plus grand traumatisme national, via l'analyse des différentes réceptions et des évaluations manifestées lors de ces expositions.



## **CHAPITRE V : Un récit national à la frontière contestée**

Nous commençons notre discussion autour du récit national dont une composante essentielle peut expliquer, à elle seule, le caractère inéluctable du conflit identitaire à Taïwan : la définition de la frontière partagée. Cette définition est différente selon que l'on se situe du point de vue de l'une ou de l'autre des positions identitaires. Elle touche, dans le domaine des arts visuels, au moins trois sujets contestés : le statut de l'art aborigène, le « facteur japonais » dans la réalité sociale et historique qui nourrit la création artistique, ainsi que l'influence chinoise.

### **5.1 Établir un récit national selon la frontière géographique**

La colonisation chinoise à Taïwan n'est pas ordinaire, car les colonisateurs chinois perdent en 1949, soit quatre ans après la mise sous tutelle de l'île, la quasi-totalité de leur territoire initial. Afin de revendiquer le territoire perdu et de manifester leur orthodoxie chinoise contre le gouvernement communiste à Pékin, cette minorité dominante lance un mouvement culturel afin d'assimiler ses « nouveaux compatriotes ». Cette entreprise provoque, notamment, un souci d'éliminer toute trace de japonisation dans l'île, ainsi que l'assujettissement de la culture indigène, ceci dans l'optique de l'hégémonie chinoise. Cette hégémonie doit être appréhendée à la fois comme une volonté de hiérarchisation culturelle et ethnique, ainsi que comme l'implantation d'une identité nationale et culturelle chinoise. En outre, selon cette hégémonie, l'essentiel de la base des éléments culturels insulaires provient de la Plaine centrale, territoire chinois décompté des zones des minorités. Cette plaine est considérée comme le noyau de la civilisation chinoise et comme le berceau culturel de la communauté sinophone au sens large. Une communauté imaginée est ainsi formée autour d'« un lien ombilical à la terre sainte », notion

que Stuart HALL juge dangereuse<sup>236</sup>.

À partir de la fin des années 1980, le mouvement, qui poursuit la construction d'une nouvelle identité nationale, se développe et défie cette hégémonie. À ce titre, il élabore une historiographie de Taïwan affranchie du discours sino-centré qui contribue à l'émergence d'un nouveau récit national. Deux composantes de ce récit sont particulièrement mises en avant : la partie aborigène et la partie japonaise.

### ***L'art aborigène longtemps négligé***

Avant le XXI<sup>e</sup> siècle, le point de vue de diffusionnisme culturel, réalisé au profit de la supériorité de la Plaine centrale, est très répandu au sein de la société taïwanaise. Dans ce discours, les peuples aborigènes, qui n'ont ni lien historique avec le continent chinois, ni sang d'origine chinoise, sont immédiatement marginalisés dans l'échiquier culturel et ethnique. Puis, les éléments culturels qui circulent après la guerre, du fait des groupes d'émigrés, sont beaucoup plus appréciés que les éléments d'origine chinoise qui apparaissent avant la fin de la guerre. On déprécie ces derniers en raison de leur japonisation à tous niveaux, ainsi que de leur origine du sud de la Chine, périphérie de la Plaine centrale.

Dans le mouvement pour l'indigénisation, les cultures aborigènes formosanes sont de plus en plus valorisées. Ces groupes ethniques, parlant des langues austronésiennes, sont ainsi reconnus comme étant les premiers maîtres de la terre taïwanaise. Des preuves archéologiques témoignent de fréquents échanges commerciaux et culturels entre eux et les autres Austronésiens avant les grandes immigrations en provenance du continent chinois<sup>237</sup>. Les

---

<sup>236</sup> Voir "Culture and power: Interview with Stuart Hall", *op. cit.*, p.34.

<sup>237</sup> LI Jiun-shyan, « L'art comme lien : initiateur de la série de "l'art contemporain austronésien" » (tou guo yi shu de lian jie : zuo wei « nan dao dang dai yi shu » xi lie zhi qi dong zhe, 透過藝術的連結：作為「南島當代藝術」系列之啟動者), in *À travers les océans et le temps*:

revendications chinoises sur le territoire taïwanais - Taïwan était, depuis toujours, une partie constitutive de la Chine - sont ainsi remises en cause. De plus, l'actuelle théorie linguistique dominante considère que Taiwan est le centre de diversification et d'expansion des langues austronésiennes. Autrement dit, Taïwan, dans la zone pan-austronésienne, aurait occupé une fonction semblable à celle de la Plaine centrale au sein de la zone sinophone ou sinisée. Le lien entre les Aborigènes formosans et les autres peuples austronésiens est ainsi progressivement mis en valeur.

Profitant à la fois de cette fonction culturelle et du statut des Aborigènes dans l'histoire insulaire, les mouvements pour l'indigénisation s'engagent en faveur de la revalorisation des cultures aborigènes. Par conséquent, au XXI<sup>e</sup> siècle, en raison de ce travail de revalorisation, le point de vue sinocentriste, qui prévalait jusqu'ici dans la définition de la culture nationale, ainsi que l'historiographie nationaliste chinoise, et autrefois imposée par le gouvernement, entrent en résistance.

« Projet de l'art contemporain austronésien », élaboré par LI Jiun-shyan durant son mandat de directeur du Musée des beaux-arts de Kaohsiung, est né de cette ambition. De 2007 à 2009, ce projet accouche de trois expositions, de deux colloques, d'une base de données, d'une collection d'une dizaine d'œuvres, de plusieurs invitations de séjour à destination d'artistes étrangers etc. Pour justifier son initiative, LI Jiun-shyan souligne l'ancienneté des tribus aborigènes et de leurs cultures, ainsi que la fréquence des interactions culturelles entre Taïwan et les autres îles austronésiennes. En même temps, il regrette la marginalisation du statut des Aborigènes à Taiwan causée par l'invasion des immigrants chinois à partir du XVII<sup>e</sup> siècle.

---

*l'art dans le Pacifique contemporain* (chao yue shi guang, kua yue da yang : nan dao dang dai yi shu, 超越時光，跨越大洋：南島當代藝術), Kaohsiung, Musée des beaux-arts de Kaohsiung, 2007, pp. 78-79.

D'après lui, cette marginalisation, à la fois culturelle, économique et politique, exercée sur plusieurs siècles, est la conséquence directe des colonisations. Afin de remédier à cette problématique tout autant historique que contemporaine, son projet a pour ambition de véhiculer deux effets positifs. Premièrement, si d'autres Austronésiens connaissent encore aujourd'hui une telle marginalisation, ces échanges culturels constituent une occasion de rassembler dans la recherche d'une solution commune. Puis, pour éviter le narcissisme des traditions, qui contient un risque de repli sur soi, il insiste sur une voie moderne : grâce à la recherche d'un équilibre entre l'autochtonité de leurs traditions et la contemporanéité des influences extérieures, leur subjectivité culturelle devrait renaître progressivement <sup>238</sup>. Nous présentons ci-après certains artistes aborigènes taïwanais invités à participer à ce projet.

Le sculpteur payuan, Sakuliu Pavavalung (1960- ), est un artiste-né, héritier du métier familial. Durant son enfance, il assiste au « génocide culturel » de sa tribu, résultat de la brutalité de l'assimilation du Kuomintang. Encouragés par la police et l'école, les élèves de cette tribu recueillaient chez eux les sculptures payuannes sur bois afin de les remettre aux forces de l'ordre contre de petites récompenses. À l'issue de cette opération, toutes les œuvres collectées furent réunies et brûlées. Les ornements gravés sur ces œuvres étaient réalisés grâce à un système d'écriture sémiographique, seul support écrit de transmission des souvenirs, des mythes et des coutumes pour la communauté payuane<sup>239</sup>. Aujourd'hui, le sculpteur s'efforce de dénoncer cet autodafé de la culture de sa tribu.

Ceci explique l'engagement précoce de l'artiste en faveur de la protection de cette culture<sup>240</sup>. Il s'attache, ainsi, à recenser et à enregistrer les histoires orales

---

<sup>238</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>239</sup> Voir HSU Yunkang 徐蘊康, *Au nom de l'art: explorer l'art visuel taïwanais, de l'époque moderne à l'époque contemporaine* (yi yi shu zhi ming - cong xian dai dao dang dai tan suo tai wan shi jue yi shu, 以藝術之名-從現代到當代探索台灣視覺藝術), Taïpei, Maison d'édition Bo-ya (bo ya shu wu 博雅書屋), 2009, pp.65-66.

<sup>240</sup> Bon nombre d'artistes aborigènes à Taïwan s'engagent à défendre leur patrimoine culturel.

des doyens de sa tribu et, à travers des croquis et des textes, à représenter des activités traditionnelles et rituelles, l'architecture des constructions, ou encore le travail quotidien<sup>241</sup>. En même temps, il observe et décrit l'évolution de la vie aborigène vers un mode de vie contemporain<sup>242</sup>, comme dans l'œuvre « Épicerie - le troc non plus » (fig. 3-1, 2003) qui raconte la modernisation des échanges dans la tribu.

Son autre œuvre, « Vieil ami de la vipère des cent pas » (fig. 3-2, 2009), met en scène la sculpture sur bois de cet animal, génie protecteur de la tribu, rampant sur une série de drapeaux. Ces drapeaux symbolisent les autorités de l'île qui ont régné à des époques diverses, telles que la famille de Koxinga, l'Empire des Qing, l'Empire japonais, ou encore la République de Chine (RDC). Par cette œuvre, il représente l'insoumission des Payuan aux différents régimes coloniaux : cette tribu a résisté à toutes les autorités étrangères en tenant tête aux dirigeants et en avançant tel un serpent courageux.

Originaire des Seediq, l'artiste Walis Labai (1960- ) s'inquiète également de l'extinction de la culture de sa tribu du fait de la gouvernance coloniale. Cependant, il adopte plutôt une approche générale. Touché par les œuvres de Edward S. CURTIS, photographe ethnologue américain qui a longtemps travaillé sur les Indiens d'Amérique du Nord, il est, ensuite, frappé par la réaction de ces derniers : les Hopis interrogent la véracité des interprétations des photographies légendées par CURTIS. Ce dernier est finalement accusé de réaliser arbitrairement un ensemble d'interprétations sans consulter les Aborigènes. Cette situation renvoie Walis Labai à l'une de ses histoires familiales : durant l'époque japonaise, sa grand-mère a été prise en

---

Voir HUNG, Chien-yuan 洪健元, « Série d'artistes aborigènes contemporains - Ubake » (dang dai yuan zhu min yi shu jia xi lie- Ubake, 當代原住民藝術家系列-烏巴克), *Revue Art accréditant* (yi shu ren zheng 藝術認證), n°1, 2005, pp. 52-55.

<sup>241</sup> Voir *Au nom de l'art : explorer l'art visuel taïwanais, de l'époque moderne à l'époque contemporaine*, op. cit., p.72.

<sup>242</sup> Entretien réalisé à distance avec LIN Yu-shih (林育世), commissaire d'exposition spécialisé dans le sujet aborigène, réalisé le 24 juillet 2016.

photographie pour confectionner des cartes postales exotiques à visée commerciale. L'artiste s'interroge donc : l'image aborigène ainsi mise en scène est-elle représentative d'une subjectivité ?<sup>243</sup>

Pour trouver une réponse à cette question, il réalise l'œuvre « Projet invisible - Peuple invisible », une installation artistique qui met en scène des anciennes photographies d'Aborigènes. Par le biais d'un travail de retouche de l'image et de l'impression lenticulaire, les figures disparaissent par intervalle lorsque les spectateurs se déplacent, tandis que leurs ombres restent comme un rappel de leur existence indélébile dans l'histoire (fig. 3-3, 2006-2009). Pour l'artiste, les images fantomatiques ou vacillantes des figures font écho au fragile destin collectif des Aborigènes, qui ont subi, tout au long de l'histoire, la disparition progressive de leur subjectivité culturelle.

L'artiste de la tribu Atayal, Anli Genu (1958- ), attire également notre attention sur le problème colonial. Dans ses créations, il se sert souvent des symboles de son ethnie, comme les motifs graphiques présents sur les tatouages au visage et les tissus (fig. 3-4, 2009).

Étant donné la diversité linguistique des Aborigènes, il existait, il y a plusieurs centaines d'années, plus de trente langues parlées aux quatre coins de Taïwan. Néanmoins, aujourd'hui, le répertoire culturel insulaire est plutôt monotone. Ceci est dû à la politique assimilationniste engagée par le régime de la RDC qui y consacre la totalité des ressources dédiées à la culture. Le domaine des arts visuels taïwanais n'échappe pas, non plus, à cette monotonie. LI Jiun-shyan indique, à ce titre : « *[i]l est incompréhensible que l'expression de l'art visuel taïwanais soit si monotone, bien que cette île regorge de cultures différentes. Cela est vraiment bizarre* »<sup>244</sup>. Il élabore, à partir de ce regret, le

---

<sup>243</sup> Voir *Au nom de l'art : explorer l'art visuel taïwanais, de l'époque moderne à l'époque contemporaine, op. cit.*, pp.82-84.

<sup>244</sup> Extrait de mon entretien avec LI Jiun-shyan réalisé le 3 août 2007 au bureau du directeur du Musée des beaux-arts de Kaohsiung à Kaohsiung, Taïwan, voir Annexe 3 dans le Volume 2, p.

« Projet de l'art contemporain austronésien ».

Ce projet est très novateur, car il n'existe alors pas d'exposition, ni de collection dédiée à l'art contemporain des artistes aborigènes taiwanais. Malgré cette nouveauté, la réponse des acteurs importants dans le domaine des arts visuels est faible. Cette négligence à l'égard de l'art aborigène prévaut encore aujourd'hui.

Le domaine des arts visuels continue de classer les œuvres aborigènes dans la catégorie des arts premiers<sup>245</sup>. Le commissaire d'exposition spécialisé en la matière, LIN Yu-shih (林育世 1969-), formule à ce sujet : « [m]ême les professeurs du département des beaux-arts de l'Université normale nationale de Taïwan, appellent l'art aborigène art premier »<sup>246</sup>. L'artiste payuan, Tapiwulan Kulele, ne satisfait pas non plus à cette étiquette, car il mêle l'art traditionnel à l'art contemporain dans ses créations. Par ce biais, il dénonce les stéréotypes associés à l'art aborigène qui considèrent, notamment, que les Aborigènes ne produisent que des œuvres liées aux totems des tribus, ou des œuvres artisanales d'utilisation quotidienne<sup>247</sup>. Ses propos marquent un mécontentement à l'égard de l'image anti-moderne accolée à leurs œuvres.

Dans *Race et Histoire*, Claude LÉVI-STRAUSS indique que nous cataloguons une pluralité de cultures selon deux critères : cumulatif ou stationnaire. On valorise, dans le premier cas, les cultures qui vont dans un sens similaire à la nôtre et on les juge comme capables de communication avec les autres. En revanche, dans le second cas, les cultures que l'on considère ni nécessaires, ni

---

19.

<sup>245</sup> WANG Ying-tang 王應棠, « Où est la voie ? Le champ de l'art aborigène contemporain et "la tribu des consciences" » (lu zai na li ?-yuan zhu min dang dai yi shu chang yu yu « yi shi bu luo », 路在哪裡？-原住民當代藝術場域與「意識部落」), *Revue ACT* (yi shu guan dian 藝術觀點雜誌), n°48, 2011, p. 79.

<sup>246</sup> Extrait de mon entretien à distance avec LIN Yu-shih réalisé le 24 juillet 2016.

<sup>247</sup> HUNG, Chien-yuan, « Série d'artistes aborigènes contemporains - Tapiwulan Kulele » (dang dai yuan zhu min yi shu jia xi lie- Tapiwulan Kulele, 當代原住民藝術家系列-達比烏蘭·古勒勒), *Revue Art accréditant*, n°4, 2005, pp. 47-50.

mesurables dans les termes du système de référence que nous utilisons<sup>248</sup> sont généralement traitées comme de simples spécimens de musée, c'est-à-dire incapables d'évolution. Cela est la raison pour laquelle un art aborigène pourtant empli de contemporanéité, tel que l'installation artistique de Walis Labai (fig. 3-3), est tout de même qualifié de « primitif ».

Pour contester l'hégémonie chinoise, les militants culturels et identitaires, qu'ils soient aborigènes ou non, mettent généralement en avant le rôle du facteur aborigène dans leurs actions. Cependant, cette démarche est peu relayée dans le domaine des arts visuels. Réduire l'art aborigène à de l'« art primitif » revient à exclure les œuvres aborigènes de l'histoire de l'art moderne et contemporain. Cette exclusion suggère, en même temps, que ce mouvement artistique ne serait pas assez dynamique pour résister à l'hégémonie en question. Le projet de LI Jiun-shyan s'est achevé aussitôt après la fin de son mandat au musée. Aucune suite ne sera donnée à cette initiative.

### ***Les regards artistiques sur l'époque japonaise***

Dans le récit national officiel, c'est-à-dire pro-chinois, l'époque japonaise, au même titre que la composante aborigène, est exclue de l'histoire insulaire, car son existence déroge au critère sinocentriste. Si les cinquante-et-une années de colonisation japonaise correspondent à une période de modernisation exceptionnelle de l'île, la japonisation de la société est également remarquable dans tous les secteurs. L'influence japonaise continue après la Deuxième Guerre mondiale grâce à un *soft power* qui assure des interactions entre les deux pays voisins. La géopolitique de l'Asie de l'Est, déterminée par la Guerre froide, renforce l'influence culturelle japonaise à Taïwan.

Néanmoins, engagés dans une guerre sanglante tout juste achevée avec les militaires japonais, les nouveaux colonisateurs rejettent toute présence de

---

<sup>248</sup> Voir Claude LÉVI-STRAUSS, *Race et Histoire*, Paris, Gallimard, 1987.



traces japonaises dans l'île. Par conséquent, l'usage de la langue japonaise et la pratique de coutumes nippones dans la société sont progressivement prohibés. En outre, la performance culturelle développée à l'époque japonaise est dévalorisée, voire remise en cause. Un constat est fait : les premières générations d'artistes indigènes occidentalisés ne font pas l'objet d'études au sein des institutions académiques avant la levée de la loi martiale.

Bien que le vécu commun des indigènes durant l'époque japonaise ait longtemps été occulté par l'historiographie officielle, il est courant, une fois la loi martiale abolie, d'exhumer ce vécu, surtout parmi les militants culturels ou identitaires. Certains d'entre eux vont même plus loin en élaborant un bilan positif de la colonisation japonaise. En revanche, les nationalistes chinois à Taïwan se moquent, encore aujourd'hui, de l'attitude « nipponophile » cultivée par certains indigènes. En effet, ils la considèrent comme le résultat d'une « mentalité servile », c'est-à-dire de la soumission volontaire d'« esclaves » idiots. En somme, le « facteur japonais » constitue toujours un point de tension dans la lutte identitaire au sein de la société taïwanaise.

Néanmoins, dans le domaine des arts visuels, peu d'artistes s'intéressent à l'époque japonaise ou au patrimoine de cette époque. Même si ce sujet n'est pas aussi sensible qu'auparavant, les artistes, y compris les sympathisants du nationalisme taïwanais, ne l'abordent que rarement dans leurs créations. Les exceptions concernent plutôt les opposants au nationalisme émergent. Ces derniers sont très attentifs aux effets du « facteur japonais », ayant l'intention de donner l'alarme contre la tendance indiquée, même si celle-ci a lieu hors du domaine des arts visuels.

Concernant l'approche de ce sujet au sein de la scène politique insulaire, le président de la République de Chine (RDC) entre 1988 et 2000, LEE Teng-hui, joue le rôle le plus emblématique. Ce membre de l'élite indigène, né durant l'époque japonaise, étudie en métropole et devient progressivement l'un des

dirigeants politiques taïwanais les plus « nipponophiles ». De ce fait, les nationalistes chinois dans l'île ne lui font pas confiance et questionnent fréquemment sa loyauté envers le régime de la RDC. C'est la raison pour laquelle ces nationalistes dénigrent la politique d'« indigénisation compromise » de LEE Teng-hui. En effet, ils considèrent cette politique comme à l'origine de la pression sociale favorable à l'indigénisation du parti. Malgré leur résistance, ce parti ne parvient pas à rester strictement fidèle à la ligne identitaire des anciens dirigeants du Kuomintang.

En 2000, le Kuomintang devient, pour la première fois, un parti d'opposition à la suite de la victoire inattendue du PDP aux présidentielles. Les activistes du Kuomintang estiment alors que le soutien tacite de LEE Teng-hui au PDP explique cette victoire. La diffusion de cette suspicion au sein des cadres du parti contraint LEE Teng-hui à démissionner de la présidence du parti. L'année suivante, l'ancien président, ainsi que ses proches, en sont expulsés. Il n'y a, dès lors, plus de politicien « nipponophile » au sein du Kuomintang.

L'aspiration « nipponophile » de LEE Teng-hui exaspère également certains artistes issus de familles émigrées. MEI Dean-e traite depuis longtemps le sujet identitaire à Taïwan et joue un rôle important dans le camp anti-indigénisation durant le débat des années 1990 que nous avons présenté dans la partie précédente. Son installation artistique, « Amitié taïwano-japonaise / Amitié japons-taïwanaise » (fig. 3-5, 2003), porte un regard parodique sur le politicien. Une grande estampe japonaise (l'*ukiyo-e* 浮世絵) du son portrait de ce dernier est affichée sur plusieurs « *tatamis* ronds »<sup>249</sup>, au centre desquels figurent un creux rempli de riz et de bananes destinés à pourrir durant l'exposition (fig. 3-6)<sup>250</sup>. Sur l'estampe, la figure en question, coiffée du chignon de l'ancien guerrier japonais (le *Bushi* 武士), se tient debout devant le Mont Fuji, en arrière-fond du

---

<sup>249</sup> Le *tatami* (畳) est un revêtement traditionnel du sol dans les habitations japonaises. Il est habituellement rectangulaire.

<sup>250</sup> Voir *La grande série de l'art contemporain taïwanais : la politique et le pouvoir*, op. cit., pp.80-81.

Palais présidentiel insulaire (fig. 3-7). Une phrase prononcée par ce président, à la fois célèbre et controversée, est écrite en japonais au milieu de l'estampe : « [j]’étais Japonais avant vingt-deux ans. Le terme "Chine" pour moi est donc confus. »

Il est évident que cette œuvre est destinée à discréditer LEE Teng-hui par la démonstration, grâce à la combinaison entre les symboles nationaux japonais et l'image de sa personnalité, de sa « mentalité servile ». Cependant, vu que Taïwan est une société relativement « nipponophile », le sens de l'accusation à tirer de cette combinaison est peu perceptible. Lorsque les spectateurs ne remarquent que l'aspect farce de cette combinaison, ce qui est généralement le cas, la position politique de cet artiste est peu discutée<sup>251</sup>. Néanmoins, une poignée de spectateurs sait déduire le sens de l'accusation, car partisans du nationalisme chinois. Pour eux, cette œuvre d'apparence farcesque interroge d'un ton sérieux : qui peut garantir la loyauté de ce « faux Japonais » à l'égard de la nation chinoise ? Cette interrogation se fonde sur une inquiétude largement partagée par les familles émigrées dans un contexte de crise identitaire.

Dans l'œuvre considérée, les *tatamis* ronds, dont le centre est occupé par un trou carré, sont une métaphore de l'argent (fig. 3-8)<sup>252</sup>. Ainsi, la pourriture intérieure exprime la corruption qui touche le gouvernement de LEE Teng-hui. En plus de ses aspirations « nipponophiles », les nationalistes chinois lui reprochent également d'être à l'origine de la naissance d'un État ploutocratique. En réalité, cette ploutocratie a hérité de la corruption du gouvernement du Kuomintang qui existait déjà sous le régime totalitaire de la famille CHIANG. Néanmoins, l'accusation formulée contre LEE Teng-hui est largement relayée,

---

<sup>251</sup> CHEN Kuan-yu 陳寬育, *La Discussion sur l'application des images politiques dans l'œuvre de MEI Dean-e* (lun mei ding yan zuo pin zhong de zheng zhi tu xiang ying yong, 論梅丁衍作品中的政治圖像應用), mémoire de master à l'Université nationale Chang Kung, Taïnan, 2007, p. 76.

<sup>252</sup> La forme est une imitation de l'ancienne monnaie chinoise.

principalement car les médias sont majoritairement aux mains des élites issues de familles émigrées.

L'artiste ne traite pas uniquement de figures politiques. Son autre œuvre, « Impression-soleil levant, Impression-soleil couchant » (fig. 3-9, 1992), pastiche de « L'impression, soleil levant » de Claude Monet, déprécie de façon suggestive la tendance « nipponophile » de la société taïwanaise.

Cette œuvre aborde l'évolution de la mémoire collective. Au fur et à mesure de la démocratisation et de la décolonisation insulaires, processus quasi-simultanés, la parole en faveur de la mémoire indigène, autrefois bâillonnée par le Kuomintang, s'ouvre, surtout parmi les militants identitaires. Certaines revendications favorisent l'attachement sentimental vis-à-vis du Japon. Par exemple, la preuve est donnée que la société insulaire sous la colonisation japonaise était beaucoup plus moderne que la société chinoise contemporaine. Ainsi, d'après ces militants, la tutelle chinoise à Taïwan, qui s'impose à la fin de la guerre, n'est pas une autorité légitime, tout comme l'hégémonie chinoise qui persiste encore aujourd'hui. Si cette comparaison constitue l'un des fers de lance de ces mouvements contre le nationalisme chinois à Taïwan, leurs opposants, très irrités, profitent de cette comparaison pour insister sur l'accusation de « mentalité servile » : qui eût cru que les colonisés pouvaient jouir du « bonheur » de la colonisation ?

Pour exprimer sa désapprobation à l'égard de cette mentalité, MEI Dean-e peint, dans un style impressionniste, dans l'« Impression-soleil levant, Impression-soleil couchant », le Palais présidentiel (fig. 3-10), qui était le bureau du gouverneur général de Taïwan (le *Sotokufu* de Taïwan) pendant l'époque japonaise, autrement dit un symbole du pouvoir colonial japonais. Le choix de l'impressionnisme se réfère au goût artistique de la première génération d'artistes indigènes occidentalises et suggère la non-résistance des élites culturelles indigènes à la domination japonaise démontrée par les expositions

officielles<sup>253</sup>. Le paysage fade et fumeux sur le tableau viendrait d'une volonté de l'artiste de signifier que la présence japonaise dans l'histoire insulaire se réduit à une impression fade et fumeuse. Quant au titre, il s'agirait en fait d'une interrogation cachée : étant donné que l'« Empire du soleil levant » est devenu l'« Empire du soleil couchant » après sa défaite guerrière, pourquoi alors insister sur l'attachement à ce pays?

L'« Identité A et B » (fig. 3-11 et 3-12, 2007) traite également de l'influence japonaise sur la société taïwanaise. Dans cette œuvre, l'artiste retouche une série de photographies prises à l'époque japonaise afin de renforcer l'impression d'ancienneté. Ce déplacement de l'époque japonaise vers une temporalité bien antérieure aux dates effectives de cette colonisation est un encouragement à la mettre de côté. Nous pouvons même déduire de cette œuvre un appel à dire adieu à cette époque.

Deux forces traitent plus ou moins de la lutte identitaire à l'œuvre dans presque tous les domaines culturels à Taïwan. Cependant, au sein des arts visuels, ce sont les élites issues des familles émigrées qui investissent le plus cette question. Nous avons présenté le cas de LU Tien-yen dans la partie précédente et venons de présenter celui de MEI Dean-e. Le critique KUO Li-hsin (郭力昕) est un autre exemple d'acteur sensible au rapport à la colonisation japonaise. Il énonce ainsi :

« L'identité fluide et incertaine apporte un bénéfice à la création artistique. C'est parce qu'elle crée une distance à critiquer et un espace profond de la réflexion. (...) On adopte une voie identitaire alternative pour aimer Taïwan et pour s'opposer à la Chine. Se fondant sur une base identitaire indigène, cette voie montre la reconnaissance et les souvenirs concernant la vie

---

<sup>253</sup> CHEN Tai-Song 陳泰松, « La politique iconologique de MEI Dean-e » (mei shi zheng zhi tu xiang xue, 梅氏圖像政治學), in *Le contrepoison interprété, lu et joué par MEI - Exposition en solo de MEI Dean-e* (mei shi jie du wan - mei ding yan ge zhan, 梅氏解讀玩-梅丁衍個展), Taïpei, Musée d'art contemporain de Taïpei, 2003, pp. 34-37.

matérielle modernisée et l'infrastructure gratifiée par les colonisateurs pendant l'époque japonaise. C'est-à-dire que l'identité taïwanaise est reconstruite et renforcée par l'identification et la commémoration de la culture japonaise, et même sur l'expérience colonisée. (...) Sans subjectivité ni avenir, cette identité s'attache à la confirmation et à la nostalgie du passé japonais. L'effet qu'elle désire n'est que pour assurer que les Taïwanais ne soient pas des "Chintok". (...) Ceux qui prônent l'identité et qui portent la bannière culturelle ne sont-ils qu'en mesure d'amener le public à regarder en arrière ? Ne sont-ils qu'en mesure d'attacher le public à une identité sans subjectivité ? <sup>254</sup> »

Ces propos sarcastiques contiennent, cependant, une importante contradiction. Lorsque KUO Li-hsin prône la valeur de l'identité fluide comme impulseur de créativité en se ralliant à la position libérale, il se moque de l'identité taïwanaise en tant qu'« identité sans subjectivité » uniquement en raison de sa position « nipponophile ». Toutefois, il est difficile de distinguer une identité sans subjectivité d'une identité fluide. En fait, la rhétorique sur l'identité fluide n'est qu'une résistance passive à la transition identitaire. Cette résistance devient agressive quand le critique oppose la position « nipponophile » et l'existence de la subjectivité, un argument sans logique qui ne répète que l'ancien discours de la « mentalité servile ».

Dans la publication *Vent doux, soleil léger : les Continentaux de Taïwan et la transition de l'identité nationale*, le politologue Stéphane CORCUFF considère que les élites culturelles de la population émigrée, dans les domaines du cinéma, de la littérature et des arts visuels, sont particulièrement sensibles à la transition identitaire et génèrent souvent des débats afin d'obtenir des

---

<sup>254</sup> KUO Li-hsin 郭力昕, « Le problème identitaire et l'identité problématique : à partir de "l'Annonce de Mei recherché", qui veut trouver une identité propre » (ren tong de wen ti, yu you wen ti de ren tong cong zhui xun shen fen ren tong de « xun mei qi shi » tan qi, 認同的問題, 與有問題的認同: 從追尋身分認同的「尋梅啟事」談起), in *L'Annonce de Mei recherché, la rétrospective 1976-2014* (xun mei qi shi : yi jiu qi liu dao er ling yi si hui gu, 尋梅啟事: 1976-2014 回顧), Taïpei, Musée des beaux-arts de Taïpei, 2015, pp. 50-55.

réponses<sup>255</sup>. Néanmoins, nous constatons que la majorité de ces artistes reste prudente face au déclin progressif de sa supériorité identitaire. Ce n'est que lorsqu'une composante japonaise s'insère dans la construction de la nouvelle identité qu'ils osent s'y opposer ouvertement. Comme nous l'avons mentionné, le « facteur japonais » est un point sensible. En effet, il renvoie à la confrontation durant la Deuxième Guerre mondiale entre les deux pays et donc entre les forces de l'Axe et les Alliés. Tandis que les indigènes appartiennent plutôt à la première, les émigrés font davantage partie du deuxième camp.

## **5.2 Établir un récit national d'après la frontière culturelle des dominants**

Alors que la reconstruction des mémoires aborigènes et japonaises contribue à l'émergence d'un récit national affranchi du discours sino-centré, le camp du nationalisme chinois expose une résistance via deux stratégies. La première repose sur le recul face à la seconde ligne : vulgariser l'identité de la « race chinoise », une race imaginée, plutôt que l'identité chinoise. Ce camp utilise également la Chine, puissance émergente, comme « légitimité extérieure » de l'identité chinoise.

### ***La proximité culturelle et la chance économique***

Nous considérerons, tout d'abord, le terme « Huaren<sub>(m)</sub> » (華人), dont la signification évolue au rythme de la transition identitaire à Taïwan. À l'origine, dans la définition proposée par la RDC, ce terme renvoyait aux diasporas chinoises, autrement dit aux membres de la « race chinoise » habitant hors du « territoire chinois », c'est-à-dire hors de la Chine, donc de Taïwan. De ce fait, les habitants taïwanais, tant les émigrés que les indigènes, n'étaient pas qualifiés de Huaren.

---

<sup>255</sup> Stéphane CORCUFF, *Vent doux, soleil léger : les Continentaux de Taïwan et la transition de l'identité nationale* (feng he ri nuan : tai wan wai sheng ren yu guo jia ren tong de zhuan bian, 風和日暖：台灣外省人與國家認同的轉變), Taipei, Éditions Yun-chen Culture (yun chen wen hua 允晨文化), 2004, pp. 37-41.

Après la levée de la loi martiale en 1987, il devient moins aisé pour le Kuomintang de prôner coûte que coûte l'identité nationale chinoise dans la société insulaire. Les partisans de cette position prétendent distinguer « la République de Chine » de la vraie Chine, principalement au moyen de la frontière nationale, tout en souhaitant conserver l'identité chinoise sur le plan historique et culturel. En général, le Kuomintang sait profiter de la position compromise, dans un souci de pragmatisme en matière de politique identitaire, contrairement aux deux autres mouvances « extrémistes » que sont les annexionnistes et les indépendantistes.

Insistant sur le « cordon ombilical culturel » entre les deux rives, la ligne compromise formule, au tournant du siècle, le concept d'Huaren, altération de la définition initiale de ce terme. En effet, alors qu'il renvoyait initialement aux diasporas chinoises, il désigne désormais tout membre de la « race chinoise ». Dans cette perspective, « la sphère de l'Huaren » englobe désormais la Chine, Hong Kong, Singapour, Taïwan, ainsi que tous les autres territoires où la présence des Huarens est significative.

Au regard de l'évolution de cette définition, il convient de faire une comparaison entre les concepts d'Aryen et d'Huaren. Le concept d'Aryen créé une nouvelle frontière qui n'est ni politique, ni économique, ni même linguistique, mais qui invente un territoire contrôlé par le mouvement pangermaniste. Unifiant les partisans autour d'une idéologie populiste similaire à une religion, le panisme, selon Hannah ARENDT, suppose l'existence d'une origine unique de la race et prône l'annexion légitimée par cette hypothèse<sup>256</sup>.

Intimement lié au concept d'Huaren, le mouvement « pansinoïste » est un mouvement politique irrédentiste visant l'unité des individus de « race

---

<sup>256</sup> Voir Hannah ARENDT, *The Origins of Totalitarianism*, New York, Harcourt Brace & Co., 1951.



chinoise » présents autour du territoire chinois. De plus, comme le concept d'Aryen, il se construit grâce à un sentiment chauviniste créé par la valorisation d'un sang particulier dans toute l'action politique. À titre d'exemple, dans le récit national, le peuple chinois « pur Huaren » est au centre de la scène historique, tandis que les autres peuples occupent généralement des rôles nuisibles pour la civilisation chinoise.

À Taïwan, il est certain que la promotion de l'identité Huaren confirme la continuité de l'hégémonie chinoise<sup>257</sup>. La raison de cela est simple : dans n'importe quel projet « pansinoïste », l'expansionnisme s'appuie nécessairement sur le soutien du gouvernement chinois, puisque Taïwan n'occupe qu'une place périphérique dans la sphère sinophone. Nous remarquons également que les actions politiques qui renforcent le concept de la « race chinoise » ou du Huaren sont susceptibles d'être facilement utilisées par l'annexionnisme chinois.

La principale raison pour laquelle la majorité taïwanaise ne veut pas couper le « cordon ombilical culturel » réside dans la conjoncture du tournant du siècle, à savoir : l'envol de l'économie chinoise. De même, au début du XXI<sup>e</sup> siècle, les notions de « rattrapage » et d'« émergence » sont associées au « miracle chinois », la Chine étant devenue l'un des centres économiques et commerciaux mondiaux les plus dynamiques.

Cette conjoncture économique provoque une vague de « sinomania » dans plusieurs domaines. Dans les arts visuels, certains galeristes occidentaux, arrivés en Chine durant les dernières années du XX<sup>e</sup> siècle, réalisent un profit important une décennie plus tard. Le regroupement des investisseurs internationaux de l'art contemporain à Shanghai et à Pékin entraîne une

---

<sup>257</sup> Il faut remarquer que les partisans du nationalisme chinois ne sont pas seulement des individus issus de familles émigrées, puisque certains indigènes le sont aussi.

inflation rapide du prix des œuvres des artistes chinois<sup>258</sup>. Les magazines d'art à Taïwan deviennent des instruments de propagande au service du marché de l'art chinois, considéré comme le prochain centre artistique mondial<sup>259</sup>. Notons que les Taïwanais imputent le manque d'attention de l'étranger à l'isolement diplomatique de l'île. Dans ce contexte, à partir du début du siècle, encouragés par cette presse, plusieurs artistes taïwanais s'installent en Chine afin de profiter des opportunités de la sinomania. Cet appât du gain, vraisemblablement irrésistible, finit par renforcer l'identité de l'Huaren, voire de l'identité chinoise tout court, considérée comme un passe-droit pour accéder à ce marché.

En 2007, cette sinomania incite la commissaire d'exposition, HU Yung-fen (胡永芬 1963-), à réaliser une exposition qui rassemble l'art contemporain des deux rives : « Après la période de la loi martiale vs. après 1989 : l'art contemporain à Taïwan et en Chine ». Les œuvres sont exposées en Chine et à Taïwan afin de comparer les développements artistiques de Taïwan après la levée de la loi martiale (1987) et de la Chine suite aux manifestations de la place Tian'anmen (1989). Tandis que l'art contemporain taïwanais jouit d'une plus grande liberté après l'abrogation de la loi martiale, l'art contemporain chinois, au croisement d'une politique répressive et d'une importante ouverture économique, tend à exprimer des sentiments cyniques et ironiques à la suite du massacre (fig. 3-13, 1994-1995)<sup>260</sup>. Un manque de commensurabilité entre les deux secteurs est perçu par HSUEH Pao-shia (薛保瑕 1956-), ex-directrice du Musée national des beaux-arts de Taïwan, où l'exposition est installée<sup>261</sup>. Tandis que les dates des

---

<sup>258</sup> LI Feng-ming 李鳳鳴, « La sinomania reste à son pic » (gao shao bu tui de zhong guo yi shu re, 高燒不退的中國藝術熱), *Artiste Mensuel*, n°392, 2008, pp. 180-183.

<sup>259</sup> CHENG Nai-ming 鄭乃銘, « Si la Chine devient le centre d'achat de l'art moderne, où sera votre place ? » (zhong guo jiang cheng wei xian dai yi shu pin shou cang zhong xin, nin de wei zhi zai na li ? 中國將成為現代藝術品收藏中心, 您的位置在哪裡?), *Mensuel La nouvelle de l'art* (yi shu xin wen 藝術新聞), n°84, 2005, p. 6.

<sup>260</sup> HU Yung-fen, « Essais - Après la période de la loi martiale vs. après 1989 : l'art contemporaine à Taïwan et en Chine » (zhuan lun - hou jie yan yu hou ba jiu - liang an dang dai mei shu dui zhao, 專論-後解嚴與後八九-兩岸當代美術對照) in *Après la période de la loi martiale vs. après 1989* (hou jie yan yu hou ba jiu, 後解嚴與後八九), Taïchung, Musée national des beaux-arts de Taïwan, 2007, pp. 14-25.

<sup>261</sup> HSUEH Pao-shia 薛保瑕, « Préface - Le changement de temps et la pensée sur l'art : dialogue sur l'art contemporain entre deux rives » (xu - shi dai zhi bian yu mei shu zhi si : tong

deux événements sont relativement proches (seulement deux années d'écart), cette dernière confirme que les influences et les réflexions qu'ils provoquent sont différentes. À la question de savoir ce qui a motivé cette comparaison, la commissaire répond :

« Bien que la Chine accroche le regard du monde, (...) personne ne nous donne la chance. Mais, on peut la créer activement. Je mets ensemble deux arts pour montrer aux autres que tous deux se mesurent à force égale<sup>262</sup>. »

Politiquement, HU Yung-fen sympathise aussi bien avec les indépendantistes qu'avec les souverainistes, mais elle avoue que la Chine offre une opportunité pour la reconnaissance de l'art taïwanais, notamment par les acteurs importants du milieu artistique dans le monde. Ainsi, la Chine devient un vecteur pragmatique de mondialisation de l'art taïwanais, la notion de mondialisation signifiant, ici, l'ensemble des actions mises en œuvre pour donner à l'art taïwanais une certaine visibilité sur la scène internationale.

Dans la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle, plusieurs artistes sont satisfaits de pouvoir profiter de cette opportunité. Un phénomène transgénérationnel d'exode apparaît alors. Certains artistes âgés, exilés à Taïwan, cherchent leur place dans l'histoire de l'art contemporain chinois, allant jusqu'à donner certaines créations aux musées chinois<sup>263</sup>. Les jeunes artistes, quant à eux, jouissent à la fois de l'attention des acteurs internationaux et de prix de revient de la production inférieurs, notamment pour le loyer de l'atelier, les matériaux, ou encore la main-d'œuvre<sup>264</sup>.

---

wang zhi ji zhi bi de dang dai liang an yi shu, 序-時代之變與美術之思：通往知己知彼的當代兩岸藝術) in *Après la période de la loi martiale vs. après 1989*, Taïchung, Musée national des beaux-arts de Taïwan, 2007, p. 6.

<sup>262</sup> HU Yung-fen, extrait de mon entretien avec HU Yung-fen réalisée le 28 août 2007 dans un café à Zhu wei, Nouveau Taïpei, Taïwan.

<sup>263</sup> Entretien avec LU Tien-yen réalisé le 11 septembre 2007 à l'atelier de l'artiste à Taïpei, Taïwan. Voir annexe 3 dans le volume 2, p. 23.

<sup>264</sup> Entretien à distance avec l'artiste YEH Yi-li réalisé le 4 octobre 2016.

Le phénomène de sinomania<sup>265</sup> qui touche le marché de l'art international pousse les artistes taïwanais à modifier volontairement leurs orientations artistiques : soit ils ajoutent des symboles chinois dans leurs créations, soit ils exploitent un thème chinois. Par exemple, « Chun li » de HUNG Tung-lu (洪東祿 1968), artiste taïwanais ayant séjourné en Chine pour profiter de la sinomania, représente le paysage de Tian'anmen (fig. 3-14, 2000) que la plupart des Taïwanais ne connaissent pas avant 1989.

Une autre motivation est identifiée par l'artiste YANG Mao-lin : « [p]our les partisans de "l'union avec la Chine", aller en Chine signe un retour à la patrie; les indépendantistes ne vont en Chine que pour des raisons économiques »<sup>266</sup>. Durant le mandat du président pro-chinois MA Ying-jeou, entre 2008 et 2016, la politique culturelle du gouvernement du Kuomintang met en avant le concept de « race chinoise ». Toutes les entreprises culturelles visant à rapprocher les deux rives, telle que l'exposition « Parler, décrire - l'exposition de l'art contemporain des deux rives du détroit en 2009 », sont ainsi privilégiées. HUANG Pi-twan (黃碧端 1945-), alors responsable des affaires culturelles insulaires au sein du gouvernement, parle de l'exposition en ces termes : « [c]'est un champ d'échange artistique construit sur la base culturelle commune et sur l'expérience humaine que partagent les peuples des deux rives »<sup>267</sup>. Son homologue chinois CAI Wu (蔡武) précise qu'il faut « célébrer et transmettre ensemble l'excellent art chinois et l'excellente culture chinoise »<sup>268</sup>.

L'exposition est organisée par un duo de commissaires, FAN Di-an (范迪安) et

---

<sup>265</sup> CHIEN Tzu-chieh 簡子傑, « Observer l'art contemporain taïwanais à travers le contexte de l'organisation de l'exposition en Chine » (cong zhong guo ce zhan yu jing lai guan cha tai wan dang dai yi shu, 從中國策展語境來觀察台灣當代藝術), in *Documenta avant-gardiste IV de Taïwan* (Co4 tai wan qian wei wen jian zhan, Co4 台灣前衛文件展), Taïpei, Conseil général de la culture nationale (文化總會), 2006, pp. 316-319.

<sup>266</sup> YANG Mao-lin, extrait de mon entretien avec YANG Mao-lin réalisé le 31 août 2007 à la galerie Lin et Keng à Taïpei, Taïwan, voir annexe 3 dans le volume 2, p. 26.

<sup>267</sup> Musée national des beaux-arts de Taïwan (éd.), *Parler, décrire - l'exposition de l'art contemporain des deux rives du détroit en 2009* (jiang, shu - er ling ling jiu hai xia liang an dang dai yi shu zhan, 講·述-2009 海峽兩岸當代藝術展), Taïchung, Musée national des beaux-arts de Taïwan, 2009, p. 8.

<sup>268</sup> *Ibid.*, p. 12.

PAN Hsien-jen (潘顯仁 1963-), respectivement directeur d'un musée chinois et cadre au sein d'un musée taïwanais. Pour eux, le soi-disant goût de la « mondialisation » renvoie finalement au goût de l'hégémonie occidentale<sup>269</sup>. Le premier ajoute que la résistance à l'hégémonie occidentale et le maintien de la subjectivité culturelle chinoise constituent une responsabilité culturelle commune des Chinois et des Taïwanais, les deux peuples appartenant au Huaren<sup>270</sup>. Selon ce point de vue, pour unifier le sentiment national des deux rives, il est nécessaire de faire de l'hégémonie occidentale l'ennemi commun.

Ce discours est également celui de la commissaire taïwanaise YANG Wen-i (羊文漪) qui organise en 1999 une exposition conjointe à la Biennale de Venise de l'artiste taïwanais YANG Mao-lin (楊茂林 1953- ) et de l'artiste chinois HUANG Yong-ping (黃永砵 1954- ). L'œuvre de YANG Mao-lin qui intéresse la commissaire est la série « Note sur le fort Zeedlandia » (fig. 3-15, 1993), peintures qui décrivent la tutelle de la Compagnie néerlandaise des Indes orientales (VOC) à Taïwan. HUANG Yong-ping réalise également une œuvre artistique intitulée « VOC » (fig. 3-16, 1999). À travers l'exposition de ces œuvres, la commissaire tente d'explorer le lien entre les aventures coloniales occidentales d'hier et l'hégémonie occidentale actuelle<sup>271</sup>. À ce titre, elle déclare :

« En me basant sur le « VOC », j'ai regardé les œuvres de HUANG Yong-ping et de YANG Mao-lin, comme « Note sur le fort Zeedlandia » de ce dernier. (...) Ils appliquent des matériaux différents et traitent le sujet de façon également différente, cependant ils ont un point de vue similaire, un point de vue à la chinoise<sup>272</sup>. »

---

<sup>269</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>270</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

<sup>271</sup> HUANG Bao-ping 黃寶萍, « Le thème du Pavillon taïwanais non-officiel à la Biennale de Venise devient "Réapparition et mémoire" » (wei ni si shuang nian zhan tai wan min jian ban zhu ti jue gai wei « zai xian yu hui yi », 威尼斯雙年展台灣民間版主題決改為《再現與回憶》), *le Journal Min sheng* (min sheng bao, 民生報), 1999 /05/ 16, p. 5

<sup>272</sup> *Analyse des stratégies « locales/internationales » des expositions internationales du Musée des beaux-arts de Taïpei après les années 1990*, op. cit., pp. 139 et 150.

En ce qui concerne « le point de vue à la chinoise », la commissaire assure par deux preuves qu'il est partagé par les deux artistes. La première est la volonté de remonter à la source afin de trouver l'origine (追本溯源) dans l'exploration du problème colonial occidental, démarche qui renvoie à une logique de réflexion chinoise. La deuxième preuve réside dans le mode d'expression : le *ready-made*. Elle l'interprète comme une pratique chinoise consistant à utiliser des citations pour étayer un argument (引經據典)<sup>273</sup>. Toutefois, YANG Wen-i manque de preuves convaincantes pour démontrer le caractère chinois de ces pratiques.

Si nous examinons les œuvres sélectionnées, nous ne constatons qu'un seul point commun : le thème « VOC ». Le point de vue de l'artiste chinois est clair : interroger la colonisation hollandaise d'hier. Autrement dit, sa création est davantage animée par un sentiment nationaliste chinois contre la colonisation occidentale. Cependant, dans l'œuvre de l'artiste taïwanais, nous ne retrouvons pas de tel sentiment, ni le même point de vue.

Il convient d'insérer la série « Note sur le fort Zeedlandia » dans son contexte historique et social. Cette création révèle une opposition possible, bien que discrète, au récit national sinocentriste imposé par le Kuomintang. Au moment de sa création, à savoir dans les premières années succédant l'abrogation de la loi martiale, l'artiste se consacre surtout à la peinture d'éléments culturels préhistoriques et hollandais de Taïwan, figures bien éloignées des discours sinocentristes. En somme, il n'existe aucun point de vue partagé entre les deux œuvres. La commissaire formule plutôt une interprétation arbitraire de l'œuvre taïwanaise.

Ce malentendu s'explique, en réalité, par l'existence d'une conviction intime partagée selon laquelle les Taïwanais et les Chinois sont liés par un destin

---

<sup>273</sup> YANG Wen-i 羊文漪, « VOC : Histoires parallèles » (VOC : ping xing shi guan, VOC : 平行史觀), *Revue ACT*, n°4, 1999, p. 31.

historique commun, conviction elle-même affiliée au concept de l'Huaren<sup>274</sup>. Cependant, force est de constater que les deux rives n'ont pas souvent partagé la même histoire.

Finalement, malgré le contexte de crise identitaire, les défenseurs de l'identité chinoise à Taïwan profitent de deux initiatives. La première est la promotion de la « race chinoise » qui se substitue discrètement au concept d'identité chinoise. La seconde est l'émergence de la puissance chinoise sur la scène internationale, véritable appât économique qui perturbe la transition identitaire taïwanaise. Une légitimité extérieure, intervenant en soutien des nationalistes chinois, offre aux Taïwanais une chance de partager les fruits de la mondialisation en échange de leur soumission à la subjectivité culturelle chinoise.

### ***Les deux types de nationalisme à Taïwan***

Après plusieurs présentations relatives à la concurrence entre deux lignes identitaires, une comparaison au niveau théorique s'impose. Cette lutte identitaire n'est pas seulement une question de frontière géographique, mais est également menée par deux camps dont le caractère de l'identification est différent.

Le nationalisme chinois à Taïwan est un mouvement qui met en avant le devoir de transmission transgénérationnelle de la grande civilisation chinoise, ainsi que la gloire de cette dernière. Dans la discussion précédente, nous avons mis en lumière le point de vue diffusionniste et le rôle de la Plaine centrale associés au concept de « race chinoise », territoire considéré comme le berceau de cette civilisation. En effet, la hiérarchie culturelle au sein de la sphère du Hanren est organisée en référence à cette Plaine centrale. Autrement dit, la culture de la Plaine centrale est considérée comme naturellement supérieure à la culture des

---

<sup>274</sup> *Ibid.*, pp. 29-31.

périphéries, ces lieux ne parvenant généralement pas à conserver la pureté de celle diffusée par le centre.

Le Kuomintang profite de ce point de vue pour légitimer un mode de gouvernement raciste : les gens originaires de la Plaine centrale gouvernent naturellement ceux qui vivent sur l'île depuis des générations, car il s'agit d'un lieu éloigné de la Plaine centrale. Cependant, cette ligne politique risque de fragiliser la légitimité du Kuomintang à l'égard du pouvoir communiste chinois qui se positionne, depuis 1949, comme véritable maître de ce territoire sacré. Pour éviter une éventuelle fragilisation, le Kuomintang s'attache à toujours démontrer son orthodoxie culturelle. C'est la raison pour laquelle l'indigénisation n'est aucunement considérée par ce parti et pourquoi le remplacement du nom officiel national, la République de Chine, est vue comme inacceptable<sup>275</sup>. De surcroît, cet alignement sur le point de vue diffusionniste explique le refus du nationalisme chinois de considérer la dynamique des territoires périphériques, qui est plutôt préjugée comme risquant de contaminer l'authenticité d'un élément culturel durant sa diffusion.

Pour affirmer son orthodoxie, le Kuomintang élabore un récit national composé d'une série linéaire de couronnes chinoises de plusieurs milliers d'années sans compter les dirigeants communistes en Chine d'après 1949. Le gouvernement du Kuomintang s'érige par là comme le seul héritier de la nation chinoise. Ainsi, le récit national chinois de ce parti, avant l'abrogation de la loi martiale, n'intègre pas le peuple taïwanais d'avant 1945, ni le peuple chinois d'après 1949. Il s'agit là d'un nouveau concept de la nation, laquelle n'est plus définie par une frontière géographique, ni par une population, mais par le pouvoir responsable

---

<sup>275</sup> La rivalité historique entre le Kuomintang et le parti communiste chinois s'éteint dans les premières années du XXI<sup>e</sup> siècle du fait de l'émergence d'une volonté commune de la classe politique : maintenir l'identité et l'hégémonie chinoises à Taïwan. Pour ce faire, les deux parties jouent sur le registre de la peur liée à l'invasion militaire de Pékin afin de contenir toute tentation indépendantiste. Dans le cadre de cette politique, la perspective d'un changement de nom officiel de l'île est considérée comme un facteur potentiel de déclenchement d'un conflit armé entre les deux rives, au même titre que tout un ensemble de mesures modérées dès lors que celles-ci risquent de fragiliser l'hégémonie chinoise.



de cette civilisation. On observe donc, dans le nationalisme chinois à Taïwan, une fusion entre l'identité culturelle et l'identification à un certain pouvoir politique. Force est de constater également le mépris du panisme à l'égard de la frontière nationale existante.

En outre, sur un territoire comme Taïwan, c'est-à-dire périphérique par rapport à la sphère de la « race chinoise », imposer le nationalisme chinois provoque inévitablement de nombreux problèmes. Tout d'abord, ce mouvement soutient l'annexionnisme. Puis, il établit des inégalités de fait entre les groupes d'origines différentes et, par conséquent, écarte les populations dominées de toute possibilité d'intégration nationale. Par ailleurs, ce nationalisme produit un ensemble de controverses autour de la définition de citoyenneté, puisque la frontière de la nation identifiée ne correspond pas à celle de l'État. Force est de remarquer que, jusqu'aujourd'hui, le citoyen chinois n'est juridiquement considéré ni comme un étranger, ni comme un citoyen de la RDC. Le mouvement annexionniste chinois profite de cette ambiguïté autour de la frontière pour contenir les revendications indépendantistes de l'île, car l'absence de véritable frontière démontrerait l'acceptation de l'annexion de l'île. Enfin, l'autorité du nationalisme chinois empêche le développement de spécificités culturelles insulaires, point que nous avons développé dans les discussions précédentes.

En revanche, le nationalisme taïwanais, quant à lui, ne se fonde pas sur le concept de race, ni sur la vénération d'une civilisation. Étant donné les caractéristiques territoriales de Taïwan - la mer constitue une frontière naturelle - le récit national raconte l'histoire de peuples ayant vécu et vivant encore sur cette île. Le passé des ethnies non-sinisées n'est plus exclu. De plus, ce nationalisme ne crée pas de hiérarchie raciale, car ce mouvement n'intègre aucune démarche diffusionniste raciale. Enfin, l'idée du nationalisme taïwanais précède la fondation d'un parti politique à portée nationaliste, si bien qu'aucun parti ne peut monopoliser l'apport de ce mouvement. Ainsi, il s'avère difficile,

pour les partisans de ce nationalisme, de confondre identité nationale et identification à un certain pouvoir politique.

Le nationalisme taïwanais est un mouvement qui se rapproche de la définition de la nation proposée par Ernest RENAN (1823-1892), à savoir: le « *désir de vivre ensemble, la volonté de continuer à faire valoir l'héritage qu'on a reçu indivis* » et le « *plébiscite de tous les jours* »<sup>276</sup>. En somme, si le nationalisme chinois à Taïwan revendique les « liens du sang », le nationalisme taïwanais est, quant à lui, animé par l'attachement affectif à une terre spécifique.

Parallèlement au nationalisme chinois, le libéralisme et l'anarchisme s'opposent également au mouvement d'affirmation nationale taïwanais. Parmi ces détracteurs, issus aussi bien des secteurs politique, que culturel et universitaire, les pro-libéraux et les pro-anarchistes diabolisent les deux formes de nationalisme, tandis que les pseudo-libéraux et les pseudo-anarchistes, à savoir les nationalistes chinois qui dissimulent leurs véritables ambitions politiques, ne remettent en cause que le nationalisme taïwanais.

À titre d'illustration, il convient de présenter trois figures intellectuelles influentes à Taïwan qui sont engagées dans ce débat.

LIAO Hsien-hao (廖咸浩 1955-), critique littéraire et professeur d'université, attaque l'identité taïwanaise, en la qualifiant « *d'un nouveau primordialisme, car l'identité est décidée, (...) par le sang* » et « *impliqu[e] la xénophobie et [l'auto-] ghettoïsation* »<sup>277</sup>.

---

<sup>276</sup> Voir Ernest RENAN, *Qu'est-ce qu'une nation?*, Paris, Agora, 1992, pp. 54-55.

<sup>277</sup> LIAO, Hsien-hao 廖咸浩, « Hésitation entre déconstruction et désagrégation - l'identité chinoise ayant changé dans les romans modernes de Taïwan » (zai jie gou yu jie ti zhi jian pai huai – tai wan xian dai xiao shuo zhong « zhong guo shen fen » de zhuan bian, 在解構與解體之間徘徊 – 台灣現代小說中「中國身份」的轉變), in *Théories postcoloniales et identité culturelle* (hou zhi min li lun yu wen hua ren tong, 後殖民理論與文化認同), Taïpei, Éditions Mai-tian (mai tian 麥田), 2007, p. 193.

Dans *Devenue « Japonaise » : Taïwan coloniale et la politique sur la formation de l'identité*<sup>278</sup>, Leo T.S. CHING – un universitaire nord-américain ayant grandi à Taïwan – insiste sur la dangerosité du discours anticolonial relayé par la littérature taïwanaise. Plus précisément, il critique le discours de l'écrivain SUNG Tse-lai (宋澤萊 1952-). Ce dernier interprète le roman *Orphelin asiatique* (アジアの孤児) comme diffusant parmi les Taïwanais la conscience d'être perpétuellement colonisés et indique:

« [a]u fur et à mesure de sa vie vagabonde parmi la grande Asie orientale - Taïwan, Japon et Chine, le héros se sent toujours outragé et méconnu. (...) Cela donne à la communauté taïwanaise une claire image d'elle-même. Cela fait réfléchir les Taïwanais sur leur nature orpheline<sup>279</sup>. »

En réaction, Leo T.S. CHING souligne : « [l]'expérience de persécution devient la seule provenance de la légitimité politique. Il est facile pour ce "statut faible" » de se dégrader et de devenir l'indigénisme borné »<sup>280</sup>. Cette interprétation arbitraire<sup>281</sup> révèle une aversion pour la volonté nationaliste taïwanaise confirmée par l'affiliation politique de SUNG Tse-lai.

Enfin, mentionnons une autre professeure d'université et critique littéraire, LIU Chi-hui (劉紀蕙 1956-), qui rapproche les notions de frontière et de violence : « [l]e plaisir identitaire se fonde sur une frontière bien définie. Cependant, une

---

<sup>278</sup> Leo T. S. CHING 荊子馨, *Devenue « Japonaise » : Taïwan coloniale et la politique sur la formation de l'identité* (cheng wei « ri ben ren » : zhi min di tai wan yu ren tong zheng zhi, 成為「日本人」: 殖民地台灣與認同政治), traduit de l'anglais au chinois par CHENG Li-Hsuan 鄭力軒, Taïpei, Éditions Mai-tian (mai tian 麥田), 2006.

Nos citations sont issues de la version traduite en chinois pour deux raisons. Tout d'abord, les nuances entre les deux versions, anglaise et chinoise, sont tolérées, voire acceptées par l'auteur dont la langue maternelle est le mandarin. Puis, la version chinoise est plus importante que la version anglaise pour le débat identitaire insulaire étant donné la plus grande réception dont jouit la première.

<sup>279</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 248.

<sup>281</sup> Dans notre entretien à distance réalisé le 26 septembre 2018, SUNG Tse-lai affirme ne pas considérer l'expérience de persécution comme le seul fondement de la légitimité politique. À ce titre, il conseille d'interroger le jugement dit « trop subjectif » de Leo T.S. CHING.

fois que la frontière est déterminée, la violence xénophobe est provoquée »<sup>282</sup>.

Bien que les positions entre les trois auteurs divergent, elles ont un dessein commun : discréditer le nationalisme taïwanais. Autrement dit, ces auteurs cherchent à diminuer la portée morale de la décolonisation, soit en assimilant le nationalisme taïwanais au racisme et à la xénophobie<sup>283</sup>, soit en l'opposant au cosmopolitisme ou à l'humanisme. Reste que ces attaques sont menées en l'absence de tout réalisme. À l'heure actuelle, il n'existe pas de nation taïwanaise dotée d'un appareil étatique, ni même simplement d'un gouvernement dont la ligne politique remettrait en cause l'hégémonie chinoise. En effet, le mouvement nationaliste taïwanais se réduit encore à un mouvement populaire décentralisé. Dans le même sens, la recherche d'une frontière clairement établie peut être appréhendée comme une démarche menée en réaction à l'expansionnisme chinois et à l'incertitude actuelle à l'égard du cadre de la « communauté imaginée ». Les libéraux, notamment John RAWLS, ne s'opposent pas, non plus, à l'existence d'une frontière nationale. Bien que le nationalisme exige la définition d'une nouvelle frontière susceptible d'exclure un certain nombre d'anciens membres de la communauté, elle conserve tout de même l'avantage de pouvoir renverser, surtout dans le cas du nationalisme civique, l'ancien ordre social fondé sur des règles coloniales, féodales et raciales. En ce sens, le nationalisme taïwanais développe un sentiment d'appartenance à la terre sur laquelle vivent ensemble tous les membres de la nation taïwanaise, ainsi qu'une égalité de fait, indépendamment des origines sociales.

---

<sup>282</sup> LIU Chi-hui 劉紀蕙, *Orphelins, déesse et écriture négative : une lecture symptomatique de la sémiotique culturelle* (gu er, nu shen, fu mian shu xie: we hua fu hao de zheng zhuang shi yue du, 孤兒、女神、負面書寫: 文化符號的徵狀式閱讀), Taipei, Éditions Li-xu (li xu 立緒), 2000, p.34.

<sup>283</sup> Un point de vue similaire peut être constaté dans *Discussion sur le problème identitaire à Taïwan à travers l'étude des théories postcoloniales* de CHEN Hua-lin (陳華翎, 2007).

## **CHAPITRE VI : Une justice pour le traumatisme national délégitimée ?**

Les nations nées durant le XX<sup>e</sup> siècle sont généralement le fait de revendications successives à un ou plusieurs traumatismes ayant touché un nombre significatif de leurs membres. Le Massacre 228 de 1947 est, à partir des années 1990, la commémoration mémorielle la plus significative à Taïwan, ce qui explique son potentiel dans le processus d'affirmation nationale taïwanais. Force est de rappeler que le pouvoir politique, militaire et colonial à l'origine de ce massacre était affilié au nationalisme concurrent. En fait, le rapport entre cette brutalité et la transition identitaire est la raison pour laquelle cette tragédie reste un tabou politique absolu avant l'abrogation de la loi martiale en 1987.

La série d'expositions artistiques intitulée dans cette thèse Exposition 228, qui débute dans les dernières années du XX<sup>e</sup> siècle, est un exercice commémoratif. Cependant, une hostilité apparaît par la suite pour des raisons politiques et identitaires.

### **6.1 Exposer un traumatisme national**

La fin de la Deuxième Guerre mondiale inaugure une succession de colonisations à Taïwan. L'arrivée des officiers et des militaires chinois entraîne à la fois un conflit culturel, une corruption endémique, une inflation sévère et l'aggravation du chômage. Tout ceci contribue à la montée du mécontentement populaire.

Dans la journée du 27 février 1947, une dispute éclate dans la capitale insulaire entre une vendeuse de tabac de contrebande, LIM Kang-māi<sup>(t)</sup> (林江邁), et des

policiers du Bureau du Monopole. Cette dispute se conclut sur un homicide. Le lendemain, des centaines d'indigènes en colère encerclent le Bureau dans lequel est supposé se trouver le policier responsable de cet incident. La situation se dégrade alors que les gardes tirent sur la foule à coup de mitrailleuse. Cet épisode sanglant provoque la colère de milliers d'indigènes qui utilisent les ondes radiophoniques pour diffuser le récit de ces événements dans toute l'île. Un soulèvement sans précédent à Taïwan, qualifié de rébellion civile, explose alors. Une semaine plus tard, CHIANG Kai-shek, encore en Chine, envoie des contingents militaires pour réprimer le soulèvement. Cette coercition brutale provoque la mort de plusieurs milliers d'insurgés et de civils. Par ailleurs, une répression des élites indigènes, indépendamment du lien de celles-ci avec l'insurrection, est entreprise. Nombre de leurs membres sont exécutés de façon extrajudiciaire. Les survivants, quant à eux, se censurent de toute forme de revendication. Pire, les familles des martyrs font l'objet d'une surveillance semi-ouverte de la part des services secrets, qui les empêche de mener sereinement leur vie socio-professionnelle.

Sous la loi martiale, rares sont les Taïwanais qui osent aborder cet épisode. Du fait de la censure politique et du discours relayé par l'éducation nationale, le traumatisme national le plus connu des Taïwanais est le Massacre de Nankin en Chine commis par les troupes japonaises en 1938. La tuerie à Taïwan, quant à elle, est laissée dans l'oubli. Les appels en faveur d'une restitution mémorielle émergent pour la première fois en 1987 au sein d'un groupe religieux engagé. Puis, au fur et à mesure de l'engagement de politiciens dissidents, d'intellectuels indigènes et de maisons d'édition insoumises, la voix en faveur d'une réhabilitation officielle s'intensifie. Face à ces revendications, le gouvernement de Lee Teng-hui décide d'allouer des pensions aux familles des victimes. Bien que les archives ne soient pas entièrement déclassifiées et qu'aucune responsabilité dans ce massacre n'ait été imputée, celui-ci atteint progressivement le statut de traumatisme national. L'Exposition 228 est née dans ce contexte. Initialement, elle était vouée à rappeler le sort des personnes

torturées, des personnes décédées, ainsi que des individus ayant souffert, de manière générale, de la violence étatique durant et à l'issue de ce massacre.

### ***Une série d'expositions artistiques sur le Massacre 228***

La première édition annuelle de l'Exposition 228 est organisée en 1993 à l'initiative d'une galerie commerciale, la galerie Nan<sub>(m)</sub> (南畫廊), qui souhaite regrouper les familles de victimes autour d'une commémoration. L'année suivante, CHEN Shui-bian, membre du parti PDP, dont la ligne politique hésite entre l'indépendantisme et le souverainisme, remporte les élections de la capitale insulaire contre toute attente. Grâce au soutien de ce nouveau maire, l'Exposition 228 devient officielle en 1995 lors de sa troisième édition, alors qu'elle a lieu dans la galerie « Dimension » (帝門藝術中心).

Le Musée des beaux-arts de Taïpei organise les éditions annuelles ayant lieu entre 1996 et 1999, alors que MA Ying-jeou du Kuomintang succède à CHEN Shui-bian en 1998. Tandis que le premier s'attache à réduire la portée de cette exposition afin d'y mettre fin<sup>284</sup>, CHEN Shui-bian redynamise son influence à l'issue de sa victoire inattendue aux élections présidentielles de 2000. Les éditions réalisées entre 2001 et 2008 se tiennent dans des espaces plus officiels, comme la galerie du palais présidentiel, les Musées mémoriaux 228, ou encore le musée historique. MA Ying-jeou, son successeur, clôt définitivement l'Exposition 228 dès sa prise de poste en 2008.

L'Exposition 228 est inaugurée pour la première fois dans la galerie Nan, une galerie commerciale gérée par une équipe ayant fait preuve d'un activisme et d'un engagement exceptionnels. La commissaire de l'Exposition 228, HUANG Yu-lin (黃于玲 1955-), propose alors le qualificatif d'« École taïwanaise » pour

---

<sup>284</sup> LIN Hsiao-yun 林小雲 (éd.), *Regard fixe sur Taïwan - activer les éléments de 228 dans l'art taïwanais* (ning shi tai wan-qi dong tai wan mei shu zhong de er er ba yuan su, 凝視台灣-啟動台灣美術中的二二八元素), Keelung, Éditions Taïwan maritime (hai yang tai wan 海洋台灣), 2002, p. 179.

désigner les œuvres exposées afin de mettre en lumière l'existence d'une esthétique commune partageant, notamment, les motifs suivants : le déni, la maladresse et la tristesse causés par le despotisme du Kuomintang<sup>285</sup>. En plus d'un engagement en faveur d'une certaine mémoire nationale, cette galerie identifie également un langage esthétique spécifiquement taïwanais. Il semble alors évident que cette mission favorise la construction d'une subjectivité culturelle taïwanaise. Le dessein de la galerie est clair : proposer un déplacement du point de vue de l'art taïwanais d'un regard sino-centré à une vision taïwano-centrée. Ce déplacement est dénoncé par la critique CHEN Hsiang-chun (陳香君 1969-2011)<sup>286</sup>.

### ***Accusation, déploration, ou refoulement***

Les œuvres des éditions de l'Exposition 228 peuvent être classées en deux catégories : celle des victimes, qui figurent notamment dans les peintures de TAN T'ing-pho (1895-1947)<sup>287</sup>, et les œuvres réalisées après le Massacre 228 afin d'accuser, de pleurer le sort des victimes, ou encore pour retrouver une certaine sérénité de l'âme.

Concernant la catégorie accusatrice, l'œuvre la plus célèbre est l'estampe sur la scène du massacre, « Horrible perquisition » (fig. 2-1, 1947), réalisée par HUANG Rong-can (1918-1952)<sup>288</sup>, artiste chinois de gauche ayant été témoin de la tuerie. Cette estampe est, tout d'abord, relayée en Chine par la presse de gauche. En 1952, l'artiste est exécuté par le Kuomintang qui incrimine son affiliation, bien que non avérée, au parti communiste chinois. Il existe trois autres exemples de ce type qui méritent d'être mentionnés. La toile de CHOU Meng-te (周孟德 1953- ) met également en scène l'épisode du massacre : des

---

<sup>285</sup> HUANG Yu-ling 黃于玲, *La peinture taïwanaise 3 : commémoration de 228* (tai wan hua san - ji nian er er ba, 台灣畫 3-紀念 228), Taïpei, Galerie Nan (南畫廊), 1993, p. 5.

<sup>286</sup> Voir *Au-delà de la commémoration : l'esthétique du traumatisme et de la différence sexuelle, avec l'Incident 228*, op. cit., p. 35.

<sup>287</sup> Voir chapitre 2.1, pp. 59-60.

<sup>288</sup> Voir la note n° 155, p. 94.



militaires du Kuomintang exécutent des civils dans la rue (fig. 3-17, 1998). KHOO Bú-íong<sup>(t)</sup> (*HSU Wu-yung<sup>(m)</sup>/KYO Buyu<sup>(j)</sup>* 許武勇 1920-2016), quant à lui, représente la scène de la fusillade de TAN Ho'k-tsi<sup>(t)</sup> (陳復志 1911-1947), mort les yeux ouverts en raison de sa colère (fig. 3-18, 1996)<sup>289</sup>. Quant à l'œuvre de CHEN Shun-chu (陳順築 1963-2014), « La sainte famille », elle montre la vision épouvantée de figures, vues de dos, les cheveux longs, ceci rappelant l'imaginaire visuel des esprits dont le visage est couvert par une longue chevelure (fig. 3-19, 1998).

Les artistes accusent également les assassins par des procédés d'enlaidissement. Sur le portrait « Généralissime » de LI Tsioh-tsiâu (fig. 3-20, 1964), qui appartient à la première génération d'artistes impressionnistes, le terrible dictateur CHIANG Kai-shek (fig. 3-21) est représenté de façon terrifiante, c'est-à-dire avec des expressions féroces, une absence de cheveux et plusieurs badges accrochés<sup>290</sup>. L'artiste n'exprime pas son indignation, ni ne dévoile cette peinture sous la loi martiale. Cette œuvre, réalisée en 1964, est exposée pour la première fois en 1995, soit huit ans après l'abrogation et quatre mois avant la disparition de l'artiste.

Visuellement, les œuvres présentées ci-dessus ont un véritable d'impact. Néanmoins, certains artistes préfèrent adopter une stratégie plus douce, uniquement en vue d'appeler la pitié. Nous présenterons, à titre d'illustration, les œuvres d'OU-YANG Wen (歐陽文 1924-2012) et de LIU Keng-i (劉耿一 1938- ), respectivement prisonnier politique et témoin du Massacre 228.

Ayant participé au soulèvement après la fusillade de son professeur TAN

---

<sup>289</sup> SU Jane-hong 蘇建宏, *Recherche sur l'art pictural de HSU Wu-yung* (xu wu yong hui hua yi shu zhi yan jiu, 許武勇繪畫藝術之研究), mémoire de master à l'École normale nationale de Pingtung, Pingtung, 2005, p. 64.

<sup>290</sup> CHEN Xiu-zhu 陳秀祝, *Regard sur l'exposition artistique de 228 à travers la narration et la restauration du traumatisme culturel* (cong wen hua chuang shang xu shi yu fu yuan kan er er ba mei zhan de yi shu chuang zuo, 從文化創傷敘事與復原看二二八美展的藝術創作), mémoire de master à l'Université nationale des arts de Taïwan (國立臺灣藝術大學), Nouveau Taïpei, 2013, p. 95.

Tîng-pho, OU-YANG Wen est arrêté et torturé. Après douze ans passés derrière les barreaux, il fait encore l'objet d'une surveillance des services secrets. Il lui est également interdit d'exercer sa profession de peintre<sup>291</sup>. Une fois la loi martiale abrogée, il consacre sa vie à démontrer le triste sort des Taïwanais sous le régime totalitaire. Il raconte :

« Il faut que je peigne sans cesse. Il faut que je peigne la nuit comme le jour. La chance laissée aux Taïwanais dans les temps maudits était moindre. Et pour moi aussi, le temps qu'il me reste est très court. En tout cas, je dois peindre continuellement. Je dois enregistrer avec mes pinceaux la douleur et la résistance des Taïwanais de notre génération<sup>292</sup>. »

Dans son tableau « Sous le régime autoritariste » (fig. 3-22, 1999), OU-YANG Wen peint une famille d'oiseaux dont les membres sont séparés. L'un d'entre eux est enfermé dans une cage. Pépiant de manière mélancolique, les oisillons à l'extérieur de la cage seraient la métaphore de ses propres enfants, désespérés au moment de son incarcération. Dans un autre tableau intitulé « Attendre le retour du fils » (fig. 3-23, 1994), il dessine un couple âgé : l'homme et la femme, appuyés contre une porte, attendent le retour de leur fils. Ses peintures autobiographiques et remplies de détresse font pleurer certains spectateurs<sup>293</sup>.

La peinture « Pleurs dans l'aurore » (fig. 3-24, 1996) de LIU Keng-i représente une image de *la Pietà*, tandis que celui qui tient le cadavre pousse des cris plaintifs, la bouche ouverte. L'arrière-fond, très sombre, qui ne donne aucun signe de l'aurore, démontre l'absence d'espoir quant à la réhabilitation des

---

<sup>291</sup> Voir *Regard fixe sur Taïwan - activer les éléments de 228 dans l'art taïwanais*, op. cit., pp. 181-182.

<sup>292</sup> LU Xing-zhong 呂興忠, « L'esthétique résistante d'OU-YANG Wen - sa personnalité et ses peintures » (di kang de mei xue - ou yang wen qi ren qi hua, 抵抗的美學-歐陽文其人其畫), *le Liberty Times* (zi you shi bao 自由時報), 2004 /09/ 13, p. 47.

<sup>293</sup> Voir *Regard fixe sur Taïwan - activer les éléments de 228 dans l'art taïwanais*, op. cit., p. 182.

victimes.

Concernant la troisième catégorie d'œuvres, de portée encore moins violente, les artistes s'attachent uniquement à assurer le repos des défunts et à panser les blessures des survivants.

La peinture « Séparation » (fig. 3-25, 1951) de KHOO Bú-ióng, réalisée quatre ans après le soulèvement, se contente de représenter une scène d'adieux au port, dans laquelle une jeune femme agite un mouchoir blanc en destination d'un voilier sur le départ. Il faudra attendre la levée de la loi martiale pour que l'artiste avoue sa véritable intention : cette femme représente un adieu aux victimes du Massacre 228<sup>294</sup>. La mer, exceptionnellement scintillante, représente le chemin vers le paradis.

La toile « Mise en terre de la patate douce » (fig.3-26, 1997), réalisée par CHENG Tzu-tsai (鄭自才 1936-)<sup>295</sup>, peintre et prisonnier politique, représente les dépouilles des défunts sur terre, ainsi que leurs âmes s'envolant vers le ciel. À travers ce tableau, il souhaite donner de l'espoir au peuple en lui montrant que les victimes ont atteint le paradis et donc la vie éternelle. Étant donné que la patate douce est un symbole de l'indigène insulaire, le titre démontre un souci de transmission, de génération en génération, de la volonté des insurgés, même si leur soulèvement s'est terminé par une tragédie.

Un autre exemple important, qui n'a pas toutefois pas été présenté dans l'Exposition 228, traite également des traumatisés à partir d'expériences individuelles. Ainsi, « Dérivation, un spasme à explorer » (fig. 3-27, 2013), est

---

<sup>294</sup> Voir *Regard sur l'exposition artistique de 228 à travers la narration et la restauration du traumatisme culturel*, op. cit., p. 41.

<sup>295</sup> Le fils de CHIANG Kai-shek, CHIANG Ching-kuo, est assassiné alors qu'il visite les États-Unis en 1970. Cette action est menée par deux indigènes, CHENG Tzu-tsai et HUANG Wen-shiung (黃文雄 1937-), qui ne retournent respectivement à Taïwan qu'en 1992 et 1996. Le premier est d'abord emprisonné aux États-Unis pour deux ans, tandis que le second est condamné à la clandestinité durant vingt-six ans.

une vidéo de TSAI Hai-ru (蔡海如 1967-), dont le père est détenu à deux reprises comme prisonnier politique. Dans cette œuvre, l'artiste essuie méticuleusement la statue d'un homme sans tête et l'apporte à la prison dans laquelle était détenu son père. Si l'artiste considère que l'oubli en matière de responsabilité politique et juridique est inacceptable, elle avoue, tout de même, le malaise provoqué par le souvenir. À travers cette œuvre, elle révèle la peine et l'hésitation de la famille des victimes face aux expériences mémorielles traumatiques.

Les artistes de cette catégorie sont prudents. En effet, ils cherchent à éviter tout différend sociétale, voire même cherchent un moyen de se détacher progressivement du supplice provoqué par cette mémoire. Certains souhaitent uniquement exprimer de la compassion, afin de répondre au besoin psychologique des survivants et des familles des victimes. TSAI Hai-ru avoue : « [c]ertains ont besoin d'une commisération qui les plaigne jusqu'au bout, d'autres ne supportent plus la désolation et préfèrent une réponse qui aboutisse à la purification, à la paix et à la réconciliation »<sup>296</sup>.

En plus de raviver le traumatisme national dans la mémoire sociétale taïwanaise, la galerie Nan s'engage également en faveur de la définition d'un langage esthétique national. Son travail de réhabilitation mémorielle, ainsi qu'en faveur d'une spécificité du langage esthétique, revient à remettre en cause l'hégémonie culturelle pro-chinoise. Il s'agit de considérer, ici, la qualification d'« école taïwanaise ». Dans les œuvres sélectionnées par la commissaire, nous constatons l'existence d'un langage esthétique spécifique formulé de manière collective, principalement par les impressionnistes et les post-impressionnistes indigènes, inauguré lors de cette Exposition Province<sup>297</sup>.

Les artistes de l'Exposition Province connaissent, dans les années 1950 et

---

<sup>296</sup> Extrait de mon entretien à distance avec TSAI Hai-ru réalisé le 23 août 2016.

<sup>297</sup> Le titre original est Exposition de l'art de la province de Taïwan.

1960, une certaine frustration du fait des positions de jeunes artistes émigrés et abstraits, tel que LIU Guo-song. Disposant d'une plus grande maîtrise de la langue chinoise, ces jeunes artistes formulent fréquemment des commentaires incisifs contre le travail des artistes indigènes, dont les créations sont peu à peu dénigrées, voire même qualifiées de conservatrices. Cependant, cette exposition constitue une vitrine de taille pour assurer la valeur de leur travail et donner une portée à ce langage esthétique collectif. Profitant de l'inauguration de l'Exposition 228, la galerie Nan se pose en garante de ce langage de réhabilitation mémorielle. En outre, au regard de l'appellation du mouvement proposée par la commissaire, cette galerie démontre une volonté d'associer ce langage esthétique à une revendication nationale. Il s'agit, sans aucun doute, d'un véritable écho aux mouvements en faveur de l'indigénisation dans des secteurs autres que celui des arts visuels.

## **6.2 Délégitimer l'exposition sur le traumatisme national**

Étant donné que le nationalisme taïwanais se nourrit du traumatisme insulaire de 1947, le nationalisme chinois à Taïwan cherche à réduire la portée des actions engagées en faveur de cette réhabilitation mémorielle. L'influence de ces opposants dans les cercles intellectuels, artistique et médiatique favorise la portée de la décrédibilisation de ces actions. Que ce soit pour défendre l'hégémonie chinoise, éviter tout processus de transition identitaire, ou encore pour sauvegarder le pouvoir du Kuomintang, leur résistance s'oppose inévitablement à toute restitution d'histoires passées exclues du récit national sino-centré.

Selon notre analyse sur les stratégies du discours argumentatif, cette opération de décrédibilisation est principalement menée en deux temps. Il s'agit, en premier lieu, de dissoudre l'aspect moral sur lequel se basent les actions en question, puis de tenter de promouvoir l'indifférence envers le Massacre 228 pour favoriser l'oubli collectif.

### ***La remise en cause de l'identité nationale taïwanaise***

Étant donné que l'Exposition 228 est susceptible d'appeler la compassion envers les victimes du massacre et favorise les revendications en faveur d'une nouvelle identité nationale, certains chercheurs n'hésitent pas à souligner sa dangerosité. Dans la thèse rédigée sous la direction de LIU Chi-hui, *Politique esthétique de l'Événement : Exposition 228, l'art et la suite (1993-2007)*, KUAN Hsiu-hui (關秀惠) écrit :

« Lorsque ces images réalistes et symboliques faciles à comprendre incitent le sentiment de martyr, transmis par les peintres aux spectateurs, favorisant une affirmation identitaire, il faut se demander plus en profondeur si une autre oppression est en train de se former à travers l'opposition de valeurs ayant entraîné cette affirmation<sup>298</sup>. »

De même, l'historienne et critique d'art, CHEN Hsiang-chun, qualifie, dans une critique de l'Exposition 228, la nouvelle identité nationale liée à la commémoration du Massacre 228 de « *nouvelle imagination de la nation taïwanaise basée sur les "caractéristiques taïwanaises" pleines de couleurs fondamentalistes* »<sup>299</sup>. D'après elle, certaines éditions de l'Exposition 228 relèvent d'un nationalisme taïwanais de type fondamentaliste. Tout d'abord, elle souligne le caractère uniforme des peintures sélectionnées dans certaines éditions : soit celles-ci mettent en avant l'amour du pays, soit manifestent la volonté de construire une subjectivité de l'art taïwanais. Elle conteste également le fait que le langage esthétique de l'École taïwanaise n'appartienne qu'à une certaine origine socio-culturelle, c'est-à-dire indigène. L'appellation d'École taïwanaise exclurait, de fait, les émigrés, provoquant ainsi un sentiment

---

<sup>298</sup> *Politique esthétique de l'Événement : Exposition 228, l'art et la suite (1993-2007)*, op. cit., p. 56.

<sup>299</sup> Voir *Au-delà de la commémoration : l'esthétique du traumatisme et de la différence sexuelle, avec l'Incident 228*, op. cit., p. 34.

nationaliste biaisé. Puis, elle critique l'insistance sur l'appartenance ethnique des victimes. Elle voit cela comme une provocation suggérant que ce massacre est le résultat de la domination du pouvoir chinois, étranger à l'île, sur le peuple indigène, autrement dit comme une rhétorique nationaliste fondamentaliste<sup>300</sup>.

Des attaques équivalentes sont très applaudies parmi les intellectuels. C'est la raison pour laquelle ce point de vue mérite, ici, une analyse dédiée.

Tout d'abord, étant donné que le mouvement d'affirmation nationale taïwanais est sans cesse assimilé à l'oppression, au racisme, à la xénophobie et à la haine, il n'est pas étonnant que ses détracteurs glissent rapidement vers l'accusation de fondamentalisme. Il est à remarquer, cependant, que CHEN Hsiang-chun n'argumente jamais cette étiquette. Pourtant, l'Exposition 288, toutes éditions confondues, ne défend pas une interprétation stricte de textes sacrés, ni une adhésion rigide à des principes fondamentaux. À ce titre, il n'est pas justifié, sous le prisme des sciences politiques et de la sociologie, de désigner l'Exposition 228 par ce référentiel.

Ensuite, concernant les propos relatifs au style des œuvres sélectionnées, il faut savoir que, dans un certain contexte historique et social, utiliser l'appellation d'École taïwanaise est une démarche plutôt contestataire. Cependant, il faut distinguer l'opposition à cette dénomination de l'hostilité à l'égard du monopole de cette appellation par un certain groupe. En ce qui concerne le premier cas, cela est, sans aucun doute, l'affiliation à l'identité nationale chinoise qui justifie l'hostilité à l'égard de la subjectivité culturelle taïwanaise. Pour le second cas, il convient de souligner que la compétition sur la légitimité de la désignation de l'École taïwanaise est toujours ouverte. Reste que l'usage de cette appellation n'aboutit pas forcément à une reconnaissance des critiques et des historiens d'art. Enfin, il est à noter que, jusqu'en 2018, personne d'autre ne s'intéresse à cette appellation.

---

<sup>300</sup> *Ibid.*, pp. 152-154

Troisièmement, la revendication d'une certaine origine ethnique des artistes de l'Exposition 228, ainsi que des victimes du Massacre 228, dénoncée par CHEN Hsiang-chun, éveille la vigilance de l'élite culturelle. Néanmoins, cette homogénéité ethnique est vérifiable dans les faits. En effet, la grande majorité des artistes prêts à participer à une telle exposition et quasiment toutes les victimes du Massacre 228 sont issues de populations indigènes. Ce mécontentement des critiques n'est donc pas le résultat d'une manipulation, mais davantage de faits historiques indéniables.

Reste que la dénonciation systématique de toute initiative associée à la construction d'une identité nationale taïwanaise est une stratégie rhétorique efficace. *Il convient de rappeler, ici, une condamnation en 1996 contre l'écrivain SUNG Tse-lai qui a rédigé en 1986 le premier roman en taïwanais depuis le règne du Kuomintang : Tán-niaut(t) contre la tyrannie (抗暴的打貓市). Il utilise une langue dont l'emploi public est alors interdit et est ainsi accusé de vouloir créer « l'identité nationale exclusive au style chauviniste du Holo [ce qui est issu de la famille de la langue taïwanaise] »<sup>301</sup>. Des attaques similaires sont également formulées lorsqu'un acteur culturel d'influence s'engage en faveur de la transition identitaire.*

### ***La manipulation du féminisme contre l'exposition***

La crédibilité de l'Exposition 228 a également été affaiblie par des revendications qui se réclament du féminisme. Au tournant du siècle, il existe peu d'études historiographiques exclusivement consacrées au traumatisme des femmes à la suite du Massacre 228. De manière générale, le prisme féministe est encore peu utilisé dans l'examen l'histoire générale de l'art taïwanais. Exception de cela, le livre de CHEN Hsiang-chun, *Au-delà de la*

---

<sup>301</sup> « Hésitation entre déconstruction et désagrégation - l'identité chinoise ayant changé dans les romans modernes de Taïwan », *op. cit.*, p.209.



*commémoration : l'esthétique du traumatisme et de la différence sexuelle, avec l'Incident 228*, intervient dans le domaine des arts visuels pour décréditer, sur la base d'arguments féministes, une certaine exposition.

La thèse de cette ouvrage, principalement inspirée de l'article « Maquiller l'image des femmes contemporaines dans leur narration sur le 228 »<sup>302</sup>, rédigé en 1998 par CHIU Kuei-fen (邱貴芬 1957-), s'aligne sur un courant relativement dominant au sein des cercles académiques du XXI<sup>e</sup> siècle. À l'issue de cette publication, plusieurs mémoires de master n'ont pas hésité à reprendre ce point de vue, comme *l'Étude sur l'image féminine et les romans au sujet de l'Incident 228*, soutenu en 2010 par CHEN Peng-xian, ou bien *Connaître l'Incident 228 et les membres féminins des familles des victimes*, soutenu en 2015 par LIN Zhi-yu. Dans son installation artistique « Épitaphe » (fig. 3-28, 1997), WU Mali (1957- ) adopte également cette ligne de critique. Cette œuvre est même exposée dans une édition de l'Exposition 228.

Dans son ouvrage, CHEN Hsiang-chun conteste le monopole masculin de la sacralisation des victimes dans l'Exposition 228. Pour illustrer son propos, elle prend l'exemple d'une peinture où un homme est fusillé, tandis que des anges l'attendent au ciel et que des femmes et des enfants pleurent sa mort (fig. 3-18). CHEN Hsiang-chun interprète cette mise en scène comme la sacralisation de cet homme, devenu le martyr de la patrie, au détriment des femmes et des enfants qui occupent une position subsidiaire. Elle critique également l'œuvre « Mise en terre de la patate douce » (fig. 3-26) que nous avons présentée plus haut. En montrant une femme enceinte emmenant des enfants vers des cadavres, ainsi qu'une cérémonie de mariage se déroulant dans les cieux, elle interprète cette œuvre comme une volonté de rendre immortelles les victimes masculines qui reviendront à la vie après avoir profité d'un mariage

---

<sup>302</sup> CHIU Kuei-fen 邱貴芬, « Maquiller l'image des femmes contemporaines dans leurs narrations sur le 228 » (tu mo dang da nu xing er er ba zhuan shu tu xiang, 塗抹當代女性二二八撰述圖像), *Mensuel littéraire de la Chine et de l'étranger* (zhong wai we xue 中外文學), vol. 27, n°1, 1998.

hétérosexuel - ce terme est souligné par la critique - et de l'utérus de la femme.

Quant à l'œuvre de WU Mali, la phrase inscrite sur le mur peut être vue comme le résumé du dessein de cette création : « [l]'histoire des hommes est réécrite et la foule violente (暴民) devient héroïque. Mais quelle est l'histoire des femmes ? ». En cela, l'artiste cherche à démontrer que la femme n'est pas intégrée à cette démarche de réhabilitation mémorielle, voire même y est négligée. Par ailleurs, le terme « la foule violente » est révélateur de son interprétation du soulèvement.

Nous allons analyser, sous plusieurs aspects, l'ensemble de ces attaques. En s'appuyant sur certains motifs, tels que le paradis et la réincarnation, le critique d'art dénonce la volonté d'éterniser, de sacraliser et d'idolâtrer les victimes masculines. Cependant, cette dénonciation repose sur une ignorance des coutumes insulaires. Lors des obsèques familiales, les chamans taiwanais affichent des peintures mythologiques avec des représentations similaires dans la salle pour consoler les proches endeuillés. La volonté incriminée ne relève donc pas d'une discrimination basée sur le genre.

En outre, CHEN Hsiang-chun se fonde sur la marginalisation de la figure féminine dans les œuvres exposées pour accuser l'exposition de défendre la domination patriarcale. En outre, elle s'insurge contre le rôle exclusivement familial occupé par les femmes dans les peintures : s'occuper des enfants, transmettre le flambeau familial, ceci en contraste avec le rôle prédominant des hommes. En ce sens, elle affirme que la nouvelle nation, parce qu'elle puise, notamment, dans cette mémoire du traumatisme, sera obligatoirement une nation « machiste »<sup>303</sup>.

Reste que ces accusations nous semblent infondées, car ces représentations

---

<sup>303</sup> Voir *Au-delà de la commémoration : l'esthétique du traumatisme et de la différence sexuelle, avec l'Incident 228*, op. cit., pp.157-164.

relèvent de faits historiques - les victimes sont presque toutes des hommes - et non de la volonté des peintres. Dans le même sens, ce sont les traditions de l'époque, et non la volonté individuelle des peintres, qui assignent ce destin aux veuves.

Nous souhaitons, en outre, remettre en cause l'accusation relative à la réduction du rôle féminin à la seule commémoration du massacre. La mémoire des personnes veuves est essentielle à l'étude historique et à l'expression artistique, puisqu'elle constitue une source majeure de l'histoire orale. Un ouvrage consacré aux mémoires des personnes veuves avait déjà été publié avant ces accusations<sup>304</sup> et certaines peintures consacrées aux veuves également réalisées pour la dite exposition.

Un exemple peut illustrer le caractère arbitraire de ces critiques. Dans le cas d'une œuvre mettant exclusivement en scène une figure féminine (fig. 3-29, 1986), la critique insiste tout de même sur l'antiféminisme de l'œuvre picturale : la femme est de nouveau réduite à un rôle secondaire, car sa position attentiste met en valeur les personnes absentes qui sont sans doute des hommes.

Les compagnes des victimes ne relayent pas de telles accusations, puisqu'elles ne veulent en aucun cas entrer en concurrence avec les victimes masculines dans l'espace public<sup>305</sup>. La concurrence supposée des féministes semble, ainsi, non-avérée.

Certains intellectuels, comme CHIU Kuei-fen, confondent la structure sociale et l'acte en tant que tel dans la discussion relative à la responsabilité des crimes :

---

<sup>304</sup> Voir SHEN Hsiu-hua 沈秀華, *Le 228 des femmes : histoires des veuves politiques* (tsa bôo lêng ê jī jī pat : zheng zhi gua fu de gu shi, 查某人的二二八：政治寡婦的故事), Taïpei, Éditions Yu-shan-she (玉山社), 1997.

<sup>305</sup> LIN Hsu-fei 林絮霏 (éd.), *La ferme sublimation d'une douleur profonde* (bei tong zhong de jian yi sheng hua, 悲慟中的堅毅昇華), Taïpei, Musée commémoratif 228 de Taïpei (台北 228 紀念館), 2000, p. 89.

« Ces femmes connaissent, après avoir perdu leur mari, une solitude très douloureuse, qui provient de la structure sociale oppressive sur la femme. Lorsque les hommes vivaient encore à leurs côtés, les problèmes profonds de subsistance étaient souvent négligés. Après avoir perdu les hommes, le problème provenant de la structure sociale oppressive sur la femme a émergé. (...) La violence politique sanglante n'est qu'une cause aléatoire entraînant la souffrance de ces femmes. La structure sociale oppressive, profondément enracinée, imposée sur la femme est, par contre, une cause constante<sup>306</sup>. »

Considérer que la souffrance causée par le massacre et ses conséquences sont plus importantes que celles provoquées par une structure sociale de type paternaliste revient à comparer l'incomparable, voire à minimiser les crimes perpétrés durant le massacre. Soulignons que ces femmes font l'objet d'une surveillance permanente des agents secrets. Elles sont également marginalisées par leur entourage familial et amical, du fait de la peur de toute compromission<sup>307</sup>. Ainsi, il n'est pas question d'un mal-être similaire à celui résultant d'une situation d'oppression sociale.

Comme déjà indiqué, la recherche de la vérité sur le Massacre 228 et sa commémoration relèvent d'une démarche en faveur de la transition identitaire, mais également d'une justice transitionnelle. C'est la raison pour laquelle des forces partisans du régime de la RDC et le Kuomintang essaient à tout prix de contrer ce processus. Bien que les arguments de portée féministe semblent généralement infondés, elles parviennent tout de même à accoler l'étiquette de « patriarcat » à l'exposition. L'œuvre de WU Mali, peu favorable aux hommes tués durant le massacre, est née et appréciée dans ce contexte.

---

<sup>306</sup> Voir « Maquiller l'image des femmes contemporaines dans leurs narrations sur le 228 », *op. cit.*, p. 16.

<sup>307</sup> CHANG Yen-hsien 張炎憲, « Histoire de la mentalité des figures familiales féminines des victimes du 228 » (lun er er ba shi jian zai tai wan mei shu shi de di wei, 二二八女性家屬的心靈歷史), in *La sublimation de la tristesse - Exposition commémorative 228* (bei qing sheng hua – er er ba mei zhan, 悲情昇華-二二八美展), Taïpei, Musée des beaux-arts de Taïpei, 1996, pp.28-30.

## ***Des émigrés chinois en tant que victimes oubliées***

L'inégalité raciale dans la distribution des ressources sociales, politiques et culturelles, résultat de la colonisation, est sans doute l'une des causes majeures du soulèvement de 1947. De ce fait, les commémorations actuelles sont susceptibles d'alimenter des ressentiments contre les citoyens issus des familles privilégiées sous l'époque coloniale chinoise. Par crainte de tout différend, le facteur racial dans le massacre est aujourd'hui un tabou politique. En particulier, l'élite culturelle et intellectuelle s'efforce de prouver que les émigrés étaient aussi victimes de la violence d'État. Il est vrai que cette catégorie de population a fait l'objet, en termes de ratio<sup>308</sup>, de davantage de persécutions politiques pendant la Terreur blanche, sorte de chasse politique de grande envergure contre les communistes et les nationalistes taiwanais durant les premières décennies après la guerre. Cependant, certains membres de cette élite vont même jusqu'à accuser la population indigène d'avoir chassé les émigrés civils en 1947. Dans les premiers temps du soulèvement, une chasse aveugle contre les émigrés a bien lieu, mais elle est, très tôt, freinée par une majorité d'indigènes, surtout par les membres de l'élite.

La professeure d'université et critique culturelle, LIU Chi-hui, relaye cette accusation: « [d]ans l'Incident 228 en 1947, le Benshengren [l'indigène] chasse le Waishengren [l'émigré], donc la répression militaire et le massacre du gouvernement nationaliste ont lieu partout et se poursuivent jusqu'en 1949 »<sup>309</sup>.

Afin de justifier, de façon plus ou moins relative, la coercition du Kuomintang,

---

<sup>308</sup> Alors que le groupe d'émigrés chinois ne représente que 15% de la population insulaire pendant l'époque de la Terreur blanche, 40% des victimes sont issus de ce groupe. Voir WU, Nai-teh 吳乃德, « Justice transitionnelle et mémoire historique : la mission inachevée de la démocratisation taiwanaise » (zhuan xing zheng yi yu li shi ji yi : tai wan min zhu hua de wei jing zhi ye, 轉型正義與歷史記憶：台灣民主化的未竟之業), in *Histoire et Réalité (Pensée 2)* (li shi yu xian shi (si xiang er), 歷史與現實 (思想 2)), Taipei, Éditions Linking, 2006, p. 31.

<sup>309</sup> Orphelins, déesse et écriture négative : une lecture symptomatique de la sémiotique culturelle, *op. cit.*, p. 20.

certains membres de l'élite issus des familles émigrées formulent des arguments sans fondements, comme par exemple le fait que le Kuomintang était dans l'obligation de se venger. Par conséquent, nous ne pouvons que constater l'extrême sensibilité apparue dans la société taïwanaise à l'égard de tout discours racial.

Dans le domaine des arts visuels, HUANG Rong-can, artiste émigré, est l'auteur de l'estampe « Horrible perquisition » (fig. 2-1). Cette œuvre, qui est la plus représentative du Massacre 228, est mise en avant par l'artiste MEI Dean-e. Pourtant, HUANG Rong-can n'est pas une victime de la tragédie, mais de la Terreur blanche. Malgré la notoriété de son œuvre, il est moins remarqué pour son travail de mémoire, parce qu'il était célibataire et sans famille à Taïwan au moment des faits. Malgré cela, MEI Dean-e considère que cette absence de visibilité est due à l'origine chinoise de la victime, regrettant ainsi que la commémoration de ce massacre tombe dans le champ de la bataille identitaire<sup>310</sup>. Cette opinion personnelle le pousse à réaliser une installation d'art intitulée « Hommage à HUANG Rong-can » (fig. 3-30, 1996).

Il installe, dans la salle d'exposition, une sorte de funérarium en haut duquel est accroché un énorme portrait imprimé de HUANG Rong-can. En outre, une image étendue de son estampe de grand renom et la liste des noms des victimes du massacre sont affichées sur le mur.

Si l'on examine cette installation artistique du point de vue du discours féministe susmentionné, il semble inévitable que l'on attaque MEI Dean-e. Comparée aux œuvres de l'École taïwanaise, elle affiche, de manière ostentatoire, la grandeur de HUANG Rong-can. Cependant, la sacralisation et la vénération de cette victime masculine échappent totalement aux attaques « féministes »<sup>311</sup>. Cette

---

<sup>310</sup> CHEN Hsiang-chun, « Une note de l'interview avec MEI Dean-e » (mei ding yan fang tan ji, 梅丁衍訪談記), in *Le contrepoison interprété, lu et joué par MEI - Exposition en solo de MEI Dean-e*, Taïpei, Musée d'art contemporain de Taïpei, 2003, pp. 34-37.

<sup>311</sup> *Lecture sociale des dossiers de l'art, op. cit.*, pp. 137-138.

discrimination, ou double norme, révèle, encore une fois, l'existence de desseins inavouables au sein de la critique « féministe ».

« Rien dans le ciel que des oiseaux qui volent » (fig. 3-31, 1998) de WU Mali est une photographie retouchée destinée à rendre hommage aux vétérans, anciens soldats de rang, arrivés de Chine en 1949 avec le Kuomintang. La majorité de ces soldats vivent une existence misérable à Taïwan. Ayant grandi au sein de l'armée depuis leur jeunesse, voire leur enfance, et assignés à s'installer dans des colonies de peuplement chinoises (les *Juancuns*<sub>(m)</sub> 眷村)<sup>312</sup>, ces vétérans subissent la politique de ségrégation qui limite toute intégration au sein de la société indigène. Il leur est également interdit de communiquer avec leur famille en Chine à cause du contexte de Guerre froide. Entre 1952 et 1957, on interdit même aux soldats de moins de trente-huit ans de se marier. Tous les actes susceptibles d'encourager ces soldats à s'enraciner dans l'île, c'est-à-dire à diminuer l'adhésion à la récupération de tous les territoires chinois, sont contrôlés. Du fait de la ségrégation et de la propagande du nationalisme chinois appliquées aux militaires, les vétérans s'avèrent être les détracteurs les plus virulents à l'égard de la transition identitaire taïwanaise.

L'œuvre « Rien dans le ciel que des oiseaux qui volent » est une photographie, de la taille d'un mur, d'une caserne de vétérans. L'image de ces logements, qui étaient sur le point d'être démolis pour laisser place à des projets immobiliers, est barrée d'une phrase : « [I]a première année pour la préparation, la deuxième année pour la contre-offensive, la troisième année pour l'opération de nettoyage, la cinquième année pour l'accomplissement ». Ce célèbre slogan de propagande est un rêve chimérique imposé aux soldats par le Kuomintang qui aspire à récupérer l'ensemble des territoires chinois. Par cette œuvre, l'artiste représente le double sacrifice des vétérans, résultat de la perfidie politique et de mécanismes capitalistes.

---

<sup>312</sup> Voir annexe 1 : no.10 du lexique des notions dans le volume 2, pp.10-11.

Réagissant à cette œuvre, CHEN Hsiang-chun déplore le fait que les vétérans aient été trahis par le gouvernement de la RDC : ces hommes âgés, longtemps restés fidèles au gouvernement sont condamnés à être des entités sacrifiées dans la construction de la nouvelle nation. D'après CHEN Hsiang-chun, ils sont voués à disparaître dans le nouveau récit national au même titre que les femmes humbles<sup>313</sup>. Là encore, il ne s'agit que d'une invention de l'esprit, car aucune position ne prône, ni même ne mentionne cette mise à l'écart. Enfin, il convient de souligner que l'absence du rôle féminin dans cette photographie est ignorée par la critique dite « féministe » qui applique, encore une fois, une double norme.

En commentant cette œuvre, la critique met l'accent sur la pression identitaire subit par les vétérans, effet inévitable de la transition identitaire. Elle les compare aux soldats indigènes de l'Empire japonais ayant participé aux dernières années de la Deuxième Guerre mondiale. Après la défaite des Japonais, et donc des Taïwanais, ces indigènes subissent le malaise provoqué par l'arrivée des Chinois vainqueurs. Finalement, la mise en avant d'une similitude entre ces deux figures de soldats renvoie à une volonté de discréditer la distinction des raisons de la transition identitaire. Lorsque l'une s'inscrit dans la volonté décolonisatrice, l'autre s'inscrit dans celle coloniale.

Chaque fois que la question du déboulonnage des statues de CHIANG Kai-shek surgit dans le débat identitaire et démocratique, les détracteurs de la transition identitaire utilisent la précarité socio-économique des vétérans à leur profit. Ils ne défendent pas directement leur patriotisme et leur fidélité à la famille de CHIANG Kai-shek. L'argument principal est de dire que cette catégorie de population, victimes de la pauvreté, ne jouit que d'un seul et unique soutien public : le « capital identitaire ». À ce titre, il serait donc cruel de les en

---

<sup>313</sup> CHEN Hsiang-chun, « WU Mali : Ma peau est ma famille / patrie » (wu ma li: wo de pi fu jiu shi wo de jia /guo,吳瑪俐:我的皮膚就是我的家/國), *Mensuel Artco* (jin yi shu 今藝術), n°119, 2002, pp. 54-59.



priver. Ce capital renvoie à l'ensemble des ressources et des actes de l'État voués à établir, à maintenir ou à renforcer l'identité nationale au sein des citoyens comme l'appellation de l'État, le panthéon national, le drapeau, l'hymne national, le contenu des manuels scolaires d'histoire-géographie, la stèle et la cérémonie commémoratives, l'identité culturelle collective présentée sur la scène internationale, etc. Les groupes sociaux qui s'affrontent sur le terrain de l'identité nationale sont donc en concurrence pour la distribution de ce capital.

Ces discussions révèlent l'inquiétude de l'élite culturelle issue des familles émigrées, suscitée par la crainte de perdre leur position privilégiée dans le nouveau récit national en construction. Afin d'afficher leur mécontentement, elle dénonce le risque de marginalisation du rôle des émigrés, voire de leur dévaluation. Cependant, ces discours, qui reflètent une méfiance excessive, sont infondés. En effet, cette élite a généralement pour but d'écarter l'aspect moral duquel se réclame la transition identitaire. Dans ce cas, les acteurs conservateurs préfèrent assurer l'hégémonie chinoise via un processus de dévalorisation de l'initiative pro-taïwanaise, plutôt que de directement défendre l'ancienne identité nationale sino-centrée, soit une stratégie défensive de plus en plus difficile à mener.

### ***Minimiser la brutalité du Kuomintang***

Parmi les opposants au mouvement d'affirmation nationale taïwanais, nombre ont quelque peu tendance à minimiser la violence étatique du Massacre 228 et de la Terreur blanche. Pour ce faire, ils comparent ces faits avec d'autres méfaits, de moindre importance. La vidéo intitulée « Le tribunal militaire et la prison » (fig. 3-32, 2007-2008), œuvre de CHEN Chieh-jen (陳界仁 1960-), en est un exemple.

Cette œuvre est une commande du Musée national centre d'art Reina Sofía sur

le thème de la justice transitionnelle. L'artiste utilise le site abandonné de l'ancien tribunal militaire, symbole de la persécution politique durant la Terreur blanche, pour mettre en scène un spectacle : le fantôme d'un condamné erre durant les cinq dernières minutes qui précèdent l'abrogation de la loi martiale. Sur le sol de la cour, des documents judiciaires sont dispersés. Brusquement, un groupe de personnes issues des classes sociales inférieures, à savoir des chômeurs, des journaliers, des travailleurs manuels ou non qualifiés, entrent dans la salle et affichent une certaine gêne à l'égard de la prison invisible formée par une certaine structure sociale<sup>314</sup>. La fin de la vidéo met en scène une coopération entre le fantôme et ce groupe pour faire tomber un gros obstacle présent au centre de l'espace.

L'artiste avoue que cette œuvre n'est pas une accusation à charge de la loi martiale, même si elle a été commandée pour ce motif. Par le biais de cette création, il se demande plutôt si l'époque de la loi martiale est vraiment achevée. Il condamne les deux principaux partis politiques qui ont montré un certain attachement à ne pas résoudre la question de la justice transitionnelle : le Kuomintang empêche l'accès aux archives, tandis que le PDP manipule et exploite cette justice<sup>315</sup>. D'après l'artiste, le PDP attise la tension raciale contre la population émigrée à travers les discours pour la justice transitionnelle, ceci dans un but électoral. L'artiste accuse également ce parti d'avoir distingué l'allégeance nationale selon les positions politiques, telles qu'indépendantistes ou unionistes avec la Chine. Cette distinction affaiblit la situation de certaines victimes de la Terreur blanche, qui se battaient ou se battent encore pour l'annexionisme<sup>316</sup>.

---

<sup>314</sup> LIN Yi-hsiu 林怡秀, *Le territoire étranger de l'image-corps : étude des œuvres visuelles de CHEN Chieh-jen* (ying xiang de yi yu-shen ti : chen jie ren ying xiang zuo pin yan jiu, 影像的異域-身體：陳界仁影像作品研究), mémoire de master à l'Université nationale des arts de Taïnan (國立台南藝術大學), Taïnan, 2011, p. 56.

<sup>315</sup> Le Kuomintang considère les indépendantistes, ainsi que les « unionistes » collaborateurs du communisme chinois comme des ennemis. L'identité nationale de ces derniers n'est pas très éloignée de l'identité nationale officielle à Taïwan. Cependant, le régime totalitaire de l'île les incite à placer leur espoir dans le gouvernement communiste chinois.

<sup>316</sup> CHENG Huei-hua 鄭慧華, « Au-delà de la zone interdite et du musée, créer un espace alternatif de l'écriture. Entretien avec CHEN Chieh-jen sur "le Tribunal militaire et la prison" »

De plus, dans la légende de cette œuvre, il identifie les États-Unis comme les premiers bourreaux de la Terreur blanche. Il justifie cela en indiquant que la famille CHIANG ne pouvait pas exercer une telle brutalité sans leur soutien. Il déplore également le sort misérable des classes inférieures dans son œuvre et, là encore, impute la responsabilité de cette situation aux États-Unis : pendant la Guerre froide, ces derniers ont imposé un système capitaliste et l'idéologie pro-américaine à l'île tout entière, notamment en contrant l'émergence de l'idéologie de gauche. Voilà pourquoi les deux principaux partis politiques d'aujourd'hui suivent une ligne directive soumise aux capitalistes et à l'hégémonie américaine. Dans ce contexte, la population de l'île est dominée par une conjoncture pro-capitaliste et pro-américaine. Les catégories les plus modestes subissent un destin tragique, coincées dans une sorte de « cage » pro-capitaliste et pro-américaine venue prendre le relai de prison politique passée<sup>317</sup>.

L'intérêt de cette œuvre se trouve dans l'interrogation sur la mondialisation dont le mal aurait remplacé celui de la loi martiale. CHEN Chieh-jen explique : « [s]elon *un point de vue contemporain, l'immigré, l'épouse étrangère et le travailleur illégal sont tous des morts vivants. La loi martiale continue malgré le changement de gouvernamentalité* »<sup>318</sup>.

D'un côté se trouve l'inhumanité de la détention, dans laquelle étaient perpétrés des actes de torture et responsable de formes d'exclusions sociales, institutionnalisée par la violence de l'appareil étatique, qui inquiète quotidiennement les insulaires. De l'autre côté, la nouvelle inégalité

---

(zai « jin qu » yu « bo wu guan » wai, chuang zao ling yi zhong shu xie kong jian - chen jie ren tan « jun fa ju », 在「禁區」與「博物館」外，創造另一種書寫空間-陳界仁談《軍法局》), in *Art et société : essais et interview avec les artistes contemporains* (yi shu yu she hui : dang dai yi shu jia zhuan wen he fang tan, 藝術與社會：當代藝術家專文和訪談), Taipei, Musée des beaux-arts de Taipei, 2009, pp. 70-81.

<sup>317</sup> *Ibid.*

<sup>318</sup> *Le territoire étranger de l'image-corps : étude des œuvres visuelles de CHEN Chieh-jen, op. cit.*, p. 103.

économique enferme les individus dans un mal-être équivalent à une forme de prison invisible. Il semble difficile de soutenir une comparaison par analogie entre ces deux formes de prison qui ne se ressemblent en rien. Ce faisant, l'artiste sous-estime la violence de la loi martiale. Cette sous-estimation crée une équivalence entre les maux commis par le Kuomintang, par le PDP, parti au pouvoir au moment de la réalisation de cette œuvre, ainsi que par les États-Unis. Nous constatons donc, encore une fois, une minimisation des crimes commis par le Kuomintang. D'ailleurs, ce serait la raison pour laquelle le portrait du dictateur CHIANG Kai-shek, pourtant affiché dans la cour du tribunal militaire, est difficile à discerner dans cette vidéo, car étrangement couvert par un tissu.

Il faut remarquer que les deux tiers de la vidéo sont consacrés aux basses couches de la société, mais également que l'artiste n'affiche que le curriculum vitae des victimes économiques ou sociales. Le sort des victimes de la répression politique, quant à lui, n'est pas du tout considéré, bien qu'il ait motivé la commande de ce projet.

### **6.3 Déformer le sens de l'exposition sur le traumatisme national**

Si certains discours utilisent une rhétorique agressive pour détruire la portée morale du mouvement d'affirmation nationale taïwanais, d'autres détournent le regard du traumatisme national afin de l'oublier. Il s'agit d'une stratégie plus modérée, qui profite principalement de l'indifférence collective à l'égard des victimes de jadis, l'indifférence née à l'époque de la Terreur blanche. Cette méthode consiste à déformer la mémoire dans la création artistique, notamment en encourageant les artistes à éteindre la haine contre les responsables de ces événements et à manipuler la mémoire de ses blessés.

#### ***La déformation comme création artistique***

Face au réveil des mémoires traumatisantes au lendemain de l'abrogation de la

loi martiale, le Kuomintang et les médias parviennent à imposer une forme d'autocensure à la société insulaire: il faut qu'un discours « harmonieux », « moral », « responsable » et favorisant la « fusion ethnique »<sup>319</sup> soit prononcé et non pas un discours qui incite à la haine envers les auteurs des tragédies et donc qui entraîne la recherche d'une responsabilité. Toute autre démarche est interprétée comme une initiative favorable à l'« ethno-différencialisme », c'est-à-dire à un affrontement entre les indigènes et les émigrés. Bien que cette autocensure soit nuisible à la justice transitionnelle, elle recueille tout de même un certain soutien populaire.

Dans l'Exposition 228, certaines œuvres affichent, d'ailleurs, une volonté de contenir cette haine. Ainsi, l'art *abstract* « Oui à la fusion, non à l'agitation » (fig. 3-33, 1997) exprime, par son titre, la position politique de l'artiste LIU Guo-song (1932- ). Cet auteur est à l'origine d'une controverse dans les années 1950 : il cherche à exclure de l'Exposition officielle la peinture Toyo indigène afin de conserver la pureté du langage esthétique chinois. Le changement d'attitude de l'artiste est révélateur d'une certaine régression de l'hégémonie chinoise à Taiwan.

Selon l'étude de HSIEH Li-fa, les peintres indigènes, surtout ceux ayant été témoins du Massacre 228, sont généralement effrayés et intègrent une forme d'autocensure, peignant presque toujours des thèmes neutres, tels que des paysages, des natures mortes, ou encore des figures inconnues<sup>320</sup>. D'une manière plus poussée, LIAU Tik-tsing<sub>(t)</sub> (*LIAO Te-cheng*<sub>(m)</sub>/*RYOU Tokusei*<sub>(j)</sub>) 廖德政 (1920-2015), artiste et fils d'un dirigeant politique régional tué dans le Massacre, adopte une attitude très paisible dans sa création. En mémoire à son père, il réalise une série de peintures intitulée « Le Mont Guanyin<sub>(m)</sub> /Kuan-im<sub>(t)</sub> » (觀音山), lieu d'arrestation de ce dernier. Ni reproche, ni chagrin ne figure dans

---

<sup>319</sup> Lorsque le nationaliste chinois MA Ying-jeou, membre du Kuomintang, était maire de la capitale insulaire, la direction de l'Exposition 228 s'est tournée immédiatement vers l'amour et l'indulgence. Voir *La ferme sublimation d'une douleur profonde*, op. cit., p. 7.

<sup>320</sup> Voir chapitre 2.1, p. 62.

son œuvre, laquelle manque d'émotion (fig. 3-34, 1986). Dans un entretien, il avoue être toujours empli de terreur et, ainsi, chercher la paix spirituelle, d'où la représentation d'un monde paisible<sup>321</sup>.

Malgré l'absence d'émotion de cette peinture, elle recueille nombre d'applaudissements et est aujourd'hui la propriété d'un musée public. Certains artistes vont plus loin pour dépolitiser les événements. Nous présentons, ici, les artistes qui utilisent l'ironie ou la plaisanterie dans des événements élogiques, adoptant finalement une position superficielle, voire cruelle.

Dans son œuvre « Dieux, numéro 228 » (fig. 3-35, 1999), Shy Gong (施工忠昊 1960-) se moque de la mémoire du Massacre 228. Il met en scène, d'une manière ironique et anachronique, la première scène du soulèvement : le contrôle du Bureau du Monopole pour lutter contre la contrebande de tabac. La contrebandière battue en public, LIM Kang-māi, est représentée par une femme moderne et sexy installée devant un panneau décoré de façon vulgaire. Sur le panneau lumineux, apparaissent des portraits des victimes du massacre, comme l'artiste TAN Tîng-pho, et le slogan « bonheur, espoir, 228 », inspiré, bien évidemment, du slogan du candidat du PDP en campagne électorale à ce moment-là. Sur les paquets de cigarettes, dont la marque est « Mince » (天壽), on peut lire la mention « *Taiwan yao yao fa* » (台灣要要發) qui en mandarin phonétique signifie « Taiwan 228 », mais qui, littéralement, renvoie au rêve d'enrichissement de Taïwan. Accompagné d'un mode d'emploi, ce paquet de cigarettes peut se plier et prendre la forme d'un temple (fig. 3-36), lieu où les Taïwanais prient souvent pour devenir riches.

L'artiste justifie cette lecture sarcastique d'un traumatisme historique par une volonté d'accuser, à la fois, l'instrumentalisation de ces événements par le parti politique PDP et l'inconscience populaire à l'égard de cette

---

<sup>321</sup> Voir *La peinture taïwanaise 3 : commémoration de 228*, op. cit., p. 26.

instrumentalisation<sup>322</sup>. Dans son discours, nous constatons, toutefois, un paradoxe : l'artiste se dresse contre la manipulation politique, mais, par là même, également contre l'effet politique de toute restitution mémorielle. Autrement dit, il n'atteint pas uniquement le PDP, mais se moque également des individus qui compatissent pour les victimes et qui s'opposent, de ce fait, au Kuomintang. En somme, l'artiste considère la compassion comme une preuve d'ignorance. Finalement, il s'agit d'une vision méprisante et provocatrice.

Si cette provocation se moque du traumatisme du Massacre 228, celle de l'artiste YAO Jui-chung (姚瑞中 1969-) ridiculise le responsable de cet événement. Dans sa vidéo « Fantôme historique » (fig. 3-37, 2007), CHIANG Kai-shek, interprété par l'artiste lui-même, marche au pas de l'oie parmi une centaine de statues en métal à son effigie, dispersées dans un parc destiné à accueillir les statues contestées<sup>323</sup>. Alors que ce « CHIANG Kai-shek vivant » erre parmi les CHIANG Kai-shek figés, dont certains sont d'ailleurs de plus grande taille, les spectateurs rient. Cette œuvre plaide en faveur de l'oubli du rôle du dictateur dans les traumatismes nationaux. On peut même croire que ce maréchal cruel n'était, en fait, qu'un petit soldat innocent. L'artiste avoue :

« Il y a trop de fantômes dans l'histoire taïwanaise. Il [CHIANG Kai-shek] n'est, parmi eux, qu'un personnage représentatif proche de notre époque. Je crois qu'à cause de plusieurs affrontements idéologiques, l'on n'arrive pas à le regarder selon un aspect essentiel. Je préfère regarder l'histoire d'une manière humoristique. (...) ça m'est égal, la vérité ou la contrevérité de l'histoire. Ce qui m'intéresse, c'est d'explorer l'absurdité du destin historique de l'humanité à

---

<sup>322</sup> Voir *Lecture sociale des dossiers de l'art, op. cit.*, pp. 161-164. On impute souvent la volonté du parti politique d'aborder ce traumatisme national à une manipulation et une instrumentalisation de cette tragédie. Voir l'exemple *Mémoire collective et conflit d'interprétation sur l'identité nationale, op. cit.*, p. 5.

<sup>323</sup> À partir du premier gouvernement du PDP, les statues de CHIANG Kai-shek, dispersées aux quatre coins de l'île, sont peu à peu réunies dans un parc près des mausolés de ce dernier et de son fils, CHIANG Ching-kuo. Bien que ce parti interprète ce regroupement comme une action en faveur de la justice transitionnelle, il est contesté par les partisans de cette justice, car on n'y fait pas l'interprétation du rôle historique des statues.

travers un contraste étranger<sup>324</sup>. »

Ce sens de l'humour se mêle à une certaine condescendance : YAO Jui-chung se voit comme quelqu'un d'impartial parmi les forces politiques, voire comme faisant partie d'un univers social distinct. Ce type de condescendance se retrouve également dans l'attitude de Shy Gong lorsqu'il traite le sujet du Massacre 228.

En réalité, l'artiste n'est pas neutre, puisqu'il est connu pour son engagement à l'égard du sujet identitaire et historique de Taïwan, durant une décennie, notamment du fait d'œuvres comme, notamment, « Action en occupation indigène » (1994), et « Longue vie » (2013). CHANG Yu-Chieh (張郁婕) note cet engagement dans son mémoire : « Il [YAO Jui-chung] insiste sur le fait d'être absent, absent d'un État et absent au sens identitaire, lorsqu'il interprète le temps et l'espace par ses œuvres. Mais, ce qui existe perpétuellement, c'est justement le fait qu'il n'est pas absent »<sup>325</sup>.

Deux hypothèses peuvent expliquer cette coexistence entre une neutralité déclarée et une certaine fascination pour les questions politiques. La première concerne le cynisme de l'artiste. Ce dernier est fasciné parce que la sensibilité collective est, pour lui, absurde et ridicule. Dans cette hypothèse, il ne tient pas compte du ressentiment des victimes envers la famille CHIANG et ne prête pas même attention à l'effet politique de ses créations. Pourtant, celles-ci peuvent être interprétées comme la défense d'un assassin. L'autre possibilité est la crispation de l'auteur à l'égard de la restitution des mémoires traumatisées collectives, toutefois bien cachée. Nous mentionnons, ici, les propos de l'artiste nationaliste chinois LU Tien-yen. Pour cet artiste, la moquerie est un moyen

---

<sup>324</sup> *Au nom de l'art : explorer l'art visuel taïwanais, de l'époque moderne à l'époque contemporaine, op. cit.*, p.56.

<sup>325</sup> CHANG Yu-chieh 張郁婕, *Absent d'ici - L'espace identitaire dans les images photographiques de YAO Jui-chung* (cong ci chu que xi - yao rui zhong de kong jian shen fen ren tong xian ying, 從此處缺席-姚瑞中的空間身份認同顯影), mémoire de master à l'Université nationale de l'éducation de Hsinchu (國立新竹教育大學), Hsinchu, 2013, p.117.



d'évacuer les peines conséquentes à la politique identitaire<sup>326</sup>. Dans ses créations, YAO Jui-chung aime s'amuser de la mémoire des victimes, sans toutefois prendre en compte la fragilité de ces individus. Néanmoins, ses sarcasmes ont peut-être de chance de blesser les partisans de CHIANG Kai-shek et du Kuomintang. De ce fait, nous pensons que les moqueries de YAO Jui-chung et de LU Tien-yen reflètent finalement des mécanismes identitaires similaires.

Ces démarches artistiques s'inscrivent dans un contexte où la société taïwanaise construit sa propre identité nationale à partir, notamment, d'un exercice de restitution mémorielle. De ce fait, la déformation artistique de ces mémoires entraîne une certaine interrogation de la société civile. Certains artistes engagés se croient acquittés au nom de l'autonomie de l'art<sup>327</sup>. Reste que celle-ci s'applique uniquement à la production et à l'évaluation du champ culturel. Elle ne permet pas à l'individu de déroger à sa responsabilité. Cette autonomie de l'art sera précisément analysée dans les paragraphes suivants.

### ***Une autonomie de l'art contre les initiatives politiques ?***

Commençons par aborder la question de la prison du tribunal militaire, thème dont nous avons déjà parlé. Celle-ci est devenue un musée historique, comprenant la prison en tant que tel, le tribunal militaire, ainsi qu'un espace en plein air, pour illustrer la violence de l'État sous la loi martiale. Ce musée est le résultat d'une initiative faite au nom de la justice transitionnelle. Dans l'espace en plein air se trouve la maison assignée au prisonnier WANG Hsi-ling (汪希苓 1929-), ancien chef des services secrets et grand complice du dictateur de l'époque totalitaire. En 1984, il complota un assassinat politique aux États-Unis contre Henry LIU (劉宜良 1932-1984), écrivain et ancien agent, qui était alors en train de rédiger une monographie sur l'histoire obscure du président de la RDC,

---

<sup>326</sup> Voir annexe 3 dans le volume 2, pp. 21-22.

<sup>327</sup> Voir HU Yung-fen, « Je vis dans un temps merveilleux » (wo shen chu zai yi ge mei hao shi dai, 我身處在一個美好時代), *Artiste Mensuel*, n°416, 2010, pp. 157-159.

CHIANG Ching-kuo, fils de CHIANG Kai-shek.

Ce meurtre provoque l'ire des autorités américaines, car Henry LIU avait été naturalisé. Face à la pression diplomatique, le gouvernement du Kuomintang emprisonne WANG Hsi-ling, qui estime s'être sacrifié au nom de la nation. Ce général est privilégié durant sa détention, puisqu'il séjourne dans une maison indépendante et confortable dans laquelle il peut recevoir sa famille à sa guise. Après l'installation du musée, la maison et son jardin deviennent la zone spéciale WANG Hsi-ling.

Profitant du trentième anniversaire de l'Incident de Formose<sup>328</sup>, le Comité des Affaires Culturelles invite l'artiste YU Wen-fu (游文富 1968-) à exposer une œuvre artistique dans cette zone. Il réalise, ainsi, un *land art* autour de la maison, composé d'un grand nombre de fins bâtons de bambou parmi lesquels sont dispersées des sculptures de colombe, symbole de paix. Il explique avoir voulu représenter le désir de liberté du prisonnier.

Afin de s'imprégner du ressenti de WANG Hsi-ling, l'artiste s'enferme plusieurs jours dans la « résidence forcée de WANG Hsi-ling » avant d'y installer son œuvre. Celle-ci ne provoque aucun bruit avant le sabotage de CHEN Chia-chun (陳嘉君 1968-) et de son mari SHIH Ming-the (施明德 1941-), ancien victime des répressions politiques (fig. 3-38). L'action de ce couple suscite immédiatement la colère du cercle artistique, qui accuse les individus d'être des « assassins de l'art » et l'établissement de négligence.

Un débat opposant le camp défenseur de l'autonomie de l'art à celui pour le dessein politique a lieu au sein de la société. L'opinion du premier s'appuie, selon notre analyse, sur les trois arguments ci-dessous:

1- Étant donnée que l'artiste fait une œuvre sans dessein politique, toute

---

<sup>328</sup> Voir les éléments relatifs au contexte historique, p. 37.

interprétation politique est vaine. Dans le même sens, l'artiste attaqué développe ainsi sa défense :

« Je me promets un principe : créer purement et éviter une soi-disant position idéologique. (...) Je me sers des matériaux familiers pour contraster l'intérieur et l'extérieur du mur. Le mur distingue généralement la liberté et la contrainte. La résidence forcée de WANG Hsi-ling n'est qu'un emplacement où je m'engage à la création. Je ne veux pas le louer, ni le blâmer<sup>329</sup>. »

2- Si l'artiste commet avec imprudence une faute en embellissant un personnage ou un événement contesté, il n'est pas juste, non plus, de le lui reprocher, car ce sont les autorités étatiques qui guident cette démarche. Il est difficile, pour l'artiste, d'être conscient de cette manipulation politique. De ce fait, il ne faut pas tomber dans le piège politique : les désavantagés se heurtent à d'autres désavantagés. Autrement dit, il convient d'éviter tout conflit entre le peuple et l'artiste<sup>330</sup>.

3- Toute violence est une faute<sup>331</sup>, même si elle a pour objectif de contrer une autre situation de violence. La conséquence de toute violence - comme le vandalisme du couple susmentionné -, est souvent incontrôlable. Un critique d'art compare même cet acte aux attentats du 11 septembre 2001, car l'interprète comme le résultat d'une idéologie terroriste<sup>332</sup>.

---

<sup>329</sup> CHEN Tai-Song, « La machination de l'espace sur la politique esthétique - autour de l'évènement artistique de l'"Au-delà du mur" de YU Wen-fu » (mei gan zheng zhi de kong jian quan shu-guan yu you wen fu « qiang wai » xing bian de yi shu shi jian, 美感政治的空間權術-關於游文富「牆外」形變的藝術事件), *Mensuel Artco*, n°208, 2010, p. 76.

<sup>330</sup> Voir HUANG Chien-hung 黃建宏, « Comment les droits de l'Homme foulent aux pieds l'œuvre devant les Taïwanais - Le pouvoir politique conduit l'industrie culturelle de l'oubli à travers les droits de l'Homme » (ren quan ru he zai tai wan ren mian qian jian ta zuo pin - zheng quan tong guo ren quan jin xing wen hua shi yi chan ye, 人權如何在台灣人面前踐踏作品-政權通過人權進行文化失憶產業), *Mensuel Artco*, n°208, 2010, p.74.

<sup>331</sup> CHANG Meng-chi 張孟起, « Lorsque l'art heurte les droits de l'Homme » (dang yi shu peng shang ren quan, 當藝術碰上人權), *Mensuel Artco*, n°208, 2010, pp. 70-71.

<sup>332</sup> Voir « Comment les droits de l'Homme foulent aux pieds l'œuvre devant les Taïwanais - Le pouvoir politique conduit l'industrie culturelle de l'oubli à travers les droits de l'Homme », *op. cit.*, pp. 73-74.

Ces trois arguments semblent assez faibles, parfois naïfs. Ils résultent d'une interprétation erronée des notions de violence et d'autonomie.

En ce qui concerne la première notion, il convient de préciser que la violence prend diverses formes. Pierre BOURDIEU propose le terme de « violence symbolique » pour désigner un processus de soumission légitimé par l'ordre des significations et des rapports de sens. À cet égard, si l'on se permet de contester la violence physique exercée par ce couple, pourquoi alors omettre la violence intrinsèque de l'œuvre contestée ? Tout au moins, la signification que transmet cette œuvre est cruelle pour la famille de Henry LIU<sup>333</sup>.

Minimiser la violence du Kuomintang est, notamment, une de stratégie adoptée par ceux qui souhaitent contenir la portée morale du mouvement d'affirmation nationale taïwanais et des initiatives en faveur de la justice transitionnelle. De manière plus subtile, l'œuvre de YU Wen-fu poursuit cette ambition. Que les acteurs de l'art impliqués aient, ou non, une telle intention, cette œuvre et son soutien aboutissent au même processus de victimisation des bourreaux<sup>334</sup> et placent l'auteur de l'assassinat et le prisonnier politique dans une situation analogue. Cette démarche revient à dégager le Kuomintang de toute responsabilité.

Pierre BOURDIEU aborde également la notion d'autonomie de l'art. Il considère que celle-ci est le résultat d'un long processus d'autonomisation, qui s'est accéléré dans la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, durant lequel la production culturelle s'est progressivement détachée des logiques imposées par l'Église, l'État ou les riches commanditaires. Dans le champ de la production culturelle, constitué grâce au processus indiqué, les modes d'organisation et de principes

---

<sup>333</sup> Le père de l'artiste TSAI Hai-ru a séjourné derrière les grilles de la prison militaire. Dans ce contexte, elle m'a avoué, dans son entretien réalisé le 23 août 2016, qu'elle-même avait été hantée pendant deux ans par des cauchemars liés au conflit autour de l'œuvre d'YU Wen-fu.

<sup>334</sup> Voir Yannick BARTHE, *Les retombées du passé - Le paradoxe de la victime*, Paris. Seuil, 2017.

doivent être propres à l'univers culturel, tandis que la création artistique doit être, elle-même, sa propre finalité. Il s'agit de la théorie de « l'art pour l'art » qui écarte toute finalité externe, telle que la rentabilité économique et la préférence politique, dans l'évaluation d'une œuvre d'art<sup>335</sup>.

Force est de constater que l'acception taïwanaise de cette théorie connaît une certaine déviation. L'art politiquement engagé, ou abordant des sujets de société sensibles, est souvent jugé à Taïwan comme un art manipulé par la politique. Il est évident que l'art manipulé contredit la logique de « l'art pour l'art » et, donc, manque d'autonomie. Autrement dit, lorsqu'une œuvre traite un sujet contesté, notamment celui des luttes politique, identitaire ou mémorielle, entre des forces politiques opposées, les Taïwanais la considèrent comme de moindre valeur artistique<sup>336</sup>. Cela est la raison pour laquelle YU Wen-fu insiste sur sa neutralité politique lorsqu'il veut défendre la valeur de son œuvre.

Pourquoi assimiler tout engagement politique dans l'art au résultat d'une manipulation ? Pourquoi penser que l'artiste n'est pas capable de libre-arbitre en matière politique ? Nous ne sommes pas en mesure de fournir une réponse absolue à ces interrogations. Cela s'expliquerait, selon nous, par un certain attachement à la rhétorique de l'autonomie de l'art, destinée à écarter les artistes de la politique. L'effet de cela est évident : les acteurs de l'art s'intéressent généralement peu à la justice transitionnelle et leurs œuvres restent souvent décontextualisées pour éviter toute implication dans le débat politique.

Reste que ces artistes taïwanais adoptent une approche erronée du concept d'autonomie de l'art. Pierre BOURDIEU aborde cette autonomie pour mettre en lumière la professionnalisation du milieu artistique, mais ne remet jamais en

---

<sup>335</sup> Voir Pierre BOURDIEU, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

<sup>336</sup> La conviction selon laquelle l'expression politique est nuisible à l'art est très répandue dans le domaine des arts visuels taïwanais.

cause la possible portée sociale, politique, morale ou religieuse de l'œuvre artistique. En outre, il considère que ces valeurs ne conditionnent pas la valeur artistique, ni même l'autonomie de l'art<sup>337</sup>. Néanmoins, dans l'approche taïwanaise, l'autonomie renvoie au refus de l'influence de toutes forces politiques insulaires confondues. De ce fait, si une œuvre a un effet social ou politique qui répond, par hasard ou non, aux revendications d'un parti politique, elle est considérée par nombre de Taïwanais comme ayant porté atteinte à l'autonomie de l'art. Autrement dit, cette interprétation erronée provoque, au sein de l'œuvre, un antagonisme entre la valeur issue de principes d'hétéronomie et celle relevant de principes d'autonomie.

Cette erreur interprétative est répandue dans le domaine des arts visuels. Par exemple, CHEN Yu-yen estime, dans son mémoire réalisé en 2000, que les œuvres artistiques consacrées à des sujets politiques manquent généralement de délicatesse, car leur expression est souvent rude-et séditeuse<sup>338</sup>. Il convient de souligner que l'art politiquement engagé est rare à Taïwan. Ainsi précieuse sont les œuvres d'anciens prisonniers politiques, comme celles d'OU-YANG Wen, visant à dénoncer la brutalité du Kuomintang<sup>339</sup>, surtout en matière de détention. Malgré cela, le critique d'art NI Tsai-chin qualifie de propagandistes certaines œuvres présentées à l'Exposition 228.

« Les peintures accusatrices [de l'Exposition 228] que l'on peut saisir d'un seul coup d'œil, sont-elles vraiment différentes des peintures propagandistes contre le communisme dans les années 1950 ? Pour commémorer l'Incident 228, pourquoi ne pas adopter un mode d'expression plus digne ?<sup>340</sup> »

---

<sup>337</sup> Voir *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, op. cit., p. 227.

<sup>338</sup> *Étude sur la conscience critique de l'indigénisation de l'art taïwanais : 1990-1999*, op. cit., pp. 50-52.

<sup>339</sup> Voir chapitre 6.1, pp. 180-181.

<sup>340</sup> NI Tsai-chin 倪再沁, « Chercher la langue maternelle de l'art taïwanais : commentaire sur l'exposition commémorative de 228 » (xun zhao tai wan mei shu de mu yu-tan er er ba ji nian mei zhan, 尋找台灣美術的母語-談二二八紀念美展), *Artiste Mensuel*, n°251, 1996, p. 220.

L'Exposition 228 est sans doute victime du détournement de cette théorie d'autonomie de l'art. En effet, la plupart des acteurs de l'art la qualifient d'exposition politique<sup>341</sup>, à l'instar de NI Tsai-chin qui considère les œuvres exposées comme relevant de la propagande politique<sup>342</sup>. Certains jugent même que cette expression artistique est nuisible à l'art en tant que tel. Rares sont les critiques qui la commentent, ainsi que les œuvres exposées qui sont achetées par les musées officiels<sup>343</sup>. Les œuvres achetées sont celles qui ne dénoncent pas la violence de l'État (fig. 3-17 et 3-18), ni même ne mettent en lumière le sort misérable des victimes et de leurs familles (fig. 3-22, 3-23 et 3-24). La politique d'acquisition des œuvres artistiques est fervente, par contre, de l'art conceptuel de WU Mali (fig. 3-28) qui utilise le prisme féministe pour critiquer la commémoration de ce massacre.

Responsable de plusieurs traumatismes nationaux, le Kuomintang n'est pourtant toujours pas disposé à faire face aux débats sociétaux à ce sujet. L'attention populaire à l'égard de ces récits est faible, tout comme celle portée aux voix qui insistent sur la responsabilité de ce parti. La stratégie de défense du Kuomintang est plutôt de garder le silence face à la question. Au contraire, les acteurs culturels opposés à la transition identitaire expriment des réactions virulentes, profitant de l'interprétation erronée du concept d'autonomie de l'art. Ainsi, ils s'efforcent de déformer le sens des initiatives de commémoration des victimes. Ces acteurs se déclarent neutres politiquement et favorisent « l'art pour l'art », mais leurs comportements, notamment la dévalorisation systématique de l'esthétique des œuvres politiques, le sarcasme affiché à l'égard de la compassion vis-à-vis des victimes, la politique d'acquisition des

---

<sup>341</sup> Voir *Regard fixe sur Taïwan - activer les éléments de 228 dans l'art taïwanais*, op. cit., p. 196.

<sup>342</sup> Au regard de notre entretien avec l'artiste et le critique d'art LIN Hsing-yueh réalisé le 11 septembre 2007, force est de conclure que celui-ci a des opinions similaires.

<sup>343</sup> L'historien CHANG Yen-hsien épilogue sur l'indifférence politique des arts visuels après avoir visité l'Exposition 228 où, d'après lui, il n'y a pas assez d'œuvres qui mettent en scène les éléments historiques du Massacre 228. Il regrette également que plusieurs domaines culturels n'aient pas suffisamment contribué à la restitution des souvenirs traumatisants. C'est plutôt le cercle politique qui s'engage dans cette démarche. Voir *Regard fixe sur Taïwan - activer les éléments de 228 dans l'art taïwanais*, op. cit., pp. 178-194.

musées officiels, ou encore la minimisation de la responsabilité des auteurs des crimes, démontrent un véritable attachement à une certaine ligne politique et identitaire.

## Conclusion

Dans cette partie, nous avons traité deux sujets : la frontière du récit national et la justice pour le traumatisme national. Ces deux sujets ont été largement investis par un certain nombre de militants actifs sur le sujet de la transition identitaire à Taïwan.

Auparavant, les Taïwanais n'avaient pas de véritable connaissance sur l'histoire de l'île, notamment celle de l'époque japonaise, et ne reconnaissaient pas non plus la position délicate des Aborigènes dans la société. Une fois le travail mémoriel engagé, une conscience historique émerge progressivement et renforce, à la fois, une volonté d'attachement à la terre taïwanaise, ainsi qu'un souci de réhabilitation des populations indigènes. Cette évolution a des conséquences dans les arts visuels, puisque certaines initiatives s'engagent dans la promotion de l'art aborigène et la mise en lumière des traces de l'époque japonaise. Ces deux éléments culturels ont longtemps été éclipsés au profit de l'idéologie sino-centrée. En revanche, l'envol économique de la Chine attire d'importants investissements internationaux dédiés au marché de l'art contemporain chinois. De ce fait, nombre d'artistes taïwanais adhèrent à des mécanismes d'identification à la « race chinoise »<sup>344</sup>.

Dans cette perspective, il nous semble que le débat relatif à la frontière du récit

---

<sup>344</sup> À l'initiative d'un site d'internet commercial, considérablement influent dans le marché d'art en Chine, le prix de l'Award of Art China est une récompense, décernée annuellement depuis 2006, pour les acteurs de l'art qui ont brillamment contribué à la promotion de l'art chinois contemporain dans le monde. Parmi les lauréats-artistes, seuls deux artistes ne sont pas de nationalité chinoise : Tehching HSIEH (謝德慶 1950-) en 2013 et CHEN Chieh-jen (陳界仁 1960-) en 2018, tous les deux nés à Taïwan. À travers l'identification à la « race chinoise », ces deux artistes approuvent la définition de leurs œuvres comme art chinois.



national est tiraillé entre l'appel de la conscience historique et la nécessité économique. En approfondissant l'étude sur cet antagonisme, nous constatons qu'il existe des distinctions significatives entre le nationalisme chinois à Taiwan et le nationalisme taïwanais. Si le premier appartient au « pansinoïsme », basé sur l'identification au régime chinois transmis de dynastie en dynastie durant plusieurs milliers d'années, le second se construit sur le principe du nationalisme civique.

En ce qui concerne la justice pour le traumatisme national, nous l'avons illustrée en citant une série de l'exposition artistique sur le Massacre 228. Étant donné que le traumatisme national joue toujours un rôle-clé dans la construction de la nouvelle identité nationale, la réaction des opposants est, ici, plus manifeste. Alors que des artistes poursuivent cette justice en adoptant des positions plus ou moins modérées, leurs adversaires tentent de délégitimer cette exposition ou de déformer son sens. Délégitimer l'exposition vise à annihiler la portée morale des initiatives et des œuvres engagées dans la commémoration du traumatisme national. Ainsi, la critique par le biais du « féminisme » condamne le caractère machiste de ces œuvres. Quant à la critique par le biais antiraciste, elle souligne la marginalisation des victimes émigrées, ainsi que le besoin identitaire des vétérans.

Déformer le sens de cette exposition renvoie également à une stratégie encourageant l'indifférence politique dans le domaine des arts visuels. La première rhétorique vient d'une mauvaise compréhension de l'autonomie de l'art. Il s'agit de qualifier l'art politiquement engagé d'art dénué de valeur artistique. La deuxième rhétorique repose sur le sarcasme, en tant que mode de création artistique, vis-à-vis du traumatisme. Quoi qu'il en soit, cette démarche tend à minimiser les crimes causés par le régime dictatorial.

La restitution des mémoires abolies - que ce soit celle de l'époque japonaise, celle de la partie aborigène, ou encore celle du traumatisme - est une démarche

essentielle à la transition identitaire, ainsi qu'à l'égalité entre les différentes origines socio-culturelles. L'hégémonie chinoise, qui prédomine sur l'île à partir de 1945, devient progressivement l'objet de résistances au lendemain de l'abrogation de la loi martiale. Certains acteurs de l'art, initialement attirés par cette tendance, finissent par y engager leurs créations ou les expositions. Cependant, leur investissement reste souvent incomplet, comme le montre l'arrêt de l'Exposition 228 et celui du Projet de l'art contemporain austronésien. Dans la même perspective, rares sont les soutiens et les peintres de la nouvelle génération qui accusent de violence le Kuomintang à travers la représentation de scènes de torture, de répression et de tristesse. Ainsi, notre analyse sur les stratégies et les rhétoriques des opposants s'avère précieuse.

## **Quatrième Partie**

**Le potentiel de la « mondialisation » en tant qu'enjeu suprême  
dans la guerre identitaire**

Le problème colonial à Taïwan se trouve délicat du fait que ses colonisateurs ne viennent, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, pas du monde occidental. Comme les autres sociétés coloniales sous un « sub-Empire », Taïwan connaît aussi une superposition des hégémonies culturelles. Lorsque le sub-empire asiatique impose son hégémonie sur l'île, la soi-disant hégémonie occidentale s'y intervient avec ou sans le soutien du gouvernement colonial. Dans ce contexte, le conflit culturel à Taïwan n'apparaît pas comme une confrontation entre deux pôles. Dans une relation culturelle plutôt triangulaire, il convient de s'interroger sur le rôle joué par l'occidentalisme dans l'affrontement identitaire insulaire.

Nous avons démontré dans la partie précédente, l'existence d'une relation triangulaire entre indigénéité, sinité et occidentalité. Cette dernière est souvent nommée modernité. Depuis le début de la modernisation des arts visuels insulaires à Taïwan, qui intervient dans les années 1920, l'occidentalisation est automatiquement associée à une image de progrès. Dans ce contexte, afin d'acquérir une autorité dans leur domaine de prédilection, les acteurs de l'art taïwanais s'efforcent de s'aligner sur les mouvements artistiques qui traversent le monde occidental. En même temps, ils profitent de l'autorité acquise pour légitimer leur ligne identitaire.

L'occidentalité adopte une nouvelle forme dans le domaine des arts visuels à partir des années 1990, dans ce contexte nouveau de « mondialisation ». Dans ce domaine spécifique, la « mondialisation » désigne les actions mises en œuvre pour donner à l'art taïwanais une visibilité sur la scène internationale, surtout parmi les acteurs importants du milieu artistique du monde occidental. Il faut rappeler que le terme de « mondialisation », que nous utilisons entre guillemets, ne renvoie pas, ici, au processus d'intégration des marchés de l'art, ni à la multiplication des interactions entre les acteurs du milieu artistique originaires de pays divers. Il est évident que la signification de ce terme est précisée lorsque ce dernier est spécifiquement appliqué aux arts visuels insulaires.

Le terme de « mondialisation », dans la conjoncture taïwanaise, est un véritable enjeu dans le conflit identitaire. Il s'agit, tout d'abord, d'une volonté politique de remédier à la marginalisation diplomatique de l'île, la République de Chine (RDC) en exil n'étant plus représentée aux Nations Unies depuis 1971 et plus reconnue par Washington depuis 1979. À ce titre, le gouvernement insulaire promeut, depuis les années 1990, des actions culturelles pour accroître la visibilité de Taïwan sur la scène internationale. La participation des artistes taïwanais aux expositions internationales constitue, ainsi, une opportunité de mener des actions publiques. Dans cette perspective, nous ne remettons pas en cause le lien entre le particularisme insulaire et le potentiel de la « mondialisation ». L'indigénéité et la taïwanité, si nous voulons les distinguer, ne sont pas en reste à l'égard de l'image de progrès. Néanmoins, étant donné que les critiques d'art donnent le ton à partir des années 2000 dans l'Exposition du Pavillon taïwanais de la Biennale de Venise et la Biennale de Taïpei, espaces emblématiques de cette « mondialisation », l'indigénéité et la taïwanité sont considérées comme des obstacles à la « mondialisation », voire même jugés nuisibles à toute évolution. Enfin, en nous appuyant sur l'analyse des stratégies, sur les rhétoriques autour de ce concept de « mondialisation », ainsi que sur les commentaires formulés à l'égard des œuvres présentées dans ces deux grandes expositions, nous démontrerons l'existence d'une réorganisation de la hiérarchie culturelle insulaire révélatrice d'une transition identitaire réussie.

## **CHAPITRE VII : Les deux grandes expositions (DGE), opportunités de taille destinées à propager l'image des arts visuels taiwanais**

Nous abordons le sujet de la « mondialisation » de l'art taiwanais en examinant les discours relatifs à deux expositions importantes. Il s'agit de l'Exposition du Pavillon taiwanais de la Biennale de Venise (désormais l'Exposition du Pavillon taiwanais) et de la Biennale de Taïpei, (désormais les DGE). Ces deux événements biennaux restent les événements les plus significatifs pour les arts visuels taiwanais, notamment en matière d'échanges internationaux.

Tout d'abord, il convient de souligner que l'occidentalité exerce, depuis longtemps à Taïwan, une hégémonie rarement contestée. Les interactions et les échanges réalisés durant ces DGE offrent des opportunités inédites : présenter une performance collective artistique taiwanaise aux regards des étrangers, surtout des Occidentaux. À l'inverse, ces expositions renforcent également l'influence, si ce n'est la domination, des langages esthétiques occidentaux contemporains à l'intérieur de l'île. Cette nouvelle conjoncture influence le conflit identitaire à Taïwan, tel qu'exprimé au sein des arts visuels taiwanais, longtemps centré autour de la relation triangulaire entre occidentalité, taiwanité et sinité, ainsi qu'autour du rapport entre les différents rôles des acteurs de l'art.

### **7.1 Les nouveautés apportées par les DGE**

En 1995, Taïwan est invité à la Biennale de Venise pour la première fois, soit huit ans avant la Chine. L'installation du pavillon taiwanais au sein de

la plus prestigieuse manifestation internationale d'art contemporain est un grand succès pour la diplomatie culturelle du Président LEE Teng-hui<sup>345</sup>. Animées par cet évènement, les autorités culturelles insulaires organisent, depuis 1998, la Biennale de Taïpei. Avec la Biennale de Gwangju en Corée, lancée en 1995, la Biennale de Taïpei, à l'initiative du gouvernement, est une pionnière des grandes expositions internationales d'art contemporain en Asie. Force est d'affirmer que les DGE sont des scènes décisives pour afficher une volonté insulaire de « mondialisation » des arts taïwanais. Force est d'insister sur le fait que ce terme désigne, en l'espèce, la recherche d'une visibilité de l'art taïwanais parmi les agents internationaux de l'art contemporain.

### ***Une suprématie non-annoncée dans le domaine des arts visuels : le clan DGE***

En premier lieu, faisons état du bilan des dix premières participations, soit entre la 46<sup>e</sup> Biennale de Venise en 1995 et la 55<sup>e</sup> en 2013<sup>346</sup> : huit commissaires taïwanais et trente-cinq artistes taïwanais au total y participent<sup>347</sup>. Cependant, dans les deux premières éditions, aucun commissaire n'est présent. Les artistes soumettent alors directement leurs projets au Musée des beaux-arts de Taïpei, en réponse aux appels à propositions. À partir de la troisième édition, une compétition entre les projets proposés par les commissaires est introduite, dans laquelle sont

---

<sup>345</sup> Dans le cadre de la Biennale de Venise, le Pavillon taïwanais n'est plus organisé sous la section « Pavillon national » depuis 2001 à cause de la pression diplomatique chinoise sur l'Italie. Bien que ce pavillon soit organisé sous la catégorie « exposition au sein des événements parallèles » dans la Biennale, il détient toujours une portée nationale pour le cercle de l'art taïwanais. La logique est la même que celle qui prévaut dans la rupture des relations diplomatiques : bien que les ambassades soient réduites à un statut non-officiel, elles conservent leur fonction de représentation. Cela explique pourquoi, même si plusieurs expositions taïwanaises coexistent au sein des événements parallèles organisés par les divers musées nationaux insulaires, le Pavillon taïwanais reste un événement privilégié puisqu'il jouit de conditions exclusives en termes budgétaire, de visibilité et de participation (vernissage généralement inauguré par un ministre taïwanais et un représentant de Taïwan en Italie).

<sup>346</sup> Nous ne bénéficions que des ressources publiées sur internet après 2012, année de notre dernier déplacement à Taïwan.

<sup>347</sup> Voir annexe 4 dans le volume 2, pp. 27-28.

précisés le thème de l'exposition et les artistes participant.

Quant au bilan de la Biennale de Taïpei<sup>348</sup>, les données attestent d'une réussite relative. Lors de sa première édition, elle ne rassemble que des artistes d'Asie de l'Est, de nationalité chinoise, coréenne, japonaise, ou taïwanaise. À partir de la seconde édition, elle réussit à réunir les artistes de dix-huit pays. En 2012, cinquante-deux pays participent et le nombre d'artistes atteint trois-cent-vingt-trois. Pendant les huit premières éditions, c'est-à-dire entre 1998 et 2012<sup>349</sup>, le musée organisateur, à savoir le Musée des beaux-arts de Taïpei, homologue quinze commissaires d'exposition, dont neuf commissaires étrangers de nationalités différentes, et cinq commissaires taïwanais, dont l'un d'entre eux est engagé à deux reprises<sup>350</sup>. La première et la huitième édition sont organisées par un seul et unique commissaire étranger, tandis que le reste des éditions s'appuie sur la collaboration entre un commissaire taïwanais et un commissaire étranger, à l'exception de la sixième édition dans laquelle un Taïwanais et deux étrangers sont engagés.

Parmi les dix-huit éditions des DGE, entre 1995 et 2013, époque que nous étudions ici, seize sont dirigées par un ou plusieurs commissaires d'exposition. Ce type d'acteur est une nouveauté dans le paysage des arts visuels taïwanais, autrefois essentiellement occupé par les organismes publics et les artistes. Généralement, le commissaire officiel des DGE est sélectionné sur la base de deux critères essentiels : la maîtrise de l'anglais et un ensemble de connaissances théoriques précises pour assumer le rôle de critique. Ainsi, les critiques d'art anglophones, surtout les diplômés d'universités américaines et anglaises, ont davantage de chance d'être recrutés sur ces postes<sup>351</sup>. Quant

---

<sup>348</sup> Le Musée des beaux-arts de Taïpei est la seule institution responsable des DGE.

<sup>349</sup> Voir annexe 6 dans le volume 2, pp. 33-34.

<sup>350</sup> Voir annexe 5 dans le volume 2, pp. 29-32.

<sup>351</sup> La commissaire HU Yung-fen avoue, dans l'entretien du 28 août 2007, que la maîtrise de la langue anglaise est la première condition pour être désigné comme commissaire de l'Exposition du Pavillon taïwanais.



aux jurys chargés de sélectionner le commissaire officiel, la liste des membres est toujours réalisée par un cadre de musée spécialisé dans les échanges internationaux avant approbation du directeur dudit musée.

Même si l'exigence relative à ces deux critères peut être flexible, les DGE sont tout de même dominées par un certain groupe non annoncé. Tantôt ses membres font partie des jurys, tantôt ils sont nommés comme commissaire ou sont invités à exposer par les DGE. Ce clientélisme peut être illustré par les relations entre ce groupe et CHANG Fang-wei (張芳薇) cadre de musée et responsable administrative, entre 2002 et 2013, des affaires des DGE au musée de Taïpei.

CHANG Fang-wei s'est auto-désignée commissaire de l'Exposition du Pavillon taïwanais de 2009 avec l'aval du directeur du musée. Elle désigne cinq critiques d'art comme conseillers: CHENG Huei-hua (鄭慧華 1970-), Manray HSU (徐文瑞 1958-), LIN Hongjohn (林宏璋 1964-), WANG Chia-chi (王嘉驥 1961-) et WANG Jun-jieh (王俊傑 1963-), membres de ce groupe non-annoncé. Ces cinq critiques occupent, entre 2002 et 2013, des fonctions de commissaire d'exposition pour les cinq éditions de la Biennale de Taïpei et pour trois éditions (2005, 2007 et 2011) de l'Exposition du Pavillon taïwanais. Quant aux jurys, à l'illustration de l'Exposition du Pavillon taïwanais, les quinze places<sup>352</sup> parmi vingt-trois au total entre 2005 et 2013 sont partagées entre huit personnes de ce groupe, dans lesquelles se trouvent les cinq conseillers de 2009. La concentration des artistes représentés est aussi évidente. Entre 2002 et 2013, tandis que cinquante-et-un artistes insulaires se partagent les trois-quarts des places taiwanaises des DGE, le dernier quart est seulement investi par sept artistes privilégiés<sup>353</sup>. Le peu de *turn-over* est le résultat de choix de nomination

---

<sup>352</sup> Le jury est remplacé par le conseiller pour l'année 2009 dans notre calcul.

<sup>353</sup> Sur les dix-huit Éditions des DGE, le nom des membres de ce groupe apparaissent très fréquemment sur les listes soit des artistes, soit des commissaires, soit des membres du jury : CHEN Chieh-jen (陳界仁), huit fois, WANG Jun-jieh, également huit fois, WANG Chia-chi, six fois, et LIN Hongjohn, cinq fois, etc. De plus, quatre critiques, CHENG Huei-hua, LIN Hongjohn, WANG Chia-chi et Manray HSU, se partagent huit postes de commissaire, alors

des jurys, dont la liste est contrôlée par CHANG Fang-wei.

Alors que cette surreprésentation d'un cercle restreint d'individus fait du bruit, CHANG Fang-wei se défend en ces termes : « *le problème n'est pas la concentration, (...) mais la rareté, dans ce petit pays, des hommes aptes à y participer, le musée devant former certains d'entre eux*<sup>354</sup>. »

Ce groupe, homogène en termes de goût et d'esthétique, n'accapare pas uniquement les ressources publiques destinées aux DGE, ressources également symboliques, mais influence également un bon nombre d'acteurs évoluant dans le secteur artistique. En ce sens, ses membres, ainsi que les partisans de leur ligne artistique, seront désormais nommés « clan DGE »<sup>355</sup>.

Les deux compétences susmentionnées sont exigées pour toute sélection du commissaire des DGE. À ce titre, il est évident que le critique d'art est privilégié. Dans le même sens, dans la sélection des jurys, les critiques représentent 67% de la liste du jury de l'Exposition du Pavillon taïwanais entre 1995 et 2003, soit durant les cinq premières éditions. Le ratio entre 2005 et 2013 s'élève, quant à lui, à 78%. Autrement dit, la domination du critique dans la liste des jurys se confirme toujours plus. Étant donné la portée symbolique de ces DGE, le quasi-monopole du groupe DGE reflète un déséquilibre en termes de pouvoir et d'influence entre le professionnel qui tient un pinceau et celui derrière un stylo. En fait, nous constatons un effet direct du recrutement de ces DGE : l'émergence du régime du critique-commissaire.

---

qu'il n'en existait que quatorze réservés aux Taïwanais. Parmi les vingt-trois postes de jury pour l'Exposition du Pavillon taïwanais durant la période étudiée, les noms de ces quatre critiques figurent treize fois dans le même comité, à savoir pour plus de la moitié.

<sup>354</sup> Voir WANG Shi-yuan 王士源, « CHANG Fang-wei : le problème n'est pas la concentration, mais la difficulté à former des jurys compétents » (zhang fang wei : bu shi xiao quan quan shi ping shen nan zai pei, 張芳薇：不是小圈圈 是評審難栽培), *Site d'art - Ne pas se faire coïncider dans un étang* (fei chi zhong yi shu wang, 非池中藝術網) [En ligne], consulté le 02 avril 2018. URL : <http://artemperor.tw/focus/71>

<sup>355</sup> En ce qui concerne la « monopolisation » du contrôle de l'Exposition du Pavillon taïwanais, la commissaire HU Yung-fen l'impute au « clan du musée des beaux-arts [de Taïpei] ». Voir HU Yung-fen, « Contestation ou dissidence » (zheng yi huo qi yi, 爭議或歧異), *Artiste Mensuel*, n°410, 2009, pp. 226-229.

*Le Pavillon taïwanais de la Biennale de Venise : une rétrospection 1995-2007*, publication officielle du musée, illustre cet état de fait. Cette monographie énumère l'histoire de ce Pavillon taïwanais, mais également les sujets abordés, les commissaires, les jurys, les projets approuvés, et même ceux rejetés, ainsi que leurs auteurs<sup>356</sup>. Cependant, elle ne mentionne pas les artistes invités depuis 2000, *a fortiori* ceux appartenant aux projets rejetés<sup>357</sup>. HU Yung-fen, célèbre commissaire et également critique, estime que les artistes se contentent d'attendre l'invitation des commissaires<sup>358</sup>. Ils occupent, en ce sens, une position passive, voire même subordonnée, inédite dans l'histoire de l'art taïwanais.

Alors que le métier de commissaire est plus ou moins contemporain pour la communauté artistique à Taïwan, la formation de l'artiste est, quant à elle, institutionnalisée depuis près d'un siècle. Cependant, la conjoncture actuelle du milieu artistique ne fait que renforcer le pouvoir du commissaire. En effet, la visibilité des artistes dépend largement des préférences et des aspirations de ces derniers. Par conséquent, la sélection des artistes est davantage le fait de l'influence des commissaires que le résultat de la performance des artistes insulaires, ce qui crée une forte inégalité des chances parmi ces derniers. Ainsi, du fait de la domination du clan DGE, seule une poignée d'artistes taïwanais privilégiés participent à plusieurs reprises à ces expositions.

### ***L'image « mondialisée » et intellectuelle établie par la critique à la manière***

---

<sup>356</sup> Voir CHEN Shu-ling 陳淑鈴 HU Hui-ju 胡慧如, « Le Pavillon taïwanais de la Biennale de Venise : une rétrospective 1995-2007 » (wei ni si shuang nian zhan tai wan guan hui gu yi jiu jiu wu dao er ling ling qi, 威尼斯雙年展台灣館回顧 1995-2007), in *Le Pavillon taïwanais de la Biennale de Venise : une rétrospective 1995-2007*, Taïpei, Musée des beaux-arts de Taïpei, 2010. pp10-23.

<sup>357</sup> Dans l'entretien à distance que j'ai réalisé avec l'artiste YEH Yi-li le 4 octobre 2016, celle-ci souligne qu'il est normal, à ce moment-là à Taïwan, que l'invitation à une exposition d'art ne communique que le nom du commissaire. Ainsi, seule la visite de l'exposition permet de connaître les artistes représentés.

<sup>358</sup> Voir *Étude contextuelle sur les discours des commissaires aux expositions de la Biennale de Taïpei de 1998 à 2008*, *op. cit.*, p. 52.

## ***philosophique***

Le secret de la réussite du clan DGE est complexe. En effet, celle-ci n'est pas simplement le résultat de relations clientélistes. Le pouvoir des critiques-commissaires ne s'explique pas non plus uniquement par la forte présence des critiques sur les listes des commissaires et des jurys. Remarquons deux faits imposés par ce clan à partir des années 2000.

Tout d'abord, le clan parvient à imposer son style d'écriture en matière de critique d'art. Ce style lui confère une image à la fois de professionnel et d'intellectuel. Le succès de cette spécificité est évident : presque tous les critiques novices imitent ce style d'écriture.

Ensuite, cette influence se retrouve également dans le langage esthétique associé à la création. Ce clan acquiert, tout d'abord, une autorité concernant la définition du langage esthétique considéré comme le mieux à même de séduire les agents internationaux. Puis, profitant de la réputation des DGE dans le domaine des arts visuels, il réussit à persuader les artistes taïwanais, surtout les jeunes, de suivre ces préférences esthétiques. En somme, le clan impose progressivement cette ligne artistique qualifiée de « goût de la mondialisation ».

L'autorité mentionnée provient de deux éléments : l'image intellectuelle et l'image « mondialisée » du clan.

En ce qui concerne l'image « mondialisée », il convient, tout d'abord, que les commissaires fassent état d'expériences dans le secteur des arts en Occident, soit universitaires, soit professionnelles. D'une part, ces expériences justifient l'autorité du clan à diriger les DGE. D'autre part, cette fonction au sein des DGE renforce le profil « mondialisé » dudit clan. En tant que précurseur dans la fonction de commissaire d'exposition, le clan bénéficie de ce cercle vertueux

pour surmonter la concurrence de la génération plus jeune.

La valeur de l'image « mondialisée » est entretenue par ce clan à travers les discours sur les DGE. Il convient de remarquer que les sujets des diverses éditions des expositions sont plutôt uniformes, dénotant même une certaine absurdité : sur les dix-huit éditions que nous étudions, quatorze exploitent le thème de la mondialisation. Pire, il n'existe, dans la Biennale de Taïpei depuis 2000, que des thèmes relatifs à ce phénomène<sup>359</sup>. Cette répétition révèle l'étroitesse des goûts et des perspectives du clan, mais satisfait le désir de l'île d'être rattaché au monde occidental. Ainsi, nous remarquons une suprématie de l'occidentalité à Taïwan, suprématie dont le clan DGE sait profiter.

Ensuite, ce clan diffuse un style écrit de critique qui lui permet d'acquérir une image intellectuelle. Cette écriture démontre une habileté à employer des connaissances occidentales. Le public est, ainsi, persuadé que ce clan est en mesure de tenir une discussion de haut niveau avec les experts occidentaux, notamment afin de leur démontrer la valeur de la performance artistique taïwanaise. Cependant, en considérant précisément ces écrits, on remarque qu'il s'agit davantage d'une simple technique d'écriture : des phrases complexes, des citations au sens flou, des théories empruntées, l'accumulation de concepts de philosophie française, etc., le tout ayant souvent peu à voir avec les œuvres présentées. Il faut remarquer que cette technique est différente de la compétence exclusive des acteurs du champ de l'art, laquelle identifie la valeur artistique aboutie de l'autonomie de l'art<sup>360</sup>. En effet, elle représente plutôt une volonté de se distinguer dans l'univers de la critique afin d'imposer l'idée selon laquelle la maîtrise de cette écriture revient à posséder une expertise particulière.

---

<sup>359</sup> Voir : *Étude contextuelle sur les discours des commissaires aux expositions de la Biennale de Taïpei de 1998 à 2008, op. cit.*, p. 123.

<sup>360</sup> Pierre BOURDIEU et Randal JOHNSON, *The field of cultural production: Essays on art and literature*, Oxford, Polity Press, 1993.

Beaucoup d'artistes, comme Charlene SHIH (史筱筠 1971-), formée aux États-Unis et diplômée d'un master en art (MFA), se sentent frustrés en lisant les articles de ce clan :

« De toute façon, les artistes ne sont pas doués pour écrire ou parler sur leurs œuvres. Donc, ils laissent les critiques exercer leurs talents. Néanmoins, ces derniers vont à l'extrême et personne ne sait lire les œuvres. (...) Je lis rarement les critiques. Sois je ne les comprends pas du tout, soit je saute des phrases. Ça veut dire que je rencontre un obstacle à la lecture<sup>361</sup>. »

Deux critiques d'art, qui ne font pas partie du clan, n'hésitent pas à se plaindre de ce style laborieux d'écriture. KAO Chien-hui (高千惠) révèle le lien entre ce style et une volonté d'afficher une image intellectuelle:

« Dans le champ artistique à Taïwan, il existe un ensemble de contradictions concernant le recours à la langue académique de l'art. Si ce champ aime cet "emballage" qui semble vraiment intellectuel, il déteste l'obstacle de lecture apporté par cette langue. (...) Cela dresse une barrière entre l'élite et le public<sup>362</sup>. »

Formé en France, CHEN Hung-hsing (陳宏星 1968-) décrit son impression sur la critique d'art à Taïwan :

« Il est souvent difficile, pour nous, de comprendre les œuvres d'art contemporain, si bien que nous lisons les critiques en espérant que les écrivains analyseront d'une manière plus explicite les contenus des œuvres. Cependant, le fait est contraire. (...) La critique est plus absconse que l'œuvre

---

<sup>361</sup> Charlene SHIH, extrait de mon entretien à distance avec Charlene SHIH réalisé le 25 juillet 2016.

<sup>362</sup> KAO Chien-hui 高千惠, « King Kong transformé vs. poupée russe - le nouveau caractère du discours sur l'art contemporain taïwanais dans les années 2000 » (bian xing jin gang PK e luo si wa wa - liang qian nian dai de tai wan dang dai yi shu lun shu xin mian xiang, 變形金剛 PK 俄羅斯娃娃-2000 年代的台灣當代藝術論述新面相), *Mensuel Artco*, n°227, 2011, p. 140.

elle-même. (...) N'est-ce pas la fatalité et la tristesse des spectateurs face à la culture de l'élite ?<sup>363</sup> »

Il attaque ensuite le style d'écriture en tant que tel :

« Si l'on élimine la partie qui présente les théories, les idées sur l'œuvre deviennent souvent floues. Franchement, le problème ne consiste que dans le manque d'idée propre sur l'œuvre. De ce fait, l'auteur emprunte les théories existantes pour faire semblant d'expliquer l'œuvre<sup>364</sup>. »

Les critiques dissidents<sup>365</sup>, CHEN Hung-hsing et KAO Chien-hui, qualifient le style en question de genre philosophique, car cette écriture utilise avec abondance les jargons de la philosophie contemporaine<sup>366</sup>. Il est vrai que nombre de philosophes insulaires se sont convertis à la critique d'art. Cependant, ce parcours interdisciplinaire ne fait pas évoluer leur horizon initial, celui de la philosophie. Ainsi, nous estimons que leur écriture démontre uniquement une maîtrise des théories philosophique à partir d'une analyse de la sphère littéraire, laquelle est uniquement constituée de textes relatifs au thème de l'exposition, au titre des œuvres, ou encore aux propos des artistes. En revanche, elle traite à peine du contenu provenant de la sphère visuelle<sup>367</sup>. On constate donc la faiblesse du lien entre la sphère littéraire et la sphère visuelle dans l'approche de ces critiques. Finalement, ceci démontre la faiblesse de la perception visuelle de ces derniers.

---

<sup>363</sup> CHEN Hung-hsing 陳宏星, « Le Prozac pour le trouble de la lecture de la critique d'art : sur la critique d'art au style théorique » (yi ping yue du zhang ai zheng tou bai you jie : li lun shi yiping, 藝評閱讀障礙症頭百憂解：理論式藝評), *Mensuel Artco*, n°216, 2010, p. 129.

<sup>364</sup> *Ibid.*, p. 130.

<sup>365</sup> Les critiques d'art apparaissent comme un corps quasi-monolithique quant à la « philosophisation » de la critique. Certes, certains ne suivent pas les carcans de ce style rédactionnel, mais ils sont largement minoritaires et leur voix n'est que peu influente.

<sup>366</sup> CHEN Hung-hsing, « La critique d'art occidentale *made in* Taïwan : une critique de la critique d'art contemporaine taïwanaise » (xi fang yi ping , tai wan zhi zao - tai wan dang dai yi ping de pi pan, 西方藝評，台灣製造-台灣當代藝評的批判), *Mensuel Artco*, n°227, 2011, p. 133.

<sup>367</sup> Au regard de nos entretiens, nous pouvons conclure que bon nombre d'artistes taïwanais, tels que HUANG Lan-ya (黃蘭雅), WU Tien-chang et YEH Yi-li, notent le phénomène suivant : le monde des critiques d'art s'intéresse plus aux théories occidentales qu'aux œuvres taïwanaises.

Dans ce contexte, nous jugeons que la suprématie des critiques d'art n'entraîne pas seulement la mort des auteurs des œuvres, comme l'a dit Roland Barthes, mais provoque également la disparition des œuvres. En revanche, la sphère littéraire, y compris les critiques d'art, devient dominante. Le monde artistique se réduit ainsi à l'écriture, surtout philosophique.

Cet appauvrissement pose la question suivante : dans l'appréciation d'une œuvre d'art, le savoir est-il une compétence plus importante que la perception ? La domination du cercle des critiques d'art, qui représente la sphère littéraire dans le domaine des arts visuels, diminue la valeur de l'expérience artistique. La domination de ce style d'écriture ne fait pas que restreindre la démocratisation de l'art parmi le public amateur, mais limite également considérablement le goût des artistes.

Tout d'abord, ces artistes sont plus ou moins contraints de reprendre le vocabulaire de la philosophie française lorsqu'ils présentent leurs œuvres afin d'attirer l'attention des critiques. LIAO Jen-i (廖仁義), professeur d'université ayant étudié en France, se demande si la formation de l'artiste dans les écoles d'art taïwanaises est limitée par cette tendance. Il montre que les étudiants d'art s'entichent de plus en plus de discours philosophiques pour accompagner leurs créations. Cependant, l'usage de propos trop élaborés ne fait que rendre leur pensée confuse<sup>368</sup>. Le critique d'art CHEN Hung-hsing dénonce le fait que l'œuvre et la théorie désertent de leurs fonctions principales dans les propos des critiques du fait de ce processus de « philosophisation » de la critique d'art. Autrement dit, cette écriture ne vise plus à interpréter une œuvre, mais à présenter une théorie<sup>369</sup>. Le sociologue de l'art, LIAO Hsin-tien ajoute : « [e]n ce moment, à Taïwan, le discours artistique est en train de diriger aveuglément la

---

<sup>368</sup> TANG, Kai-chun 湯凱鈞, « La suprématie de la valeur et de la foi de l'art » (yi shu de jia zhi yu xin yang zhi shang, 藝術的價值與信仰至上), *Artiste Mensuel*, n°407, 2009, pp. 151-153.

<sup>369</sup> « La critique d'art occidentale *made in* Taïwan : une critique de la critique d'art contemporaine taïwanaise », *op. cit.*, p.133.



*création des œuvres d'art* »<sup>370</sup>. En définitive, nous constatons une tendance irrésistible par laquelle les artistes suivent le goût du clan en imitant son langage et en s'engageant dans la création par le biais d'une réflexion philosophique plutôt que d'une expérience artistique.

Il est dommage que les critiques susmentionnées n'aient abouti à aucune remise en cause de la suprématie dudit clan. Il existe au moins trois raisons à cela. Tout d'abord, l'autorité du clan, établie à travers les DGE, n'est absolument pas remise en question par les autres critiques d'art, ces derniers préférant coopérer avec lui afin d'en tirer des opportunités. Ensuite, le style d'écriture empêche la majorité des artistes de formuler des réactions, car ces derniers n'ont généralement pas de formation professionnelle leur permettant de disposer d'une expertise écrite. Frustrés, ils s'accordent sur le fait que ce style d'écriture est un mode savant. Cette idée reçue est intériorisée par bon nombre d'artistes: étant donné leur degré de connaissance des théories et de la philosophie de l'art, les critiques semblent mieux connaître leurs œuvres d'art qu'eux-mêmes.

De plus, les critiques soutenant la « philosophisation » de la critique ne recueillent pas même l'hostilité du cercle académique philosophique. En effet, ce dernier s'intéresse peu à la performance des critiques, car pour eux, cette pratique des théories philosophiques ne relève pas d'un exercice scientifique. Généralement, à Taïwan, une fois qu'un philosophe se convertit en critique d'art, il ne participe plus aux échanges intellectuels de la communauté philosophique.

L'image intellectuelle constitue un enjeu important puisqu'elle répond à la hiérarchie approuvée du confucianisme. Les acteurs de l'art taïwanais n'échappent pas à la manipulation de cette hiérarchie ancrée de longue date dans la société insulaire. Dans cette hiérarchie sociale - lettré-fonctionnaire, paysan, artisan, commerçant -, si le métier d'artiste est considéré comme

---

<sup>370</sup> *La tension de l'art : l'art taïwanais et la politologie culturelle, op. cit.* p. 11.

proche de la catégorie d'artisan, le critique se place plutôt dans la catégorie des lettrés-fonctionnaires en raison de cette image. Cet héritage traditionnel chinois renforce l'autorité du critique.

Objectant cet appareil philosophique, le critique d'art HSIEH Tung-shan (謝東山 1946-) propose « l'indigénisation » des critiques artistiques :

« Il faut voir avec nos propres yeux et parler avec nos propres bouches. (...) En vue de la vulgarisation de la forme du discours artistique, on doit se servir d'une langue concrète et simple, et non de termes abstraits et de l'ésotérisme<sup>371</sup>. »

Son discours souligne la résistance du clan à l'égard de tout processus de vulgarisation de leurs connaissances. Toutefois, comme il oppose trop rapidement les théories occidentales et les pratiques indigènes, l'idée préconçue qu'il existe une contradiction fondamentale entre occidentalité et indigénéité est inconsciemment approuvée.

La critique KAO Chien-hui se nourrit de cette idée préconçue en divisant en deux l'écriture sur l'art contemporain taïwanais : le courant officiel et le courant académique. D'après cette critique, le courant officiel, principalement à l'œuvre entre 2000 et 2005, répond activement à la politique culturelle du parti au pouvoir, le PDP, tandis que le courant académique, né au milieu des années 2000, s'appuie plutôt sur le monde populaire. KAO Chien-hui associe celui-ci au monde populaire en dépit de la complexité de l'écriture des critiques d'art de ce courant. Elle défend cette position en montrant la forte présence des articles des universitaires de ce courant dans les magazines d'art. Elle déduit même de cette importante visibilité la naissance de « la critique contemporaine » de Taïwan, naissance qui aurait été impossible sans une participation taïwanaise

---

<sup>371</sup> LAI Hsiang-ling 賴香伶(éd.), *La première édition des prix des critiques d'art* (di yi jie yi shu ping lun jiang, 第一屆藝術評論獎), Taïpei, Fondation d'art et d'éducation « Dimension » (di men yi shu jiao yu ji jin hui 帝門藝術教育基金會), 1996, p. 255.

aux activités artistiques internationales, surtout aux biennales<sup>372</sup>.

Cette division des critiques d'art fait l'objet d'un consensus dans la communauté des arts visuels. Cependant, d'après nous, ce n'est qu'une rhétorique cherchant à imposer l'idée selon laquelle le courant plus ancien, nommé courant officiel par KAO Chien-hui, s'oppose à la fois au monde académique et au monde populaire. Nous soutenons ce point de vue par deux arguments.

Tout d'abord, HSIEH Tung-shan a raison de dire que la critique d'art philosophique est réfractaire à toute tentative de vulgarisation de ses opinions artistiques. Ce cloisonnement volontaire serait le secret pour conserver une image d'intellect inaccessible. Plus l'apparence d'académisme domine la presse artistique, plus leurs lecteurs se trouvent frustrés. En revanche, la critique du « courant officiel » est plus abordable pour le grand public. Le point de vu de KAO Chien-hui serait donc une contre-réalité.

Ensuite, il existe sans doute une cohésion, dans une certaine mesure, entre le « courant officiel » et le parti au pouvoir. Néanmoins, les discours du monde de l'art sur cette cohésion, à l'instar de « la coopération avec les autorités », ou de la « réponse à la politique culturelle du gouvernement », souligneraient le point suivant : cette cohésion est en fait le résultat d'une soumission des artistes et des critiques au pouvoir politique, voire d'une participation de ces derniers à la propagande.

Quoi qu'il en soit, il est évident que l'appellation de « courant officiel » n'est pas neutre. Tout au moins, l'initiatrice de cette appellation ignore le lien étroit entre le courant académique et le Kuomintang. Il ne faut pas oublier que la suprématie du clan dans la représentation taïwanaise aux expositions internationales n'aurait pas été possible sans l'appui du Kuomintang. Avant 2015, le

---

<sup>372</sup> « King Kong transformé vs. poupée russe - le nouveau caractère du discours sur l'art contemporain taïwanais dans les années 2000 », *op. cit.*, p. 140.

Kuomintang détient le pouvoir municipal à Taïpei, dont le musée d'art est alors un organisme en charge des DGE. Il est indéniable que le « monde académique » dans la communauté des critiques d'art bénéficie, d'une manière plus directe, d'un soutien officiel.

La domination du courant académique n'entraîne pas seulement un effet politique en termes idéologique et identitaire, mais nuit également au développement d'un langage esthétique taïwanais. Les critiques de ce courant s'adonnent généralement à la présentation des théories occidentales, voire à une certaine pédanterie ce faisant. En fait, ils se soucient rarement de valoriser la performance des artistes taïwanais, à l'exception de quelques-uns proches du clan DGE. Cette tendance conduit à une difficulté inévitable : l'usage de théories occidentales pour interpréter le langage esthétique taïwanais<sup>373</sup>. L'ex-directeur du Musée des beaux-arts de Kaohsiung, LI Jiun-shyan, constate ce phénomène :

« [Parmi ces critiques,] certains croient bénéficier d'un monopole pour interpréter les phénomènes occidentaux. (...) Cependant, quand on mène une discussion afin de traiter ensemble les phénomènes occidentaux et taïwanais en les mélangeant, ces critiques négligent la part taïwanaise en attachant plus d'importance à leurs interprétations sur la partie occidentale<sup>374</sup>. »

En somme, grâce à l'image « mondialisée » et intellectuelle construite par la critique philosophique, le monde des critiques connaît six évolutions de son rapport de force dans le domaine des arts visuels taïwanais :

- 1- Emergence, au détriment des artistes, de la suprématie du critique.
- 2- Consolidation mutuelle entre la hiérarchie conforme au confucianisme et la suprématie indiquée.

---

<sup>373</sup> Voir : chapitre 4.2, pp. 126-127.

<sup>374</sup> LI Jiun-shyan, « Extrait de mon entretien avec LI Jiun-shyan réalisé le 3 août 2007 au bureau du directeur du Musée des beaux-arts de Kaohsiung à Kaohsiung, Taïwan ». Voir annexe 3 dans le volume 2, p. 20.

- 3- Fragilisation de l'influence des critiques de « l'indigénisation » ou, avec un préjugé, du courant « officiel ».
- 4- Renforcement du stéréotype sur l'incompatibilité entre indigénité et mondialisation.
- 5- Dépréciation du langage esthétique taïwanais dans le domaine des arts visuels.
- 6- Déséquilibre de l'attention à l'égard de la sphère littéraire et de la sphère visuelle.

## 7.2 Les premières DGE rendant service à l'indigénité

Taiwan est un État souverain qui connaît, depuis plusieurs décennies, l'isolement diplomatique à cause du boycott de la Chine. Étant donné que les DGE sont, notamment, nées d'une volonté de remédier à cette marginalisation diplomatique, les premières éditions affichent naturellement un grand désir de faire connaître l'île. L'idée est même que la diplomatie culturelle est une voie moins provocatrice à l'égard de la Chine pour accroître la visibilité de Taiwan sur la scène internationale<sup>375</sup>. De ce fait, dans les premières éditions, l'expression d'un particularisme afin de montrer au monde la subjectivité culturelle de Taiwan est parfaitement conciliable avec le but de la « mondialisation ». Un goût esthétique destiné à « mondialiser » l'art taïwanais est développé au fur et à mesure des DGE.

Cependant, la gestion de ces DGE connaît un tournant au début des années 2000. Un langage esthétique dénué d'appartenance nationale ou territoriale se développe rapidement et conquiert le domaine des arts visuels insulaires. Cette nouvelle tendance fonctionne, bien évidemment, à l'inverse de la revendication de la taïwanité. Nous verrons que celle-ci est de plus en plus l'objet d'une

---

<sup>375</sup> Voir WANG Chia-shien 王家憲, *La mondialisation et la consommation culturelle postcoloniale - exemple de la Biennale de Taïpei* (quan qiu hua yu hou zhi min wen hua xiao fei - yi tai bei shuang nian zhan wei li, 全球化與後殖民文化消費-以台北雙年展為例), mémoire de master à l'Université Nanhua (南華大學), Chiayi, 2005, p. 95.

autocensure des DGE.

### ***Revisiter l'hégémonie interne par le biais du passage à la mondialisation***

Dans les éditions de la seconde moitié des années 1990, surtout celles de l'Exposition du Pavillon taïwanais, les acteurs en charge profitent de la politique culturelle de LEE Teng-hui pour afficher une forte volonté de valoriser l'indigénéité. La méthode consiste à rattacher cette dernière à une image « mondialisée ». Des artistes, tels que HUANG Jin-ho (fig. 2-19, 1992) et WU Tien-chang (fig. 2-2/2-3, 1990), qui cherchent à manifester visuellement le caractère taïwanais dans leurs créations, sont invités à investir ces occasions. Nous avons déjà cité ces deux artistes dans la deuxième partie de cette thèse.

Invité en 1997 à l'Exposition du Pavillon taïwanais, WU Tien-chang présente une installation multimédia « Vie terrestre - Hommage à LEE Shih-chiao<sup>(m)</sup> (LI Tsioh-tsiâu<sup>(t)</sup>) » (fig. 4-1, 1997), une œuvre engagée à la fois politiquement et esthétiquement. LI Tsioh-tsiâu, un des peintres les plus célèbres de la première génération de l'art occidental à Taïwan, est l'auteur de la peinture intitulée : « À l'entrée du marché » (fig. 4-2, 1945), achevée au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Composée de personnes marchant, échangeant et discutant dans un marché en plein air, cette peinture révèle en fait le contexte de la société insulaire dans lequel dominent des tensions entre Taïwanais et immigrés chinois privilégiés. Placée au centre de la peinture, une femme porte une belle « *Qipao*<sup>(m)</sup> » (旗袍), un vêtement typiquement chinois, ainsi que des lunettes de soleil, symbole de la haute société. Se tenant à distance des autres, cette héroïne, qui est la seule personne chinoise dans ce marché, affiche une supériorité économique, sociale et ethnique<sup>376</sup>.

Cette œuvre met en scène le cloisonnement social qui persiste dans les

---

<sup>376</sup> Entretien à distance avec WU Tien-chang réalisé le 21 août 2016. Voir annexe 3 dans le volume 2, p. 25.

décennies suivantes. Cette démarcation sociale se manifeste également par un cloisonnement spatial. En effet, une grande partie des militaires, des fonctionnaires et de leurs familles emmenés par le Kuomintang à Taiwan, soit deux millions de personnes, est installée dans des *Juancuns*, habitations collectives réservées aux colonies chinoises. Avec le traumatisme du Massacre 228, ce cloisonnement spatial rend plus difficile la coexistence pacifique.

Dans « Vie terrestre - Hommage à LEE Shih-chiao (LI Tsioh-tsiâu) », WU Tien-chang matérialise « À l'entrée du marché » dans le cadre d'une installation. Lorsque les spectateurs pénètrent cet espace, une musique pop nostalgique et une lumière ancienne de bal se déclenchent simultanément. Puis, la peinture de LI Tsioh-tsiâu apparaît sur un écran accroché au mur. Au centre de la peinture, la femme en « *Qipao* » danse discrètement et de manière étrange.

Le cloisonnement social entre deux populations coexistantes mis en scène par LI Tsioh-tsiâu est répété par WU Tien-chang qui insiste sur le malaise associé à cette coexistence dissonante grâce à un collage de symbole. Du côté chinois, on écoute une vieille chanson originaire de Chine. Du côté taiwanais, un néon, emprunté aux stands des noix de bétel (fig. 4-3), graine à chiquer typiquement formosane généralement vendue dans la rue<sup>377</sup>, décore le contour de l'écran. Alors que LI Tsioh-tsiâu représentait le cloisonnement social de la société taiwanaise par la mise en scène dissonante d'une femme d'origine chinoise, WU Tien-chang exagère volontairement le caractère discordant de cette situation. Il est aisé d'apercevoir que la femme qui danse est, en réalité, un homme déguisé. Selon l'auteur, la mise en scène d'un personnage androgyne symbolise la confusion autour de l'identité nationale qui touche la société insulaire<sup>378</sup>.

---

<sup>377</sup> L'un des clichés exotiques associés aux rues taiwanaises le plus répandu est celui des stands lumineux de bétel tenus par des vendeuses légèrement vêtues.

<sup>378</sup> *Au nom de l'art : explorer l'art visuel taiwanais, de l'époque moderne à l'époque contemporaine, op. cit.*, p.51.

De l'époque de LI Tsiouh-tsiâu à celle de WU Tien-chan, le trouble autour de la question identitaire constitue une source centrale de tensions sociale. Cependant, durant ces décennies, les deux artistes abordent ce sujet dans le domaine des arts visuels, dont les acteurs démontrent généralement une certaine indifférence politique, s'écartant de la question identitaire.

Dans la série « Recherche des esprits », HOU Chun-ming (侯俊明 1963-), exposé en 1995 à l'Exposition du Pavillon taïwanais, adopte une ligne proche de HUANG Jin-ho. Les deux artistes créent « de bas en haut », c'est-à-dire qu'ils recueillent d'abord les éléments culturels rustiques de la vie populaire, puis les transforment en objet visuel récupéré de manière artistique. Le but de cette démarche est de revisiter l'hégémonie existante. HUANG Jin-ho utilise des éléments visuels populaires provenant des scènes de fêtes folkloriques, au cours desquelles des danseuses affriolantes se produisent pour amuser les dieux et le public<sup>379</sup>. HOU Chun-ming, quant à lui, s'inspire davantage des représentations divines<sup>380</sup>.

Dans la série « Recherche des esprits » (fig. 4-4 et 4-5, 1993), HOU Chun-ming invente des dieux, présentés sous forme de gravures sur bois, empruntés à l'iconologie de la croyance populaire. Cependant, il exagère leurs organes sexuels et ajoute des légendes qui racontent les parcours érotiques de ces divinités.

L'artiste ne vise pas seulement à confondre le « *low art* (l'art populaire) » et le « *high art* (l'art d'élite) », mais cherche également à interroger les principes moraux traditionnels véhiculés par la croyance populaire, puis, à libérer les Taïwanais du joug des contraintes imposées par le Kuomintang à la pensée et au corps.

---

<sup>379</sup> Voir la note n° 209, p. 125.

<sup>380</sup> Il s'agit des dieux de la croyance « chamane », croyance qui est beaucoup plus populaire que le bouddhisme et le christianisme.



### ***L'« indigénité inventée »***

Comparée aux œuvres présentées plus haut, « Temps, point d'appui » (fig. 4-6, 2001) de l'artiste Michael LIN (林明弘 1964-), exposée en 2001 à l'Exposition du Pavillon taïwanais, n'affiche aucune prétention politique. Il s'agit d'une œuvre d'art environnemental qui répète inlassablement les motifs graphiques qui figuraient souvent sur les housses de couette et les nappes d'une ancienne époque, linge de maison appelé aussi « tissu imprimé de grand-mère » (fig. 4-7). L'artiste réalise, ici, une précieuse combinaison entre le kitsch et le sens de la « mondialisation ». Le kitsch est constitué de motifs issus de la vie populaire de l'ancienne génération, donc démodés. Quant à la « mondialisation », elle vient de la réussite de l'exposition de ces motifs sur la scène internationale artistique, du fait du succès de l'exotisme des motifs auprès du public occidental (fig. 4-8, 2002). Cette combinaison convainc que l'indigénité peut s'insérer dans la « mondialisation » et le goût indigène intégrer un goût international. Alors que Taïwan rêve de récupérer sa place au sein des Nations Unies, ce succès est un palliatif, puisqu'il incite un sentiment imaginé de retour au monde.

La force de l'artiste est d'avoir conféré à d'anciens motifs populaires un symbole de raffinement et un caractère national, malgré le fait qu'ils n'aient aucune portée officielle. Michael LIN est un artiste doué pour la réalisation de produits industriels, tels que le linge de maison et les accessoires, inspirés de ses propres œuvres (fig. 4-9). Ces produits se retrouvent ainsi à la vente dans les boutiques des musées, ainsi que dans des magasins plus généraux. Ce succès commercial se base sur une compétence qui, pour la première fois, met des souvenirs collectifs au service d'une subjectivité taïwanaise culturelle.

Avec la vulgarisation des créations de l'artiste, l'aspect symbolique de cette œuvre est renforcé : le « tissu imprimé de grand-mère » devient le « tissu national ». Autrement dit, le symbole indigène peut concurrencer les éléments

constitutifs de la représentativité culturelle nationale, essentiellement des symboles chinois, approuvés par le gouvernement de la RDC, comme la calligraphie. Bien que ce symbole indigène ne soit pas encore reconnu officiellement, il pénètre dans le nationalisme banal de l'île. L'autre conclusion de cela est que la représentativité identitaire et culturelle n'est plus le monopole d'une culture élitiste détenue par la plus haute identité hiérarchique.

La notion de « nationalisme banal » formulée par Michael BILLIG renvoie au mécanisme par lequel des symboles nationaux sont répétés dans la vie quotidienne pour consolider l'identité nationale, tels que le drapeau national, l'hymne national, l'emblème national, les discours des politiciens, etc<sup>381</sup>.

À Taïwan, le capital symbolique lié au nationalisme chinois s'étend à toutes les dimensions. Par exemple, le nom officiel de l'État, la République de Chine (RDC), est né de l'autre côté du détroit. Le père de la nation officielle, c'est-à-dire la RDC, SUN Yat-sen, n'a jamais été le concitoyen des Taïwanais. Les appellations des rues insulaires suivent les toponymes de la Chine. La langue nationale, le mandarin, était inconnue des Taïwanais en 1945.

Par rapport à la violence perpétrée par les militaires et la police, la violence symbolique, provoquée par le monopole des symboles identitaires à la faveur du nationalisme chinois, est moins palpable. De ce fait, « le tissu national » constitue, même s'il est imprévu, une évolution précieuse. Cela signifie que l'omniprésence de la colonisation culturelle chinoise ne parvient pas à contrer la construction d'une autre préférence nationale populaire.

Au début des années 1990, HUANG Chin-ho se consacre également à cette nouvelle préférence, mais l'effet subversif à l'égard l'hégémonie chinoise est relatif. L'invention du « tissu national » réalise le rêve inachevé d'HUANG Chin-ho. Dans ce cas, l'exposition répétée sur la scène internationale et la

---

<sup>381</sup> Voir Michael BILLIG, *Banal Nationalism*, London, Sage Publications, 1995.

commercialisation réussie des produits concernés créent un contexte favorable et inédit. Tandis que l'exposition augmente l'intérêt des acteurs de ce domaine, la commercialisation entraîne la popularisation, y compris parmi les jeunes générations, des motifs graphiques concernés. Sans cette popularisation, ce motif ne serait jamais devenu un symbole du nationalisme banal.

Le « tissu imprimé de grand-mère » accède en 2006 à une nouvelle notoriété avec le soutien de la fondation Louis Vuitton. L'artiste projette les motifs de ce tissu imprimé sur les blancs cassés des murs extérieurs du Mémorial national de CHIANG Kai-shek (fig. 4-10), un bâtiment de l'époque totalitaire dans lequel se trouve une grande statue du personnage. Étant donné que ce mémorial symbolise le sanctuaire identitaire des Chinois coloniaux à Taïwan, la projection d'un motif indigène, très colorée et amusante, a un effet provoquant. Bien qu'aucune présentation, ni aucune interprétation de cette projection ne mentionne cet effet, il serait pertinent, d'après nous, de la considérer comme l'une des premières œuvres décolonisatrices, malgré l'absence d'une telle volonté de la part de l'artiste et du mécène.

L'histoire de ces motifs et l'invention du « tissu national » rappellent la thèse des « traditions inventées » proposée par Eric HOBSEBAWM. Ainsi, il semble pertinent, en l'espèce, de faire usage du concept d' « indigénéité inventée ».

Une autre illustration de ce concept d'« indigénéité inventée » est l'œuvre de HWANG Buh-ching (黃步青 1948-), « Banquet en plein air » (fig. 4-11, 1999), sélectionnée pour l'Exposition du Pavillon taïwanais en 1999. L'artiste emprunte la scène du festin de mariage traditionnel (en taïwanais : *Ban-doh* 辦桌) (fig. 4-12) pour cette installation dans laquelle il remplace les mets par des graines trouvées à Taïwan. Celles-ci sont d'ailleurs organisées sur le mur en forme de visage anonyme et d'arbres. Pour l'artiste, les arbres rappellent qu'il convient d'enraciner « notre culture » dans « notre terre ». Les différentes graines, prêtes à être partagées, signifient la richesse de cette culture populaire

transmise de génération en génération. En somme, en présentant un ensemble de métaphores liées à l'indigénisation, « Banquet en plein air » affiche une position, certes, dissidente, mais pas explicitement hostile à « la culture nationale » officielle.

Au niveau esthétique, influencé par la forme artistique occidentale, l'artiste transmet, dans cette installation, une ambiance solennelle, qui n'a rien à voir avec celle du festin de mariage populaire. Ainsi, malgré ce souci de représenter des métaphores indigènes et populaires, cette œuvre est limitée au cadre du goût académique. En revanche, le « tissu imprimé de grand-mère » est plus subversif, car les motifs populaires s'affichent dans des lieux prestigieux. Cela est aussi le rôle de la série « Recherche des esprits » qui utilise des motifs érotiques et rustiques pour irriter un cercle culturel mondain. Comme l'œuvre d'HWANG Buh-ching est plus disciplinée que les deux autres, elle reçoit, bien entendu, plus de critiques favorables.

Durant la deuxième moitié des années 1990, voire même le début des années 2000, certains artistes inspirés par la culture indigène réalisent leurs créations en suivant, intentionnellement ou non, le principe de l'« indigénité inventée ». Cette démarche peut se poursuivre indépendamment du soutien des critiques d'art, car elle bénéficie, d'une part, d'une politique culturelle favorable qui promeut sa participation sur la scène internationale, et, d'autre part, d'une demande du marché. Cette évolution a lieu dans un contexte où le cercle artistique n'est plus le fief d'une poignée d'experts composée principalement de critiques d'art, de professeurs d'université et de doyens des artistes.

## **CHAPITRE VIII : La « théorie de la mondialisation » contre la construction de la nation taïwanaise**

Du fait de l'ampleur des interactions internationales, l'homogénéisation culturelle à l'échelle mondiale semble inévitable. Cependant, l'enjeu de la frontière nationale ne s'est jamais atténué du fait de la mondialisation. En raison de l'intervention de l'État dans l'éducation nationale, l'orientation des médias, la promotion des activités culturelles et la consolidation de l'identité nationale, etc., la frontière a également une fonction culturelle d'homogénéisation des diverses cultures régionales, notamment en vue d'imposer le particularisme culturel à une échelle nationale.

Dans le domaine des arts visuels, même si les supports d'expression sont globalement les mêmes aux quatre coins du monde, on ne peut nier l'existence d'un particularisme culturel local en examinant les styles, l'esthétique et les contenus choisis des œuvres<sup>382</sup>. La Biennale de Venise est un excellent exemple de cela, car plusieurs pavillons nationaux affichent une esthétique propre. Nous citons, ici, quatre exemples, illustrés par photographies, issus de la Biennale de Venise qui manifestent un particularisme territorial ou national: le pavillon américain (fig. 4-13) en 2011, le pavillon haïtien (fig. 4-14) en 2011, le pavillon ivoirien (fig. 4-15) en 2013, et la galerie Lisson en 2013 qui propose l'exposition d'Al Weiwei, « S.A.C.R.E.D » (fig. 4-16).

L'esthétique particulière nationale n'est pas du tout évoquée par la volonté nationaliste dans la création culturelle. En discutant de la théorie du nationalisme, Ernest GELLNER distingue la « nation pour soi » de la « nation en soi ». Cette dernière précède le mouvement nationaliste. Ainsi, à condition que

---

<sup>382</sup> Entretien à distance avec l'artiste YEH Yi-li réalisé le 4 octobre 2016. L'artiste remarque que des contextes culturels spécifiques aux artistes et distincts apparaissent dans la plupart des expositions d'art contemporain.

la « nation pour soi » soit absente et que la colonisation empêche toute revendication identitaire, l'esthétique particulière nationale peut encore survivre. Par exemple, alors que le Kuomintang endoctrine la société avec son nationalisme sous la loi martiale, l'art naïf d'ANG thong (*HUNG Tung*) représente tout de même l'esprit indigène (fig. 2-24 et 2-25).

Alors que les premières éditions des DGE à Taïwan illustrent concrètement la fonction culturelle de la frontière, ces expositions révèlent progressivement la tendance inverse à partir du XXI<sup>e</sup> siècle. Comme nous venons de le voir, le résultat de la lutte identitaire au sein du cercle artistique taïwanais affaiblit toute volonté de revendiquer la taïwanité sur la scène internationale. En s'appuyant sur la « théorie de la modernisation », que nous allons présenter, le clan DGE ouvre une autre voie qui rend le particularisme esthétique nuisible à la démonstration de la performance des artistes taïwanais. Dans ce chapitre, nous allons examiner cette théorie et les œuvres d'art que ce clan approuve pour démontrer comment celui-ci récupère le concept de « mondialisation » pour discréditer l'esthétique indigène et, plus généralement, pour fragiliser l'identité nationale taïwanaise.

Il faut d'abord remarquer une généalogie des termes dans le domaine des arts visuels taïwanais. Le terme d'« occidentalisation » apparaît à l'époque japonaise pour décrire des œuvres dites « modernes ». Puis, celui d'« internationalisation » surgit dans les années 1990, remplaçant le premier pour étiqueter le clan contre l'indigénisation. Ce clan a tendance, plus tard, à se servir du terme de « mondialisation », qui conserve jusqu'aujourd'hui sa popularité. Même si les significations littérales entre les trois sont divergentes, la nuance n'est pas très importante dans les écrits contemporains de ce domaine. Les trois termes transmettent tacitement un point de vue commun : la défense de l'occidentalité, qui équivaut au progrès incontestable. Nous devons rappeler encore une fois que « l'internationalisation » et la « mondialisation » ne désignent pas, en l'espèce, le processus d'intégration des marchés de l'art,

mais plutôt les actions donnant à l'art taïwanais une visibilité sur la scène internationale, surtout parmi les acteurs importants du monde occidental.

### **8.1 Une théorie opposant la mondialisation et l'indigénéité**

La « théorie de la mondialisation », quant à elle, naît avec la vague contre la fièvre pour l'indigénisation dans la société taïwanaise. Dans la deuxième partie de cette thèse, qui traite spécifiquement du débat sur le Mouvement pour l'indigénisation dans le domaine de l'art des années 1990, nous avons abordé cette théorie en cours de développement. Il s'agit, avant tout, d'une rhétorique opposant le progrès et l'indigénéité afin de diaboliser l'identité taïwanaise en construction.

#### ***La taiwanité à stéréotyper***

Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, la mondialisation et l'indigénisation sont encore jugées comme incompatibles. Le clan CDG joue un rôle important dans le maintien, et la confirmation, de cette idée reçue: si la première est liée à l'optimisme, à la modernité, à l'autonomie de l'art, à la tolérance et à la diversité, la seconde correspond au pessimisme, au retard, à l'exclusion, à l'obstacle à l'autonomie de l'art, voire même au racisme. Il s'agit, en l'espèce, d'une stratégie rhétorique élaborée en vue de contrer le développement d'un mouvement d'affirmation nationale, notamment via la remise en cause de son essence morale.

Les partisans de cette opinion fustigent les premières éditions des DGE en soulignant la tristesse de ces manifestations, intimement liée aux revendications pro-indigénisation. En revanche, ils considèrent que la politique suivie par le musée de Taïpei dès le XXI<sup>e</sup>, à savoir détournée des thématiques indigènes, soutient un art empli d'espoir et signe d'une nouvelle époque : celle de la

« modernisation »<sup>383</sup>. Suivant cette ligne, YEH Hsing-jou (葉杏柔) critique, dans son mémoire de master, critique l'ancienne politique de la publication du musée de Taïpei qui favorisait la construction de la subjectivité taïwanaise et le mouvement pour l'indigénisation : « *En profitant de cette politique, le Musée des beaux-arts de Taïpei justifie que la condition préalable de la formation de la subjectivité taïwanaise consiste au rejet de la validité de la modernité* »<sup>384</sup>.

De telles condamnations abondent. Cependant, elles ne raisonnent jamais, à l'exception de ce qui concerne l'autonomie de l'art, sur l'incompatibilité entre la mondialisation et l'indigénité. En revanche, dans l'histoire de l'art taïwanais, des démarchent cherchent à concilier les deux. Durant l'époque japonaise, l'image de l'indigénité est valorisée lorsque le paysage insulaire est peint d'après une technique occidentale, un signe moderne. Pendant les premières éditions des DGE, on voit parfaitement que la taïwanité peut également être un cheval de bataille pour la « mondialisation ».

En ce qui concerne l'autonomie de l'art, nous ne trouvons pas non plus d'argument bien fondé. Les défenseurs du clan DGE insistent sur l'antagonisme entre cette autonomie et les créations artistiques politiquement engagées. Les œuvres partisans de l'indigénisation sont considérées comme influencées, voire dirigées et manipulées par les dirigeants politiques méprisés par ledit clan. Comme une création sans volonté d'autonomie ne détient pas, ou peu, de valeur artistique, l'œuvre qui arbore les couleurs indigènes est dépréciée. À l'inverse, on célèbre la « mondialisation », non seulement considérée comme politiquement neutre, mais également comme garante de l'autonomie de l'art.

Nous allons retranscrire plusieurs critiques alignées sur cette position.

---

<sup>383</sup> Voir *Analyse des stratégies « locales/internationales » des expositions internationales du Musée des beaux-arts de Taïpei après les années 1990*, op. cit., p. 99.

<sup>384</sup> Voir *Entre administration et gouvernementalité : Regarder le Pavillon taïwanais de la Biennale de Venise dans la perspective du rôle du bureaucrate culturel contemporain*, op. cit., p. 100.



La commissaire d'exposition YANG Wen-i est une critique qui n'hésite pas à opposer la particularité nationale et l'autonomie de l'art :

« Essentiellement, c'est une déviance que d'interpréter une nation par la création artistique dans le domaine de l'art contemporain. (...) L'art visuel existe dans sa créativité, sa forme et son thème, etc. Il a pour but principal de créer et, ainsi, il n'a rien à voir avec l'idéologie. Il est acceptable d'étiqueter quelqu'un ou quelque chose en tant que représentation de Taïwan. Cependant, si l'on réfléchit plus profondément, c'est une chose ridicule. (...) La responsabilité du musée de l'art consiste à débarrasser les artistes du nationalisme et de donner la voix taïwanaise<sup>385</sup>. »

Cependant, malgré le fait que YANG Wen-i n'hésite pas à montrer son antipathie vis-à-vis de la création réalisée avec une volonté nationaliste, elle est à l'origine de l'exposition « VOC »<sup>386</sup>, certainement basée sur la position « pansinoïste » nationale.

LIN Mun-lee (林曼麗 1954-), ex-directrice du Musée des beaux-arts de Taïpei, ayant réussi à relier l'indigénéité à l'image « mondialisée » dans les premières éditions des DGE, n'échappe pas non plus à ce stéréotype. Elle énonce :

« La stratégie que nous menons met en avant la particularité de Taïwan. Cependant, d'après moi, ce n'est qu'une étape temporaire. (...) Nous voulons que l'objectif de la participation aux expositions internationales soit à nouveau la mise en lumière des œuvres d'art. Il ne faut pas agiter trop souvent le drapeau taïwanais - c'est une chose un peu étrange<sup>387</sup>. »

---

<sup>385</sup> *Analyse des stratégies « locales/internationales » des expositions internationales du Musée des beaux-arts de Taïpei après les années 1990, op. cit., pp. 148-149.*

<sup>386</sup> Exposition que nous avons présentée dans la troisième partie.

<sup>387</sup> *Entre administration et gouvernementalité : Regarder le Pavillon taïwanais de la Biennale de Venise dans la perspective du rôle du bureaucrate culturel contemporain, op. cit., p.81.*

La « théorie de la mondialisation » se développe en réaction à l'appel à l'indigénisation, considéré comme une action d'exclusion et de purisme culturels. Cette idée reçue est propagée par les médias de masse à force de coopération entre l'intelligentsia et les agents médiatiques influents qui favorisent le Kuomintang ou la suprématie de l'identité nationale chinoise. Bien qu'il n'existe aucun appel visant à prohiber le mandarin, langue officielle imposée par le Kuomintang, la professeure d'université, CHIU Kuei-fen, condamne la position de décolonisation radicale qui cherche « *le retour au purisme linguistique et territorial d'avant la colonisation* » (回歸殖民前淨土淨語)<sup>388</sup>, c'est-à-dire qui poursuit la disparition totale et forcée du mandarin et de la culture importées par les Chinois dans l'île au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Elle anticipe également une forme cruelle de « colonisation » imposée aux Chinois à Taïwan, dans le cas où le mandarin serait remplacé par le taïwanais<sup>389</sup>. Quoi qu'il en soit, elle n'analyse pas la conjoncture de manière rationnelle, ni même ne réfléchit à l'origine de cette inquiétude, voire même de cette phobie.

Des rhétoriques similaires, répétées dans le domaine des arts visuels, sont encouragées par le clan DGE. Par exemple, le célèbre commissaire d'exposition Manray HSU rejette toute étiquette d'« indigénisation » dans ce domaine en vue de réaliser une « mondialisation » de l'art contemporain taïwanais, intégrant des éléments culturels transnationaux et des origines culturelles diverses<sup>390</sup>. En fait, cela est un argument susceptible d'interpréter

---

<sup>388</sup> L'assimilation poussée par le Kuomintang après la Deuxième Guerre mondiale atteint un résultat considérable, si bien que cette société insulaire historiquement multilingue est aujourd'hui presque monolingue.

<sup>389</sup> CHIU Kuei-fen, « Découvrir Taïwan - la construction des discours postcoloniaux » (« fa xian taiwan » - jian gou tai wan hou zhi min lun shu, 「發現台灣」- 建構台灣後殖民論述), in *Théories postcoloniales et identité culturelle* (hou zhi min li lun yu wen hua ren tong, 後殖民理論與文化認同), Taïpei, Éditions Mai-tian (mai tian 麥田), 2007, pp.169-177.

<sup>390</sup> Voir CHENG Yi-chia 程怡嘉, *Le rôle du producteur culturel du « commissaire indépendant » taïwanais dans le champ de l'art - une étude de cas sur la Biennale de Taïpei entre 2000 et 2006* (tai wan « du li ce zhan ren » zai yi shu chang yu zhong zhi wen hua sheng chan zhe jiao se - yi liang qian dao er ling ling liu nian tai bei shuang nian zhan wei li, 臺灣「獨立策展人」在藝術場域中之文化生產者角色-以 2000-2006 年臺北雙年展為例), mémoire de master à l'Université

l'indigénisation selon un point de vue puriste : l'indigénisation sera achevée par l'expulsion de tous les éléments culturels exogènes. Rappelons que le camp anti-indigénisation dans le débat sur le « Mouvement pour l'indigénisation dans le domaine de l'art des années 1990 » insiste également sur ce point de vue<sup>391</sup>.

La « théorie de la mondialisation » va jusqu'à associer l'indigénisation au racisme. Citons le commentaire de la critique d'art LU Pei-yi (呂佩怡 1973-) sur les premières éditions de l'*Exposition du Pavillon taïwanais* :

« Quand nous poussons de grands cris pour la particularité taïwanaise à la Biennale de Venise, c'est par peur d'être oubliés. (...) Nous renforçons donc notre confiance en soi par le nationalisme culturel qui répète les particularités taïwanaises. (...) Le nationalisme taïwanais est proche du nationalisme racial. (...) Afin de mettre en avant l'autonomie culturelle de Taïwan, on répète les particularités taïwanaises qui permettent de se distinguer du continental (chinois), et d'exclure la Chine des arguments<sup>392</sup>. »

Quelles que soient les revendications en faveur de l'indigénisation, aucune ne défend une ligne puriste ou essentialiste opposée à l'échange culturel et à la co-construction culturelle. À ce titre, le sociologue de l'art, LIAO Hsin-tien réfute ces allégations phobiques : « [l]e concept pour l'indigénéité n'est pas un regard fixe et fermé. C'est plutôt un vecteur culturel ou une dynamique culturelle qui est fluide et qui avance avec l'époque »<sup>393</sup>.

Au niveau du vocabulaire, cette crainte aboutit à un amalgame entre le racisme, le nationalisme et le particularisme culturel. Ce raccourci est emprunté par CHEN Hsiang-chun, Leo T. S. CHING, LIAO Hsien-hao et LIU Chi-hui, sorte

---

Tunghai (東海大學), Taïchung, 2011, pp. 129-130.

<sup>391</sup> Voir chapitre 3.3. pp. 101-112.

<sup>392</sup> Voir *Analyse des stratégies « locales/internationales » des expositions internationales du Musée des beaux-arts de Taïpei après les années 1990*, op. cit., pp. 76-77.

<sup>393</sup> LIAO Hsin-tien, *Quatre discours sur l'art taïwanais* (tai wan mei shu si lun, 台灣美術四論), Taïpei, Éditions Groupe Art et Collection, 2008, pp. 124-125.

d'intelligentsia, qui maintiennent une vigilance accrue à l'égard du sentiment identitaire, comme nous l'avons mentionné dans la troisième partie de cette thèse. En dehors du domaine artistique, le professeur d'université Leo T. S. CHING reproche à SU Bêng (史明), un des théoriciens pionniers du mouvement indépendantiste taïwanais, d'être « *saisi par la possession consistant à insister sur une identité taïwanaise qui est exclusive, particulière ainsi que différente et distinguable de la Chine* ». Un autre professeur, LIAO Hsien-hao, n'hésite pas s'opposer au mouvement pour l'indigénisation :

« La stratégie initiale du mouvement appelle généralement le sentiment provincial<sup>394</sup>. Le gouvernement du Kuomintang, dirigé par *Waishengren* (外省人, les émigrés), est souvent décrit comme étant « l'autorité exogène ». (...) Ce mouvement promet souvent de couper tous les liens avec la Chine. C'est une expression concrète du sentiment antichinois<sup>395</sup>. »

Le nationalisme taïwanais suppose, sans aucun doute, une transition identitaire défavorable au nationalisme officiel chinois. Étant donné que tous les nationalismes provoquent des mécanismes d'inclusion, mais également d'exclusion, trois points peuvent être avancés pour défendre un nationalisme spécifiquement taïwanais et non associé à la Chine.

Tout d'abord, seul le nationalisme taïwanais serait à même de rassembler la plus large part de la population sous une seule bannière. En effet, il propose une communauté imaginée plus stable, car le cadre de celle-ci correspond exactement aux frontières de l'État taïwanais. Ensuite, le nationalisme taïwanais pose une égalité de fait entre tous les groupes d'origines différentes, puisque Taïwan est le seul symbole susceptible d'être partagé par tous les habitants. Au contraire, le nom de République de Chine (RDC) privilégie les groupes d'origine

---

<sup>394</sup> L'expression « sentiment provincial » signifie, ici, le sentiment identitaire qui distingue l'émigré de Chine du Taïwanais indigène.

<sup>395</sup> « Hésitation entre déconstruction et désagrégation - l'identité chinoise ayant changé dans les romans modernes de Taïwan », *op. cit.*, p. 199.

chinoise, surtout le groupe continental fondateur de cette République. En plus du titre, le récit national officiel, transmis à travers l'enseignement public et les médias de masse, est une source importante de renforcement des inégalités parmi les communautés d'origines différentes. Enfin, la revendication du gouvernement chinois à l'égard du territoire taïwanais menace sans cesse la souveraineté et l'autonomie insulaires, si bien que le souci de distinction entre Taïwan et la Chine, issu d'une démarche anti-impérialiste et anti-colonisatrice, est justifié. En revanche, il est infondé de qualifier un nationalisme encore dépourvu d'État propre, tel que le nationalisme taïwanais, comme un nationalisme opposé aux immigrés, aux minorités, ou encore aux étrangers.

Alors que l'intelligentsia critique ce nationalisme au nom du libéralisme, son silence face au nationalisme chinois, tant officiel que banal, révèle sa réelle position. L'émergence de ce nouveau nationalisme l'inquiète, car cela suppose la remise en cause de l'hégémonie assurant leur supériorité statutaire. Cette suprématie est confirmée par le taux disproportionné d'individus issus de familles émigrées aux hautes fonctions gouvernementales, militaires, ou encore universitaires. La remise en cause de cette inégalité avive donc les inquiétudes et les craintes. Certains donnent même à entendre que les indigènes expulseront tous les émigrés vers la Chine<sup>396</sup>. Bien qu'il s'agisse d'une crainte invraisemblable, celle-ci rallie nombre d'individus et influence les comportements électoraux. En somme, nous constatons que la ligne extrême-droite elle-même accuse les activistes de l'indigénisation d'extrême-droite.

### ***Confusion entre cosmopolitisme et mondialisme***

---

<sup>396</sup> Voir CHU Tien-hsin 朱天心, « Des réponses à "La Grande Réconciliation ?" no.2 » ("da he jie?" hui ying zhi er, 「大和解？」回應之二), *Revue trimestrielle de la recherche sur la société taïwanaise* (tai wan she hui yan jiu ji kan 台灣社會研究季刊), n°43, 2001, pp. 117-125. En fait, tous les habitants insulaires d'origine japonaise sont forcés de quitter cette île après l'arrivée du Kuomintang.

Les idées relevant de l'indigénéité et de l'indigénisation sont mal interprétées, voire même dénigrées, comme nous venons de le montrer. La cause de cela n'est pas seulement le raccourci qui oppose l'indigénisation et la mondialisation, mais également l'existence d'une certaine confusion que nous allons traiter ci-après.

La confusion entre mondialisation et cosmopolitisme est à rechercher dans la langue chinoise qui a des difficultés à traduire distinctement les deux. Ainsi, quand les sinophones croient apprécier la mondialisation eu égard à des valeurs de diversité, de tolérance et d'ouverture, ils se réfèrent, en réalité, au cosmopolitisme. En s'appuyant sur la force du marché, la mondialisation est un mécanisme d'homogénéisation qui rend aveugle les consommateurs manipulés par les grandes marques multinationales. Dans ce registre, l'espace réservé aux faibles et aux minorités est réduit<sup>397</sup>. En revanche, le cosmopolitisme respecte la subjectivité, puisqu'il forme la base d'une interaction équitable et tolérante.

Il existe donc des points communs entre l'indigénisation et le cosmopolitisme. En tant que revendication identitaire, le mouvement pour l'indigénisation est, tout d'abord, une démarche qui s'oppose à l'homogénéisation culturelle, notamment celle imposée par la sinisation à Taïwan. Cette homogénéisation est initialement le fait de la gouvernance totalitaire du Kuomintang, puis du renforcement de l'influence chinoise dans le monde. Cette influence est d'autant plus importante à Taïwan étant donné le contexte économique et géopolitique. En raison de la place prééminente de la Chine dans la mondialisation, la dépendance de Taïwan à l'égard du marché chinois, notamment en matière de main d'œuvre, est d'autant plus importante. En termes géopolitiques, le gouvernement chinois intervient de plus en plus dans l'industrie médiatique, la politique culturelle et le conflit identitaire taïwanais.

---

<sup>397</sup> Voir "Culture and power: Interview with Stuart Hall", *op. cit.*, p.35.

En outre, certains affirment que l'avancée de la mondialisation rend caducs les concepts de frontière et de nation<sup>398</sup>, si bien que l'appel à l'indigénisation ou au nationalisme serait incompatible avec cette tendance. Cependant, la résistance de l'État-nation à l'égard de ce processus est encore importante, ceci d'autant plus que les États les plus puissants déterminent unilatéralement les règles de cette mondialisation. Aussi, alors que la mondialisation défie les prérogatives de l'État-nation, les revendications identitaires nationales de groupes dominés ou discriminés profitent de cette opportunité pour s'exprimer. Les mouvements nationalistes rencontrés dans les Balkans, en Catalogne, ou encore en Ecosse témoignent des opportunités créées par la mondialisation.

Défiant l'hégémonie établie autour de la légitimité de la RDC, le mouvement pour l'indigénisation constitue un autre exemple de ce scénario. Entre 2008 et 2016, pendant la période de son mandat, le Président MA Ying-jeou, nationaliste chinois affilié au Kuomintang, s'attache, au nom de la mondialisation, à brouiller la frontière entre Taïwan et la Chine. Il favorise ainsi toutes les initiatives qui renforcent la dépendance économique entre les deux territoires et l'uniformité culturelle. Cette période correspond également à une forte adhésion des habitants insulaires à la transition identitaire, notamment du fait de leur mécontentement à l'égard de la politique présidentielle. Non seulement l'homogénéisation entre les deux rives est refusée, mais l'hégémonie du régime de la RDC est également remise en cause. Dans ce contexte, nous formulons l'hypothèse selon laquelle l'indigénéité n'est pas synonyme de repli sur soi. En effet, l'indigénisation est davantage une réponse favorable à la réalisation d'une émancipation collective dans le cadre de la mondialisation.

Les notions de frontière, de nation et d'identité sont généralement assimilées à une représentation d'univers clos, antonyme à la mondialisation. Cependant, selon notre analyse, il est bien question d'un stéréotype, car l'affirmation d'une

---

<sup>398</sup> En ce qui concerne cette fragilisation, Stuart HALL considère même que nous devenons tous diasporiques à l'ère de la globalisation. Voir *Ibid.*, p.34.

subjectivisation nationale favorise à la fois des capacités d'adaptation, afin de mieux profiter de la mondialisation, ainsi qu'une résistance à l'égard des contraintes de cette dernière. Nous ajoutons, en défense de cela, les propos de deux anthropologues.

L'anthropologue Jonathan FRIEDMAN considère l'identité nationale comme une stratégie pour se positionner dans le monde. La frontière n'est pas une limite imperméable empêchant l'interaction avec le monde extérieur, mais permet, en fait, de choisir les modalités de cette interaction. La recherche d'une particularité culturelle et d'une subjectivisation nationale exprime, quant à elle, un refus des règles du marché déterminées arbitrairement par les grandes puissances. Cela équivaut également à définir, de manière active, son lien avec le reste du monde<sup>399</sup>. L'anthropologue Ulf HANNERZ, de son côté, apprécie la notion de nation avec une position plus active. D'après lui, la nation est une ressource primordiale à la construction de l'identité personnelle, tandis que l'identité nationale est l'attachement le plus efficace aux réflexions sur le passé et l'avenir<sup>400</sup>.

De fait, les analyses ci-dessus soutiennent que l'indigénisation et la mondialisation ne sont pas des notions incompatibles. D'après nous, leur mise en opposition est simplement le résultat d'une rhétorique qui cherche à favoriser le camp de l'identité nationale chinoise dans une lutte politique. Malgré cela, leur stratégie est d'une efficacité redoutable dans la diabolisation des partisans du nationalisme taïwanais. L'ex-directeur du Musée des beaux-arts de Kaohsiung, LI Jiun-shyan, indique que l'usage du concept d'« indigénisation » aboutit systématiquement à une catégorisation politique et à l'explosion d'interrogations quant à sa propre motivation politique. Il regrette que cette démarche empêche toute discussion relative à l'indigénisation dans la société

---

<sup>399</sup> Jonathan FRIEDMAN, « The Past in the Future: History and the Politics of Identity », *American Anthropologist*, vol. 94, n°4, 1992, pp. 837-859.

<sup>400</sup> Voir Ulf HANNERZ, *Transnational Connections : Culture, People, Places*, London, Routledge, 1996.



taïwanaise<sup>401</sup>. L'artiste HUANG Lan-ya (黃蘭雅 1965-) affirme, quant à elle, que rares sont les individus dans le cercle de l'art qui parlent ouvertement du thème « indigénisation vs. mondialisation », car ce dernier est sujet à tensions<sup>402</sup>. En ce qui concerne la mondialisation et l'indigénisation, l'artiste WU Tien-chang, dont les œuvres sont appréciées pour leur esprit indigène, préfère le terme de « régionalisation » à celui d'« indigénisation »<sup>403</sup>. En somme, la diabolisation est tellement réussie qu'il est difficile d'effacer ce stéréotype.

## 8.2 Une théorie contre la subjectivisation culturelle

En plus de s'appuyer sur une stratégie de diabolisation, le clan DGE développe, depuis le début du XXI<sup>e</sup> siècle, une nouvelle identité liée à la « théorie de la mondialisation ». Cette position modifie sa ligne identitaire initiale à laquelle il propose un substitut : le citoyen sans frontière.

### ***L'artiste : citoyen sans frontière à l'époque de la mondialisation***

La notion de citoyen sans frontière est basée sur l'idée d'une communauté imaginaire, notion formulée par Benedict ANDERSON<sup>404</sup>, à l'échelle mondiale, dont l'avènement est rendu possible par l'émergence du « capitalisme de l'imprimé » qui devient enfin a-frontière.

Dans son mémoire de master, WANG Chia-shien (王家憲) explique :

« La mondialisation qui nous permet de trouver un moyen pour renverser les

---

<sup>401</sup> Entretien avec LI Jiun-shyan réalisé le 3 août 2007 dans le bureau du directeur du Musée des beaux-arts de Kaohsiung, à Kaohsiung, Taïwan. Voir annexe 3 dans le volume 2, pp. 20-21.

<sup>402</sup> Entretien à distance avec HUANG Lan-ya effectué le 24 août 2016.

<sup>403</sup> Entretien à distance avec WU Tien-chang réalisé le 21 août 2016. L'hostilité au sein des cercles culturels insulaires envers le particularisme culturel est, en fait, bornée au particularisme taïwanais. La discussion sur le particularisme asiatique est, en revanche, bien accueillie. Voir annexe 3 dans le volume 2, p. 24.

<sup>404</sup> Voir Benedict ANDERSON, *Imagined Communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991.

cadres de l'État et de la nation, fabrique donc une nouvelle identité. (...) Ressemblant au contexte national, la mondialisation devient le facteur afin de réunir une communauté culturelle par la consommation culturelle sous les règles capitalistes occidentales, qui remplace celles conformes au sang et à la langue<sup>405</sup>. »

Le manifeste « Le ciel est la limite », exposition dirigée par le commissaire appartenant au clan CDG, Manray HSU, présenté dans l'édition 2000 de la Biennale de Taïpei, indique :

« Nous sommes entrés dans une nouvelle époque, un nouveau siècle. (...) Notre monde est en train de connaître un certain mixage. La vie contemporaine se transforme en un métissage et une hybridation de manière plus poussée. C'est un métissage qui traverse les frontières, qui diversifie l'identité et le genre, qui confond le cloisonnement culturel et qui mêle le sang de gènes divers. Le caractère de métissage crée notre nouvelle identité, forge une nouvelle modernité. Une nouvelle culture créée par ce grand métissage donne lieu à de nouvelles possibilités illimitées et immenses<sup>406</sup>. »

Alors que la communauté imaginée nationale est l'objet d'une mauvaise réception, celle à l'échelle mondiale, considérée comme un mécanisme de la mondialisation irrésistible et progressiste, est appréciée. Certains Taiwanais l'interprètent, d'ailleurs, comme une voie alternative pour régler l'isolement diplomatique de Taïwan : lorsque le Taïwanais deviendra un citoyen du monde, il ne sera plus nécessaire de plaider la cause du statut de l'île sur la scène internationale. Des propos similaires sont répandus dans le cercle artistique, surtout dans les discours élogieux au sujet des DGE après 2000. Prenons des

---

<sup>405</sup> *La mondialisation et la consommation culturelle postcoloniale - exemple de la Biennale de Taïpei, op. cit.*, pp.64-65.

<sup>406</sup> Le manifeste « Le ciel est la limite », présenté dans l'édition 2000 de la Biennale de Taïpei [En ligne], consulté le 2 mai 2017.

URL : [http://proj1.sinica.edu.tw/~suchu/2000-Taïpei/2000-Taïpei/index\\_c.html](http://proj1.sinica.edu.tw/~suchu/2000-Taïpei/2000-Taïpei/index_c.html)

exemples.

CHAO Chia-hua (趙嘉華) exprime dans son mémoire un discours quelque peu utopique :

« Tous les êtres humains vivent ensemble sur Terre. (...) Nous sommes les citoyens du monde. (...) Selon le sens du citoyen mondial, chaque individu est apte à participer à la décision des affaires publiques du monde. (...) C'est un membre de la société internationale dans laquelle tous les gens sont égaux et chacun est considéré comme une entité distincte<sup>407</sup>. »

De même, LU Pei-yi, dans son mémoire, loue les artistes invités à l'exposition « Le ciel est la limite », lors de l'édition 2000 de la Biennale de Taïpei, car la portée économique, culturel et social des œuvres permet aux artistes de s'insérer aisément dans la société internationale. D'après elle, ces artistes construisent « un monde des citoyens du monde » où interagissent des apports culturels en provenance des quatre coins du monde, autrement dit un mécanisme qui dépasse la matérialité de la frontière<sup>408</sup>. Elle indique :

« L'édition 2000 de la Biennale de Taïpei est fondée sur l'idée de la mondialisation de l'Asie. (...) Cette idée a pour but d'imaginer un monde dont la frontière géographique, politique ou culturelle n'existe plus. La plupart des artistes invités sont des gens qui voyagent, immigrer, se déplacent entre les pays et séjournent dans un lieu hors de leurs propres racines culturelles. (...) Ces artistes, qui possèdent souvent différentes identités, professions et compétences, sont des citoyens transnationaux de la mondialisation. Ils sont, de ce fait, les « métisseurs » de la vie et de la création<sup>409</sup>. »

---

<sup>407</sup> *Étude contextuelle sur les discours des commissaires aux expositions de la Biennale de Taïpei de 1998 à 2008, op. cit.*, p. 89.

<sup>408</sup> Voir *Analyse des stratégies « locales/internationales » des expositions internationales du Musée des beaux-arts de Taïpei après les années 1990, op. cit.*, pp. 101-102.

<sup>409</sup> Voir *Ibid.*, p.101-103.

En dirigeant l'exposition « Croyez-vous à la réalité », lors de l'édition 2004 de la Biennale de Taïpei, CHENG Huei-hua, autre commissaire affiliée au clan DGE, défend son projet comme une volonté de relier la mondialisation et les problèmes rencontrés par l'ensemble de l'humanité face à la transition industrielle, le travail, ou encore l'identité culturelle<sup>410</sup>. Ainsi, elle espère que les artistes ne se limiteront pas aux réalités insulaires. Elle souhaite que ces derniers représentent la réalité du monde dans leurs créations et se positionnent, en cela, comme des « citoyens du monde »<sup>411</sup>. Bien que son discours aborde les effets négatifs de la mondialisation, effets que les précédents commissaires négligeaient, CHENG Huei-hua insiste tout de même sur cette identité articulée autour la mondialisation, identité que nous présenterons plus loin.

Un autre commissaire du clan DGE, LIN Hongjohn, répète cette idée de mondialisation dans « Atopia » lors de l'édition 2007 de l'Exposition du Pavillon taïwanais. Il estime qu'étant donné que la mondialisation déconstruit le concept de frontière, la situation de « sans pays », c'est-à-dire l'absence de reconnaissance de la part de la société internationale, ne constitue plus une difficulté. Il explique, en outre, que cette situation, qui touche Taïwan depuis longtemps déjà, constitue même une expérience exceptionnelle dont un État normal « n'est jamais en mesure de jouir »<sup>412</sup>. Cette position utopique est trompeuse, car elle minimise, via une évasion hors de la réalité, les difficultés que suppose la marginalisation diplomatique de l'île.

La subjectivisation culturelle de Taïwan n'intéresse pas beaucoup le domaine

---

<sup>410</sup> Voir *Étude contextuelle sur les discours des commissaires aux expositions de la Biennale de Taïpei de 1998 à 2008, op. cit.*, p. 87.

<sup>411</sup> Voir *Ibid.*, p.89.

<sup>412</sup> YU Wei 游崑, « Le caractère déterminé du "Territoire sans frontière" (ATOPIA), Exposition du Pavillon taïwanais de la 52<sup>e</sup> édition de la Biennale de Venise » (di wu shi er jie wei ni si tai wan guan « fei yu zhi jing » (ATOPIA) ding diao, 第 52 屆威尼斯台灣館「非域之境」(ATOPIA)定調), *Mensuel Artco*, n°173, 2007, pp. 62-63.

des arts visuels taïwanais. Cette situation atteint son apogée en 2013. L'Exposition du Pavillon taïwanais de cette année-là est confiée à Esther LU (呂岱如 1977-), une commissaire sélectionnée par les jurys du clan et ayant très peu d'expérience professionnelle en la matière. Le sujet de cette édition, « Ceci n'est pas un Pavillon taïwanais », a pour but de se jouer, au nom de l'art, des difficultés diplomatiques de Taïwan et de la déconstruction de la subjectivisation culturelle taïwanaise. Afin de remettre en cause les initiatives de construction d'une identité taïwanaise, des artistes étrangers sont invités au pavillon national, pour la première fois. Parmi les trois artistes invités, il ne reste alors qu'une place pour les Taïwanais offerte à un artiste qui raconte le lien culturel entre la Chine et Kinmen (金門), une petite île d'outre-mer appartenant à Taïwan. D'après Esther LU, la déconstruction de cette subjectivité, via la suppression de sa propre frontière, permettrait d'ouvrir une voie alternative pour remettre en question cette subjectivité, voire même renverser la vocation du pavillon national<sup>413</sup>. Ainsi, elle poursuit une identité née de la mondialisation pour remplacer tout type d'identité culturelle ou régionale, laquelle est généralement interprétée comme favorisant les antagonismes sociétaux. En revanche, d'après Esther LU, l'identité née de la mondialisation signifie un refus de considérer l'autre comme altérité<sup>414</sup>. En somme, il s'agit d'un souhait formulé au nom de la mondialisation qui refuse le particularisme et poursuit un idéal cosmopolite.

Le travail d'Esther LU, surtout son choix des artistes invités, est fortement critiqué en raison du souci de « détaïwanisation ». Pour la défendre, Manray HSU explique que le dé-nationalisme est en vogue dans les grandes expositions internationales, si bien que l'on ne doit plus insister sur la forme

---

<sup>413</sup> Voir WU Yin-hui 吳垠慧, « Le Pavillon taïwanais à Venise, "ceci n'est pas le Pavillon taïwanais" » (wei ni si tai wan guan « bu shi tai wan guan », 威尼斯台灣館「不是台灣館」), *le China Times* (zhong guo shi bao, 中國時報), 2013/04/16, p.14.

<sup>414</sup> LU Esther 呂岱如, « Façonner l'étranger : une agence politique ou une action performative » (xing su mo sheng ren : yi ge zheng zhi jie mei huo biao yan xing dong, 形塑陌生人：一個政治介媒或表演行動), in *Ceci n'est pas un Pavillon taïwanais* (zhe bu shi yi zuo tai wan guan, 這不是一座台灣館), Taïpei, Musée des beaux-arts de Taïpei, 2013, pp. 12-14.

nationale du pavillon national au risque de ne pas suivre le rythme du monde<sup>415</sup>.

Les observations réalisées démontrent une intensification, entre 2000 et 2013, des efforts visant à construire une nouvelle prétention identitaire : « l'identité sans frontière », jugée conforme au rythme de la mondialisation. Ces efforts se justifient par trois arguments.

Tout d'abord, on attache une importance absolue à la fusion et à l'interaction culturelle. Tous bilingues, les commissaires du clan DGE sont, eux-mêmes, des produits de cet échange. Ensuite, l'effet de cette interaction et de cette fusion est, d'après eux, l'émergence d'une identité née de la mondialisation. Les partisans de cette tendance estiment également que cette identité, complètement détachée du concept de frontière, remplacera l'identité nationale classique et, ainsi, libérera Taïwan de ses affres diplomatiques. Enfin, au contraire de l'identité nationale classique, « l'identité sans frontière » signifie l'adhésion à des valeurs avant-gardistes, voire progressistes.

Puis, il s'agit d'imposer l'idée selon laquelle la mondialisation est un phénomène irrésistible et, qu'en ce sens, tous les concepts liés à l'État-nation, comme l'identité nationale, sont obsolètes. Enfin, la logique est également de dire que l'État-nation est porteur de violence, donc à l'initiative de nombreuses atteintes aux libertés individuelles, et que « l'identité sans frontière » est la mieux à même de défier l'hégémonie de l'État-nation<sup>416</sup>. À travers la mise en avant de la dangerosité de la violence étatique, cette identité se dote, ainsi, d'une portée morale. En somme, l'invention rhétorique de cette identité confère au clan DGE une image à la fois progressiste et morale.

---

<sup>415</sup> Voir WANG Shi-yuan, « Manray HSU : Le décrochage de la nation est une tendance mondiale » (xu wen rui : tuo li guo jia ding wei shi guo ji qu shi, 徐文瑞：脫離國家定位是國際趨勢), *Site d'art - Ne pas se faire coincer dans un étang* [En ligne], mis en ligne le 07 décembre 2012, consulté le 03 octobre 2016.

URL : [http://artemperor.tw/news\\_page.php?table=focus&id=75/0](http://artemperor.tw/news_page.php?table=focus&id=75/0)

<sup>416</sup> YU Wei, « La politique est dans la vie quotidienne » (zheng zhi jiu zai ri chang sheng huo zhong, 政治就在日常生活中), *Mensuel Artco*, n°173, 2007, pp. 75-77.

En s'appuyant sur l'image positive de l'appel à la déconstruction de l'État-nation, le clan DGE remet en question le mouvement pour l'indigénisation mené pendant les années 1990. En effet, il considère que, dans ce contexte de mondialisation, la poursuite de la subjectivité de l'art taïwanais est anachronique et infertile. Il formule également une aspiration séduisante : si la frontière nationale est remise en cause dans le monde entier, Taïwan se débarrassera naturellement de sa position d'apatride dans la société internationale<sup>417</sup>. Le clan conclut, à cet égard, que Taïwan, pays non reconnu, dispose ainsi de toutes les caractéristiques pour s'ériger comme pionnier dans cette voie « créative ».

Influencés par les idées du clan, plusieurs jeunes artistes taïwanais se lancent dans le développement de cette idée. L'installation vidéo, « Faire exploser Taiwan » (fig. 4-17, 2011) de YU Cheng-ta (余政達 1983-), en est un bon exemple. L'artiste élabore, tout d'abord, un scénario pour son œuvre : les grandes puissances décident arbitrairement de faire exploser Taïwan. Cependant, en amont de cela, pour indemniser les habitants de cette île, les gouvernements des États-Unis, de la Chine et de Taïwan les incitent, avec leur aide, à déménager dans le pays de leur souhait. Ainsi, malgré la tragédie à venir, ces habitants discutent avec enthousiasme de leur avenir. Au prix de la mort d'un pays peu reconnu, les insulaires sont tous sauvés et ne sont plus les membres d'un peuple condamné. Puis, au fur et à mesure de la dispersion des Taïwanais, ce peuple réalise la première communauté dont la frontière est à l'échelle du monde. L'artiste résume cette œuvre ainsi : la mort de Taïwan n'est pas synonyme d'apocalypse, mais davantage d'une nouvelle imagination.

Nous allons à présent examiner les discours favorables à « l'identité sans frontière », lesquels suscitent l'adhésion de bon nombre d'artistes taïwanais.

---

<sup>417</sup> L'idée de la « citoyenneté sans frontière » apparaît dans les discours et les critiques des DGE suivantes : les Éditions 2000, 2004, 2006 et 2008 de la Biennale de Taïpei, ainsi que lors des Éditions 2007 et 2013 de l'Exposition du Pavillon taïwanais.

Tout d'abord, l'isolement diplomatique de Taïwan n'est pas une situation innée, mais le résultat d'un boycott à l'initiative de la Chine qui considère cette île comme une province rebelle. En ce sens, l'interprétation qui enjolive cette situation au nom d'une idée artistique ou d'une expérimentation politique progressiste est susceptible de mettre sous silence l'oppression impérialiste de la Chine. En fait, ces arguments, dits progressifs ou avant-gardistes, relèvent d'une rhétorique qui refuse la réalité<sup>418</sup>.

Le second mythe est celui d'une opposition imaginaire entre deux identités de niveau différent. La coexistence de l'identité nationale et de « l'identité sans frontière » - c'est-à-dire l'identification à un esprit cosmopolite - est sans doute possible. Autrement dit, l'identité nationale et le cosmopolitisme ne sont pas obligatoirement inconciliables.

Force est de s'interroger sur les motifs qui poussent à considérer certaines interventions politiques, comme le mouvement nationaliste, comme nuisibles à l'autonomie de l'art, alors que d'autres, à savoir l'idéologie opposée au concept d'État-nation, comme garantes de l'autonomie de l'art. La neutralité assumée par cet antinationalisme s'explique par une position d'indifférence à l'égard de la lutte identitaire. Cependant, dans la conjoncture actuelle, la préférence pour cette idéologie est finalement une démarche de résistance à l'égard de la transition identitaire.

### ***Une « indigénisation » sans indigénéité***

---

<sup>418</sup> Plusieurs artistes taïwanais s'engagent à inventer, dans leurs créations, un État virtuel afin de traiter le sujet de l'identité nationale à Taïwan. En plus de « Faire exploser Taïwan », que nous venons d'introduire, il existe un autre exemple célèbre : « la République sans peuple », exposition réalisée en 2011, dont le commissaire est WU Dar-kuen (吳達坤). Il imagine un État, qui n'est ni la RDC (République de Chine), ni la RPC (République Populaire de Chine), mais une utopie fondée sur l'amour de l'art et la volonté d'échapper à la menace de l'annexion de la Chine. Voir WU Dar-kuen (éd.), *Post-république : La République sans peuple* (hou min guo: mei ren gong he guo, 後民國：沒人共和國), Taïpei, Éditions La ville pastorale (tian yuan cheng shi 田園城市), 2011.



L'abrogation de la loi martiale encourage les artistes à s'investir dans l'art engagé. Néanmoins, la tendance s'inverse à partir de la première décennie du XXI<sup>e</sup> siècle au profit de la neutralité politique<sup>419</sup>. Cette neutralité de l'art s'exprime par une indifférence politique privilégiant, notamment, le « murmurisme »<sup>420</sup> : les acteurs de l'art ne se soucient que des choses peu significatives et privées.

Les œuvres respectives de KUO I-chen (郭奕臣 1979-) et d'Arthur OU (歐宗翰 1974-), « Envahissement » (fig. 4-18, 2004) et « À préserver, à élever et à annuler » (fig. 4-19, 2006), présentées dans les éditions de 2004 et 2006 de la Biennale de Taïpei, sont des illustrations de ce « murmurisme ». Dans sa création, le premier artiste explore sa propre solitude et sa tristesse en cherchant un intermédiaire entre corps et âme. En engageant une réflexion sur le rapport entre objet, mémoire, âme et temps, le second réalise un regard sur son époque dans laquelle la signification des choses échappe facilement au moindre relâchement de l'attention.

Une autre expression du « murmurisme » est la farce<sup>421</sup>. Une œuvre vidéo représentative de cela, « Kuso - Pink dans le jardin de Claude Monet » d'YEH Yi-Li (葉怡利 1973-), met en scène *Pink*, un personnage fictif habillé de manière ridicule, jouant et dansant dans un jardin (fig. 4-20, 2008). Par cette œuvre, l'artiste rend hommage à Claude Monet, mais ceci de manière humoristique. L'autre œuvre vidéo, « Le raccourci de la vie systématique - l'aire de vie épidermique » (fig. 4-21, 2002)<sup>422</sup>, de TSUI Kuang-yu (崔廣宇 1974-), met en scène de façon burlesque l'artiste qui change de vêtements de façon monotone

---

<sup>419</sup> CHIEN Tzu-chieh, « Le facteur du marché et la pâleur dans l'attente d'une interprétation » (shi chang yin su, yi ji dai quan shi de cang bai, 市場因素, 以及待詮釋的蒼白), *Artiste Mensuel*, n°394, 2008, p. 141.

<sup>420</sup> Voir *Ibid.*, p.138

<sup>421</sup> Voir *Ibid.*, pp.139-141

<sup>422</sup> Cette œuvre est sélectionnée dans la quatrième édition de Biennale de Taïpei en 2004.

pour intégrer les codes exigés de son environnement<sup>423</sup>.

GONG Jow-jiun (龔卓軍 1966-), critique d'art, explique cette indifférence politique comme le résultat d'un symptôme provoqué par une tendance à la « déconnexion de la société ». Il décrit cette tendance comme la conséquence de l'imitation, voire de la copie conforme, de l'art occidental avant-gardiste. Cette imitation, souvent improvisée, empêche les artistes de réfléchir au contexte taïwanais<sup>424</sup>. Cette analyse nous rappelle le discours de NI Tsai-chin dans le débat sur le « Mouvement pour l'indigénisation dans le domaine de l'art des années 1990 ». D'après NI Tsai-chin, le nihilisme de l'art taïwanais, c'est-à-dire l'absence de sens historique et social, proviendrait d'une absence de résistance vis-à-vis de l'hégémonie de l'art occidental. Néanmoins, leur analyse commune semble amalgamer la forme et le contexte, puisqu'il est possible d'exprimer un sentiment ou un avis sur le contexte taïwanais en utilisant une forme occidentale.

Afin de se détacher du « murmurisme », certains membres du clan DGE encouragent la création artistique enracinée dans le contexte local<sup>425</sup>. Cette position ne correspond pas exactement à l'indigénisation, malgré une certaine similarité. Dans cette thèse, nous qualifierons cette tendance de « création des sujets locaux ». Celle-ci traite exclusivement des problèmes sociaux, comme le désavantage industriel provoqué par la mondialisation (fig. 4-22, 2006)<sup>426</sup>, l'expropriation des terres privées au profit du capitalisme immobilier-(fig. 4-23, 2006)<sup>427</sup>, l'absence de considération pour la condition des ouvriers (fig. 4-24,

---

<sup>423</sup> Il existe encore bon nombre de critiques d'art soutenant que la série d'œuvres de TSUI Kuang-yu n'a pas seulement pour but la parodie, mais a également une portée sérieuse : une réflexion sur l'Homme au sein du système social.

<sup>424</sup> GONG Jow-jiun 龔卓軍, « La logique du "lieu malin" et la situation de l'esprit du monde marginal » (e xing chang suo luo ji yu shi jie bian yuan jing shen zhuang tai, 惡性場所邏輯與世界邊緣精神狀態), *Mensuel Artco*, n°174, 2007, p. 126.

<sup>425</sup> Voir LIN Hongjohn 林宏璋, « Introduction : Regardez ce symptôme ! » (dao lun : qiao ! zhe zheng zhuang, 導論：瞧！這徵狀), *Mensuel Artco*, n°174, 2007, p. 125.

<sup>426</sup> Cette œuvre a été sélectionnée dans la cinquième édition de Biennale de Taïpei en 2006.

<sup>427</sup> Cette œuvre a été sélectionnée dans l'édition 2007 de l'Exposition du Pavillon taïwanais.

2011)<sup>428</sup>, les liens entre la production, le commerce, l'interprétation et la classe sociale (fig. 4-25, 2012), etc. Bien que les thèmes abordés soient assez divers, deux sujets sensibles brillent par leur absence: le langage esthétique taiwanais et l'identité nationale.

En ce qui concerne le premier sujet - problème que nous avons présenté dans la partie précédente relative à la critique d'art insulaire -, il reste difficile d'appliquer les théories occidentales au langage esthétique taiwanais. À titre d'exemple, animés par la recherche d'une subjectivité culturelle, le langage esthétique commun d'HUANG Jin-ho (fig. 2-19), du groupe de la nouvelle peinture formosane (新台灣壁畫隊) (fig. 4-26), et des artistes qui défendent ce style (fig. 2-20, 2-23 et 2-25) n'est ni assez connu, ni même suffisamment reconnu par le cercle des critiques d'art, comme le montre le discours de GONG Jow-jiun :

« [Dans l'histoire de l'art taiwanais], on ne trouve pas une politique esthétique résistante. L'art occidental n'est pas rejeté. La poursuite de cet art n'est pas interrogée. La situation où les artistes natifs confondent le soi et l'insertion de l'extérieur n'est pas mise en cause<sup>429</sup>. »

En somme, les artistes qui s'engagent dans la recherche ou la construction d'une particularité esthétique taiwanaise ne sont généralement pas considérés par les critiques d'art. C'est la raison pour laquelle ces engagements ne sont pas à la portée de la « création des sujets locaux ».

En ce qui concerne l'absence de sujets relatifs à l'identité nationale, certains l'expliquent en ce sens: les arts visuels délaissent cette question, car celle-ci est excessivement traitée dans les autres secteurs. Cependant, le domaine artistique dans son ensemble ne considère que rarement cette question.

---

<sup>428</sup> Cette œuvre a été sélectionnée dans l'édition 2011 de l'Exposition du Pavillon taiwanais.

<sup>429</sup> « La logique du "lieu malin" et la situation de l'esprit du monde marginal », *op. cit.*, p.126.

Certains voient dans cette absence la conséquence de l'imitation des styles occidentaux : ceux-ci ne permettraient pas d'aborder la société taïwanaise eu égard à la différence conjoncturelle. En notre sens, cette indifférence politique est davantage le fait de la sensibilité associée à certains sujets.

Nous pensons que cette indifférence particulière est le produit de circonstances politiques qui puisent dans le conflit identitaire à Taïwan. Au moins deux stratégies, développées pour limiter la transition identitaire et la subjectivisation culturelle taïwanaises, encouragent cette indifférence.

La première est l'opposition idéologique entre libéralisme et nationalisme. Si les libéraux, comme John RAWLS, écartent toute question identitaire, leurs adversaires, à l'instar de Pierre NORA, soulignent la force des émotions véhiculées par des symboles et des lieux chargés d'histoire en termes de cohésion sociale. L'idée, ici, est que les valeurs universelles, contrairement aux concepts de frontière et de communauté, ne permettent pas de réaliser une solidarité sociale.

Le clan DGE adopte une posture libérale en encourageant la neutralité de l'artiste sur le sujet identitaire, notamment afin de réduire la voix des appels à une conscience nationale. Plus précisément, il met l'accent sur l'incompatibilité entre cette voix et « l'identité sans frontière », jugée comme voie primordiale d'accès à la citoyenneté du monde.

Invitée à l'édition 2008 de la Biennale de Taïpei, WU Mali propose l'œuvre « Demain, Taïpei sera de nouveau un lac » (fig. 4-27, 2008), un jardin potager temporaire installé dans la capitale. Par cette œuvre, l'artiste souhaite proposer des solutions au réchauffement planétaire, ainsi que des moyens pour atteindre l'autosuffisance alimentaire à Taïwan. Grâce à cette combinaison entre un phénomène mondial et une problématique locale, cette œuvre, pourtant relativement simple, reçoit l'éloge du clan DGE.

À la même époque, une autre création, au sujet pourtant assez similaire, ne reçoit pas les faveurs de ce clan. Dans le cadre de l'exposition « Dialectique de la terre », le commissaire, LI Jiun-shyan invite des artistes du sud de Taïwan à se regrouper à Zhu-tian (竹田), un village en déclin. Au cours de leur résidence, les artistes se familiarisent avec les lieux de mémoire de ce village. Ce faisant, le commissaire espère que leurs créations apporteront une image novatrice au village. Cette exposition traite donc d'un sujet nostalgique afin d'inviter les artistes à s'engager dans la lutte contre le déclin du monde rural, un phénomène de portée mondiale (fig. 4-28, 2001).

Alors que cette démarche fait résonner une difficulté locale avec une problématique mondiale, force est de s'interroger sur l'absence d'intérêt des critiques à son égard. Traiter, par le biais de l'œuvre, un problème mondial à l'instar d'un cas local, n'est-il pas suffisant ? Contrairement à « Demain, Taïpei sera de nouveau un lac », cette œuvre contient une sensibilité à l'égard du localisme et des lieux de mémoire. En ce sens, elle n'est pas considérée par les libéraux qui rejettent toute forme de conscience identitaire.

La seconde stratégie qui freine la transition identitaire et la subjectivisation culturelle taïwanaise est plus complexe. Elle est liée à une démarche relativement identique à la position de WANG Hsiao-po (王曉波 1943-), un membre de l'intelligentsia représentatif du nationalisme chinois à Taïwan. Ce dernier accuse les indépendantistes de s'attribuer tous les profits de la « conscience taïwanaise »<sup>430</sup>. Le camp nationaliste chinois à Taïwan propose, ainsi, de faire une greffe, au niveau de la culture et du récit national, entre l'identité autour de la République de Chine et celle de la terre taïwanaise, telle que « la base de la RDC et l'appellation de Taïwan ». Une proposition de compromis similaire est formulée par clan DGE : développer activement son

---

<sup>430</sup> Voir *Devenue « Japonaise » : Taïwan coloniale et la politique sur la formation de l'identité*, op. cit., pp.95-101.

engagement social sans contracter de sentiment identitaire, ceci afin d'encourager la création à s'enraciner dans le contexte taïwanais et maintenir, en même temps, une ligne identitaire neutre.

À titre d'exemple, les artistes étrangers invités à la Biennale de Taïpei sont appelés à réaliser des créations liées au contexte taïwanais. Comme il est impossible de se familiariser avec le contexte taïwanais durant un séjour si court, ces artistes acquièrent des connaissances et font le choix de tel ou tel engagement social en s'appuyant sur les orientations proposées par le clan DGE. Par conséquent, il n'est pas surprenant que ces artistes traitent toujours de sujets déjà vus avec une interprétation superficielle. Il va sans dire que le sujet identitaire est évité.

Dans l'édition 2008 de la Biennale de Taïpei, l'artiste turc Burak DELIER (1977- ) réalise un art dit « engagé » dans « Contre-attaque : l'équipe d'intervention » (fig. 4-29, 2008), une œuvre abordant le sujet préféré du clan : la violence étatique. Un panneau publicitaire, « *We will win* » (nous allons gagner), est érigé dans le quartier où a lieu la lutte populaire contre l'expropriation des terres privées. Bien que le mode d'engagement soit sans doute un peu superficiel<sup>431</sup>, notamment du fait de l'extranéité de l'artiste, Burak DELIER est loué par le clan pour sa finesse d'observation du contexte taïwanais<sup>432</sup>.

Le clan interprète à la légère l'enracinement dans le contexte taïwanais ou l'engagement social. Par exemple, une installation artistique d'un artiste thaïlandais, Navin Rawanchaikul, montrée à la Biennale de Taïpei, est appréciée pour son lien avec le contexte local, or ce lien est uniquement le fait de la qualité d'interaction de l'œuvre avec les spectateurs locaux<sup>433</sup>.

---

<sup>431</sup> HSU Ching-yeh 許瀨月, « L'art en tant qu'action culturelle et sociale » (zuo wei she hui wen hua xing dong de yi shu, 作為社會文化行動的藝術), *Artiste Mensuel*, n°401, 2008, pp. 164-167.

<sup>432</sup> *Étude contextuelle sur les discours des commissaires aux expositions de la Biennale de Taïpei de 1998 à 2008, op. cit.*, p. 117.

<sup>433</sup> Voir *Analyse des stratégies « locales/internationales » des expositions internationales du Musée des beaux-arts de Taïpei après les années 1990, op. cit.*, p. 107.

En ce sens, l'indigénisation, volonté permettant d'évoquer le sentiment identitaire, la mémoire collective ou un langage esthétique singulier, n'est pas seulement érigée comme contraire à la mondialisation, mais est également concurrencée par un appel à l'engagement social dénué de tout sens identitaire.

Étant donné que la réception sociétale de l'identité chinoise connaît un déclin irréversible, il est question de formuler une alternative afin de prolonger une conscience associée à la RDC. L'idée est d'afficher une volonté de se détourner du conflit identitaire et de justifier cela par une posture libérale. Vu que cette neutralité politique est articulée avec une prétention cosmopolite, elle est généralement fièrement exprimée. Puis, le clan DGE formule une stratégie d'engagement social dépourvue de tout aspect identitaire. Celle-ci consiste à revendiquer un nouveau lien à la terre, dont la définition a été, jusque là, accaparée par le camp favorisant l'indigénisation.

### **8.3 Une théorie contraignant la poursuite du particularisme culturel par le biais de l'« auto-orientalisme »<sup>434</sup>**

En examinant le rapport du clan au thème de prédilection qu'est la mondialisation, nous faisons le constat d'une évolution de sa position au fur et à mesure des DGE. Ainsi, dans les dernières éditions, il s'interroge sur les défauts de cette mondialisation. Cependant, ce n'est pas l'homogénéisation culturelle qui est condamnée<sup>435</sup>, mais l'hégémonie de l'Occident.

#### ***Un « orientalisme » à la taiwanaise***

Plusieurs éditions de la Biennale de Taïpei sont dirigées par l'équipe des commissaires généralement composée d'un Taïwanais et d'un Occidental. La

---

<sup>434</sup> Voir annexe 1 : no.1 du lexique des notions dans le volume 2, p.5.

<sup>435</sup> Voir *La mondialisation et la consommation culturelle postcoloniale - exemple de la Biennale de Taïpei*, op. cit., pp. 61-62.

dispute s'éclate souvent dans cette collaboration demandée par le musée. Pour le clan DGE, l'hégémonie de l'Occident est attestée par l'inégalité à l'œuvre au sein de cette équipe. Cette condamnation est évidemment trop succincte, puisqu'elle ne s'appuie que sur un sentiment personnel. La dispute entre deux collaboratrices est exagérément interprétée comme un symbole du rapport inégalitaire entre Taïwan et l'Occident. Une autre condamnation, plus sagace, s'appuie sur l'asymétrie des échanges culturels, surtout lors des DGE où Taïwan est jugé comme victime d'une importation culturelle écrasante<sup>436</sup>. Le commissaire du clan, LIN Hongjohn affiche son mécontentement : « [l]a soi-disant mondialisation est souvent un autre nom de l'euro-américanisation »<sup>437</sup>. L'artiste le plus apprécié du clan, CHEN Chieh-jen, répète : « [j]'ai l'impression que la soi-disant mondialisation est en fait l'occidentalisation »<sup>438</sup>.

Cependant, la lutte contre l'hégémonie culturelle du monde occidental suppose que les acteurs de l'art insulaire puisent un particularisme dans leurs racines culturelles<sup>439</sup>. Étant donné que le clan ne soutient ni cette hégémonie, ni ce retour aux origines, il se trouve dans un dilemme. Il emprunte, ainsi, le terme d'« orientalisme » formulé par Edward W. SAÏD pour trouver une solution.

Selon Edward W. SAÏD, l'orientalisme est à l'origine de la représentation inexacte et préjugée du monde oriental fondée sur la perception

---

<sup>436</sup> CHENG Hwei-hwa, « Comment affrontons-nous la réalité ? » (wo men ru he mian dui xian shi? 我們如何面對現實?), *Mensuel Artco*, n°146, 2004, p. 67.

<sup>437</sup> LIN Hongjohn, « Réaction après avoir avancé au-delà de la frontière » (qian jin dao bian jie zhi wai de fan ying, 前進到邊界之外的反應), *Artiste Mensuel*, n°318, 2001, p.135.

<sup>438</sup> CHEN Chieh-jen 陳界仁, « La Biennale de Taïpei de 2002 - Théâtre mondial (La note du forum) » (er ling ling er tai bei shuang nian zhan - shi jie ju chang (zuo tan hui ji lu), 2002 台北雙年展-世界劇場 (座談會記錄)), *Revue d'Art Moderne* (xian dai mei shu 現代美術), n°108, 2003, p. 37.

<sup>439</sup> Voir CHIU Kuei-fen, « La quête de la "taïwanité" : le sens politique radical de l'imagination vernaculaire à l'époque de la mondialisation » (xun zhao « tai wan xing » : quan qiu hua shi dai xiang tu xiang xiang de ji jin zheng zhi yi yi, 尋找「台灣性」: 全球化時代鄉土想像的基進政治意義), *Mensuel littéraire de la Chine et de l'étranger*, (zhong wai wu xue 中外文學), vol. 32, n°4, 2003, pp. 45-65.



européocentriste<sup>440</sup>. Ce discours, centré sur le lien entre l'hégémonie et la reproduction fictive des images, est transformé par le milieu sinophone des sciences sociales avec la notion d'« auto-orientalisme ». Cette notion « auto-orientalisme » est formulée dans les années 1990 par IWABUCHI Koichi (岩渕功一) qui désigne le souci de répondre et de séduire activement le regard occidental comme responsable du caractère monotone de la japonité et du nationalisme exclusif<sup>441</sup>. À l'issue de la publication de son article « Exotisme complice : le Japon et ses autres », traduit en chinois en 1998, cet argument gagne rapidement en popularité dans le milieu des sciences sociales sinophones.

À titre de précision, la notion d'« auto-orientalisme » désigne l'ensemble des pratiques réalisées afin de séduire l'Occident grâce à l'alimentation des représentations imaginées, de manière fictive ou non, par les Occidentaux comme relevant du monde non-occidental. Au regard des discours associés à cette pensée, cette démarche ne fait que renforcer l'asymétrie de la relation entre les deux entités culturelles.

Bien que le terme « auto-orientalisme » ne soit pas largement répandu dans le cercle de l'art taïwanais, certains discours du même ordre sont tout de même adoptés par plusieurs critiques d'art qui déprécient l'alimentation indiquée. Par exemple, d'après LU Pei-yi, partisan de cette position, les artistes taïwanais, notamment lors de leur participation aux expositions internationales, jouent le rôle d'informateurs de la société indigène, au sens ethnographique du terme. La fonction de ce rôle consiste à satisfaire l'imaginaire des Occidentaux en fabriquant et en diffusant des éléments exotiques à travers cette participation<sup>442</sup>.

---

<sup>440</sup> Voir Edward W. SAÏD, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, le Seuil, 2005.

<sup>441</sup> WABUCHI Koichi (岩渕功一), « Exotisme complice: le Japon et ses autres » (gong fan de yi guo qing diao -ri ben he ta de ta zhe, 共犯的異國情調-日本和它的他者), in *Décolonisation et nationalisme* (jie zhi yu min zu zhu yi, 解殖與民族主義), Hong Kong, Oxford University Press, 1998, p. 196.

<sup>442</sup> Voir *Analyse des stratégies « locales/internationales » des expositions internationales du Musée des beaux-arts de Taïpei après les années 1990*, op. cit., p.79.

En ce sens, elle indique : « [n]ous imaginons, avec un certain imaginaire culturel, l'exigence de la grande exposition occidentale. Nous dépendrions des jurys internationaux et des commissaires internationaux pour décider la recette de notre présentation »<sup>443</sup>.

En utilisant les motifs du « tissu imprimé de grand-mère », Michael LIN, à travers des œuvres comme « Temps, point d'appui » (fig. 4-6), recueille une excellente réception populaire, mais est attaqué par le cercle professionnel pour son « auto-orientalisme ». En effet, les critiques d'art fustigent l'afféterie exotique des séries de ce motif, qui, d'après eux, ont été réalisées uniquement afin d'attirer l'attention du public occidental<sup>444</sup>. Dans ce contexte, le risque est d'exprimer une fausse qualité taïwanaise et de sacrifier l'autonomie de la création de l'artiste. Cependant, ce clan se contente d'un simple avertissement et ne l'accompagne d'aucun argumentaire démontrant l'asymétrie de la relation avec l'Occident. En réalité, toutes les œuvres révélant un langage esthétique taïwanais et/ou une particularité culturelle taïwanaise sont qualifiées par ce clan d'« auto-orientalistes ».

Il est intéressant de noter que les œuvres qui mettent en scène la particularité culturelle chinoise n'ont jamais subi de tels reproches. « Généalogie de soi-même » (fig. 4-30, 1996), œuvre représentative de CHEN Chieh-jen, représente une ancienne scène chinoise et manifeste une idéologie anti-impérialiste. Cet artiste utilise la photographie d'un supplicié chinois (fig. 4-31), capturée au début du XX<sup>e</sup> siècle, connue dans le monde occidental, notamment car elle figure dans *Les Larmes d'Eros* de Georges BATAILLE<sup>445</sup>. Elle est également célèbre, parce qu'elle témoigne de l'atrocité du châtement

---

<sup>443</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>444</sup> LIN Hongjohn, « Un geste floral : l'œuvre de Michael LIN » (hua yang zi tai : lin ming hong de zuo pin, 花樣姿態：林明弘的作品), *Mensuel Artco*, n°147, 2004, pp. 104-107.

<sup>445</sup> LIU Chi-hui, « L'interprétation visuelle de la "modernité" : le démembrement de l'histoire et l'insensibilité de la mort de CHEN Chieh-jen » (« xian dai xing » de sh jue quan shi : chen jie ren de li shi zhi jie yu si wang dun gan, 「現代性」的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感), *Mensuel littéraire de la Chine et de l'étranger*, n°30, 2002, p.55.

sous l'Ancien Régime chinois. D'après cet artiste, la large diffusion de cette image de cruauté chinoise est une volonté de démontrer l'obscurantisme du monde oriental. Il critique ainsi ce point de vue orientaliste et impérialiste :

« Au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque la technique photographique entre, avec le capitalisme, dans le tiers-monde, telle que la Chine et Taïwan, ce monde est réduit à l'objet des regards. (...) Nous ne sommes pas seulement destinés à être regardés, nous sommes regardés tout en étant démembrés<sup>446</sup>. »

Il continue :

« Lorsque nous voulons discuter notre histoire ou remonter dans des situations antérieures, il faut que nous ayons recours aux photos prises par les colonisateurs, les impérialistes et les anthropologues de l'époque. Apparemment, ces photos sont prises d'après le point de vue européocentriste (...) Même, l'interprétation de ce point de vue laisse entendre que l'Occidental sait tout et qu'il dit la réalité<sup>447</sup>. »

La professeure et critique culturelle, LIU Chi-hui, formule la même opinion lorsqu'elle souligne qu'il faut revisiter la légitimité de la modernité. Selon elle, la notoriété de la photographie sur le châtement inhumain est représentative d'une mise en contradiction fondamentale de la Chine et du monde occidental : sauvagerie vs. modernité. Autrement dit, le monde considéré comme avancé est en légitimité de qualifier ce qui relève de la barbarie. À ce titre, elle fait référence aux propos de CHEN Chieh-jen pour démontrer que la modernisation forcée en Chine menée par les envahisseurs occidentaux ressemble au

---

<sup>446</sup> KUAN Hsiu-hui 關秀惠, *L'image du corps transgressant le système social : une recherche sur la « Recherche des esprits » d'HOU Chun-ming et la « Révolte du corps et de l'âme » de CHEN Chieh jen* (yu yue she hui ti zhi de shen ti yi xiang : hou jun ming de « sou shen ji » yu chen jie ren de « hun po bao luan » yan jiu, 踰越社會體制的身體意象：侯俊明的《搜神記》與陳界仁的《魂魄暴亂》研究), mémoire de master à l'Université nationale Chang Kung, Taïnan, 2004, p. 72.

<sup>447</sup> *Au nom de l'art : explorer l'art visuel taïwanais, de l'époque moderne à l'époque contemporaine*, op. cit., pp.33-34.

châtiment inhumain capturé par la photographie. Selon elle, la subjectivité chinoise s'épuise face aux regards opérés à travers l'appareil-photographies, objet symbolique du point de vue orientaliste.

CHEN Chieh-jen utilise cette photographie pour réaliser son œuvre en la retouchant de façon à se placer lui-même dans la foule, comme spectateur attentif de la victime du supplice. Le sens de l'œuvre est de figurer l'intervention de l'artiste, homme asiatique et moderne, dans le passé, au moment où l'Asie représentait l'antithèse de la modernité<sup>448</sup>.

Il convient de formuler une opinion sur l'œuvre et sur les critiques favorables associées.

Tout d'abord, la principale différence entre la photographie originale et l'œuvre « Généalogie de soi-même » réside dans la taille, la seconde étant bien plus grande. Une autre distinction évidente est la dicéphalie du supplicié, réalisée par la retouche. Étant donné qu'il existe, finalement, peu de différences entre les deux, il est probable que le succès de l'œuvre soit encore dû à la barbarie de cette scène d'exécution sous l'ancien régime chinois, expression suprême de l'exotisme au regard des Occidentaux. Autrement dit, l'artiste tombe dans le piège de l'« auto-orientalisme ». Tout au moins, cette œuvre parvient difficilement à transmettre la signification voulue par l'artiste, à savoir : démontrer la violence du point de vue impérialiste dans une démarche orientaliste signifiée par le regard.

Alors que le clan DGE rejette, sous couvert de la théorie de la mondialisation, toutes les réalisations qui manifestent une particularité locale, cette œuvre, pourtant remplie d'éléments chinois, ne fait pas l'objet de critiques. Il est indéniable que le succès international de cette œuvre se fonde sur le

---

<sup>448</sup> « L'interprétation visuelle de la "modernité" : le démembrement de l'histoire et l'insensibilité de la mort de CHEN Chieh-jen », *op. cit.*, pp. 45-82.

particularisme chinois et l'aspect « auto-orientaliste », si nous nous permettons d'emprunter la formule du clan indiqué.

Enfin, si, véritablement, la neutralité politique est la condition préalable pour assurer l'autonomie de l'art, il conviendrait que le clan dévalorise également les créations exprimant une idéologie politique, y compris le nationalisme chinois. Pourtant, cette œuvre acclamée par le clan est emplies d'un sentiment nationaliste. Celui-ci se trouve dans la volonté anti-impérialiste, voire antioccidentale, de l'œuvre déduite de l'insistance de l'artiste à l'égard de l'antagonisme sino-occidental dans l'histoire. De plus, si l'orientalisme d'Edward W. SAÏD met en avant un imaginaire imposé, ce que montre cette photographie est, par contre, un fait indéniable, connu tant dans le monde occidental que dans le monde sinophone. En fait, ce qui entraîne l'hostilité envers la photographie originale est l'embarras, né du sentiment nationaliste, de cette scène cruelle perpétrée en Chine capturée par le regard photographique, symbole de l'avancée du monde occidental.

### ***Une position identitaire sous-jacente***

L'autre œuvre de CHEN Chieh-jen, « La frontière de l'Empire I » (fig. 4-32 et 4-33, 2008-2009), présentée dans l'édition 2009 de l'Exposition du Pavillon taiwanais, révèle d'une manière plus poussée le sentiment nationaliste chinois.

Cette œuvre est le résultat d'une mauvaise expérience personnelle vécue en 2008 par l'artiste CHEN Chieh-jen : sa demande de visa de voyage aux États-Unis est refusée, car il ne dispose pas des papiers nécessaires. « Vous êtes suspecté de tenter d'immigrer illégalement », la phrase prononcée par un agent des visas à son encontre, devient le titre d'un projet artistique d'hostilité à l'égard des agents américains<sup>449</sup>. Pour ce projet, l'artiste fait une collecte

---

<sup>449</sup> Voir CHEN Chieh-jen, « La déclaration de CHEN Chieh-jen » (chen jie ren de sheng ming, 陳界仁的聲明), *Projet* : « Vous êtes suspecté de tenter d'immigrer illégalement ! » (« wo huai yi

d'expériences similaires liées au rejet d'une demande de visa. Le recueil de toutes ces plaintes produit une œuvre artistique vidéo : « La frontière de l'Empire I ».

Avant l'achèvement de cette œuvre, un accord d'exemption de visas de voyage entre Taïwan et les États-Unis est signé, si bien que la situation considérée par l'œuvre n'est plus un état de fait. L'artiste présente tout de même la vidéo qui se compose de deux parties mettant en scène les plaintes contre les agents intéressés. Dans la première partie, une salle d'entretien fabriquée par l'artiste dans laquelle huit actrices sont annoncées une par une est mise en scène<sup>450</sup>. Dans la deuxième partie, neuf épouses immigrées de Chine lisent des textes qu'elles tiennent à la main, organisées en file d'attente devant la douane taïwanaise, le tout dans une configuration théâtrale. Leurs propos font état du fait qu'elles sont soupçonnées de vouloir entrer à Taïwan pour contracter des mariages de complaisance.

D'après CHEN Chieh-jen, les agents des visas américains effrontés incarnent l'impérialisme américain à Taïwan. La méfiance de leurs homologues taïwanais envers les épouses chinoises est également la manifestation d'une conscience impérialiste. Quant à l'exemption des visas, l'artiste insiste sur le fait que le joug de l'impérialisme américain persiste ailleurs, bien que cette exemption le rende invisible au niveau des frontières. Ainsi, pour l'artiste, restaurer la scène de la salle d'entretien dans la vidéo vise à représenter la domination de l'empire américain sur le peuple taïwanais.

Lors de l'exposition du projet « Vous êtes suspecté de tenter d'immigrer illégalement », l'artiste reçoit de nombreuses attaques provenant d'internautes

---

ni shi yao tou du ! » ji hua, 「我懷疑你是要偷渡！」計畫) [En ligne], mis en ligne le 27 septembre 2008, consulté le 10 mars 2017. URL : <http://ccjonstrike.blogspot.fr/>

<sup>450</sup> Les participants, dont le visa a été refusé, dans l'œuvre de CHEN Chieh-jen, sont tous des femmes. L'organisation diplomatique des États-Unis à Taïwan, l'*American Institute in Taiwan*, étudie beaucoup plus sérieusement les dossiers des femmes célibataires afin d'éviter leur installation définitive aux États-Unis sous couvert du mariage.

insulaire qui juge sa réaction trop excessive. En réponse à « ces collaborateurs de l'impérialisme américain », l'artiste souligne leur ignorance entraînée par la conscience impérialiste. De ce fait, il ajoute la deuxième partie de la vidéo pour montrer la dangerosité de cette conscience qui produit déjà des victimes au sein de l'île.

L'argument utilisé par l'artiste pour justifier cette création exagère la blessure causée par les agents des visas américains. En effet, dans ses discours, il compare le refus de l'émission du visa à la violence de l'apartheid en Afrique du Sud, du nazisme, ou encore de la Terreur blanche à Taïwan. En outre, il semble excessif de considérer le contrôle du mariage de complaisance, réalisé universellement, comme le résultat d'une conscience impérialiste<sup>451</sup>. Ces exagérations expriment des arguments de pente glissante. Enfin, il convient d'avouer que la restitution de la salle d'entretien en vue de matérialiser l'impérialisme en vigueur n'est plus persuasive à l'époque de l'exemption des visas.

Cette œuvre révèle, toutefois, le sentiment nationaliste chinois implicite de l'auteur. Il brandit non seulement un drapeau anti-impérialiste, mais démontre également une solidarité exclusive avec les Chinoises dans la deuxième partie de son œuvre.

En ouverture de la discussion sur le mariage « transdétroit », nous souhaitons mentionner la guerre du Donbass qui s'est déroulée en 2014 au sud-est de l'Ukraine et qui a démontré le poids politique qu'ont eu les immigrants d'origine russe dans ce conflit. Il en va de même pour les immigrants à Taïwan originaires de la Chine communiste, dont la majorité arrivent sur l'île en vue de se marier.

---

<sup>451</sup> CHENG Huei-hua, « Produire l'action sans pouvoir obtenir le dossier de l'évènement : CHEN Chieh-jen parle de "la Frontière de l'Empire I" » (zai wu fa you dang an de shi jian zhong, sheng chan xing dong he dang an—chen jie ren tan « di guo bian jie I » xi yang mei shu, tai wan zhi zao, 在無法有檔案的事件中, 生產行動和檔案—陳界仁談《帝國邊界 I》), in *Art et société : essais et interview avec les artistes contemporains*, Taïpei, Musée des beaux-arts de Taïpei, 2009, pp. 82-92.

Ces derniers sont bien investis dans la scène politique insulaire. Tout d'abord, il convient de préciser que les Chinoises sont les plus nombreuses (environ 67%) parmi les épouses immigrées. Leur intégration culturelle est particulièrement aisée, car elles ne subissent pas l'obstacle de la langue. Puis, profitant de la géopolitique favorable de leur pays natal, bon nombre de ces épouses savent s'organiser et s'engager dans le mouvement de l'annexionnisme. Si nous nous permettons d'utiliser le point de vue de CHEN Chieh-jen, nous faisons le constat d'une conscience impérialiste dans les engagements politiques de ces épouses. Néanmoins, dans l'œuvre de cet artiste, elles sont présentées comme victimes de l'impérialisme exercé par le gouvernement insulaire, uniquement du fait de l'action publique contre les mariages de complaisance. En outre, force est de dire que ce groupe n'est pas le meilleur choix pour attirer la compassion générale, puisqu'il n'est pas le plus faible parmi ce type d'immigration. Ces deux poids et deux mesures dans le traitement d'une problématique commune à tout phénomène d'immigration, nous permet d'identifier le spectre de solidarité existant entre ces femmes d'origine chinoise et l'artiste.

Comme nous l'avons montré, l'« auto-orientalisme » et la position identitaire de CHEN Chieh-jen<sup>452</sup> n'empêchent pas les applaudissements du clan DGE. En revanche, ce clan considère comme xénophobes, voire même racistes, les idées favorisant l'indigénisation dans la création artistique. La double norme est, ici, évidente. Elle constitue une preuve solide de la ligne identitaire, conscientisée ou non, des individus qui dénoncent l'« auto-orientalisme ».

À Taïwan, les élites qui s'identifient à ce régime s'attachent à alerter les insulaires sur la menace que représente « l'invasion » culturelle des « empires » occidentaux. Cependant, le sentiment anti-impérialiste est tout de même susceptible de stimuler l'affirmation d'une identité indigène et la recherche de la subjectivité culturelle taïwanaise. De ce fait, l'invention du terme « auto-orientalisme » constitue une magnifique rhétorique de portée double:

---

<sup>452</sup> Voir la note n° 344, p. 211.



dénoncer la dangerosité de l'hégémonie occidentale et rompre la coopération entre l'occidentalité et l'indigénéité. Cela est une stratégie novatrice qui se développe au rythme de l'évolution de la relation de force triangulaire entre la sinité, la taïwanité et l'occidentalité.

Plus précisément, concernant l'opposition entre sinité et occidentalité, force est d'identifier trois étapes dans l'histoire taïwanaise. Le Mouvement de la forme culturelle des années 1970 brandit fermement le drapeau nationaliste chinois afin de lutter contre ladite hégémonie culturelle occidentale. Dans les années 1990, on suit, plus discrètement, la ligne nationaliste chinoise en prétendant soutenir l'indigénisation dans le débat sur le Mouvement pour l'indigénisation dans le domaine de l'art. Bien qu'il existe certaines nuances, les deux positions prônent « la base chinoise et l'application taïwanaise ». Autrement dit, une conciliation entre sinité et taïwanité en vue de contrer l'occidentalité est possible, si la hiérarchie entre les deux est respectée.

La troisième étape s'articule autour du concept d'« auto-orientalisme » formulé au début du XXI<sup>e</sup> siècle à Taïwan, dans lequel « l'application taïwanaise » n'est plus prise en compte. Dans la relation triangulaire, c'est la première fois que la taïwanité et l'occidentalité sont simultanément interrogées. Cependant, nous constatons des divergences dans cette remise en cause, car l'occidentalité n'est pas véritablement réfutée. La raison de cela est simple : le clan DGE souhaite maintenir sa position dans la participation taïwanaise aux expositions internationales artistiques.

Le succès de l'opposition à l'« auto-orientalisme » se base sur une distorsion du discours d'Edward W. SAÏD. En effet, le clan DGE avance que toutes les apparitions du particularisme non-occidental servent uniquement le goût occidental, c'est-à-dire à divertir le regard impérialiste. De ce fait, il considère que le particularisme renvoie à une perte de subjectivité. Autrement dit, le lien essentiel entre la subjectivité et le particularisme est rompu. Bien que ces

arguments semblent arbitraires, leur sophisme n'est pas défié grâce aux jargons ésotériques dont le clan DGE se sert dans sa critique à la façon philosophique.

« L'application taïwanaise » est remise en cause du fait de l'émergence d'un fait inédit : l'impossible coopération entre taïwanité et sinité. Dans les années 1990, même si le camp contre l'indigénisation manifeste une crainte à l'égard de l'émergence d'une identité culturelle taïwanaise, le camp pour l'indigénisation accepte presque unanimement cette coopération et ne distingue guère les deux qualités. Une décennie plus tard, la crainte du premier camp ne relève plus de la fiction. En effet, il semble qu'aujourd'hui la subjectivisation culturelle taïwanaise, à force d'indigénisation, a atteint un certain succès, si bien qu'il n'est plus possible d'utiliser la taïwanité pour maintenir l'hégémonie chinoise à Taïwan.

D'ailleurs, la stratégie développée autour de l'« auto-orientalisme » dépend d'une condition préalable: il doit exister deux nations et deux subjectivités culturelles respectives dans la société taïwanaise, autrement il n'est pas possible de lutter contre les forces culturelles à la fois exogènes et endogènes. Le fait que l'une des deux subjectivités soit toujours immunisée contre l'accusation autour de l'« auto-orientalisme » provient de l'inconscience de l'appartenance identitaire chinoise, étant l'effet du nationalisme banal.

L'apparition d'une relation triangulaire inédite entre trois qualités, témoignée par la stratégie autour de l'« auto-orientalisme », démontre l'émergence d'une nouvelle époque : deux expériences nationales dans une seule et même société. Si l'heure de la naissance de la nation taïwanaise fait encore l'objet de vastes controverses au sein du milieu universitaire, plusieurs disciplines confondues<sup>453</sup>, nous proposons, ici, une nouvelle perspective à observer à savoir: l'évolution de cette relation triangulaire. Le changement de stratégie des opposants révèle

---

<sup>453</sup> Voir Chen, Tsui-lien 陳翠蓮, *La résistance et l'identité taïwanaise : 1920-1950* (tai wan ren de di kang yu ren tong : cong yi jiu er ling dao yi jiu wu ling, 台灣人的抵抗與認同 : 1920-1950), Taipei, Éditions Yuan-liu (yuan liu 遠流), 2008, pp.15-20.

l'heure de la maturité de la nation taïwanaise.

## **Conclusion**

Le conflit identitaire à Taïwan se caractérise par la concurrence de deux camps opposés, notamment par rapport au concept de mondialisation. Si le camp émergent s'efforce de s'associer à cette dynamique sans considérer les gains et les pertes associés, le camp dominant, quant à lui, est plus prudent. Afin de renforcer la conscience identitaire, celui-ci ose, à deux reprises, s'opposer à « l'impérialisme » occidental. Tout d'abord, il le fait pour surmonter la crise de légitimité traversée par le régime de la RDC dans les années 1970, durant laquelle ses relations diplomatiques se rompent l'une après l'autre. Le gouvernement oriente alors la colère populaire, attisée par l'isolement du pays, vers le monde occidental. Un mouvement nationaliste et anti-impérialiste occidental éclate ainsi. Quant à la deuxième, elle intervient dans les années 1990 alors que le sentiment anti-occidental investit le débat sur l'indigénisation au sein des arts visuels. Ne faisant pas la distinction entre sinité et taïwanité, certains activistes du camp de l'indigénisation formulent un discours prochinois.

Au début du XXI<sup>e</sup> siècle, une nouvelle vague anti-occidentale émerge en réaction aux premières éditions des DGE qui s'efforcent de relier la taïwanité et l'occidentalité. Initialement, celles-ci représentent des opportunités exclusives pour les arts visuels taïwanais en matière de visibilité sur la scène internationale. Ces expositions sont donc progressivement considérées comme une voie alternative pour faire face à l'isolement diplomatique. À cette occasion, le particularisme taïwanais est bien accueilli. L'expression de ce particularisme sur la scène internationale renforce la subjectivisation culturelle de Taïwan. Force est de constater, enfin, le succès du rapprochement entre taïwanité et occidentalité. L'œuvre représentant les motifs du « tissu imprimé de grand-mère » en est un exemple significatif. Elle ne confirme pas seulement le potentiel de la taïwanité, mais démontre également la capacité de celle-ci à

défier le monopole du nationalisme banal dicté par l'identité nationale chinoise. Le motif du tissu, autrefois considéré comme insignifiant et vulgaire du fait de son image plébéienne, est devenu une partie du capital symbolique national.

Néanmoins, au moment où les élites hostiles à toute transition identitaire prennent la main des DGE, la prétention de ces événements s'engage dans une démarche inverse. En effet, le langage esthétique taïwanais, ou encore le sentiment identitaire à l'égard de la terre taïwanaise, est désormais boycotté.

Selon notre analyse, trois opérations permettent à ces élites de mener silencieusement ce boycott.

Tout d'abord, il s'agit de discréditer le particularisme en l'opposant à l'universalisme. Si l'argument selon lequel le particularisme insulaire est nuisible à la visibilité internationale s'avère insuffisant, ces élites relient toute revendication en faveur de la taïwanité à la xénophobie, au racisme, à l'anti-modernisation, ainsi qu'à la violation du principe d'autonomie de l'art.

Ensuite, la position libérale est privilégiée. En ce sens, ces élites glorifient « l'identité sans frontière » en la jugeant progressiste, créative et avant-gardiste. Puis, l'art engagé est encouragé, à condition qu'il n'ait pas de couleur identitaire, ni de sentiment local ou national. Cette incitation a pour but de développer une forme d'art engagé concurrente des autres formes, à savoir celles consacrées aux sujets sur l'identité taïwanaise, l'histoire taïwanaise, ou encore le langage esthétique taïwanais. Ces élites soulignent le fait que l'art engagé qui aborde des sujets de portée mondiale est supérieur à celui restreint aux problématiques locales et insulaires.

Troisièmement, il est impressionnant de noter à quel point le concept d'« auto-orientalisme », formulé par ces élites, freine la manifestation du particularisme taïwanais sur la scène internationale. En effet, celles-ci

considèrent que cette expression n'est qu'un maniérisme utilisé pour séduire le monde occidental. En notre sens, il s'agit d'une rhétorique virulente qui réinterprète la démarche associée au discours relatif à la « mentalité servile », expression souvent prononcée dans les premières décennies après la guerre par les colonisateurs chinois afin de contrer le développement d'une culture indigène imbibé d'un héritage japonais.

Selon notre analyse également, ces élites rencontrent au moins deux difficultés dans les initiatives susmentionnées. D'une part, elles formulent une double norme qui ne traite jamais équitablement la conscience identitaire taïwanaise et la conscience identitaire chinoise. D'autre part, il est probable que ces élites limitent les voies possibles de la création. En ce qui concerne la mondialisation, elles finissent, ainsi, par formuler une mise en garde contre le risque d'homogénéisation culturelle. Pour ce qui est de l'engagement en faveur du particularisme, elles dénoncent le risque d'exclusion de la mondialisation, ou du pêché d'« auto-orientalisme », fatal pour l'autonomie de l'art. Finalement, ces élites culturelles, qui incarnent l'hégémonie culturelle établie, dénigrent de façon unilatérale et arbitraire certaines œuvres qui ne correspondent pas à leurs aspirations. En fait, comprendre les mécanismes qui déterminent le goût de ces élites, voire qui justifient l'application d'une double-norme et le caractère arbitraire de leur jugement, exige d'élargir le prisme de lecture au conflit identitaire insulaire.

Cette thèse constitue l'une des premières critiques de cette double-norme et du caractère arbitraire de ce jugement. L'ignorance et le déni qui ont prévalu jusqu'ici s'expliquent par la résistance de l'hégémonie culturelle chinoise à Taïwan. Cependant, à travers notre analyse sur les rhétoriques relatives à l'« auto-orientalisme », nous faisons le constat d'une nation émergente à Taïwan. La transition identitaire, qui a avancé jusqu'à un certain niveau, permet à la relation triangulaire entre sinité, taïwanité et occidentalité d'évoluer vers un déclin de l'identité nationale chinoise.

## CONCLUSION

Notre thèse explore la présence du particularisme taïwanais dans les œuvres artistiques et la question identitaire associée à ce particularisme tout au long du XX<sup>e</sup> siècle et des premières années du siècle suivant. À travers l'observation des différents traitements de l'image de la taïwanité dans la société taïwanaise, notamment dans le domaine des arts visuels, nous avons analysé l'interaction entre l'hégémonie culturelle, importée du Japon et de la Chine, et la force rebelle indigène, interaction qui construit peu à peu une conscience identitaire taïwanaise.

Durant l'époque japonaise (1895-1945), le particularisme de la culture indigène exprimé dans les arts visuels est favorablement accueilli par les colonisateurs japonais. En effet, ce particularisme est alors favorable aux autorités japonaises, puisqu'il produit une imagination « orientaliste » : la diversité de la couleur artistique prouve la grandeur du territoire impérial. Cependant, la colonisation chinoise à Taïwan, qui intervient à la suite de la domination japonaise, introduit une rupture. À partir de 1949, le territoire gouverné par le Kuomintang se limite à Taïwan, une île auparavant de l'ordre de l'inconnu. La japonisation de la culture taïwanaise bute sur la haine chinoise provoquée par la récente invasion militaire japonaise en Chine. En outre, la concurrence en termes de représentativité chinoise entre le Kuomintang et les communistes chinois renforce l'investissement en faveur de l'assimilation chinoise à Taïwan. Dans la hiérarchie culturelle établie par la gouvernance coloniale de la République de Chine (RDC), nous constatons généralement l'existence de deux images négatives de la taïwanité.

Tout d'abord, il s'agit d'une image de retard et d'étroitesse d'esprit. Jouissant d'une plus grande maîtrise de l'écriture chinoise, les artistes émigrés n'hésitent

pas à faire des reproches aux peintres indigènes contemporains sur la base de ces représentations. Après des décennies, alors que l'abrogation de la loi martiale provoque un appel d'air pour la transition identitaire, les intellectuels du camp nationaliste chinois s'engagent dans la diabolisation de la taïwanité, de la culture indigène et de l'identité nationale taïwanaises. Ainsi, ils s'efforcent d'imposer un discours selon lequel les partisans du particularisme local ou nationale s'opposent à l'autonomie de l'art, à la mondialisation, à la modernisation, voire même sont alimentés de xénophobie et de racisme. Par exemple, nous constatons plusieurs discours de ce type dans le débat des années 1990 sur l'indigénisation de l'art.

Ensuite, l'autre image négative de la taïwanité consiste à la dénier de subjectivité. En effet, les élites culturelles du camp nationaliste chinois ne reconnaissent pas la subjectivité de la culture taïwanaise, qu'elles considèrent uniquement comme un « dérivé » de la civilisation chinoise. Force est de souligner, également, l'approche de la hiérarchie culturelle entre la « base » et l'« application » développée par les Chinois depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle. Alors que la « base », composée des hautes sphères de la hiérarchie, représente la subjectivité, l'« application », quant à elle, de construction inférieure, est une concession temporaire permettant d'adopter, dans un souci pragmatique, les éléments exogènes ou dérivés. Quoi qu'il en soit, ce « dérivé » n'est qu'un outil temporaire et stratégique pour maintenir la domination de l'identité nationale chinoise.

Le Kuomintang connaît une première crise de légitimité dans les années 1970, à la suite d'une série de conflits diplomatiques<sup>454</sup>. Afin d'affronter les oppositions insulaires, le Kuomintang détourne la colère populaire vers les puissances

---

<sup>454</sup> Dans les années 1970, le gouvernement chinois exilé à Taïwan perd son siège au Conseil de sécurité des Nations Unies et est victime de la rupture de nombreuses relations diplomatiques. Pire, la légitimité extérieure de ce gouvernement, fournie par les États-Unis, décline alors que Washington reconnaît le gouvernement communiste chinois comme seul pouvoir légitime de la Chine.

occidentales. Le Mouvement de la forme culturelle né ainsi dans le domaine des arts visuels. Le mouvement nationaliste chinois encourage alors les artistes à manifester un particularisme culturel national dans leurs créations en vue de défier la « colonisation culturelle » de l'Occident. Cependant, étant donné que ce mouvement agit hors de sa base territoriale, une conciliation avec l'indigénéité de son territoire d'exercice est nécessaire. Au nom de l'unité sous la bannière chinoise, les éléments culturels taïwanais sont intégrés et manifestés. Ce mouvement peut, de fait, se traduire comme la coopération de « la base chinoise et de l'application taïwanaise », dans laquelle « l'application » sert à augmenter la supériorité de la « base ». La hiérarchie culturelle établie à Taïwan ne connaît pas d'évolution manifeste, mais le sentiment identitaire relatif à la « nation en soi » non-officielle est stimulé. Cette tendance culturelle à l'œuvre dans les années 1970 est rattrapée par le Mouvement pour l'indigénisation dans les années 1990, lequel bénéficie du processus de démocratisation.

En revanche, force est de constater une certaine continuité parmi les opposants à l'émergence d'une autre forme nationale à Taïwan. En outre, dans les années 1990, ce camp développe une nouvelle stratégie, de manière bien plus subtile. Le résultat est, d'ailleurs, impressionnant : des idées nationalistes chinoises, développées dans les années 1970 par le Mouvement de la forme culturelle, sont récupérées par le discours du camp de « l'indigénisation » dans les années 1990. La seule différence relève d'une certaine ambiguïté : le mouvement précédent prêche un nationalisme spécifiquement chinois, tandis que celui des années 1990 suit la position de « l'indigénisation compromise » défendue par le Président LEE Teng-hui. Finalement, il s'agit d'un espace ambigu marqué par une tentative de réconciliation entre l'identité nationale encadrée par le régime de la RDC, et la manifestation du « dérivé » taïwanais. C'est la position qui est proche du souverainisme dans l'échiquier identitaire de Taïwan, et qui soutient le maintien de « l'État-nation incomplet ».



Face à la montée du soutien populaire à l'égard de transition identitaire, le camp des nationalistes chinois préfère, peu à peu, esquiver l'antagonisme identitaire. Par conséquent, il ne s'investit plus pour légitimer l'identité nationale chinoise en tant que telle, mais davantage pour freiner le renforcement de l'identité nationale taïwanaise. Grâce aux nombreux privilèges hérités de l'époque coloniale et totalitaire, ce camp tient encore les cordes des domaines médiatique, intellectuel et culturel. La maîtrise de ces vecteurs d'influence lui permet de démocratiser, d'une manière subtile, l'idéologie favorisant le maintien de l'identité chinoise.

Dans ce contexte, les élites culturelles partisans de l'identité nationale chinoise parviennent à se détacher de leur étiquette conservatrice. La stratégie est alors de diaboliser l'identité concurrente par le biais des vecteurs susmentionnés. Dans ce cadre, trois rhétoriques sont fréquentes: relier l'image de son rival à l'esprit de clocher, voire xénophobe, encourager les créations artistiques à exploiter « l'identité sans frontière » et un langage esthétique déterritorialisé, ou encore freiner, en brandissant le risque d'auto-orientalisme, la poursuite du particularisme culturel.

En revanche, deux obstacles difficilement surmontables persistent : la définition de la frontière nationale reliée à la mémoire collective et le traumatisme national. Le camp nationaliste chinois tente donc la solution suivante : lorsque les partisans de la taïwanité défendent une définition de la frontière axée sur le territoire taïwanais, encouragent le réveil des mémoires des populations aborigènes et revalorisent l'héritage de l'époque japonaise, il met en avant des considérants économiques pour valoriser l'identification à la « race chinoise ». Cette identification, étant un moyen d'accéder aux fruits de l'essor économique de la Chine freine les aspirants à l'identité taïwanaise. En ce qui concerne le traumatisme national, ce camp encourage une neutralité politique et historique et attaque certaines commémorations sous couvert de sensibilité féministe.

Cette thèse considère l'hégémonie culturelle établie par le régime de la RDC et l'histoire coloniale de cette hégémonie durant laquelle la grande majorité des élites culturelles se reconnaît dans la politique à l'œuvre. En revanche, l'identité collective des indigènes, quant à elle, est continuellement contrainte par une domination culturelle et intellectuelle. Néanmoins, alors que cette hégémonie est remise en cause, ces élites sont forcées de s'adapter. Si les uns préfèrent se convertir à l'identité taïwanaise, les autres développent des formes diverses de résistance. La plupart des recherches consacrées au sujet de l'identité nationale taïwanaise démontrent l'avancée de la transition identitaire par le biais des témoignages des activistes qui militent pour cette transition. Cependant, nous avons, ici, développé une démarche singulière à savoir : la mise en lumière de l'évolution des tactiques résistantes.

Dans les derniers paragraphes, il convient d'insister sur l'apport qualitatif de cette thèse. Tout d'abord, le fait que la recherche existante sur l'art taïwanais opère une distinction entre la critique d'art et l'histoire de l'art rend difficile le dialogue entre l'art contemporain et l'art impressionniste, ceci malgré les interactions d'artistes de générations différentes. Cette thèse est la première recherche consacrée à l'art visuel taïwanais qui considère les XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècles, ainsi que les créations artistiques de l'ensemble des groupes ethniques et linguistiques. Alors que la transition identitaire insulaire mobilise considérablement l'ensemble de la société, il semble nécessaire de développer une connaissance de l'art taïwanais via le prisme identitaire sur une longue durée afin d'en saisir l'ensemble des mécanismes et des composantes.

En outre, étant donné que la lutte identitaire taïwanaise se concentre principalement sur l'inégalité de répartition du pouvoir politique et culturel, il est regrettable de constater que les recherches existantes en sciences sociales relatives à l'identité nationale insulaire n'observent pas les manifestations de ce conflit dans un champ culturel spécifique. En effet, la lecture de ces recherches ne rend pas compte de l'influence de l'hégémonie chinoise sur la formation, le

parcours, les orientations et les affiliations identitaires d'un artiste ou d'un groupe artistique. En revanche, l'analyse d'un champ culturel spécifique, qui considère et discute à la fois les œuvres privilégiées et dénigrées par une hégémonie politique et culturelle, saisit cette influence. À titre d'illustration, traiter la question identitaire dans la littérature taïwanaise sans examiner les œuvres en langue taïwanaise, marginalisées de longue date, ne permet pas de souligner l'hégémonie du mandarin dans le domaine littéraire.

Finalement, en termes d'apport théorique, cette thèse propose une vision alternative pour penser le concept d'hégémonie. En effet, l'expérience coloniale et décolonisatrice de Taïwan est l'occasion de développer un nouveau paradigme pour aborder la question de l'hégémonie. Distinctes des schémas colonisateurs sous l'Empire occidentaux, les colonies sous un « sub-Empire », comme l'Empire chinois, l'Empire japonais ou encore l'Empire ottoman, créent une relation triangulaire spécifique en matière culturelle. Dans ce cas, il existe une superposition d'hégémonie dans laquelle l'hégémonie occidentale, en tant qu'hégémonie *ad hoc*, occupe parfois une position plus importante que celle des colonisateurs directs. Au moins, la première forme une ressource importante tant pour l'action coloniale que pour la résistance nationaliste. Selon notre observation, la nation émergente sait toujours profiter de cette superposition, lorsque celle-ci existe.

D'autre part, la relation triangulaire susmentionnée est une opportunité pour aborder le processus de décolonisation sous un nouvel angle. Il s'agit, ainsi, de dépasser la position de compassion à l'égard du colonisé et de davantage se concentrer sur la réception sociale de ce processus. Les témoignages des acteurs favorables à ce processus ne suffisent plus. Il convient également d'observer l'évolution de la contre-attaque mise sur pied par les acteurs favorables à l'hégémonie coloniale. À titre d'exemple, la contre-attaque qui s'oppose à l'auto-orientalisme, afin de rompre l'alliance éventuelle entre l'hégémonie de l'extérieur et l'indigénéité, reflète plus clairement l'avancée du

processus, car la stratégie de cette contre-attaque est la preuve de la naissance d'une relation triangulaire inédite.

Pour clore cette thèse, nous souhaitons réaliser une ouverture vers les sujets susceptibles de la compléter. Il s'agit de quatre problématiques réfléchies sur la base de cette étude. *Primo*, il s'agirait d'un exercice de définition relatif à l'évolution de l'expression de la taiïwanité depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle dans le domaine des arts visuels, sur la base d'une analyse d'un échantillon significatif d'œuvres. *Secundo*, l'expérience taiïwanaise mérite une étude comparée entre la colonisation japonaise et la colonisation chinoise pour explorer les significations relatives à la nation et à l'empire définies par deux grandes nations asiatiques construites à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. *Tertio*, nous identifions une problématique plus contemporaine : en visant à empêcher la manifestation d'un particularisme insulaire dans les œuvres d'art, le monde des critiques d'art insulaire s'appuie, à partir des années 1990, sur les arguments des « *postcolonial studies* » développées par les Anglo-Saxons. Comment l'interprétation insulaire de cette discipline nourrit-elle l'idéologie anti-décolonisatrice ? *Quarto*, du point de vue des artistes, le courant principal des arts visuels insulaires avant les années 1990 est dominé par un critère esthétique formulé par l'Exposition Province, or ce courant est toujours méprisé par les critiques d'art. Ce désaccord explique la faiblesse des recherches sur les fruits de cette exposition. Une étude sociologique traitant la relation entre ce courant et la société taiïwanaise permettrait de réhabiliter ce courant et de l'intégrer dans l'histoire de l'art taiïwanais.

## BIBLIOGRAPHIE

### Ouvrages ou articles portant sur la politique identitaire, le nationalisme et l'hégémonie

- ALLIO, Fiorella, « The Dynamics of the Identity Issue in Taiwan. Understanding Uniqueness, Diversity and the Whole », *China Perspectives*, n°28, 2000, pp. 43-50.
- ANDERSON, Benedict, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso, 1991.
- ANDERSON, Benedict R. O'G, *Language and Power: Exploring Political Cultures in Indonesia*, Ithaca, London, Cornell University Press, 1990.
- ANDERSON, Perry, « Stand-Off in Taiwan: Greens v. Blues in the South China Sea », *London Review of Books*, vol. 26, n°11, 2004, pp. 12-17.
- APPADURAI, Arjun, *Après le colonialisme : Les conséquences culturelles de la globalisation*, Paris, Payot, 2015.
- APPADURAI, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996.
- ARASSE, Daniel, *On n'y voit rien : Descriptions*, Paris, Folio, 2003.
- ARENDT, Hannah, *The Origins of Totalitarianism*, New York, Harcourt Brace & Co., 1951.
- BALAZS, Etienne, *La bureaucratie céleste. Recherches sur l'économie et la société de la Chine traditionnelle*, Paris, Gallimard, 1988.
- BARTHE, Yannick, *Les retombées du passé - Le paradoxe de la victime*, Paris, Seuil, 2017.

- BAYARD, Jean-François, *L'illusion identitaire*, Paris, Fayard, 1996.
- BHABHA, Homi K., *The Location of Culture*, London, Routledge, 2004.
- BILLIG, Michael, *Banal Nationalism*, London, Sage Publications, 1995.
- BIRNBAU, Pierre (dir.), *Sociologie des nationalismes*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.
- BOURDIEU, Pierre, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.
- BOURDIEU, Pierre et JOHNSON Randal, *The field of cultural production: Essays on art and literature*, Oxford, Polity Press, 1993.
- BOURDIEU, Pierre et PASSERON, Jean-Claude, *La Reproduction. Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Seuil, 1998.
- BUSEKIST (von), Astrid, *Nations et nationalismes XIX<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Armand Colin, 1998.
- CABESTAN, Jean-Pierre, *Le système politique de Taïwan*, Paris, Presses universitaires de France, 1999.
- CABESTAN, Jean-Pierre, « Spécificités et limites du nationalisme taïwanais », *Perspectives Chinoises* [En ligne], 91 | septembre-octobre 2005, mis en ligne le 01 octobre 2008, consulté le 08 octobre 2016.  
URL : <http://perspectiveschinoises.revues.org/916>
- CANET, Raphaël, *Nationalismes et société au Québec*, Boisbriand, Athéna éditions, 2005.
- CHAIGNE, Christine, PAIX, Catherine et ZHENG, Chantal, *Taïwan, enquête sur une identité*, Paris, Karthala, 2000.
- CHANG, Hui-lan 張惠嵐, *Traumatisme, mémoire et rituel - le récit et la construction de la culture commémorative de l'époque poste-228* (chuang shang, ji yi yu yi shi - hou er er ba ji nian xing wen hua de xu shi ji jian gou, 創

傷、記憶與儀式-後二二八紀念性文化的敘事及建構), mémoire de master à l'Université nationale Chung Cheng (國立中正大學), Chiayi, 2011.

- CHANG, Mau-kuei, « Ethnicité, classe et politique nationale à Taïwan », in *Dynamiques identitaires en Asie et dans le pacifique : Enjeux sociaux, économiques et politiques*, Marseille, Publications de l'Université de Provence, 2006, pp. 171-195.

- CHANG, Mau-kuei 張茂桂, *La relation ethnique et l'identité nationale* (zu qun guan xi yu guo jia ren tong, 族群關係與國家認同), Taïpei, Éditions Ye-qiang (業強), 1993.

- CHANG, Mau-kuei, « Critique et présentation de « Transformer les *settler states* » par Ronald WEITZER » (luo na · wei re zhe « qian zhan zhe guo jia de zhuan xing » ping jie, 羅那·維惹著《遷佔者國家的轉型》評介), *Bimensuel politique de l'État* (guo jia zheng ce shuang zhou kan 國家政策雙週刊), n°63, 1993, pp.14-15.

- CHANG, Yen-hsien 張炎憲, « Histoire de la mentalité des figures féminines des victimes du 228 » (lun er er ba shi jian zai tai wan mei shu shi de di wei, 二二八女性家屬的心靈歷史), in *La sublimation de la tristesse - Exposition commémorative 228*, Taïpei, Musée des beaux-arts de Taïpei (臺北市立美術館), 1996, pp.28-30.

- CHAO, Kang 趙剛, « Nouveau ou ancien nationalisme ? » (xin de min zu zhu yi · hai shi jiu de?, 新的民族主義, 還是舊的?), *Revue trimestrielle de la recherche sur la société taïwanaise* (tai wan she hui yan jiu ji kan 台灣社會研究季刊), n°21, 2001, pp. 1-72.

- CHARLE, Christophe, *Naissance des "intellectuels" : 1880-1900*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

- CHEN, Hua-lin 陳華翎, *Discussion sur le problème identitaire à Taïwan à travers l'étude des théories postcoloniales* (cong hou zhi min lun shu tan tao tai wan shen fen ren tong wen ti, 從後殖民論述探討台灣身份認同問題), mémoire de master à l'Université normale nationale de Kaohsiung (國立高雄師範大學), Kaohsiung, 2007.

- CHEN, Kuan-hsing 陳光興, « Pourquoi la Grande Réconciliation est im/possible ? » (wei she me da he jie bu /ke neng?, 為什麼大和解不/可能?), *Revue trimestrielle de la recherche sur la société taïwanaise*, n°43, 2001, pp. 41-110.
- CHEN, Kuan-hsing et HSU, Jinn-yuh 徐進鈺, « Les pensées dissidentes en vingt ans » (yi yi si xiang er shi nian, 異議思想二十年), *Revue trimestrielle de la recherche sur la société taïwanaise*, n° 74, 2009, pp. 273-298.
- CHEN, Pei-feng 陳培豐, *Les différentes intentions derrière une apparence d'assimilation* (« douka » no tong chuang yi meng, 「同化」の同床異夢), Taipei, Mai-tian (麥田), 2006.
- CHEN, Tsui-lien 陳翠蓮, *La résistance et l'identité taïwanaise : 1920-1950* (tai wan ren de di kang yu ren tong : cong yi jiu er ling dao yi jiu wu ling, 台灣人的抵抗與認同 : 1920-1950), Taipei, Yuan-liu (遠流), 2008.
- CHIEN, Yung-hsiang 錢永祥(éd.), *Histoire et Réalité (Pensée 2)* (li shi yu xian shi (si xiang er), 歷史與現實(思想 2)), Taipei, Éditions Linking (聯經), 2006.
- CHING, Leo T. S., *Becoming Japanese: Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 2001.
- CHING, Leo T. S. 荊子馨, *Devenue « Japonaise » : Taïwan coloniale et la politique sur la formation de l'identité* (cheng wei « ri ben ren » : zhi min di tai wan yu ren tong zheng zhi, 成為「日本人」: 殖民地台灣與認同政治), traduit de l'anglais au chinois par CHENG Li-Hsuan 鄭力軒, Taipei, Mai-tian, 2006.
- CHIU, Kuei-fen 邱貴芬, « Découvrir Taïwan - la construction des discours postcoloniaux » (« fa xian taiwan » - jian gou tai wan hou zhi min lun shu, 「發現台灣」-建構台灣後殖民論述), in *Théories postcoloniales et identité culturelle* (hou zhi min li lun yu wen hua ren tong, 後殖民理論與文化認同), Taipei, Mai-tian, 2007, pp.169-191.
- CHIU, Kuei-fen, « Des réponses à "La Grande Réconciliation ?" no.3 » (« da he jie? » hui ying zhi san, 「大和解?」回應之三), *Revue trimestrielle de la recherche sur la société taïwanaise*, n°43, 2001, pp. 127-135.



- CHIU, Kuei-fen, « Maquiller l'image des femmes contemporaines dans leurs narrations sur le 228 » (tu mo dang da nu xing er er ba zhuan shu tu xiang, 塗抹當代女性二二八撰述圖像), *Mensuel littéraire de la Chine et de l'étranger* (zhong wai we xue 中外文學), vol. 27, n°1, 1998, pp. 9-25.
  
- CHOU, Wan-yao 周婉窈, « Taïwanais ambigües : la gouvernance coloniale japonaise et l'identité nationale moderne » (ai mei de tai wan ren - ri ben zhi min tong zhi yu jin dai min zu guo jia zhi ren tong, 曖昧的台灣人-日本殖民統治與近代民族國家之認同), in « *Actes du colloque sur l'art taïwanais - Qu'est-ce que Taïwan ? L'art moderne taïwanais et l'identité culturelle* » (tai wan mei shu yan tao hui lun wen ji : he wei tai wan? jin dai tai wan mei shu yu wen hua ren tong, 台灣美術研討會論文集：何謂台灣？近代台灣美術與文化認同), Taipei, Comité des Affaires Culturelles, Yuan Administratif (行政院文建會), 1996, pp.250-263.
  
- CHU, Tien-hsin 朱天心, « Des réponses à "La Grande Réconciliation ?" no.2 » (« da he jie? » hui ying zhi er, 「大和解？」回應之二), *Revue trimestrielle de la recherche sur la société taïwanaise*, n°43, 2001, pp. 117-125.
  
- CHUANG, Chia-ying 莊佳穎, « Réécrire le nationalisme : le nationalisme taïwanais émergeant de la pratique banale de la vie quotidienne ? » (guo zu zhu yi de zai xie - jue qi yu mei ri shi jian sheng huo xian chang de tai wan (ren)guo zu zhu yi?, 國族主義的再寫-崛起於每日實踐生活現場的台灣(人)國族主義?), *Revue trimestrielle des études internationales de Taïwan* (tai wan guo ji yan jiu ji kan 台灣國際研究季刊), vol. 2, n°4, 2006, pp. 169-201.
  
- COLAS, Dominique, *Citoyenneté et nationalité*, Paris, Gallimard, 2004.
  
- CORCUFF, Stéphane, « La transition de l'identité nationale à Taïwan : une analyse de l'évolution des commémorations politiques », in *Taïwan, enquête sur une identité*, Paris, Karthala, 2000.
  
- CORCUFF, Stéphane, « Les partisans de l'unification face à la taiwanisation », Perspectives chinoises [En ligne], 82 | mars-avril 2004, mis en ligne le 01 mai 2007, consulté le le 30 octobre 2017.  
URL : <http://journals.openedition.org/perspectiveschinoises/1352>
  
- CORCUFF, Stéphane (éd.), *Memories of the Future: National Identity Issues*

*and the Search for a New Taiwan*, Armonk, Taylor & Francis Inc., 2002.

- CORCUFF, Stéphane, *Une identification nationale plurielle : Les Waishengren et la transition identitaire à Taïwan, 1988-1997*, thèse de l'Institut d'études politiques de Paris, Paris, 2000.

- CORCUFF, Stéphane, *Vent doux, soleil léger : Les Continentaux de Taïwan et la transition de l'identité nationale* (feng he ri nuan : tai wan wai sheng ren yu guo jia ren tong de zhuan bian, 風和日暖：台灣外省人與國家認同的轉變), Taïpei, Éditions Yun-chen Culture (yun chen wen hua 允晨文化), 2004.

- DAMIEN, Morier-Genoud, « Écriture, mémoire et transmission d'une histoire nationale à Taïwan : le rôle de la sphère privée et des réseaux para-académiques », *Sociétés politiques comparées. Revue européenne d'analyse des sociétés politiques*, n°36, 2014, pp. 75-90.

- DAMIEN, Morier-Genoud, « L'historiographie de Taïwan. À la recherche d'une "histoire savante native" », *Perspectives chinoises*, n°112, 2010, pp. 86-98.

- DAMM, Jens et SCHUBERT, Gunter (éd.), *Taiwanese Identity in the 21st Century: Domestic, Regional and Global Perspectives*, Abingdon, Routledge, 2011.

- DELANNOI, Gil, *Sociologie de la nation fondements théoriques et expériences historiques*, Paris, Armand Colin, 1999.

- DELANNOI, Gil et TAGUIEFF, Pierre-André (dir.), *Nationalisme en perspective*, Paris, Berg International, 2001.

- DENIS, Marie-Noële, « Frontières culturelles, linguistiques, politiques : à propos de l'habitat rural traditionnel dans l'est de la France », *Revue des Sciences Sociales*, n° 31, 2003, pp. 44-51.

- DEUTSCH, Karl W., *Nationalism and Social Communication*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1966.

- DIECKHOFF, Alain, *La nation dans tous ses états. Les identités nationales en mouvement*, Paris, Flammarion, 2000.

- DOUAIRE-MARSAUDON, Françoise, SELLATO, Bernard et ZHENG, Chantal (dir.), *Dynamiques identitaires en Asie et dans le pacifique : Enjeux sociaux, économiques et politiques*, Marseille, Publications de l'Université de Provence, 2006.
- DOUBRE, Olivier, « Minorités et identité : Repli ou émancipation ? », *Politis* [En ligne], consulté le 5 mai 2017. Disponible sur: <https://www.politis.fr/articles/2013/02/minorites-et-identite-repli-ou-emancipation-21111/>
- FANON, Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1971.
- FRANCFORT, Didier, « Vers de nouvelles approches des frontières culturelles pour penser les discontinuités spatiales en Europe centrale : genèse et perspective d'un programme interdisciplinaire », in : Paul Gradwohl (dir.), *L'Europe médiane au XXe siècle : fractures, décompositions - recompositions - surcompositions*, Prague, CEFRES, 2011, p. 215-238.
- FRIEDMAN, Jonathan, "The past in the Future: History and the Politics of Identity", *American Anthropologist*, vol. 94, n°4, 1992, pp. 837-859.
- GAUCHET, Marcel, MANENT, Pierre et ROSANVALLON, Pierre (dir.), *La pensée politique. La Nation*, Paris, Seuil-Gallimard, 1995.
- GELLNER, Ernest, *Nationalism*, New York, New York University Press, 1997.
- GELLNER, Ernest, *Nations and Nationalism*, Itchaca, Cornell University Press, 1983.
- GEOFFROY, Claude, *Le Mouvement indépendantiste Taïwanais*, Paris, L'Harmattan, 1997.
- GILORY, Paul, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*, London, Verso, 1993.
- GRAMSCI, Antonio, *Selections from the Prison Notebooks*, New York, International Publishers Co., 1971.

- HALBWACHS, Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.
- HALL, Stuart, *Identités et cultures : politiques des cultural studies*, Paris, Amsterdam, 2008
- HANNERZ, Ulf, *Transnational Connections: Culture, People, Places*, London, Routledge, 1996.
- HARTOG, François, *Croire en l'histoire*, Paris, Flammarion, 2013.
- HO, Kang-mei et MALLET, Pierre, *LEE Teng-hui et la « révolution tranquille » de Taïwan*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- HOBSBAWM, Eric, *Nations et nationalisme depuis 1780*, Paris, Folio, 1990.
- HOBSBAWM, Eric et RANGER, Terence, *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012.
- HROCH, Miroslav, « From National Movement to the Fully-formed Nation: The Nation-building Process in Europe », in *Mapping the Nation*, London, Verso, 1996, pp. 78-97.
- HROCH, Miroslav, *Social Preconditions of National Revival in Europe: A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*, New York, Columbia University Press, 2000.
- HSIAO, Hsin-huang 蕭新煌, « Changement de la conscience ethnique dans la transition démocratique de Taïwan » ( tai wan min zhu zhuan xing zhong de zu qun yi shi bian hua, 台灣民主轉型中的族群意識變化), *Revue des sciences sociales de Hong Kong* (xiang gang she hui xue bao 香港社會學報), n°3, 2001, pp. 19-50.
- HSIAU, A-chin, *Contemporary Taiwanese Cultural Nationalism*, London, Routledge, 2000.
- HSIAU, A-chin 蕭阿勤, *Reconstruire Taïwan : La politique culturelle du*

*nationalisme contemporain* (zhong gou tai wan : dang dai min zu hu yi de wen hua zheng zhi, 重構台灣：當代民族主義的文化政治), Taipei, Éditions Linking, 2012.

- HUANG, Chih-huei 黃智慧, « La République de Chine à Taïwan - un examen des arguments entre « la gouvernance coloniale » et "settler state" » (zhong hua min guo zai tai wan - « zhi min tong zhi » yu « qian zhan zhe guo jia » shuo zhi jian tao, 中華民國在台灣-「殖民統治」與「遷佔者國家」說之檢討), in *L'exil de la République de Chine à Taïwan en soixante ans et la situation internationale de Taïwan après la guerre* (zhong hua min guo liu wang tai wan liu shi nian ji zhan hou tai wan guo ji chu jing, 中華民國流亡台灣 60 年暨戰後台灣國際處境), Taipei, Éditions Avant-garde (qian wei 前衛), 2010, pp. 161-192.

- HUGHES, Christopher, *Taiwan and Chinese Nationalism. National Identity and Status in International Society*, London & New York, Routledge, 1997.

- HUANG, Ying-che 黃英哲, « Déjaponisation » et « résinisation » : *La reconstruction de la culture taïwanaise après la Guerre* (« qu ri ben hua » « zai zhong guo hua » zhan hou tai wan wen hua zhong jian, 「去日本化」「再中國化」戰後台灣文化重建), Taipei, Mai-tian, 2007.

- IWABUCHI, Koichi, « Complicit exoticism: Japan and its other », *Continuum*, vol. 8, n°2, 1994, pp. 49-82.

- IWABUCHI, Koichi (岩渕功一), « Exotisme complice : le Japon et ses autres » (gong fan de yi guo qing diao -ri ben he ta de ta zhe, 共犯的異國情調-日本和它的他者), in *Décolonisation et nationalisme* (jie zhi yu min zu zhu yi, 解殖與民族主義), Hong Kong, Oxford University Press, 1998, pp.191-234.

- JIANG, Yi-huah 江宜樺, *Libéralisme, nationalisme et identité nationale* (zi you zhu yi, min zu zhu yi yu guo jia ren tong, 自由主義、民族主義與國家認同), Taipei, Editions Yang-Chih Culture (yang chih wen hua 揚智文化), 1998.

- KHUN, Philip, *Les origines de l'État chinois moderne*, traduit de l'anglais et préfacé par Pierre-Étienne WILL, Paris, Édition de l'ÉHESS, 1999.

- KRIEGEL, Blandine (éd.), *Philosophie politique 8. La Nation*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

- KUO, Jason C., *Art and Cultural Politics in Postwar Taiwan*, Seattle and London, University of Washington Press, 2000.
- LEE, Shyu-tu, *Taiwan's Struggle: Voices of the Taiwanese*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2014.
- LEE, Wei-i, *Institution des imaginaires collectives et institutions de mémoire à Taiwan*, thèse de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2008.
- LEMIEUX, Cyril, « À quoi sert l'analyse des controverses ? », *Mil neuf cent. Revue d'histoire intellectuelle* [En ligne], 2007/1 (n°25), pp.191-212, consulté le 31 janvier 2018.  
URL : <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2007-1-page-191.htm>
- LÉVI-STRAUSS, Claude, *Race et Histoire*, Paris, Gallimard, 1987.
- LEE, Hsiao-feng, *Histoire de Taïwan*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- LIAO, Wen-kwei 廖文奎, *Quo Vadis Formosa ?*, Shanghai, Université l'Aurore, 1947.
- LIN, Zhi-yu 林芝宇, *Connaître l'Incident 228 et les membres féminins des familles des victimes* (« ren shi er er ba shi jian ji qi nu xing shou nan jia shu » zhi ke cheng, 「認識二二八事件及其女性受難家屬」之課程), mémoire de master à l'Université normale nationale de Kaohsiung, Kaohsiung, 2015.
- LIU, Chi-hui 劉紀蕙, « Tournant indigène de la revue "Mensuel littéraire de la Chine et de l'étranger" » (qie cong fan xi fang kai shi –wei « zhong wai wen xue » zhi ben tu zhuan xiang, 《中外文學》之本土轉向), *Mensuel littéraire de la Chine et de l'étranger*, vol. 28, n°8, 2000, pp. 17-21.
- MATTELART, Armand, *Diversité culturelle et mondialisation*, Paris, La Découverte, 2005.
- MENGIN, Françoise, « Des injonctions politiques aux pratiques sociales : la formation inachevée d'un État-nation à Taïwan », *Sociétés politiques comparées. Revue européenne d'analyse des sociétés politiques*, n°36, 2014,

pp. 5-23.

- MENGIN, Françoise, *Fragments d'une guerre inachevée. Les entrepreneurs taiwanais et la partition de la Chine*, Paris, Karthala, 2013.

- MICHELON, Laurent, « La refonte des manuels scolaires à Taiwan : réforme de l'éducation ou réforme politique ? », *Perspectives Chinoises*, n°44, 1997, pp. 51-56.

- MILLER, David, "Nationality : Some relies", in *Journal of Applied Philosophy*, n°14, 1997, pp.69-82.

- MILLER, David, *On Nationality*, Oxford, Clarendon Press, 1995.

- NOIRIEL, Gérard, *À quoi sert « l'identité nationale »*, Marseille, Agone, 2007.

- NOIRIEL, Gérard, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Montrouge, Bayard, 2015.

- NORA, Pierre, *Historien public*, Paris, Gallimard, 2011.

- NORA, Pierre, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.

- RAWLS, John, *A Theory of Justice*, Cambridge, Massachusetts, Belknap Press, 1999.

- OSBORNE, Peter, et SEGAL, Lynne, " Culture and power: Interview with Stuart Hall ", *Radical Philosophy*, n°86, 1997, pp. 24-41.

- PATTEN Alan, "The autonomy argument for liberal nationalism", *Nation and nationalism*, vol. 5, n°1, 1999, pp.1-17.

- RENAN, Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation ?*, Paris, Agora, 1992.

- ROGER, Antoine, *Les grandes théories du nationalisme*, Paris, Armand Colin, 2001.

- SAÏD, Edward W., *Culture and Imperialism*, New York, Vintage, 1994.

- SAÏD, Edward W., *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2005.
  
- SANDEL, Michael J., *Liberalism and the Limits of Justice*, New York, Cambridge University Press, 1998.
  
- SCHNAPPER, Dominique, *La communauté des citoyens. Sur l'idée moderne de nation*, Paris, Gallimard, 1994.
  
- SCHWIMMER, Eric, « La genèse du discours nationaliste chez les Maoris », *Culture*, vol. 10, n°1, 1990, pp. 23-34.
  
- SEYMOUR, Michel (éd.), *Nationalité, citoyenneté et solidarité*, Montréal, Liber, 1999.
  
- SHEN, Hsiu-hua 沈秀華, *Le 228 des femmes : histoires des veuves politiques* (tsa bóo lêng ê jī jī pat : zheng zhi gua fu de gu shi, 查某人的二二八：政治寡婦的故事), Taïpei, Éditions Yu-shan-she (玉山社), 1997.
  
- SMITH, Anthony D, *The Ethnic Origins of Nations*, Oxford, Basil Blackwell, 1988.
  
- SNITER, Christel, « La guerre des statues. La statuaire publique, un enjeu de violence symbolique : l'exemple des statues de Jeanne d'Arc à Paris entre 1870 et 1914 », *Sociétés & Représentations*, n°11, 2001, pp. 263-286.
  
- SONG, Zelai 宋澤萊, « Des réponses à "La Grande Réconciliation ?" no.1 » (« da he jie? » hui ying zhi yi, 「大和解？」回應之一), *Revue trimestrielle de la recherche sur la société taiwanaise*, n°43, 2001, pp. 111-116.
  
- STANZIANI, Alessandro, *Les entrelacements du monde. Histoire globale, pensée globale*, Paris, CNRS Éditions, 2018.
  
- SU, Bing 史明, *Histoire des Taïwanais à quatre cents ans* (tai wan ren si bai nian shi, 台灣人四百年史), San Jose, Paradise Culture Associates, 1980.
  
- THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe 18e-20e siècle*, Paris, Seuil, 1999.



- TURNER, Bryan S., *Status*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1989.
- WACHMAN, Alan, *Taiwan: National Identity and Democratization*, Armonk, M. E. Sharpe, 1997.
- WAKABAYASHI, Masahiro 若林正文, *Taiwan : un pays divisé et sa démocratie* (tai wan : fen lie guo jia yu min zhu hua, 台灣：分裂國家與民主化), Taïpei, Editions Yue-dan (yue dan 月旦), 1994.
- WANG, Fu-chang 王甫昌, *Imaginations ethniques dans la société taïwanaise contemporaine* (dang dai tai wan she hui de zu qun xiang xiang, 當代台灣社會的族群想像), Taïpei, Éditions Socio (qun xue chu ban you xian gong si 群學出版有限公司), 2003.
- WANG, Ming-ke 王明珂, « Mémoire et oubli de l'histoire à Taïwan et en Chine » (tai wan yu zhong guo de li shi ji yi yu shi yi, 台灣與中國的歷史記憶與失憶), *Mensuel Histoire* (li shi yue kan 歷史月刊), n°105, 1996, pp. 34-40.
- WEITZER, Ronald, *Transforming Settler States: Communal Conflict and Internal Security in Northern Ireland and Zimbabwe*, Berkeley, University of California Press, 1990.
- WU, Jieh-min 吳介民, *Troisième imagination sur la Chine* (di san zhong zhong guo xiang xiang, 第三種中國想像), Nouveau Taïpei, Éditions Rive Gauche Culture (zuo an wen hua 左岸文化), 2012.
- WU, Nai-teh 吳乃德, « Justice transitionnelle et mémoire historique : la mission inachevée de la démocratisation taïwanaise » (zhuan xing zheng yi yu li shi ji yi : tai wan min zhu hua de wei jing zhi ye, 轉型正義與歷史記憶：台灣民主化的未竟之業), in *Histoire et Réalité (Pensée 2)* (li shi yu xian shi (si xiang er), 歷史與現實(思想 2)), Taïpei, Éditions Linking, 2006, pp. 1-31.
- WU, Rwei-ren, « Fragment of/f Empires *La communauté des citoyens : sur l'idée moderne de nation: The Peripheral Formation of Taiwanese Nationalism* », in *Taiwan's Struggle: Voices of the Taiwanese*, Lanham, Rowman & Littlefield Publishers, 2014, pp. 27-34.

- WU, Rwei-ren 吳叡人, « Idéologie formosane : une réflexion préliminaire sur la formation des discours de la "culture nationale" du mouvement national taïwanais sous la gouvernance coloniale japonaise » (fu er mo sha yi shi xing tai : shi lun ri ben zhi min tong zhi xia tai wan min zu yun dong "min zu wen hua" lun shu de xing cheng (yi jiu yi jiu dao yi jiu san qi), 福爾摩沙意識型態：試論日本殖民統治下臺灣民族運動"民族文化"論述的形成 (1919-1937)), *Revue de Nouvelle Histoire* (xin shi xue 新史學), vol. 17, n°2, 2006, pp. 127-218.

- YEN, Yan-shu 顏元叔, « Tout a commencé par s'opposer à l'Occident - écrire pour le vingtième anniversaire de la revue "Mensuel littéraire de la Chine et de l'étranger" » (yi qie cong fan xi fang kai shi - wei « zhong wai wen xue » er shi zhou nian er xie, 一切從反西方開始-為《中外文學》二十週年而寫), *Mensuel littéraire de la Chine et de l'étranger*, vol. 21, n°1, 1992, pp. 7-11.

ZHANG, Jing-yuan 張京媛 (éd.), *Théories postcoloniales et identité culturelle*, Taipei, Mai-tian, 2007.

### **Ouvrages ou articles concernant les contextes historiques et politiques, ainsi que la réflexion politique et théorique sur les domaines culturels et artistiques**

- ABAHER, El Sakka, « Revendication identitaire et représentations sociales : émergence d'un nouveau mode d'expression artistique de groupes de jeunes Palestiniens », *Cahiers de Recherche Sociologique*, n° 49, 2010, pp. 47-62.

- AVANZA, Martina, « Des artistes pour la Padanie. L'art identitaire de la Ligue du Nord », *Sociétés & Représentations*, n°11, 2001, pp. 433-453.

- BAQUÉ, Dominique, *Pour un nouvel art politique : De l'art contemporain au documentaire*, Paris, Flammarion, 2009.

- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art : genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992.

- BOURDIEU, Pierre, DARBEL, Alain et SCHNAPPER, Dominique, *L'amour de*

*l'art. Les musées d'art européens et leur public*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969.

- BRUGERE, Fabienne, *Le goût. Art, passions et société*, Paris, Presses universitaires de France, 2000.

- BÜRGER, Peter, *Théorie de l'avant-garde*, traduit de l'allemand par Jean-Pierre COMETTI, Paris, Questions théoriques, 2013.

- CHANG, Ching-wen 張晴文, « HSIAO Li-hung : repartir sur les profondeurs de la peine » (xiao li hong : cong tong de shen chu zai chu fa, 蕭麗虹：從痛的深處再出發), *Artiste Mensuel (yi shu jia 藝術家)*, n°417, 2010, p. 100.

- CHANG, Ching-wen, « Situation internationale et stratégie de l'art et de la culture taiwanais » (tai wan wen hua yi shu de guo ji chu jing yu dui ce, 台灣文化藝術的國際處境與對策), *Artiste Mensuel*, n°359, 2005, pp. 268-273.

- CHANG, Ching-wen et LI, Feng-ming 李鳳鳴, «Le nouvel univers chinois des artistes taiwanais » (tai wan yi shu jia de zhong guo xin tian di, 台灣藝術家的中國新天地), *Artiste Mensuel*, n°392, 2008, pp. 310-311.

- CHANG, Meng-chi 張孟起, « Lorsque l'art heurte les droits de l'Homme » (dang yi shu peng shang ren quan, 當藝術碰上人權), *Mensuel Artco (jin yi shu 今藝術)*, n°208, 2010, pp. 70-71.

- CHATEAU, Dominique, *Qu'est-ce qu'un artiste?*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2008.

- CHEN Chieh-jen 陳界仁, « La déclaration de CHEN Chieh-jen » (chen jie ren de sheng ming, 陳界仁的聲明), *Projet*: « Vous êtes suspecté de tenter d'immigrer illégalement ! » (« wo huai yi ni shi yao tou du ! » ji hua, 「我懷疑你是要偷渡！」計畫) [En ligne], mis en ligne le 27 septembre 2008, consulté le 10 mars 2017. URL : <http://ccjonstrike.blogspot.fr/>

- CHEN, De-yu 陳德愉, « LIU Guo-song évoque son sentiment envers la patrie » (liu guo song xi shu zu guo qing, 劉國松細數祖國情), *Hebdo le China Times (shi bao zhou kan 時報周刊)*, n°1772, 2012, pp.100-101.

- CHEN, Hsiang-chun 陳香君, *Au-delà de la commémoration : l'esthétique du traumatisme et de la différence sexuelle, avec l'Incident 228* (ji nian zhi wai: er er ba shi jian-chuang shang yu xing bie cha yi de mei xue, 紀念之外：二二八事件-創傷與性別差異的美學), traduit de l'anglais au chinois par CHOU Ling-chih 周靈芝 et HSIANG Yu-jung 項幼榕 Taipei, Éditions Groupe Art et Collection, 2014.
  
- CHEN, Hsiang-chun, *Lecture sociale des dossiers de l'art* (yi shu dang an she hui yue du, 藝術檔案社會閱讀), Taipei, Éditions Groupe Art et Collection, 2004.
  
- CHEN, Hsiang-chun, « WU Mali : Ma peau est ma famille / patrie » (wu ma li: wo de pi fu jiu shi wo de jia /guo, 吳瑪俐：我的皮膚就是我的家/國), *Mensuel Artco*, n°119, 2002, pp. 50-59.
  
- CHEN, Jui-wen 陳瑞文, « Des pensées fragmentaires suscitées par la culture taiwanaise et indigène » (tai wan wen hua yu ben tu wen hua su yin fa de pian duan si kao, 台灣文化與本土文化所引發的片段思考), *Magazine artistique Hsiung Shih* (xiong shi mei shu 雄獅美術), n°245, 1991, pp. 116-120.
  
- CHEN, Peng-xian 陳棚現, *Étude sur l'image féminine et les romans au sujet de l'Incident 228* (er er ba ti cai xiao shuo yu nu xing xing xiang yan jiu, 二二八題材小說與女性形象研究), mémoire de master à l'Université nationale Chung Cheng, Chayi, 2010.
  
- CHEN, Shu-ling 陳淑鈴 (éd.), *Regard et configuration - une observation historique sur la génération post-228* (ning shi yu xing su - hou er er ba shi dai de li shi guan cha, 凝視與形塑-後二二八世代的歷史觀察), Taipei, Musée des beaux-arts de Taipei, 1998.
  
- CHEN, Tai-song 陳泰松, « La machination de l'espace sur la politique esthétique - autour de l'évènement artistique de l'"Au-delà du mur" de YU Wen-fu » (mei gan zheng zhi de kong jian quan shu - guan yu you wen fu « qiang wai » xing bian de yi shu shi jian, 美感政治的空間權術-關於游文富「牆外」形變的藝術事件), *Mensuel Artco*, n°208, 2010, pp. 75-76.
  
- CHEN, Xiu-zhu 陳秀祝, *Regard sur l'exposition artistique de 228 à travers la narration et la restauration du traumatisme culturel* (cong wen hua chuang shang xu shi yu fu yuan kan er er ba mei zhan de yi shu chuang zuo, 從文化創

傷敘事與復原看二二八美展的藝術創作), mémoire de master à l'Université nationale des arts de Taiwan (國立臺灣藝術大學), Nouveau Taïpei, 2013.

- CHENG, Nai-ming 鄭乃銘, « Si la Chine devient le centre d'achat de l'art moderne, où sera votre place ? » (zhong guo jiang cheng wei xian dai yi shu pin shou cang zhong xin, nin de wei zhi zai na li ? 中國將成為現代藝術品收藏中心，您的位置在哪裡?), *Mensuel La nouvelle de l'art (yi shu xin wen 藝術新聞)*, n°84, 2005, p. 6.

- CHIANG, Po-Shin 蔣伯欣, « Ils se retrouvent sans foyer à l'intérieur même de leur propre terre » (ta men zai zi ji de tu di wu jia ke gui, 他們在自己的土地無家可歸), *Artiste Mensuel*, n°422, 2010, p. 110.

- CHIEN, Tzu-chieh 簡子傑, « Le facteur du marché et la pâleur dans l'attente d'une interprétation » (shi chang yin su, yi ji dai quan shi de cang bai, 市場因素，以及待詮釋的蒼白), *Artiste Mensuel*, n°394, 2008, pp. 138-141.

- CHIU, Kuei-fen, « La quête de la "taiwanité" : le sens politique radical de l'imagination vernaculaire à l'époque de la mondialisation » (xun zhao « tai wan xing » : quan qiu hua shi dai xiang tu xiang xiang de ji jin zheng zhi yi yi, 尋找「台灣性」: 全球化時代鄉土想像的基進政治意義), *Mensuel littéraire de la Chine et de l'étranger*, vol. 32, n°4, 2003, pp. 45-65.

- CHU, Meng-tze, « Qu'est-ce qu'une culture locale ? La pratique et l'expression du black metal à Taïwan », *Volume !*, vol.5, n°2, 2006, pp. 53-74.

- Équipe de recherche du Musée des beaux-arts de Taïpei, *La sublimation de la tristesse - Exposition commémorative 228* (bei qing sheng hua – er er ba mei zhan, 悲情昇華-二二八美展), Taïpei, Musée des beaux-arts de Taïpei, 1996.

- Équipe de recherche du Musée des beaux-arts de Taïpei, *Rappel et réflexion - Exposition commémorative 228* (hui gu yu sheng si - er er ba ji nian mei zhan, 回顧與省思-二二八紀念美展), Taïpei, Musée des beaux-arts de Taïpei, 1996.

- FORTIN, Andrée, « De l'art et de l'identité collective au Québec », *Recherches Sociographiques*, Vol. 52, n°1, 2011, pp. 49-70.

- FREEDBERG, David, *The Power of Images: Studies in the History and Theory*

*and Response*, Chicago, The University of Chicago Press, 1989.

- GUILBAUT, Serge, *Comment New York vola l'idée d'art moderne : Expressionisme abstrait, liberté et guerre froide*, Vanves, Hachette, 2006.

- HARGROVE, June et MCWILLIAN, Neil (éd.), *Nationalism and French Visual Culture, 1870-1914*, New Haven & London, Yale University Press, 2005.

- HARRIS, Jonathan (éd.), *Identity Theft: The Cultural Colonization of Contemporary Art*, Liverpool, Liverpool University Press, 2009.

- HEINICH, Nathalie, « Ce que la sociologie fait à l'art contemporain », *Sociétés & Représentations*, n°11, 2001, pp. 311-323.

- HSIAU, A-chin, « Le développement du nationalisme culturel taiwanais depuis les années 1980 : une analyse autour de la littérature (nationale) taiwanaise » (yi jiu ba ling nian dai yi lai tai wan wen hua min zu zhu yi de fa zhan : yi « tai wan (min zu) wen xue » wei zhu de fen xi, 1980 年代以來台灣文化民族主義的發展：以「台灣(民族)文學」為主的分析), *Revue de l'étude sociologique de Taïwan* (tai wan she hui xue yan jiu 台灣社會學研究), n°3, 1999, pp. 1-51.

- HSIEH, Li-fa 謝理法, « Essai sur la position de l'Incident 228 dans l'histoire de l'art taiwanais » (lun er er ba shi jian zai tai wan mei shu shi de di wei, 論二二八事件在台灣美術史的地位), in *Rappel et réflexion - Exposition commémorative 228*, Taïpei, Musée des beaux-arts de Taïpei, 1996, p.40.

- HSU, Ching-yeh 許瀨月, « L'art en tant qu'action culturelle et sociale » (zuo wei she hui wen hua xing dong de yi shu, 作為社會文化行動的藝術), *Artiste Mensuel*, n°401, 2008, pp. 164-167.

- HSUEH, Pao-shia 薛保瑕, « Préface - Le changement de temps et la pensée sur l'art : dialogue sur l'art contemporain entre deux rives » (xu - shi dai zhi bian yu mei shu zhi si : tong wang zhi ji zhi bi de dang dai liang an yi shu, 序-時代之變與美術之思：通往知己知彼的當代兩岸藝術) in *Après la période de la loi martiale vs. après 1989* (hou jie yan yu hou ba jiu, 後解嚴與後八九), Taïchung, Musée national des beaux-arts de Taïwan (國立台灣美術館), 2007, p. 6.

- HU, Yung-fen, « Contestation ou dissidence » (zheng yi huo qi yi, 爭議或歧異),

*Artiste Mensuel*, n°410, 2009, pp. 226-229.

- HU, Yung-fen, « Essais - Après la période de la loi martiale vs. après 1989 : l'art contemporaine à Taïwan et en Chine » (zhuan lun - hou jie yan yu hou ba jiu - liang an dang dai mei shu dui zhao, 專論-後解嚴與後八九-兩岸當代美術對照) in *Après la période de la loi martiale vs. après 1989*, Taichung, Musée national des beaux-arts de Taïwan, 2007, pp. 14-25.

- HU, Yung-fen 胡永芬, « Je vis dans un temps merveilleux » (wo shen chu zai yi ge mei hao shi dai, 我身處在一個美好時代), *Artiste Mensuel*, n°416, 2010, pp. 157-159.

- HU, Yung-fen (éd.), *Après la période de la loi martiale vs. après 1989*, Musée national des beaux-arts de Taïwan, Taichung, Musée national des beaux-arts de Taïwan, 2007.

- HUANG, Chien-hung 黃建宏, « Comment les droits de l'Homme foulent aux pieds l'œuvre devant les Taïwanais - Le pouvoir politique conduit l'industrie culturelle de l'oubli à travers les droits de l'Homme » (ren quan ru he zai tai wan ren mian qian jian ta zuo pin - zheng quan tong guo ren quan jin xing wen hua shi yi chan ye, 人權如何在台灣人面前踐踏作品-政權通過人權進行文化失憶產業), *Mensuel Artco*, n°208, 2010, pp. 73-74.

- HUANG, Du, « L'art et l'identité culturelle : situation et changements de l'art contemporain chinois », *Inter : art actuel*, n° 71, 1998, pp. 2-8.

- HUANG, Min-yuan, *Mémoire collective et conflit d'interprétation sur l'identité national*, thèse de l'École des hautes études en sciences sociales, Paris, 2009.

- JENKS, Chris, « The Centrality of the Eye in Western Culture », in *Visual Culture*, London, Routledge, 1995, pp. 1-25.

- KIKUCHI, Yuko (éd.), *Refracted Modernity: Visual Culture and Identity in Colonial Taiwan*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2007.

- KUO, Li-hsin 郭力昕, « Le problème identitaire et l'identité problématique : à partir de "l'Annonce de Mei recherché", qui veut trouver une identité propre » (ren tong de wen ti, yu you wen ti de ren tong : cong zhui xun shen fen ren tong

de « xun mei qi shi » tan qi, 認同的問題·與有問題的認同：從追尋身分認同的「尋梅啟事」談起), in *L'Annonce de Mei recherché, la rétrospective 1976-2014* (xun mei qi shi : yi jiu qi liu dao er ling yi si hui gu, 尋梅啟事：1976-2014 回顧), Taïpei, Musée des beaux-arts de Taïpei, 2015, pp. 50-55.

- KUAN, Hsiu-hui 關秀惠, *Politique esthétique de l'Événement : Exposition 228, l'art et la suite (1993-2007)* (shi jian de mei xue zheng zhi : er er ba zhan lan (yi jiu jiu san dao er ling ling qi), mei shu ji qi hou, 事件的美學政治：二二八展覽 (1993-2007) · 美術及其後), thèse de doctorat soutenue à l'Université Nationale Chiao Tung (國立交通大學), Hsinchu, 2014.

- LACHAUD, Jean-Marc (dir.), *Art et politique*, Paris, L'Harmattan, 2006.

- LAMOUREUX, Ève, *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Écosociété, 2009,

- LEE, Charng-jiunn 李長俊, « Réflexion sur l'identité culturelle et sur l'art » (yi shu yu wen hua ren tong de sheng si, 藝術與文化認同的省思), in « *Art et identité culturelle - Colloque international sur l'art et l'éducation en 1997* » (yi jiu jiu qi yi shu jiao yu guo ji xue shu yan tao hui : yi shu yu wen hua ren tong, 一九九七藝術教育國際學術研討會：藝術與文化認同), Taïpei, Musée des beaux-arts de Taïpei, 1997, pp.59-63.

- LI, Chao-ming 李朝明, *Les discours nationalistes taïwanais et l'art, 1949-2000 : Le point de vue de l'esthétique politique* (tai wan guo zu lun shu yu mei shu yi jiu si jiu dao liang qian nian : zheng zhi mei xue de guan dian, 台灣國族論述與美術 1949-2000 : 政治美學的觀點), thèse de doctorat soutenue à l'Université nationale Sun Yat-sen (國立中山大學), Kaohsiung, 2007.

- LI, Feng-ming, « La sinomania reste à son pic » (gao shao bu tui de zhong guo yi shu re, 高燒不退的中國藝術熱), *Artiste Mensuel*, n°392, 2008, pp. 180-183.

- LIAO, Hsien-hao 廖咸浩, « Hésitation entre déconstruction et désagrégation - l'identité chinoise ayant changé dans les romans modernes de Taïwan » (zai jie gou yu jie ti zhi jian pai huai - tai wan xian dai xiao shuo zhong « zhong guo shen fen » de zhuan bian, 在解構與解體之間徘徊-台灣現代小說中「中國身份」的轉變), in *Théories postcoloniales et identité culturelle*, Taïpei, Mai-tian, 2007, pp.193-211.



- LIAO, Hsin-tien 廖新田, *La tension de l'art : l'art taiwanais et la politologie culturelle* (yi shu de zhang li - tai wan mei shu yu wen hua zheng zhi xue, 藝術的張力-台灣美術與文化政治學), Taïpei, Éditions Groupe Art et Collection, 2010.
- LIAO, Hsin-tien, « L'imagination et les choix dans la subjectivité de l'art taiwanais » (tai wan mei shu de zhu ti xiang xiang yu jue ze, 台灣美術的主體性想像與抉擇), *Revue de l'art taiwanais* (tai wan mei shu 台灣美術), n°67, 2007, pp. 4-13.
- LIN, Hsiao-yun 林小雲 (éd.), *Regard fixe sur Taïwan - activer les éléments de 228 dans l'art taiwanais* (ning shi tai wan - qi dong tai wan mei shu zhong de er er ba yuan su, 凝視台灣-啟動台灣美術中的二二八元素), Keelung, Éditions Taïwan maritime (hai yang tai wan 海洋台灣), 2002.
- LIN, Hsu-fei 林絮霏 (éd.), *La ferme sublimation d'une douleur profonde* (bei tong zhong de jian yi sheng hua, 悲慟中的堅毅昇華), Taïpei, Musée commémoratif 228 de Taïpei (台北 228 紀念館), 2000.
- LIU, Chi-hui, *Orphelins, déesse et écriture négative : une lecture symptomatique de la sémiotique culturelle* (gu er, nu shen, fu mian shu xie : we hua fu hao de zheng zhuang shi yue du, 孤兒、女神、負面書寫:文化符號的徵狀式閱讀), Taïpei, Éditions Li-xu (li-xu 立緒), 2000.
- LIU, Fang-yu 劉方瑀, *Taïwan sélectionnée - la construction de l'image taiwanaise durant la gouvernance japonaise* (bei xuan ze de tai wan-ri zhi shi qi tai wan xing xiang jiangou, 被選擇的台灣-日治時期台灣形象建構), mémoire de master à l'Université nationale Chang Kung (國立成功大學), Taïnan, 2005.
- MENGER, Pierre-Michel, « Art, politisation et action publique », *Sociétés & Représentations*, n°11, 2001, pp. 167-204.
- MICHAUD, Eric, *Histoire de l'art, une discipline à ses frontières*, Paris, Hazan, 2005.
- M'RABET, Khalil, *Peinture et Identité : l'Expérience Marocaine*, Paris, L'Harmattan, 2004.

- Musée national des beaux-arts de Taïwan (éd.), *Parler, décrire - l'exposition de l'art contemporain des deux rives du détroit en 2009* (jiang, shu - er ling ling jiu hai xia liang an dang dai yi shu zhan, 講·述-2009 海峽兩岸當代藝術展), Taichung, Musée national des beaux-arts de Taïwan, 2009.
- NI, Tsai-chin 倪再沁, « Chercher la langue maternelle de l'art taiwanais : commentaire sur l'exposition commémorative de 228 » (xun zhao tai wan mei shu de mu yu - tan er er ba ji nian mei zhan, 尋找台灣美術的母語-談二二八紀念美展), *Artiste Mensuel*, n°251, 1996, pp. 218-221.
- PAN, Bo-lin 潘柏燐, *Étude sur la comparaison des arts critique politique entre deux rives* (liang an zheng zhi pi pan yi shu bi jiao yan jiu, 兩岸政治批判藝術比較研究), mémoire de master à l'Université Tunghai (東海大學), Taichung, 2007.
- PASSINI, Michela, *La fabrique de l'art national : Le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne (1870-1933)*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 2013.
- SU, Bin-yu 蘇稟喻, *La tendance de l'art et l'identité ethnique : Le conflit interne dans les discours sur la culture artistique de Taïwan après la deuxième Guerre mondiale* (mei shu zou xiang yu zu qun ren tong: er zhan hou tai wan yi shu wen hua lun shu de nei zai chong tu, 美術走向與族群認同：二戰後台灣藝術文化論述的內在衝突), mémoire de master à l'Université normale nationale de Kaohsiung, Kaohsiung, 2009.
- SU, Fang-yu 蘇芳瑜, *Errance sans hésitation - étude sur l'évocation identitaire du sujet culturel taiwanais dans « Made in Taïwan - le chapitre culturel » de YANG Mo-lin* (you yi bu you yi-lun yang mao lin « Made in taiwan - wen hua pian » zhong tai wan wen hua zhu ti ren tong zhan xian, 游移不猶疑-論楊茂林《MADE IN TAIWAN-文化篇》中台灣文化主體認同展現), mémoire de master à l'Université nationale Chang Kung, Taïnan, 2006.
- SU, Jui-ping 蘇瑞屏, « Préface » (xu,序), in *Exposition conjointe des artistes chinois de l'Outre-mer* (zhong hua hai wai yi shu jia lian zhan, 中華海外藝術家聯展), Taïpei, Musée des beaux-arts de Taïpei, 1983, p. 4.
- SUN, Xiao-lan 孫曉嵐, *Exposition des musées de l'art moderne et discours de l'identité nationale - exemple des expositions entre 1983 et 1994 au Musée des*

*beaux-arts de Taïpei* (xian dai mei shu guan zhan lan yu guo zu ren tong lun shu - yi yi jiu ba san zhi yi jiu jiu si nian jian tai bei shi li mei shu guan zhan lan wei li, 現代美術館展覽與國族認同論述-以 1983 至 1994 年間臺北市立美術館展覽為例), mémoire de master à l'Université nationale centrale (國立中央大學), Taoyuan, 2002.

- TANG, Kai-chun 湯凱鈞, « La suprématie de la valeur et de la foi de l'art » (yi shu de jia zhi yu xin yang zhi shang, 藝術的價值與信仰至上), *Artiste Mensuel*, n°407, 2009, pp. 151-153.

- TSAI, Chao-y 蔡昭儀, « Manger à satiété ou non ? - un point de vue pour observer l'Asie » (shi bao wei? yi zhong guan cha ya zhou de jiao du, 食飽未? 一種觀察亞洲的角度), *Artiste Mensuel*, n°389, 2007, pp. 244-247.

- VIGNEAULT, Louise, *Identité et modernité dans l'art au Québec*, Montréal, Hurtubise inc., 2002.

- WU, Dar-kuen 吳達坤 (éd.), *Post-république : La République sans peuple* (hou min guo : mei ren gong he guo, 後民國：沒人共和國), Taïpei, Éditions La ville pastorale (tian yuan cheng shi 田園城市), 2011.

- YANG, Shu-huang 楊樹煌, « Exploration de l'art taïwanais de la société colonialiste post-moderne » (hou xian dai zhi min zhu yi she hui de tai wan mei shu tan suo, 後現代殖民主義社會的台灣美術探索), in « *Colloque sur l'art visuel et sur la vision historique à la fin du siècle* » (shi ji mo de shi jue yi shu yu li shi guan xue shu yan tao hui, 世紀末的視覺藝術與歷史觀學術研討會), Taïpei, École normale municipale de Taïpei (臺北市立師範學院), 1998, pp.1-28.

- YOU, Chuan-li 尤傳莉, *La grande série de l'art contemporain taïwanais : la politique et le pouvoir* (tai wan xian dai mei shu da xi yi ti pian : zheng zhi, quan li, 台灣現代美術大系議題篇：政治、權力), Taïpei, Comité des Affaires Culturelles, Yuan Administratif, 2003.

- YU, Wei 游巖, « La politique est dans la vie quotidienne » (zheng zhi jiu zai ri chang sheng huo zhong, 政治就在日常生活中), *Mensuel Artco*, n°173, 2007, pp. 75-77.

## Ouvrages ou articles sur l'art taïwanais

- CHAN, Chien-yu 詹前裕, *La compilation des recherches et des catalogues des expositions sur l'art de peinture de LIN Chih-chu* (lin chih chu hui hua yi shu zhi yan jiu bao gao zhan lan zhuan ji bian hui, 林之助繪畫藝術之研究報告展覽專輯編彙), Taïchung, Musée provincial des beaux-arts de Taïwan (台灣省立美術館), 1997.
  
- CHANG, Ching-wen, « L'art aborigène » (yuan zhu min yi shu, 原住民藝術), in *L'art contemporain taïwanais 1980-2000* (tai wan dang dai yi shu yi jiu ba ling dao liang qian nian, 台灣當代藝術 1980-2000), Taïpei, Éditions Artiste (yi shu jia 藝術家), 2002, pp.165-178.
  
- CHANG, Fang-wei 張芳薇, « Traitons autrui comme nous-mêmes, une diplomatie qui commence à l'intérieur » (shi ren ru ji · cong nei bu zhan kai de wai jiao, 視人如己·從內部展開的外交), in *Foreign Affairs : Artists from Taïwan*, Taïpei, Musée des beaux-arts de Taïpei, 2009, pp. 20-25.
  
- CHANG, Yu-chieh 張郁婕, *Absent d'ici - L'espace identitaire dans les images photographiques de YAO Jui-chung* (cong ci chu que xi - yao rui zhong de kong jian shen fen ren tong xian ying, 從此處缺席-姚瑞中的空間身份認同顯影), mémoire de master à l'Université nationale de l'éducation de Hsinchu (國立新竹教育大學), Hsinchu, 2013.
  
- CHAO, Chia-hua 趙嘉華, *Étude contextuelle sur les discours des commissaires aux expositions de la Biennale de Taïpei de 1998 à 2008* (yi jiu jiu ba dao er ling ling ba tai bei shuang nian zhan lun shu mo luo zhi yanjiu, 1998-2008 台北雙年展論述脈絡之研究), mémoire de master à l'Université normale nationale de Kaohsiung, Kaohsiung, 2010.
  
- CHEN, Chieh-jen, « La Biennale de Taïpei de 2002 - Théâtre mondial (La note du forum) » (er ling ling er tai bei shuang nian zhan - shi jie ju chang (zuo tan hui ji lu), 2002 台北雙年展-世界劇場 (座談會記錄)), *Revue d'Art Moderne* (xian dai mei shu 現代美術), n°108, 2003, p. 37.
  
- CHEN, Hsiang-chun, *Déplacement transnational : l'imagination, l'action et la connexion de l'art contemporain* (kua guo yi dong : dang dai yi shu de xiang xiang, xing dong yu lian jie, 跨國移動：當代藝術的想像、行動與連結), Taïpei,

Éditions Groupe Art et Collection, 2011.

- CHEN, Hsiang-chun, « Une note de l'interview avec MEI Dean-e » (mei ding yan fang tan ji, 梅丁衍訪談記), in *Le contrepoison interprété, lu et joué par MEI - Exposition en solo de MEI Dean-e* (mei shi jie du wan - mei ding yan ge zhan, 梅氏解讀玩-梅丁衍個展), Taipei, Musée d'art contemporain de Taipei (台北當代藝術館), 2003, pp. 34-37.

- CHEN, Hung-hsing 陳宏星, « La critique d'art occidentale *made in* Taïwan : une critique de la critique d'art contemporaine taïwanaise » (xi fang yi ping , tai wan zhi zao - tai wan dang dai yi ping de pi pan, 西方藝評, 台灣製造-台灣當代藝評的批判), *Mensuel Artco*, n°227, 2011, pp. 132-137.

- CHEN, Hung-hsing, « Le Prozac pour le trouble de la lecture de la critique d'art : sur la critique d'art au style théorique » (yi ping yue du zhang ai zheng tou bai you jie : li lun shi yiping, 藝評閱讀障礙症頭百憂解：理論式藝評), *Mensuel Artco*, n°216, 2010, pp. 129-131.

- CHEN, Jin-wan 陳金萬, « La culture populaire brillante de lumière d'or : HUANG Chin-ho révèle le goût taïwanais par le biais de sa peinture » (min su wen hua shan jin-guang : huang chin ho hua tai wan wei, 民俗文化閃金光：黃進河畫台灣味), *Nouvel Hebdo des nouvelles taïwanaises* (xin tai wan xin wen zhou kan 新台灣新聞週刊), n°635, 2008, pp.66-69.

- CHEN, Kuan-yu 陳寬育, *La Discussion sur l'application des images politiques dans l'œuvre de MEI Dean-e* (lun mei ding yan zuo pin zhong de zheng zhi tu xiang ying yong, 論梅丁衍作品中的政治圖像應用), mémoire de master à l'Université nationale Chang Kung, Taïnan, 2007.

- CHEN, Shu-ling et HU, Hui-ju 胡慧如 (éd.), *Le Pavillon taïwanais de la Biennale de Venise : une rétrospective 1995-2007* (wei ni si shuang nian zhan tai wan guan hui gu yi jiu jiu wu dao er ling ling qi, 威尼斯雙年展台灣館回顧 1995-2007), Taipei, Musée des beaux-arts de Taipei, 2010.

- CHEN, Shu-ling et HU, Hui-ju, « *Le Pavillon taïwanais de la Biennale de Venise : une rétrospective 1995-2007* » (wei ni si shuang nian zhan tai wan guan hui gu yi jiu jiu wu dao er ling ling qi, 威尼斯雙年展台灣館回顧 1995-2007), in *Le Pavillon taïwanais de la Biennale de Venise : une rétrospective 1995-2007*,

Taipei, Musée des beaux-arts de Taipei, 2010, pp10-23.

- CHEN, Tai-song, « La politique iconologique de MEI Dean-e » (mei shi zheng zhi tu xiang xue, 梅氏圖像政治學), in *Le contrepoison interprété, lu et joué par MEI - Exposition en solo de MEI Dean-e*, Taipei, Musée d'art contemporain de Taipei, 2003, pp. 34-37.

- CHEN, Tai-song, *Traverser la suture* (chuan yue feng he, 穿越縫合), Taipei, Éditions Groupe Art et Collection, 2009.

- CHEN, Tai-song et LIN, Chi-ming 林志明 (éd.), *Documenta avant-gardiste VI de Taïwan n* (Co6 tai wan qian wei wen jian zhan, Co6 台灣前衛文件展), Taipei, Conseil général de la culture nationale (文化總會), 2006.

- CHEN, Yu-jen 陳譽仁, « Entre l'art pur et les arts appliqués - minimum illimité de LEE Tsai-chien » (zai chun yi shu yu ying yong yi shu zhi jian – li zai qian de « di xian de wu xian », 在純藝術與應用藝術之間-李再鈞的〈低限的無限〉), *Revue Recherche de la sculpture* (diao su yan jiu 雕塑研究), n°3, 2009, pp. 183-205.

- CHEN, Yu-yen 陳玉燕, *Étude sur la conscience critique de l'indigénisation de l'art taïwanais : 1990-1999* (tai wan mei shu ben tu hua pi ping yi shi zhi yan jiu : yi jiu jiu ling dao yi jiu jiu jiu nian, 台灣美術本土化批評意識之研究：1990-1999年), mémoire de master à l'Université nationale Chang Kung, Taïnan, 2000.

- CHENG, Huei-hua 鄭慧華 (éd.), *Art et société : essais et interview avec les artistes contemporains* (yi shu yu she hui : dang dai yi shu jia zhuan wen he fang tan, 藝術與社會：當代藝術家專文和訪談), Taipei, Musée des beaux-arts de Taipei, 2009.

- CHENG, Huei-hua, « Au-delà de la zone interdite et du musée, créer un espace alternatif de l'écriture. Entretien avec CHEN Chieh-jen sur "le Tribunal militaire et la prison" » (zai « jin qu » yu « bo wu guan » wai, chuang zao ling yi zhong shu xie kong jian - chen jie ren tan « jun fa ju », 在「禁區」與「博物館」外，創造另一種書寫空間-陳界仁談《軍法局》), in *Art et société : essais et interview avec les artistes contemporains*, Taipei, Musée des beaux-arts de Taipei, 2009, pp. 70-81

- CHENG, Huei-hwa, « Comment affrontons-nous la réalité ? » (wo men ru he mian dui xian shi? 我們如何面對現實?), *Mensuel Artco*, n°146, 2004, p. 67.

- CHENG, Huei-hua, « Dialectique entre l'illusion de la liberté et la volonté du sujet » (zi you huan xiang yu zhu ti yi zhi de bian zheng, 自由幻象與主體意志的辯證), *Mensuel Artco*, n°153, 2005, p. 98.

- CHENG, Huei-hua, « Produire l'action sans pouvoir obtenir le dossier de l'évènement : CHEN Chieh-jen parle de "la Frontière de l'Empire I" » (zai wu fa you dang an de shi jian zhong, sheng chan xing dong he dang an - chen jie ren tan « di guo bian jie I » xi yang mei shu, tai wan zhi zao, 在無法有檔案的事件中, 生產行動和檔案-陳界仁談《帝國邊界 I》), in *Art et société : essais et interview avec les artistes contemporains*, Taïpei, Musée des beaux-arts de Taïpei, 2009, pp. 82-92

- CHENG, Huei-hua, LIAO, Tsun-ling 廖春鈴 et WU Jui-chen 吳瑞珍 (éd.), *Écoutés et non-écoutés - le paysage sonore de la société taiwanaise* (ting jian, yi ji na xie wei bei ting jian de - tai wan she hui sheng yin tu jing, 聽見, 以及那些未被聽見的-台灣社會聲音圖景), Taïpei, Musée des beaux-arts de Taïpei, 2011.

- CHENG, Yi-chia 程怡嘉, *Le rôle du producteur culturel du « commissaire indépendant » taiwanais dans le champ de l'art - une étude de cas sur la Biennale de Taïpei entre 2000 et 2006* (tai wan « du li ce zhan ren » zai yi shu chang yu zhong zhi wen hua sheng chan zhe jiao se - yi liang qian dao er ling ling liu nian tai bei shuang nian zhan wei li, 臺灣「獨立策展人」在藝術場域中之文化生產者角色-以 2000-2006 年臺北雙年展為例), mémoire de master à l'Université Tunghai, Taïchung, 2011.

- CHIEN, Tzu-chieh, « Observer l'art contemporain taiwanais à travers le contexte de l'organisation de l'exposition en Chine » (cong zhong guo ce zhan yu jing lai guan cha tai wan dang dai yi shu, 從中國策展語境來觀察台灣當代藝術), in *Documenta avant-gardiste IV de Taïwan* (Co4 tai wan qian wei wen jian zhan, Co4 台灣前衛文件展), Taïpei, Conseil général de la culture nationale, 2006, pp. 316-319.

- CHIU, Tzu-hang 邱子杭, *Étude sur la conscience orientale dans les sculptures abstraites taiwanaises* (tai wan chou xiang diao su de dong fang yi-shi yan jiu, 台灣抽象雕塑的東方意識研究), mémoire de master à l'Université nationale

Chang Kung, Tainan, 2002.

- CHOU, Freya 周安曼 et YU, Sharleen 余思穎 (éd.), *Biennale de Taipei 2006 : Sale Yoga* (er ling ling liu tai bei shuang nian zhan : xian zhi ji yujia, 2006 台北雙年展：限制級瑜珈), Taipei, Musée des beaux-arts de Taipei, 2006.

- CHU, Fong-ling 朱芳玲, « Le retour d'un prodigue et « l'Orient » interprété selon la « clairvoyance » : essai sur la construction des dissertations de YU Kuang-chung, « l'argument sur l'autoréveil de l'Orient » et « la peinture chinoise moderne » » (hui tou de lan -zi, « ling shi » xia de « dong-fang » : lun yu kuang chung de « dong- ang zi jue shu » yu « zhong guo xian dai hua » lun shu de jian gou, 回頭的浪子,「靈視」下的「東方」: 論余光中的「東方自覺說」與「中國現代畫」論術的建構), *Journal Tunghai de littérature chinoise* (tung hai zhong wen xue bao 東海中文學報), n°21, 2009, pp. 231-263.

- CLARK, John, « Taiwanese Painting under the Japanese Occupation », in *Journal Oriental Studies*, vol. 25, n°1, 1987. pp. 63-105.

- Équipe rédactionnelle, « La construction et l'admiration des sculptures de LEE Tsai-chien » (li zai qian diao su zuo pin de gou cheng yu xin shang, 李再鈞雕塑作品的構成與欣賞), *Magazine artistique Hsiung Shih*, n°197, 1986, p. 103.

- FRANKE, Anselm (éd.), *Biennale de Taipei 2012 : Monstres modernes / Mort et Vie de la fiction* (er ling yi er tai bei shuang nian zhan :xian dai guai shou / xiang xiang de si er fu sheng, 2012 台北雙年展：現代怪獸／想像的死而復生), Taipei, Musée des beaux-arts de Taipei, 2012, p93.

- GONG, Jow-jiun 龔卓軍, « La logique du "lieu malin" et la situation de l'esprit du monde marginal » (e xing chang suo luo ji yu shi jie bian yuan jing shen zhuang tai, 惡性場所邏輯與世界邊緣精神狀態), *Mensuel Artco*, n°174, 2007, pp. 126-129.

- HSIAO, Chong-ray 蕭瓊瑞, *Groupe d'art Mai et Groupe d'art Ton Fon - le développement du Mouvement de la modernisation de l'art chinois d'après guerre à Taïwan (1945-1970)* (wu yue yu dong fang - zhong guo mei shu xian dai hua yun dong zai zhan hou tai wan zhi fa zhan(yi jiu si wu dao yi jiu qi ling) 五月與東方—中國美術現代化運動在戰後臺灣之發展(1945-1970)), Taipei, Éditions Dong-da (dong da tu shu 東大圖書), 1991.



- HSIAO, Chong-ray (éd.), *Recueil de critiques d'art en 1991* (yi jiu jiu yi tai wan yi ping xuan, 1991 台灣藝評選), Kaohsiung, Fondation de la culture et de l'éducation pour l'art Yan-huang (yan huang 炎黃藝術文教基金會), 1992.
- HSIEH, Li-fa, *Explorer l'horizon historique de l'art taiwanais* (tan suo tai wan mei shu de li shi shi ye, 探索台灣美術的歷史視野), Taïpei, Musée des beaux-arts de Taïpei, 1997.
- HSIEH, Li-fa, *L'histoire du mouvement de l'art taiwanais pendant l'occupation japonaise* (ri ju shi dai tai wan mei shu yun dong shi, 日據時代台灣美術運動史), Taïpei, Éditions Artiste, 1992.
- HSIEH, Tung-shan 謝東山, *Histoire de la critique sur l'art taiwanais* (tai wan mei shu pi ping shi, 台灣美術批評史), Taïpei, Éditions Hong-ye Culture (洪葉文化), 2005.
- HSIEH, Tung-shan (éd.), *L'art contemporain taiwanais 1980-2000* (tai wan dang dai yi shu yi jiu ba ling dao liang qian nian, 台灣當代藝術 1980-2000), Taïpei, Éditions Artiste, 2002.
- HSIEH, Tung-shan, « République taiwanaise de l'art » (tai wan mei shu gong he guo, 台灣美術共和國), *Revue ACT* (yi shu guan dian 藝術觀點), n°4, 1999, pp. 74-79.
- HSU, Yunkang 徐蘊康, *Au nom de l'art : explorer l'art visuel taiwanais, de l'époque moderne à l'époque contemporaine* (yi yi shu zhi ming - cong xian dai dao dang dai tan suo tai wan shi jue yi shu, 以藝術之名-從現代到當代探索台灣視覺藝術), Taïpei, Maison d'édition Bo-ya (bo ya shu wu 博雅書屋), 2009.
- HSUEH, Yen-ling 薛燕玲, « *Les couleurs locales* » dans *l'art taiwanais pendant l'époque japonaise* (ri zhi shi qi tai wan mei shu de « di yu se cai », 日治時期台灣美術的「地域色彩」), Taïchung, Musée national des beaux-arts de Taïwan, 2004.
- HU, Yung-fen, « La "position" des beaux-arts et de l'art taiwanais : une réflexion et une considération après la "Documenta" et le "K18" » (tai wan mei shu ji yi shu de « wei zhi » : wen jian da zhan · K18 zhi hou de si suo yu kao liang,

台灣美術及藝術的「位置」：文件大展、K18 之後的思索與考量), in *La conscience taiwanaise dans l'art taiwanais* (tai wan mei shu zhong de tai wan yi shi, 台灣美術中的台灣意識), Taipei, Éditions d'art Hsiung Shih (雄獅美術出版社), 1994, pp. 255-272.

- HUANG, Bao-ping 黃寶萍, « Le thème du Pavillon taiwanais non-officiel à la Biennale de Venise devient "Réapparition et mémoire" » (wei ni si shuang nian zhan tai wan min jian ban zhu ti jue gai wei « zai xian yu hui yi », 威尼斯雙年展台灣民間版主題決改為《再現與回憶》), *le Journal Min sheng* (min sheng bao, 民生報), 1999 /05/ 16, p. 5.

- HUANG, Yu-ling 黃于玲, *La peinture taiwanaise 3 : commémoration de 228* (tai wan hua san-ji nian er er ba, 台灣畫3-紀念228), Taipei, Galerie Nan (南畫廊), 1993.

- HUANG, Zhi-rong 黃智溶, « Qui peint la "peinture politique"? : en parlant de YANG Mao-lin à travers les aspects de la conscience de lutte et du jeu de langage » (shei zai na bian hua « zheng zhi hua » : cong kang zheng yi shi, yu yan you xi tan yang mao lin, 誰在那邊畫「政治畫」：從抗爭意識、語言遊戲談楊茂林), *Magazine artistique Hsiung Shih*, n°238, 1990, p. 174.

- HUNG, Chien-yuan 洪健元, « Série d'artistes aborigènes contemporains - Salimla Ouyo » (dang dai yuan zhu min yi shu jia xi lie - Salimla Ouyo, 當代原住民藝術家系列-撒列瑪勞·吾由), *Revue Art accréditant* (yi shu ren zheng 藝術認證), n°2, 2005, pp. 59-62.

- HUNG, Chien-yuan, « Série d'artistes aborigènes contemporains - Tapiwulan Kulele » (dang dai yuan zhu min yi shu jia xi lie - Tapiwulan Kulele, 當代原住民藝術家系列-達比烏蘭·古勒勒), *Revue Art accréditant*, n°4, 2005, pp. 47-50.

- HUNG, Chien-yuan, « Série d'artistes aborigènes contemporains - Ubake » (dang dai yuan zhu min yi shu jia xi lie - Ubake, 當代原住民藝術家系列-烏巴克), *Revue Art accréditant*, n°1, 2005, pp. 52-55.

- JIAN, Dan 簡丹, « Chercher la langue commune des créateurs taiwanais - Une présentation approfondie sur le sentiment taiwanais de HUANG Chin-ho » (zhao xun tai wan chuang zuo zhe gong tong de yu yan: huang chin ho tai wan qing xu de shen chen cheng xian, 找尋台灣創作者共通的語言-黃進河台灣情緒的深沉呈

現), *l'Independence Morning Post* (zi li zao bao 自立早報), 1992 /09 /14, p. 11.

- KAO, Chien-hui 高千惠, *Biennale en fièvre : La voix représentante de la politique, de l'esthétique et des institutions* (fa shao de shuang nian zhan : zheng zhi, mei xue, ji zhi de dai yan, 發燒的雙年展：政治、美學、機制的代言), Taipei, Musée des beaux-arts de Taïpe, 2011.

- KAO, Chien-hui, « King Kong transformé vs. poupée russe - le nouveau caractère du discours sur l'art contemporain taiwanais dans les années 2000 » (bian xing jin gang PK e luo si wa wa - liang qian nian dai de tai wan dang dai yi shu lun shu xin mian xiang, 變形金剛 PK 俄羅斯娃娃-2000 年代的台灣當代藝術論述新面相), *Mensuel Artco*, n°227, 2011, pp. 138-141.

- KAO, Chien-hui, *Racine de l'art non-primitif : lecture transdisciplinaire de l'art chinois contemporain* (yi zhong bu yuan shi : dang dai hua ren yi shu kua ling yue yue du, 藝種不原始：當代華人藝術跨領域閱讀), Taipei, Éditions Artiste, 2003.

- KUAN, Hsiu-hui, *L'image du corps transgressant le système social : une recherche sur la « Recherche des esprits » d'HOU Chun-ming et la « Révolte du corps et de l'âme » de CHEN Chieh jen* (yu yue she hui ti zhi de shen ti yi xiang : hou jun ming de « sou shen ji » yu chen jie ren de « hun po bao luan » yan jiu, 踰越社會體制的身體意象：侯俊明的《搜神記》與陳界仁的《魂魄暴亂》研究), mémoire de master à l'Université nationale Chang Kung , Taïnan, 2004.

- LAI, Hsiang-ling 賴香伶 (éd.), *Dossier de critique de l'art taiwanais entre 1990 et 1996 : deuxième édition du prix de critique d'art* (tai wan yi ping dang an yi jiu jiu ling dao yi jiu jiu liu : di er jie yi shu ping lun jiang, 台灣藝評檔案 1990-1996 : 第二屆藝術評論獎), Taipei, Fondation d'art et d'éducation « Dimension » (di men 帝門藝術教育基金會), 1997.

- LAI, Hsiang-ling (éd.), *La première édition des prix des critiques d'art* (di yi jie yi shu ping lun jiang, 第一屆藝術評論獎), Taipei, Fondation d'art et d'éducation « Dimension », 1996.

- LEI Yi-ting 雷逸婷 (éd.), *52<sup>e</sup> Exposition du Pavillon taiwanais de la Biennale de Venise : Atopia* (di wu shi er jie wei ni si shuang nian zhan tai wan guan zhan-fei yu zhijing, 第 52 屆威尼斯雙年展台灣館展-非域之境), Taipei, Musée des

beaux-arts de Taïpei, 2007.

- Le manifeste « Le ciel est la limite », présenté dans l'édition 2000 de la Biennale de Taïpei [En ligne], consulté le 2 mai 2017. URL : [http://proj1.sinica.edu.tw/~suchu/2000-Taïpei/2000-Taïpei/index\\_c.html](http://proj1.sinica.edu.tw/~suchu/2000-Taïpei/2000-Taïpei/index_c.html)

- LI, Jiun-shyan 李俊賢 (éd.), *À travers les océans et le temps : l'art dans le Pacifique contemporain* (chuan yue shi guang, kua yue da yang- nan dao dang dai yi shu, 超越時光，跨越大洋- 南島當代藝術), Kaohsiung, Musée des beaux-arts de Kaohsiung (高雄市立美術館), 2007.

- LI, Jiun-shyan, « La *Peinture noire* de Kaohsiung : la relation espace-temps entre la création et l'environnement » (Kao hsiong « hei hua » : tan chuang zuo yu di yuan huan jing zhi shi kong guan xi, 高雄「黑畫」：談創作與地緣環境之時空關係), *le Journal Commun* (min zhong ri bao 民眾日報), 1991/10/01, p. 23.

- LI, Jiun-shyan, « L'art comme lien : initiateur de la série de "l'art contemporain austronésien" » (tou guo yi shu de lian jie : zuo wei « nan dao dang dai yi shu » xi lie zhi qi dong zhe, 透過藝術的連結：作為「南島當代藝術」系列之啟動者), in *À travers les océans et le temps : l'art dans le Pacifique contemporain*, Kaohsiung, Musée des beaux-arts de Kaohsiung, 2007, pp. 78-81.

- LI, Mei-ling 李梅齡, « La rivière Bei-nan s'écoule au cœur de LIN Hsing-yueh » (bei nan xi zai lin hsing yueh xin zhong ben liu, 卑南溪在林惺嶽心中奔流), *le China Times* (zhong guo shi bao 中國時報), 1990/11/24, p. 33.

- LIAO, Hsin-tien, « L'esthétique et la différence : JU Ming et le terroirisme dans les années 1970 » (mei xue yu cha yi : ju ming yu yi jiu qi ling nian dai de xiang tu zhu yi, 美學與差異：朱銘與 1970 年代的鄉土主義), in « *La conférence scientifique internationale sur JU Ming : JU Ming dans la perspective culturelle contemporaine* » (ju ming guo ji xue sh yan tao hui : dang dai wen hua shi ye zhong de ju ming, 朱銘國際學術研討會：當代文化視野中的朱銘), Taïpei, Comité des Affaires Culturelles, Yuan Administratif, 2005, pp.25-48.

- LIAO, Hsin-tien, *Quatre discours sur l'art taïwanais* (tai wan mei shu si lun, 台灣美術四論), Taïpei, Éditions Groupe Art et Collection, 2008.

- LIN, Ching-ju 林晉如, *Étude comparative sur le développement du style des*

*tableaux des « trois jeunes dans l'Exposition Taïwan » après la Seconde Guerre mondiale* (zhan hou « tai zhan san shao nian » hua feng fa zhan bi jiao zhi yan jiu, 戰後「台展三少年」畫風發展比較之研究), mémoire de master à l'École normale nationale de Pingtung (屏東師範學院), Pingtung, 2004.

- LIN, Hongjohn 林宏璋, « Introduction : Regardez ce symptôme ! » (dao lun : qiao ! zhe zheng zhuang, 導論：瞧！這徵狀), *Mensuel Artco*, n°174, 2007, p. 125.

- LIN, Hongjohn, « Réaction après avoir avancé au-delà de la frontière » (qian jin dao bian jie zhi wai de fan ying, 前進到邊界之外的反應), *Artiste Mensuel*, n°318, 2001, p.135.

- LIN, Hongjohn, « Un geste floral : l'œuvre de Michael LIN » (hua yang zi tai : lin ming hong de zuo pin, 花樣姿態：林明弘的作品), *Mensuel Artco*, n°147, 2004, pp. 104-107.

- LIN, Hsing-yueh 林惺嶽, *Les vicissitudes de l'art taïwanais pendant quarante ans* (tai wan mei shu feng yun si shi nian, 台灣美術風雲四十年), Taïpei, Éditions Independence Evening Post (zi li wan ba chu ban she 自立晚報出版社), 1987.

- LIN, Shu-lan 林淑蘭, « Extrinsèque ? Indigène ? Un thème d'étude pour les artistes d'âges jeune et moyen » (wai lai ? Ben tu ? Zhong qing bei yi shu jia ke ti, 外來？本土？中青輩藝術家課題), *Journal Central* (zhong yang ri bao 中央日報), 1990 /12 /01, p. 15.

- LIN, Yi-hsiu 林怡秀, *Le territoire étranger de l'image-corps : étude des œuvres visuelles de CHEN Chieh-jen* (ying xiang de yi yu - shen ti : chen jie ren ying xiang zuo pin yan jiu, 影像的異域-身體：陳界仁影像作品研究), mémoire de master à l'Université nationale des arts de Taïnan (國立台南藝術大學), Taïnan, 2011.

- LIN, Yu-shih 林育世, « De l'identité au corps : l'entrelacement et la frontière entre l'écriture collective et l'écriture individuelle sur l'art contemporain aborigène de Taïwan » (cong shen fen dao shen ti : tai wan yuan zhu min dang dai yi shu zhong ji ti shu xie yu ge ren shu xie de jiao shen yu bian jie, 從身分到身體：台灣原住民當代藝術中集體書寫與個人書寫的交滲與邊界), in « *L'acte du colloque "Réapparition du primitif - Réflexion sur le système de représentation*

*artistique de l'art 'aborigène/primitif' de Taïwan" » (« zai xian yuan shi - tai wan "yuan min/yuan shi" yi shu zai xian xi tong de tan tao » lun wen ji, 「再現原始-臺灣『原民/原始』藝術再現系統的探討」論文集), Taipei, Université normale nationale de Taïwan (國立台灣師範大學), 2013, p.109.*

- LIU, Chi-hui, « L'interprétation visuelle de la "modernité" : le démembrement de l'histoire et l'insensibilité de la mort de CHEN Chieh-jen » (« xian dai xing » de sh jue quan shi : chen jie ren de li shi zhi jie yu si wang dun gan, 「現代性」的視覺詮釋：陳界仁的歷史肢解與死亡鈍感), *Mensuel littéraire de la Chine et de l'étranger*, n°30, 2002, pp. 45-82.

- LIU, Guo-song 劉國松, « Le passé, le présent, la tradition » (guo qu, xian dai, chuan tong, 過去、現代、傳統), *Mensuel Apollo* (wen hsing 文星), n°59, 1962, p. 21.

- LIU, Guo-song, « Mon point de vue sur la peinture : L'imitation d'après la nouveauté ne remplace pas celle après l'ancienneté, tout comme l'imitation de l'Occident ne remplace pas celle de la Chine » (wo de hui hua guan : mo fang xin de, bu neng dai ti mo fang jiu de; chao xi xi yang de, bu neng dai ti chao xi zhong guo de, 我的繪畫觀：模仿新的，不能代替模仿舊的；抄襲西洋的，不能代替抄襲中國的), *le China Times*, 1965/04/03, p. 5.

- LIU, Sheng-chiu 劉聖秋, *Étude sur l'art du terroir à Taïwan dans les années 1970* (qi ling nian dai tai wan xiang tu mei shu zhi yan jiu, 70年代台灣鄉土美術之研究), mémoire de master à l'École normale nationale de Pingtung, Pingtung, 2002.

- LIU, Shi 劉獅, « Le souvenir et la perspective de l'avenir du domaine de l'art taïwanais en 1950 (notes de la conférence) » (yi jiu wu ling nian tai wan yi tan de hui yi yu zhan wang (zuo tan ji lu), 1950年台灣藝壇的回憶與展望(座談紀錄)), *Revue Art Nouveau* (xin yi shu 新藝術), vol. 1, n°3, 1951, p. 54.

- LO, Ching 羅青, « Accueillons la deuxième vague de discours sur l'art » (ying jie di er po mei shu lun shu feng chao, 迎接第二波美術論述風潮), in *La conscience taïwanaise dans l'art taïwanais*, Taipei, Éditions d'art Hsiung Shih, 1994, pp. 296-303.

- LU, Ching-fu 呂清夫, « L'art contemporain taïwanais et ses courants de pensée

(première partie) » (tai wan dang dai mei shu ji qi si chao (shang), 台灣當代美術及其思潮(上)), *Mensuel d'Art du Dragon* (yan hung yi shu 炎黃藝術), n°16, 1990, pp. 8-13.

- LU, Esther 呂岱如, « Façonner l'étranger : une agence politique ou une action performative » (xing su mo sheng ren : yi ge zheng zhi jie mei huo biao yan xing dong, 形塑陌生人：一個政治介媒或表演行動), in *Ceci n'est pas un Pavillon taiwanais* (zhe bu shi yi zuo tai wan guan, 這不是一座台灣館), Taipei, Musée des beaux-arts de Taipei, 2013, pp. 12-14.

- LU, Pei-yi 呂佩怡, *Analyse des stratégies « locales/internationales » des expositions internationales du Musée des beaux-arts de Taipei après les années 1990* (hou jiu ling nian dai tai bei shi li mei shu guan guo ji ce zhan de « ben tu/guo ji » ce lue tan tao, 後九〇年代台北市立美術館國際策展的「本土/國際」策略探討), mémoire de master à l'École nationale de l'art de Tainan (台南藝術學院), Tainan, 2000.

- LU, Xing-zhong 呂興忠, « L'esthétique résistante d'OU-YANG Wen - sa personnalité et ses peintures » (di kang de mei xue - ou yang wen qi ren qi hua, 抵抗的美學-歐陽文其人其畫), *le Liberty Times* (zi you shi bao 自由時報), 2004 /09/ 13, p. 47.

- LU, Yung-chih 陸蓉之, « Le nouveau visage de l'art contemporain » (dang dai yi shu xin mao, 當代藝術新貌), *Artiste Mensuel*, n°233, 1994, pp. 246-248.

- MEI, Dean-e 梅丁衍, « Interrogation sur la conscience indigène de l'art contemporain taiwanais » (tai wan xian dai yi shu ben tu yi shi de tan tao, 台灣現代藝術本土意識的探討), *Magazine artistique Hsiung Shih*, n°249, 1991, pp. 110-113.

- MEI, Dean-e, « L'égarement de la pensée sur la "subjectivité" de l'art contemporain taiwanais » (tai wan xian dai yi shu « zhu ti » de mi si, 台灣現代藝術「主體」的迷思), *Magazine artistique Hsiung Shih*, n°261, 1992, pp. 16-18.

- MEI, Dean-e, « Même si la valeur de "l'indigénisation" est précieuse, celle de la "vérité" l'est encore plus » (« ben tu » cheng ke gui, « zhen li » jia geng gao, 「本土誠可貴」「真理」價更高), *Magazine artistique Hsiung Shih*, n°255, 1992, pp. 20-23.

- MING, Yuan 明原, « WU Tien-chang, qui s'efforce de devenir SIMA Qian dans le domaine de la peinture : il peint "les quatre Chines des quatre époques" » (wu tien chang : yi xin xiang zuo hui hua jie de si ma qian : ta hua chu « si ge shi dai de si ge zhong guo », 吳天章：一心想做繪畫界的司馬遷：他畫出「四個時代的四個中國」), *l'Independence Evening Post* (zi li wan ba 自立晚報), 1990 /10 /27, p. 4.
- NI, Tsai-chin, « L'art occidental *made in* Taiwan » (xi yang mei shu, tai wan zhi zao, 西洋美術，台灣製造), in *La conscience taïwanaise dans l'art taïwanais*, Taipei, Éditions d'art Hsiung Shih, 1994, pp. 37-87.
- NI, Tsai-chin, « La variation du mur et du visage : la critique et la présentation de l'exposition de CHEN Shui-tsai en 1990 » (qiang yu mian mu de bian yi : chen shui tsai yi jiu jiu ling hua zhan ping jie, 牆與面目的變異：陳水財 1990 畫展評介), *Mensuel d'Art du Dragon*, n°10, 1990, pp. 5-12.
- PAN, An-yi 潘安儀, *Frontière : exposition de l'art contemporain taïwanais* (jie : tai wan dang dai yi shu zhan, 界：台灣當代藝術展), Taïchung, Musée national des beaux-arts de Taïwan, 2004.
- SU, Jane-hong 蘇建宏, *Recherche sur l'art pictural de HSU Wu-yung* (xu wu yong hui hua yi shu zhi yan jiu, 許武勇繪畫藝術之研究), mémoire de master à l'École normale nationale de Pingtung, Pingtung, 2005.
- SUN, Qi 孫旗, « Une perspective sur la septième "Exposition Province" » (« tai sheng » qi jie mei zhan tou shi, 「台省」七屆美展透視), *Revue Art Nouveau*, vol.2, n°2, 1952, p. 9.
- TSAI, Chao-y (éd.), *Acte du colloque sur la rétrospective du centenaire de l'art taïwanais* (tai wan mei shu bai nian hui gu xue shu yan tao hui lun wen ji, 台灣美術百年回顧學術研討會論文集), Taïchung, Musée national des beaux-arts de Taïwan, 2001.
- WANG, Chia-chi 王嘉驥, « Mes connaissances, observations et analyses sur le bureau des DGE du Musée des beaux-arts de Taïpei » (wo dui bei mei guan "shuang zhan ban" de ren shi, guan cha yu fen xi, 我對北美館「雙展辦」的認識、觀察與分析), *Mensuel Artco*, n°244, 2013, pp. 68-71.



- WANG, Chia-shien 王家憲, *La mondialisation et la consommation culturelle postcoloniale - exemple de la Biennale de Taipei* (quan qiu hua yu hou zhi min wen hua xiao fei - yi tai bei shuang nian zhan wei li, 全球化與後殖民文化消費-以台北雙年展為例), mémoire de master à l'Université Nanhua (南華大學), Chiayi, 2005.

- WANG, Gao-feng 王高風, « Un regard sur la quatrième Exposition Province » (kan di si jie quan sheng mei zhan, 看第四屆全省美展), *Journal Shin Sheng* (shin sheng bao 新生報), 1949/11/26, p. 9.

- WANG, Pin-hua 王品驊 (éd.), *Champ vide II : dialogue entre l'art contemporain et la philosophie contemporaine* (kong chang er - dang dai yi shu yu dang dai zhe xue de dui hua, 空場 II-當代藝術與當代哲學的對話), Taichung, Musée national des beaux-arts de Taïwan, 2006.

- WANG, Pin-Hua, « Qui est celui qui donne sa voix ? Résumé de l'interview avec WU Mali » (shei shi fa yan zhu ti? Wu ma li fang tan ji yao, 誰是發言主體？吳瑪俐訪談紀要), *Revue Art accréditant*, n°41, 2011, pp. 72-77.

- WANG, Sheng-hung 王聖閔, « Ce qui concerne le cercle contextuel artistique des précurseurs, des seigneurs et des doyens » (na xie guan yu xian jin, da de yu qian bei de yi shu yu jing quan, 那些關於先進、大德與前輩的藝術語境圈), *Artiste Mensuel*, n°421, 2010, p. 120.

- WANG, Shiu-kung 王修功, « Il ne faut absolument pas déformer les faits historiques de l'art » (mei shu shi shi bu rong wai qu, 美術史實不容歪曲), *Magazine artistique Hsiung Shih*, n°245, 1991, pp. 120-122.

- WANG, Shi-yuan 王士源, « CHANG Fang-wei : le problème n'est pas la concentration, mais la difficulté à former des jurys compétents » (zhang fang wei : bu shi xiao quan quan shi ping shen nan zai pei, 張芳薇：不是小圈圈 是評審難栽培), *Site d'art - Ne pas se faire coincer dans un étang* (fei chi zhong yi shu wang, 非池中藝術網) [En ligne], consulté le 02 avril 2018. URL : <http://arterperor.tw/focus/71>

- WANG, Shi-yuan, « Manray HSU : Le décrochage de la nation est une tendance mondiale » (xu wen rui : tuo li guo jia ding wei shi guo ji qu shi, 徐文

瑞：脫離國家定位是國際趨勢), *Site d'art - Ne pas se faire coincer dans un étang* [En ligne], mis en ligne le 07 décembre 2012, consulté le 03 octobre 2016. URL : [http://arterperor.tw/news\\_page.php?table=focus&id=75/0](http://arterperor.tw/news_page.php?table=focus&id=75/0)

- WANG, Wen-ping 王文平, « La confiance en soi et la dignité : à propos de la création artistique de HUANG Ming-che » (zi xin yu zun yan : tan huang ming che de yi shu chuang zuo, 自信與尊嚴：談黃銘哲的藝術創作), *Magazine artistique Hsiung Shih*, n°241, 1991, pp. 186-187.

- WANG, Ying-tang 王應棠, « Où est la voie ? Le champ de l'art aborigène contemporain et "la tribu des consciences" » (lu zai na li ? - yuan zhu min dang dai yi shu chang yu yu "yi shi bu luo", 路在哪裡？-原住民當代藝術場域與「意識部落」), *Revue ACT*, n°48, 2011, pp. 78-84.

- WU, Chia-hsuan 吳嘉瑄, « La sixième édition de la Biennale de Taïpei : Comment nous imaginons ce qui concerne la politique » (di liu jie tai bei shuang nian zhan : dui yu zheng zhi , wo men ru he xiang xiang, 第6屆台北雙年展：對於政治，我們如何想像), *Mensuel Artco*, n°193, 2008, pp. 134-138.

- WU, Yin-hui 吳垠慧, « Le Pavillon taïwanais à Venise, "ceci n'est pas le Pavillon taïwanais " » (wei ni si tai wan guan « bu shi tai wan guan », 威尼斯台灣館「不是台灣館」), *le China Times*, 2013/04/16, p.14.

- WU, Yin-hui, « L'art vidéo "le tribunal militaire et la prison" de CHEN Chieh-jen choque l'Espagne » (chen jie ren de « jun fa ju » lu xiang jing she xi ban ya, 陳界仁的「軍法局」錄像 驚攝西班牙), *le China Times*, 2008/03/27, p.14

- XU, Hai-ling 徐海玲, « Très taïwanaises, kitsch, gigantesques, nombreuses : Les créations de HUANG Chin-ho sont pleines de bizarreries » (tai wan wei zhong, su yan, ju fu, liang da : huang chin ho xin zuo chong man gui yi qi fen, 台灣味重、俗艷、巨幅、量大：黃進河新作充滿詭異氣氛), *l'Independence Morning Post*, 1990 /11 /15, p. 12.

- YANG, Jun-shen 楊君身, « Envisager l'avenir du nouvel art taïwanais : les conférences des six zones » (zhan wang tai wan xin mei shu : liu qu zuo tan hui, 展望台灣新美術：六區座談會), *Magazine artistique Hsiung Shih*, n°241, 1991, pp. 158-161.

- YANG, Ya-chu 楊雅筑, *Le dispositif du pouvoir dans le domaine de l'art taiwanais : exemple du Prix de Taipei* ( tai wan yi shu chang yu zhong de quan li bu shu –yi « tai bei mei shu jiang »wei li, 臺灣藝術場域中的權力部署-以「臺北美術獎」為例), mémoire de master à l'Université nationale de l'éducation de Taipei (國立台北教育大學), Taipei, 2014.
  
- YANG, Wen-i 羊文漪, *Handle With Care - HUANG Yong-ping & YANG Mao-lin*, Taipei, Galerie Lin et Keng, 1999.
  
- YANG, Wen-I, « VOC : Histoires parallèles » (VOC : ping xing shi guan, VOC : 平行史觀), *Revue ACT*, n°4, 1999, pp. 28-33.
  
- YAO, Jui-chung 姚瑞中, *Installation artistique à Taïwan : 1991-2001* (tai wan zhuang zhi yi shu : cong yi jiu jiu yi dao er ling ling yi, 台灣裝置藝術：1991-2001), Taipei, Éditions Écu (mu ma wen hua 木馬文化), 2004.
  
- YE, Yu-jing 葉玉靜 (éd.), *La conscience taiwanaise dans l'art taiwanais*, Taipei, Éditions d'art Hsiung Shih, 1994.
  
- YEH, Hsing-jou 葉杏柔, *Entre administration et gouvernementalité : Regarder le Pavillon taiwanais de la Biennale de Venise dans la perspective du rôle du bureaucrate culturel contemporain* (xing zheng yu zhi li zhi jian : cong dang dai wen hua guan liao jiao se kan dai wei ni si shuang nian zhan tai wan guan, 行政與治理之間：從當代文化官僚角色看待威尼斯雙年展台灣館), mémoire de master à l'Université nationale des arts de Taipei (國立台北藝術大學), Taipei, 2013.
  
- YEN, Chuan-ying 顏娟英, *Chronique de l'art moderne de Taïwan 1895-1945* (tai wan jin dai mei shu da shi nian biao yi ba jiu wu dao yi jiu si wu, 台灣近代美術大事年表 1895-1945), Taipei, Éditions d'art Hsiung Shih, 1998.
  
- YEN, Chuan-ying, « La question sur les couleurs locales et la conscience taiwanaise pendant l'époque japonaise » (ri zhi shi qi di fang se cai yu tai wan yi shi wen ti, 日治時期地方色彩與台灣意識問題), *Mensuel Histoire*, n°214, 2005, pp. 25-36.
  
- YU, Wei, « Le caractère déterminé du "Territoire sans frontière" (ATOPIA), Exposition du Pavillon taiwanais de la 52<sup>e</sup> édition de la Biennale de Venise » (di wu shi er jie wei ni si tai wan guan « fei yu zhi jing » (ATOPIA) ding diao, 第 52

屆威尼斯台灣館「非域之境」(ATOPIA)定調), *Mensuel Artco*, n°173, 2007, pp. 62-63.