Critique du regard colonial dans les arts plastiques de Taïwan de 1945 à 2012

Yen-Ling Chen

▶ **To cite this version:**

Yen-Ling Chen. Critique du regard colonial dans les arts plastiques de Taïwan de 1945 à 2012. Sociologie. Université Sorbonne Paris Cité, 2019. Français. NNT : 2019USPCA027 . tel-02172336

HAL Id: tel-02172336

https://theses.hal.science/tel-02172336

Submitted on 3 Jul 2019

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.

UNIVERSITÉ SORBONNE PARIS CITE
UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE
PARIS 3 USPC
École Doctorale 267 - Arts et Médias
Centre de recherche sur les liens sociaux - UMR 8070

Thèse de doctorat d'histoire artistique et culturelle

Yen-Ling CHEN

Critique du regard colonial dans les arts plastiques à Taïwan de 1945 à 2012

Sous la direction de Mme Catherine BERTHO-LAVENIR

Thèse soutenue publiquement en Sorbonne le 29 mars 2019

Jury

Mme Catherine BERTHO-LAVENIR (directrice)	Professeur, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - USPC
M. Jean-Louis FABIANI	Directeur d'études, École des Hautes Études en Sciences Sociales
Mme Sylvia GIREL (rapporteur)	Maître de conférences HDR, Université Aix-Marseille
M. Jean-Luc NAHEL (rapporteur)	Professeur, Université de Rouen
M. Bruno PEQUIGNOT	Professeur, Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 - USPC

Critique du regard colonial dans les arts plastiques à Taïwan de 1945 à 2012

Résumé

Cette thèse analyse les rapports entre l'idée de décolonisation et les arts plastiques à Taïwan dans la seconde moitié du XXe siècle. Le contexte historique de Taïwan est marqué par un certain nombre d'expériences de colonisation, telles que la colonisation japonaise, mais aussi la quasi-colonisation que représentent les pratiques coercitives et l'autoritarisme du parti nationaliste venu de Chine continentale, ainsi que l'impérialisme culturel américain. Un retour historique sur la *situation coloniale* de Taïwan reflète le caractère emboîté de sa culture. Le corpus retenu comprend sept œuvres porteuses d'un regard spécifique : le tableau *Pastoral* de Lee Shih-chiao en 1946 ; le portrait de Chiang Kaï-shek peint à l'huile par Li Mei-shi en 1975 ; une série de photos retravaillées *Voyage dans le temps* de Chen Shun-chu de 2001 à 2003 ; le portrait fusionné *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple* de Mei Dean-e en 1991 ; *Représenta.tiff* de Chou Yu-cheng exposée trois fois sous des formes changeantes entre 2008 et 2009 ; l'*Exposition d'Automne 1966* de Huang Hua-cheng en 1966 ; le film *Frontières d'Empire* de 2008 à 2009 de Chen Chieh-jen. Nous faisons l'hypothèse qu'elles sont représentatives chacune d'une époque et d'un rapport particulier à la problématique de la colonisation. Certaines expriment un point de vue colonisé : celles qui importent, par exemple les codes esthétiques japonais ou européens. Des institutions – les *Expositions officielles d'art* – en véhiculent les principes. D'autres œuvres réalisées par les artistes de génération suivante portent un regard critique sur ces références culturelles héritées du moment colonial. Ces artistes remettent aussi en question les valeurs dominantes.

Ceci permet de poser la question : quels acteurs mettent en œuvre un processus de décolonisation des arts de 1945 à 2012 ? Cette action est-elle terminée ? En nous inscrivant dans une démarche d'histoire culturelle et en empruntant à la sociologie des arts, nous avons analysé les modes d'élaboration des œuvres et leur réception critique, ainsi que le rôle des institutions de médiation, en particulier les musées. L'analyse permet d'identifier un basculement entre des œuvres inscrites dans un contexte colonial et des œuvres qui soit les critiquent, soit s'en affranchissent, ce qui représente deux modalités du point de vue critique sur le processus colonial à l'œuvre dans les arts plastiques.

Mots clés : arts plastiques, regard colonial, processus de décolonisation, postcolonial, mémoire collective, art complexe, réalisme

Criticism on the colonial view in the plastic arts in Taiwan from 1945 to 2012

Abstract

This thesis analyses the relationship between the idea of decolonization and the plastic arts in Taiwan in the second half of the twentieth century. The historical context of Taiwan has been marked by a number of colonization experiences, such as the Japanese colonization, but also the quasi-colonization represented by the coercive practices and the authoritarianism of the nationalist party of China, as well as the American cultural imperialism. A historical overview of the colonial situation in Taiwan reflects the nested character of its culture. The selected corpus includes seven works bearing a specific view: the painting *Pastoral* of Lee Shih-chiao in 1946 ; the portrait of Chiang Kai-shek painted in oil by Li Mei-shi in 1975 ; a series of reworked photos *Journeys in Time* of Chen Shun-chu from 2001 to 2003 ; the merged portrait *The Three Principles of the People Reunite China* of Mei Dean-e in 1991 ; *Representa.tiff* of Chou Yu-cheng exposed three times under different formats between 2008 and 2009 ; *École de Great Taipei Autumn Exhibition* by Huang Hua-Chen in 1966 ; the video work *Empire's Borders* from 2008 to 2009 by Chen Chieh-jen. We make the hypothesis that these works are each representative of an era and has a particular relationship with the colonization issue. Some express a colonized point of view: some of them import, for example the Japanese or European aesthetic codes. Institutions – *official art exhibitions* – convey the principles. Other works by the following generation of artists take a critical look at these cultural references inherited from the colonial moment. These artists question also the dominant values.

This raises the question: which actors implemented a process of decolonization of the arts from 1945 to 2012? Is this action completed? By entering into an approach of cultural history and borrowing the one from the sociology of arts, we have analysed the methods of the works' elaboration and their critical reception; the role of institutions of mediation, especially museums. The analysis enables to identify a switchover between works placed in a colonial context and works that either criticize them or free themselves from. This represents two modalities of the critical point of view on the colonial process at work in the plastic art.

Keywords : plastic arts, colonial view, process of decolonization, postcolonial, collective memory, art complex, realism

Remerciements

En préambule à cette thèse, je souhaite adresser tous mes remerciements aux personnes qui m'ont apporté leur aide et qui ont contribué à l'élaboration de cette thèse.

Je tiens à remercier tout particulièrement Mme Catherine BERTHO-LAVENIR, directrice de cette thèse, qui a accepté de me diriger, sachant répondre à mes interrogations et me guider dans mes lectures. Ses nombreuses relectures et corrections de cette thèse m'ont permis de mener à terme mes recherches. Son soutien m'a accompagné tout au long de mes études.

J'aimerais adresser des remerciements à Madame Sylvia GIREL et Monsieur Jean-Luc NAHEL pour m'avoir accepté d'être les rapporteurs de cette thèse ainsi que le temps qu'ils auront consacré à la lecture de cette thèse. Je souhaite également remercier à Monsieur Bruno PEQUIGNOT et Monsieur Jean-Louis FABIANI pour m'avoir fait l'honneur de participer au jury de soutenance.

Mes remerciements vont à Monsieur Pierre CHARAU et Frida WANG pour l'attention qu'ils ont apportée à la correction de cette thèse et m'ont guidée au cours de riches discussions tout au long de ces dernières années. Je tiens également à exprimer mes remerciements à toutes les personnes qui se sont montrées attentives et patientes pour cette thèse.

Enfin, j'adresse mes plus sincères remerciements à mes parents et mon compagnon Chien-chih CHANG qui m'ont toujours soutenue au cours de la réalisation de cette thèse.

Sommaire

Introduction ……. 6

PARTIE I. Le moment colonial et sa critique …… 34

Chapitre 1 *Pastoral,* Lee Shih-chiao : le moment colonial …….. 35

Chapitre 2 Photographies des années de 1930 à 1950 : regard documentaire ……. 93

Chapitre 3 *Voyage dans le temps*, Chen Shun-chu : regard critique sur le moment colonial ……...……...……..... 116

PARTIE II. Célébration nationale, critique du nationalisme et reconstruction de la nation ……...……...……...……. 148

Chapitre 1 Le Portrait de Chiang Kaï-shek, Li Mei-shu : célébration nationale …. 149

Chapitre 2 *Unir la Chine à travers les Trois Principes du people*, Mei Dean-e : critique du nationalisme ……...……...……. 184

Chapitre 3 *Représenta.tiff*, Chou Yu-cheng : reconstruction de la nation…… 219

PARTIE III. L'exposition et le moment postcolonial……... 247

Chapitre 1 L'*Exposition d'Automne 1966 de l'École du Grand Taïpei*, Huang Hua-cheng : regard critique sur le mécanisme d'exposition et retour du réalisme .. 248

Chapitre 2 *Frontières d'Empire*, Chen Chieh-jen : un regard postcolonial sur le récit collectif …… 285

Conclusion……... 316

Index…… 324

Bibliographie……..... 326

Annexes……... 346

Table des Matières……..... 348

Introduction

Cette thèse étudie la relation entre l'idée de décolonisation et les arts plastiques à Taïwan dans la seconde moitié du XX^{e} siècle dans une perspective historique et artistique. Notre recherche est liée à l'histoire, à l'histoire de l'art et des courants artistiques de Taïwan. Le contexte historique de Taïwan est marqué par un certain nombre d'expériences de conflits et de dominations multiples : la colonisation japonaise, la guerre civile entre nationalistes et communistes chinois, l'autoritarisme du parti unique, la modernisation soutenue par des pouvoirs extérieurs. Il est aussi caractérisé par les tensions avec la Chine continentale et l'isolement international.

Chaque pouvoir dominant, en particulier celui du Japon, établit des régimes politique, éducatif et culturel afin de consolider sa position. Dans le domaine artistique, le statut de l'artiste et les normes artistiques ont ainsi évolué conformément à ces régimes donnés. C'est ainsi qu'une grande partie de la culture taïwanaise découle des expériences de colonisation et des normes esthétiques occidentales introduites par le Japon. La construction des biens culturels et symboliques reflète le caractère fluctuant et ambigu de la culture à Taïwan et la division de son identité nationale.

Durant la transition du changement politique – souvent accompagné de processus de décolonisation dans le contexte historique de Taïwan – des normes artistiques du passé seront héritées, y compris la technique artistique, le choix du thème de la création, ainsi que l'idéologie portée par l'œuvre. À travers les méthodes de la sociologie de l'art que nous allons mettre en œuvre dans les pages suivantes : le contexte historique dans lequel l'œuvre est produite, la diffusion intermédiaire de l'œuvre, les expositions à travers lesquelles elle est présentée, les discours exprimés par les critiques d'art et les théoriciens ainsi que la réception du public, nous allons étudier des œuvres d'art taïwanaises réalisées entre 1945 à 2012. L'œuvre d'art, telle que nous la considérerons dans cette thèse, a entre autres fonctions celle

de transmettre, d'illustrer et d'exprimer des pensées autour des différents moments historiques de décolonisation. Nous allons constater que certaines œuvres correspondent aux codes esthétiques du passé alors que d'autres, représentatives des caractéristiques de leur temps, critiquent les esthétiques héritées ou réinterprètent la tendance artistique du passé.

Au cours de la période étudiée, une fois que la conjoncture politique et l'atmosphère artistique a changé, il existe des artistes de nouvelle génération qui visent à retraiter ou à revoir ces références culturelles et les normes données en réalisant des œuvres illustrant une critique du regard colonial.

En proposant dans l'introduction des problématiques liées aux relations entre art plastique, colonisation et décolonisation, nous n'aborderons pas seulement la question de l'héritage colonial dans le domaine des arts plastiques, mais aussi celle des traces laissées dans les rapports sociaux et politiques dans le contexte postcolonial. Puisque la décolonisation est un mot aux multiples dimensions, nous essaierons tout d'abord d'étudier l'une des problématiques, celle concernant la façon dont le « processus de décolonisation » s'est déroulé dans les arts plastiques à Taïwan.

Le mot « processus » vient de la combinaison du latin *pro* (en avant) et *cedere* (avancer, marcher). Il indique donc un sens, une marche en avant, mais l'utilisation du mot « avant » ici ne possède pas de caractéristiques positives ou négatives. Il se produit naturellement au fil du contexte historique. Le mot « décolonisation » indique la disparition du lien de dominant/dominé au sens politique et historique en général. Il désigne un processus d'émancipation des colonies vis-à-vis des métropoles colonisatrices. La décolonisation conduit idéalement à l'indépendance ou à l'autodétermination interne au sein de laquelle on retrouve l'option des droits autochtones.

En conséquence, le terme « processus de décolonisation » exprime, au sens neutre, le déroulement du retrait des puissances dominantes dans un contexte où la revendication autonomiste cherche à aboutir à l'indépendance. Cette indépendance conduit à reconstruire l'identité culturelle et idéologique. Si nous intégrons une telle expérience dans le discours sur l'art de Taïwan, nous pouvons affirmer que le « processus de décolonisation » dans les arts plastiques de Taïwan se traduit dans les œuvres d'art. L'un de ses objectifs est d'obtenir une autonomie dans les techniques et les thèmes traités. Ce processus désigne donc un phénomène évolutif, une succession de transformations des formes artistiques et des langages esthétiques.

Nous tenterons d'examiner ensuite la manière dont la décolonisation a été conduite dans les arts plastiques. Quels acteurs le mettent en œuvre et de quelle manière durant la période de 1945 à 2012 ? Nous expliquerons ensuite les raisons pour lesquelles ces dates ont été choisies afin d'examiner la manière dont le contexte historique influence ce processus. Puisque Taïwan possède une situation spécifique, un retour historique sur les conditions de la colonisation et ses spécificités s'impose, de même qu'une réflexion sur les modalités de la décolonisation et ses suites.

Contexte historique de Taïwan

En décrivant le contexte colonial qui est spécifique à Taïwan, nous allons ainsi utiliser le terme de « situation coloniale[1] » proposé par Georges Balandier en 1951. La notion de la « situation coloniale » prend en compte l'historicité de la société étudiée. Les nuances du terme sont définies en tant que sociologie orientée vers l'étude des problèmes actuels.

Ensuite, nous allons présenter dans un tel contexte historique de Taïwan le processus d'émancipation, qui a été marqué successivement par la colonisation japonaise, la politique de sinisation, et par la modernisation de la structure étatique et de l'intégration dans l'économie mondialisée.

Georges Balandier qualifiait la colonisation de « fait social total » dans son article publié dans *Les Cahiers internationaux de sociologie*. La « situation coloniale » est ici considérée comme un système de référence : le pouvoir colonial a imposé aux sociétés colonisées une situation particulière qui « conditionne les réactions des peuples dépendants[2] », et aussi qui « pose des problèmes au peuple soumis[3] ». En outre, écrit-il, « *la situation coloniale n'est envisagée que comme l'une des causes des changements culturels*[4] ». La culture, dans son sens le plus large, est un moyen de domination. Ainsi envisagée, elle comprend

---

[1] Georges Balandier, « La situation coloniale : approche théorique », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol.110, n°1, 2001(1951), pp. 9-29. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2001-1.htm-page-9.htm. (Consulté le 26 décembre 2016)

[2] *Ibid.*

[3] *Ibid.*

[4] *Ibid*.

l'enseignement, la langue le pouvoir de création et le système de représentations des sociétés colonisées et également les traditions. Selon Amílcar Cabral, la culture a une histoire qui correspond non seulement aux évolutions historiques, mais qui contribue aussi au processus de décolonisation. « Fruit de l'histoire, d'un peuple », remarque Cabral, « la culture détermine en même temps l'histoire[5] ». La « situation coloniale » conditionne donc le développement des arts et des créations artistiques.

Nous allons dans des pages suivantes traiter la « situation coloniale » de Taïwan sous l'angle d'une lecture historienne qui envisage l'étude des contextes coloniaux et leurs effets d'héritage, où trois forces conjuguées concourent à l'établissement de la « situation coloniale » : l'actions administrative, l'action économique et l'action culturelle. Nous pouvons ainsi montrer comment, en « situation coloniale », la création artistique relève de la rencontre des deux cultures, celle du colonisateur et celle du colonisé.

Le concept de « situation coloniale » chez Georges Balandier établit un rapport de dépendance et un rapport de domination, qui se répondent mutuellement. On y lit le rapport entre « société colonisée » et « société coloniale ». La société coloniale met en œuvre une implantation d'une structure administrative, politique et culturelle dans une société colonisée. Nous emploierons ainsi dans les chapitres suivants « société colonisée » et « société coloniale » pour décrire la situation totale de la société taïwanaise.

Taïwan : une situation coloniale spécifique

Nous allons présenter les trois périodes historiques et les pouvoirs dominants dans la société taïwanaise qui constituent le contexte historique de cette thèse. Nos recherches se concentrent sur des œuvres produites après la fin de la domination du Japon, époque où de nombreuses créations artistiques sont réalisées en se basant sur les normes esthétiques héritées du Japon via les institutions artistiques de l'Empire. En effet comme le dit Huang Ying-zhe : « *cette île a été colonisée durant cinquante ans et a été profondément influencée par la culture et la pensée du Japon*[6]. » Nous commençons donc par la situation coloniale

[5] Amílcar Cabral, « Libération nationale et culture », in *Unité et Lutte I : L'arme de la théorie,* Paris, François Maspero, 1975, pp.316-335.

[6] Huang Ying-zhe 黄英哲, *Taiwan bunka saikōchiku 1945 – 1947 no hikari to kage Rojin shisō juyō no yukue* 台灣文化再構築 1945-1947 の光と影 魯迅思想受容の行方 (La construction culturelle taïwanaise, ombre et lumière, 1945-1947. Le destin de la pensée de Lu Xun), Tokyo, Sōgensha 創元社, 1999, p. 47.

durant la domination japonaise.

1) Des colonisations et décolonisations emboîtées

La situation coloniale à Taïwan est spécifique. Tout d'abord, l'empire colonial japonais est appréhendé comme une « anomalie[7] », puisque le Japon vient lui-même d'échapper à la colonisation et est faiblement capitalistique. Selon l'historien Jon Halliday, le Japon souffre d'une pénurie de capitaux[8]. Ensuite, des sociétés coloniales successives dans l'île ne sont pas « blanches ». Il ne s'agit pas de la relation colonisateur/colonisé dans la dualité occidental/non occidental (ou encore oriental), et blanc/non blanc[9]. C'est une relation dans un ensemble défini par une affinité culturelle. Cependant, la tension entre société coloniale et société colonisée à Taïwan s'est véritablement inscrite dans un système de domination et d'hégémonie politiques et culturelles. En outre, chaque société coloniale tente de se positionner et se réapproprier la stratégie des puissances coloniales afin d'asseoir sa « supériorité de position[10] ».

Il est nécessaire de tenir compte de l'influence de la domination précédente qui régit plus ou moins la stratégie administrative de nouvelle domination. La colonisation japonaise ne prend fin qu'en 1945[11]. La déclaration de Potsdam en 1945 sur la capitulation sans conditions du Japon a confirmé l'engagement pris par les alliés à la conférence du Caire en 1943[12] de restituer Taïwan et les îles Pescadores à la Chine à la suite de la défaite japonaise dans le

---

[7] Mark R. Peattie, « The Japanese Colonial Empire as an Anomaly », in Ramon H. Myers et Mark R. Peattie (ed.), *The Japanese Colonial Empire, 1895-1945,* Princeton, Princeton University Press, 1984, p. 6.

[8] Jon Halliday, *A Political History of Japanese Capitalism,* New York, Pantheon Books, 1975, p. 100. Le texte original souligne que « Japan, however, was too backward and poor to engage in full-scale colonialism on equal terms with the great powers. This drove the regime in two directions: heavy borrowing abroad to pay for colonialism, and military pressure to retain Japan's privileges. Japanese capitalism was already 'capitalism without capital', and Japanese imperialism was, a fortiori, imperialism without capital ».

[9] Françoise Mengin, « De la concurrence des régimes de domination hégémonique sur l'île de Taïwan, à la reconduction des modes d'accommodement à la sujétion impériale », in Richard Banégas, Jean-François Bayart, Béatrice Hibou, Françoise Mengin, et Julien Meimon, *Legs colonial et gouvernance contemporaine*, vol. II, Paris, FASOPO, décembre 2006, p. 73.

[10] Edward W. Saïd, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, trad. de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 2005, p. 20.

[11] L'île de Taïwan est administrée par les Japonais depuis 1895. L'île est rattachée à l'Empire *Qing*(清) depuis 1683. Par le traité de *Shimonoseki* à la suite de la défaite chinoise lors de la guerre sino-japonaise, elle est annexée par le Japon.

[12] La Conférence du Caire a pour but d'élaborer la politique des Alliés face au Japon pendant la Seconde Guerre mondiale et de prendre des décisions sur l'administration du territoire asiatique une fois la guerre achevée. Elle réunit le président américain Franklin Delano Roosevelt, le premier ministre britannique Winston Churchill, et le président du gouvernement national de la République de Chine Chiang Kaï-shek. La Chine est désormais reconnue comme un partenaire majeur au sein des Alliés.

cadre de la Seconde Guerre mondiale. La dissolution de l'empire japonais à Taïwan n'est donc pas le résultat d'un processus conflictuel entre la société coloniale et la société colonisée[13].

Néanmoins, les cinquante années de la colonisation ont exercé une forte influence qui perdure dans les aspects administratif, économique et culturel dans la société taïwanaise. La domination japonaise sur l'île se traduit par un projet hégémonique et participe du système impérialiste de l'Occident industriel. Les réformes Meiji[14] ont fait entrer le Japon dans la modernité[15]. À ce niveau, le colonisateur japonais a engagé des programmes de modernisation des infrastructures de l'île et a développé l'économie de manière systématique et efficace. Il a ouvert des routes, installé un réseau de voies ferrées, exploité les ressources locales, l'agriculture et de nouvelles industries.

Ainsi, l'île assimile progressivement non seulement les techniques mais également certains concepts occidentaux que la société coloniale (Japon) a elle-même adoptées. Par exemple, les concepts d'État de droit, d'administration équitable et respectueuse de la loi, de règle sociale, ou encore d'éducation populaire et d'enseignement artistique. Le japonais devient langue d'enseignement et également de culture[16].

Lorsque le pouvoir nationaliste du KMT (*Kuomintang*) administre l'île de Taïwan après la fin de la domination japonaise, il cherche à éradiquer la culture et la pensée japonaise. La présence japonaise reste cependant culturellement et idéologiquement présente dans toutes les périodes suivantes.

2) La nouvelle administration chinoise continentale (1945 – 1987)

Au début des années 50, l'île demeure sous la souveraineté du KMT hors de tout

[13] Françoise Mengin, « De la concurrence des régimes de domination hégémonique sur l'île de Taïwan, à la reconduction des modes d'accommodement à la sujétion impériale », *art. cit.,* p. 78.

[14] L'un des empereurs les plus célèbres du Japon, l'empereur *Meiji* (明治天皇) a dirigé la modernisation et l'occidentalisation du Japon, en transformant un pays féodal en superpuissance mondiale.

[15] Jacinta Ho Kang-mei, Pierre Mallet, *Lee Teng-hui et la « Révolution tranquille » de Taïwan,* Paris, L'Harmattan, 2005, p. 10.

[16] Pour compléter, le « hoklo », langue des immigrants originaires du Fujian, la plus couramment parlée localement, de même que le « hakka », sont utilisés dans la vie quotidienne. Et puis, le mandarin est la lingua franca de la Chine, qui n'est pratiquement pas parlé à l'époque coloniale japonaise.

processus négocié. Le gouvernement du KMT à la fois affirme l'appartenance de Taïwan à la sphère culturelle chinoise et tente de distinguer la culture de Taïwan de celle de la Chine continentale.

Après la guerre civile entre les communistes et les nationalistes en 1949, le gouvernement nationaliste s'est replié sur l'île. La loi martiale a été déclarée par le dirigeant Chiang Kaï-shek, qui a fui la Chine pour Taïwan après la victoire de Mao Zedong, fondateur et dirigeant de la République populaire de Chine[17]. Chiang Kaï-shek gouverne l'île d'une main de fer sous un régime nationaliste par l'intermédiaire du KMT qui le vénère.

Chiang Kaï-shek a toujours désiré reconquérir militairement la totalité de la Chine. Le gouverneur administratif estime en effet qu'il contrôlait encore « théoriquement[18] » tout le continent, afin de légitimer la fiction juridique de son pouvoir sur l'ensemble du continent chinois. Le gouvernement national contrôle des médias par décret, et met en place une propagande afin de promouvoir la culture chinoise. Il s'agit de substituer aux politiques d'«impérialisation » de la période coloniale du Japon de nouvelles politiques de « sinisation[19] » des chinois insulaires. Cette « sinisation » forcée du peuple est marquée par l'interdiction des pratiques religieuses locales, de l'usage du japonais et aussi des langues locales auxquelles est substituée la langue « nationale » : le mandarin.

Du côté du peuple, la plupart des Taïwanais considèrent ce changement comme l'instauration d'une nouvelle situation quasi coloniale. La nouvelle administration chinoise traite le peuple comme des étrangers, qui plus est pro-japonais et traîtres à la patrie.

Le 28 février 1947, un incident banal dégénère en affrontement avec les forces de l'ordre puis en un vaste mouvement de révolte de toute la population taïwanaise. Ces manifestations sont réprimées violemment par les troupes nationalistes. Et en quelques jours, le soulèvement

[17] Après la guerre civile chinoise en 1949, à la suite de la victoire des communistes sur les nationalistes chinois. Le dirigeant Chiang Kaï-shek se replie à Taïwan. Outre Chiang Kaï-shek et ce qui reste de son armée, Taïwan sert de refuge à tous les continentaux qui fuient la Chine communiste, soit parce qu'ils ont pris parti dans la guerre civile, soit parce qu'ils ne veulent pas du nouveau régime. Cependant, Mao Zedong est vainqueur de la guerre civile et il a fondé la République populaire de Chine qui est le représentant légitime de la Chine dans le monde entier aujourd'hui.

[18] Huang Ying-che 黃英哲, *Taiwan bunka saikōchiku 1945 – 1947 no hikari to kage Rojin shisō juyō no yukue* 台灣文化再構築 1945-1947 の光と影 魯迅思想受容の行方 (La construction culturelle taïwanaise, ombre et lumière, 1945-1947. Le destin de la pensée de Lu Xun), *op. cit.*, p. 28.

[19] Selon l'article ci-dessus, nous pouvons autrement dire que la « sinisation », menée de force dans l'île après 1949, constituait un effort de « dé-japonisation ».

spontané est écrasé dans le sang[20]. Le parti KMT s'est imposé aux Taïwanais à travers une répression sanglante qui durera une dizaine d'années, appelée la « terreur blanche ». Des confrontations violentes opposent les Taïwanais et les derniers immigrés. Ces événements tragiques introduisent pour longtemps un divorce entre les Taïwanais et les Chinois du continent. Il va permettre progressivement la naissance de la revendication d'un Taïwan indépendant.

En 1987, le gouverneur met fin à la loi martiale. Cet événement marque le début de la démocratisation, qui marque une scission entre le continent et Taïwan. On observe le recentrage du gouvernement, c'est-à-dire l'acceptation de la coexistence de l'entité de Taïwan et de celle de la Chine. Parallèlement, la levée de la loi martiale a conduit à la réécriture des manuels scolaires d'histoire, qui démontrant dorénavant le fait que l'histoire de Taïwan est bien distincte de celle de la Chine.

Certains chercheurs comme Huang Chih-huei(黃智慧) et Wu Jui-jen(吳叡人)[21]considèrent cette période comme une forme de colonisation spécifique qui ne peut pas être englobée dans la définition la plus communément admise de la colonisation.

La situation coloniale « nationaliste » se caractérise par la domination d'une minorité non insulaire sur une population culturellement différente mais très proche et par le contrôle de l'exploitation des matières premières, des ressources minières et naturelles et par celui de la position stratégique de l'île, au profit du désir de reconquérir le territoire de la Chine. Une politique d'hégémonie culturelle substitue à l'histoire et à la culture taïwanaises une sinisation (*hanhua*) forcée de la population, qui établit une hiérarchie entre « Taïwanais de souche » et « personnes des provinces extérieures » (*waishengren*).

---

[20] Afin de ne pas être hors sujet, l'événement le 28 février 1947 est brièvement raconté dans ce chapitre, c'était en effet un événement tragique, on estime à plus de 30 000 le nombre de morts, dont beaucoup appartiennent à l'élite taïwanaise, systématiquement éliminée pour encadrer le mouvement et le nouveau pouvoir la juge dangereuse.

[21] Par exemple le chercheur de l'Academia Sinica(Académie nationale de Taïwan 中央研究院), Huang, Chih-huei 黃智慧, « Zhonghua minguo zai taiwan (1945-1987) zhimin tongzhi yu qian zhan zhe guojia shuo zhi jiantao »中華民國在台灣（1945-1987）殖民統治與遷佔者國家說之檢討(République de la Chine à Taïwan (1945-1987), le discours de la domination coloniale et la colonie de peuplement), in Taiwan Association of University Professors, *Zhonghua minguo liuwang taiwan 60 nian ji zhan hou taiwan guoji chujing* 中華民國流亡台灣 60 年暨戰後台灣國際處境(Le statut international de Taïwan dans les années d'après-guerre, 60 ans après que le gouvernement de la République de la Chine a été exilé à Taïwan), Taïpei, Qianwei, 2010, pp. 161-192.
Et Wu Jui-jen 吳叡人, « taiwan hou zhimin lun gang »台灣後殖民論綱(Programme d'études postcoloniales de Taïwan), *Si Xiang*, n°3, Taïpei, Linking Publishing, décembre 2006, pp. 93-103.

Pareillement, selon Françoise Mengin, « *le repli du régime nationaliste sur l'île en 1945 soumet Taïwan à une colonisation fictive à travers des pratiques concrètement coercitives par les nationalistes chinois*[22] ». En s'appuyant sur l'analyse des discours de la colonisation nationaliste, le professeur Wu Jui-jen(吳叡人) de l'Academia Sinica élabore une étude sur la situation postcoloniale de Taïwan. Il propose ainsi trois regards postcoloniaux sur l'île et les considère, ensemble, comme une critique de la situation coloniale et un reflet de la pratique « décoloniale ». Plus généralement il définit le discours postcolonial de Taïwan, d'une part comme ayant pour intention d'aboutir à l'indépendance, d'autre part, de remettre en cause l'interprétation des récits historiques en dépassant ainsi le regard traditionnel. Selon lui, l'histoire de Taïwan est basée sur la concurrence entre les colonisateurs. Cette île possède un contexte historique spécifique qui présente à la fois une expérience de « colonisation continuelle[23] » et une construction de « multi-colonisation[24] ». La « colonisation continuelle » fait référence à l'empire *Qing*, au Japon et à la République de Chine, qui ont successivement établi leur pouvoir sur l'île de Taïwan. Tandis que la construction de « multi-colonisation » envisage la multiplicité de la communauté taïwanaise et le caractère de société multi-immigrante de Taïwan. Selon les rapports de l'Institut de l'histoire de Taïwan[25] à l'Academia Sinica (Académie nationale de Taïwan 中央研究院), depuis 1945, année où la domination japonaise prend fin, on divise la population taïwanaise en quatre groupes principaux : les aborigènes ; des hans venus de Chine incluant les Hakkas et les populations *minnan* (閩南) du Fujian[26] ; la dernière vague de migration de Chinois du continent se situe à la charnière de 1945 à 1949. Les Hakkas et les populations *minnan* à Taïwan sont les « Taïwanais de souche[27] », qui se nomment « gens de cette terre ». Les derniers sont arrivés à partir de 1949, avec le gouvernement de KMT. Certains ouvrages de référence les nomment les « continentaux », en référence à leur origine continentale récente.

---

[22] Françoise Mengin, « Taïwan : la question nationale et la démocratisation », in Christophe Japprelot (Dir.), *Démocraties d'ailleurs*, Paris, Karthala, 2000, p. 68.

[23] Wu Jui-jen 吳叡人, « taiwan hou zhimin lun gang »台灣後殖民論綱(Programme d'études du discours postcolonial de Taïwan), *Si Xiang*, n°3, Taïpei, Linking Publishing, 2006, p. 95.

[24] *Ibid.*

[25] L'un des instituts de l'Academia Sinica, l'Institut de l'histoire de Taïwan (ITH-Institute of Taiwan History) a été officiellement inauguré en 2004 ; il vise à reconstruire la réalité du développement historique de Taïwan.

[26] Le *Fujian*(福建) est la province chinoise la plus proche de Taïwan, les populations *minnan* ont émigré à Taïwan pour y chercher de meilleures conditions de vie. Cette immigration commence dès le XVIème siècle et se poursuit jusqu'à la fin du XIXème siècle.

[27] Stéphane Corcuff, « Les 'Continentaux' de Taïwan – Une catégorie identitaire récente », *Perspectives chinoises,* vol. 57, n°1, 2000, pp. 74-84.

Cette construction en forme de « multi-colonisation » est la source des multiples relations de la société coloniale avec la société colonisée, par exemple les Hans sont à la fois colonisés par l'empire *Qing* et dominent les aborigènes. Et il existe en même temps sur l'île les Hans taïwanais (Taïwanais de souche) et les Hans extérieurs à la province (Continentaux). Cela représente donc trois décolonisations : la « décolonisation vis à vis du Japon » au regard des continentaux ; la « décolonisation nationaliste » qui, pour le regard des Taïwanais de souche, correspond à la démocratisation des institutions dans les années 1990 bien qu'elle ne se soit pas traduite par l'indépendance de Taïwan ; enfin la « dé-sinisation » encore inachevée des aborigènes[28].

Nous ne traiterons pas dans cette thèse le cas des aborigènes, qui sont en fait les premiers habitants sur l'île et qui appartiennent au groupe austronésien. La situation coloniale pour les aborigènes est un autre sujet à traiter à part et est à l'origine d'autres discours. Du point de vu des aborigènes taïwanais, la décolonisation concerne l'émancipation de toutes les dominations coloniales, celle du Japon, celle des Taïwanais de souche et celle des continentaux. En 1999, les représentants de toutes les tribus à Taïwan ont signé avec le président Chen Shui-bian un traité de « la relation partenaire entre les aborigènes et le nouveau gouvernement de Taïwan », qui a été considéré comme un point de départ de décolonisation. Cependant, le mouvement de l'autodétermination nationale pour les aborigènes est toujours en cours. Nous nous concentrerons uniquement sur la relation entre les colonisés et les colonisateurs que sont les « Taïwanais de souche » et les « derniers immigrés ».

3) L'impérialisme américain – une domination culturelle

Les États-Unis et Taïwan maintiennent des relations spéciales depuis le milieu du XIXe siècle. L'intention des États-Unis est mêlée d'envies de domination et de dissociation vis-à-vis de Taïwan.

Dans le contexte de tensions de 1941 à 1950 entre le parti communiste chinois et le parti KMT à Taïwan, Washington veut à la fois soutenir Chiang Kaï-shek du KMT et s'imposer comme médiateur entre ce dernier et le parti communiste de Mao Zedong[29]. Le régime du KMT est vaincu dans la guerre civile de 1946-1949[30] et s'aliène progressivement ses alliés américains.

---

[28] *Ibid.*
[29] Henri Eyraud, « Les rapports sino-américains », *Hérodote*, n°108, Paris, La Découverte, 2003, p. 69.
[30] Jonathan Fenby, *Generalissimo Chiang Kai-Shek and the China he lost*, New York, Free Press, 2003, p. 453.

Un rapport, officiellement intitulé « *United States Relations with China* » a été publié en 1949[31] par le gouvernement Truman dans le but de dégager les États-Unis de toute responsabilité dans la chute de Chiang Kaï-shek et dans la victoire des communistes chinois. Après avoir publié ce livre blanc sur « les relations entre les États-Unis et la Chine », les États-Unis ont cessé l'assistance militaire au parti KMT, mais n'ont pas reconnu pour autant les autorités chinoises[32]. Le président Truman souhaite que le rapport soit un bilan objectif et franc quant à son intervention dans la relation entre « deux Chines » et il pense que la publication de ce rapport complet peut le dégager de sa responsabilité d'être intervenu dans la relation actuelle des deux côtés du détroit de Formose[33]. En janvier 1950, les États-Unis déclarent qu'ils n'interviendront pas militairement dans le différend du détroit de Taïwan[34]. Toutefois, à la suite du déclenchement de la guerre de Corée, dans la même année en juin, le président américain Truman reprend l'aide économique et militaire[35] au parti KMT à Taïwan et sécurise le détroit de Taïwan en ordonnant à la septième Flotte dans le détroit d'empêcher toute attaque, notamment celle des communistes chinois contre Taïwan.

Le président Truman estime que l'agression de la Corée du Nord contre la Corée du Sud fait partie de l'expansion du communisme international[36]. Selon sa déclaration sur la Corée et l'Extrême-Orient à Washington en 1950 : « L'attaque contre la Corée indique clairement, au-delà de tout doute, que le communisme a dépassé le stade de l'emploi de mesures subversives pour conquérir des nations indépendantes, et emploiera maintenant l'invasion armée et la guerre. » L'occupation de l'île de Taïwan par les forces communistes chinois serait ainsi une menace pour les États-Unis, qui s'impose comme l'autorité nécessaire et légale dans la région Pacifique. Le gouvernement américain a immédiatement ajusté sa politique à l'égard de la Chine en soutenant le gouvernement du parti KMT. Le président Truman a déclaré : « *J'ai donné l'ordre à la septième Flotte américaine d'empêcher toute attaque contre Formose*[37]. » Il a demandé également au gouvernement du KMT sur l'île de

[31] La chronologie "U.S. Relations With China 1949 – 2018" provient du site du Council on Foreign Relations (CFR) : https://www.cfr.org/timeline/us-relations-china (Consulté le 25 octobre 2018)

[32] Lin Bo-wen 林博文, *1949 shipotianjing de yi nian* 1949 石破天驚的一年(1949, une année bouleversante), Taïpei, China Times Publishing Co., 2009, p. 129.

[33] William A. Rintz, « The Failure of the China White Paper », *Constructing the Past*, vol.11, Iss.1, Article 8, 2009. Disponible sur : https://digitalcommons.iwu.edu/constructing/vol11/iss1/8 (Consulté le 26 octobre 2018)

[34] Henri Eyraud, *op. cit.*, p. 70.

[35] La présence militaire américaine à Taïwan comprenait le Groupe consultatif d'assistance militaire (MAAG), le commandement de la défense des États-Unis à Taïwan(USTDC) ainsi que la 327ème division aérienne.

[36] Lee Ming 李明, « han zhan qianhou de dui hua zhengce »韓戰前後的美國對華政策 (La politique américaine à l'égard de la Chine avant et après la guerre de Corée), in *Recueil du Symposium International sur zhongguo jindaishi de zai sikao* 中國近代史的再思考 (Repenser l'histoire moderne de la Chine), Institut d'histoire moderne de l'Academia sinica, juillet 2005, p. 2.

[37] La Déclaration du président Truman sur la Corée et l'Extrême-Orient, publiée le mardi 27 juin 1950 à

cesser toute opération aérienne et navale contre la Chine continentale.

Cette installation militaire américaine sur l'île est légalisée à partir de 1954 car les États-Unis et les autorités taïwanaises ont signé un « traité de sécurité mutuelle[38] », qui place l'île sous la protection impériale des États-Unis. Des troupes américaines sont ainsi stationnées à Taïwan. Par la suite, notamment durant la guerre du Vietnam (1965-1975), le Groupe consultatif d'assistance militaire des États-Unis (MAAG) établit plusieurs clubs de loisirs à Taïwan qui deviennent des lieux à vocation touristique pour des militaires américains au Vietnam. La domination des États-Unis sur l'île de Taïwan n'est pas guerrière, mais culturelle et idéologique par la diffusion de leur « mode de vie », y compris la diffusion linguistique, la restauration rapide, la musique, le cinéma, comme Hollywood, les séries télévisées, les grandes marques, comme Coca-Cola ainsi que les discothèques et les casinos américains.

Les États-Unis décident en 1979 de rétablir des relations diplomatiques avec Pékin[39] et rompent avec Taïwan. Cela amène le retrait des forces américaines de leur position insulaire. Les bases américaines à Taïwan sont fermées. Les accords de défense mutuelle sont abolis en se substituant au « Taiwan Relation Act » qui permet à Washington d'entretenir des relations commerciales, culturelles, et non officielles avec Taïpei. Cette loi permet de donner une base légale aux relations américano-taïwanaises mais aussi à la clause informelle mais réelle de sécurité qu'ils souhaitent lui assurer. Depuis lors, Taïwan possède un statut particulier qui fait de l'île un « non-État reconnu[40] ».

La fin de la Seconde Guerre mondiale marque l'entrée dans la guerre froide, et l'«idéologie impériale américaine» domine l'île taïwanaise. Selon l'historien Gong Zhongwu(龔忠武), « *Taïwan est dominé culturellement par l'empire américaine[41]* ». Il définit

---

Washington. Le contenu de cette déclaration provient du *Foreign relations of the United States*, *Korea*, 1950, Volume II. Disponible sur : https://history.state.gov/historicaldocuments/frus1950v07/d119 (Consulté le 27 octobre 2018)

[38] Le texte « Mutual Defense Treaty between the United States of America and the Republic of China » est disponible sur : http://www.taiwandocuments.org/mutual01.htm (Consulté le 25 octobre 2018) Le Taiwan Documents Project (TDP) contient la collection de documents sur Internet relatifs au statut juridique et aux relations internationales de Taïwan.

[39] En 1971, le gouvernement de la Chine populaire remplace Taïwan à l'ONU, où la Chine dispose d'un siège de membre permanent au conseil de sécurité.

[40] Jean-Pierre Cabestan, *Chine-Taiwan, la guerre est-elle concevable ?* Paris, Economica, 2003, pp 195-196.

[41] Gong Zhongwu 龔忠武, « meiguo wenhua diguozhuyi yu liangan guabxi »美國文化帝國主義與兩岸關係 (Impérialisme culturel américain et relations entre les deux rives du détroit de Taïwan), in *Recueil du Symposium International sur taiwan guangfu 50 zhounian yu taiwan weilai* 台灣光復 50 週年與台灣未來(50ème anniversaire de Taïwan et l'avenir de Taïwan), Taïpei, Haixia pinglun (Revue de Détroit), n°59, novembre 1995. Disponible sur : https://www.haixia-info.com/articles/1467.html (Consulté le 29 octobre 2018)

que « *l'impérialisme culturel américain est basé sur une idéologie qui admet que la supériorité de la culture dominante assimile systématiquement le peuple dominé qui est considéré comme ayant une culture inférieure*[42] ». Selon lui, l'impérialisme culturel à Taïwan est la pratique d'une société politiquement ou économiquement puissante qui détermine les valeurs culturelles. Cette pratique peut être incarnée par diverses formes, telles que l'action militaire, la pratique du langage et le mode de vie, dans la mesure où elle renforce l'hégémonie culturelle.

L'impérialisme culturel américain modifie en effet les modes de vie de Taïwan en faisant pénétrer sa culture et son mode de pensée afin de servir les intérêts de la société dominante. Certains Taïwanais acceptent ainsi ces valeurs américaines, leur vision du monde, leur perspective historique et sociale.

Le « système d'aide américain » intervient dans les domaines de l'économie, de la politique, de la diplomatie et de la culture taïwanaise, faisant de l'idéologie et du système de valeurs américains la pensée et la volonté idéales poursuivies par les élites taïwanaises.

L'esprit principal de la politique des États-Unis à l'égard de Taïwan relève du néo-colonialisme qui suscite une prise de conscience anti-communiste, pro-américaine et distincte de la Chine[43].

4) La tendance pro-démocratique sur l'île (1990-2008)

Dans les années 1990, Taïwan a entamé sa transition démocratique et a mis fin aux quarante années de dictature du parti nationaliste chinois (KMT). Cette démocratisation du régime se développe avec l'instauration du multipartisme. Les partis politiques d'opposition sont légalisés avec la levée de la loi martiale. Les institutions représentatives étaient élues au suffrage universel et régulièrement renouvelées. Selon Françoise Mengin qui analyse le début de la situation démocratique de l'île, « *le retour du multipartisme et le renouvellement intégral des institutions centrales par le seul électorat sous juridiction effective de Taïpei à partir de 1991, ne peut s'analyser dans les seuls termes d'une démocratisation des*

[42] *Ibid.*

[43] Chen Yingzhen 陳映真, « Meiguo dui taiwan wenhua zhimin chenggong de wuzhong lujing »美國對台灣文化殖民成功的五種路徑(Cinq chemins pour les États-Unis de coloniser culturellement Taïwan avec succès), in Danyang 丹陽, *Huigui de lutu - gei WeChi de shiwu fengxin* 回歸的旅途-給文琪的十五封信(Le voyage du retour – 15 lettres à Wen Chi), Taïpei, ReJian Publishing House, 1997. Disponible sur : https://read01.com/8y7oGL.html (Consulté le 29 octobre 2018)

institutions[44] ». La population insulaire, à travers ces modalités concrètes d'exercice du pouvoir, échappe à la domination du KMT, elle tente de desserrer la domination hégémonique et met en œuvre progressivement une tendance de la démocratisation. « *La décolonisation se voit traduite par le passage d'une politique étrangère nationaliste à une politique nationale*[45] ».

En 2000, c'est le moment de la première alternance de pouvoir, le KMT perd le pouvoir au profit du Parti Démocratique Progressif (DPP) qui soutient l'indépendance du pays. Le gouvernement DPP réforme les forces militaires et policières, et renforce les droits de l'homme et le système éducatif.

Cette démocratisation entraîne une situation paradoxale, l'île est gouvernée selon un régime politique démocratique, mais elle n'est toujours pas considérée comme un membre à part entière de la communauté internationale. La question statutaire n'est pas réglée.

Par ailleurs, le président Chen Shui-bian(陳水扁) du DPP est élu en 2000 et en 2004. Le parti DPP administre continuellement l'île pendant huit ans. Il est réélu de justesse. Il affirme que les traces coloniales et immigrantes de Taïwan la distinguent de l'histoire du continent de la Chine. L'identité de Taïwan est considérée comme étant complexe et la position de l'île très différente de celle de la Chine continentale.

À cette période, la démocratie de Taïwan est jeune. L'île a connu en seulement quelques années, l'alternance des régimes, la modification du fonctionnement des institutions et du cadre juridique. Malgré le niveau de développement, l'île reste à de nombreux égards fermée et bridée par des interdits. Le pouvoir, l'opposition, la société civile et la population nourrissent une tendance pro-démocratique qui permet à la société taïwanaise d'évoluer vers une société de droit dans laquelle la démocratie est progressivement établie. Cette période est marquée par un début d'émancipation et un regard critique sur les anciennes situations coloniales.

---

[44] Françoise Mengin, « Taïwan : la question nationale et la démocratisation », *art. cit.*, p. 83.

[45] *Ibid.*

5) L'indépendance institutionnelle (2009-2012 l'indépendance de facto)

L'année 2008, Ma Ying-jeou(馬英九) remporte les présidentielles, marquant le retour du KMT à la tête du pays, mais cela ne signifie pas le retour de l'administration chinoise continentale. Le président ne désire plus reconquérir la Chine mais la relation entre deux parties reste complexe. « *Les relations entre la Chine et Taïwan s'inscrivent, dès l'abord, dans un contexte de guerre civile non terminée. Il n'est donc pas étonnant qu'elles aient toujours été conflictuelles*[46] ». La réunification n'est plus considérée comme un devoir, mais la pression des tensions avec la Chine continentale existe au sein de la société.

Durant cette période, le « statu quo » entre Taïwan et la Chine est souvent discuté et les attitudes à l'égard de la relation sont figées. L'expression « statu quo » est fréquemment employée dans le domaine des relations internationales, en général pour décrire la situation entre deux entités nationales qui laissent les questions politiques en suspens. La *Théorie Générale de l'État*[47] considère comme essentiels pour une nation indépendante trois éléments objectifs : peuple, territoire et souveraineté, ainsi qu'un élément subjectif : être reconnu comme un État par au moins un autre État. La fonction de la *Théorie générale de l'État* consiste à dégager une notion de l'État qui soit utilisable pour notre époque. Suivant cette définition, Taïwan est *de facto* indépendant, c'est à dire que le gouvernement effectif exerce son autorité étatique sur un territoire donné où est établie une population taïwanaise. En revanche il se heurte à un manque de reconnaissance diplomatique et d'aide économique.

Néanmoins, les Taïwanais se considèrent comme Taïwanais. La majorité de la population croit que Taïwan est déjà un pays indépendant ; d'après l'Enquête sur les études de sécurité nationale de Taïwan[48], les données statistiques montrent que plus de soixante-dix pour cent des gens sont d'accord avec cette affirmation. En plus, les résidents s'identifient de plus en plus comme taïwanais plutôt que comme chinois. Cette identité a beaucoup changé depuis que l'île est devenue une démocratie dans les années 1990.

---

[46] Jacinta Ho Kang-mei et Pierre Mallet, *Lee Teng-hui et la « Révolution tranquille » de Taïwan, op. cit.*, p. 47.

[47] Thomas Fleiner-Gerster, *Théorie Générale de l'État,* Genève, Graduate Institute Publications, 1986, pp. 149-187.

[48] L'Enquête sur la sécurité nationale de Taïwan est l'un des projets du Programme d'études sur la sécurité en Asie, sous la direction de l'Université américaine Duke. Des enquêtes sont effectuées systématiquement et régulièrement pour mesurer et suivre les changements dans l'opinion publique taïwanaise sur les questions liées à la sécurité. Les premières enquêtes ont été menées en décembre 2002 par le professeur Emerson Niou qui a organisé un atelier à l'Université Duke ; au cours des dernières décennies, Emerson Niou a réalisé ces études avec le Centre d'études électorales de l'Université nationale Chengchi. Les autres enquêtes ont été menées en 2004, 2005, 2008, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015 et 2016. Les données des enquêtes ont été rendues publiques sur le site web : https://sites.duke.edu/pass/data/ (Consulté le 19 janvier 2017)

Un tel contexte historique spécifique oblige le peuple taïwanais à faire face sans cesse au rapport entre identification nationale, décolonisation et rapport de domination.

Après s'être situé par rapport au contexte colonial/postcolonial de Taïwan, il est intéressant d'étudier si dans ce contexte historique, nous pouvons considérer les arts plastiques à Taïwan comme affectés par ces processus.

Dans quelle mesure les arts plastiques à Taïwan sont-ils affectés par ces processus de « décolonisation » ?

Pouvons-nous encore affirmer que les arts plastiques à Taïwan sont un moyen de décolonisation participant à la transition vers une autonomie nationale ? Cette autonomie s'inscrit-elle au sein du droit à la reconstruction idéologique et culturelle d'une nation ?

Pour répondre à ces questions qui englobent tous les aspects de cette étude, nous tentons tout d'abord d'expliciter un contexte théorique afin d'asseoir la « trajectoire de pensée » de cette thèse en utilisant les discours de quelques penseurs de la décolonisation. Ensuite nous allons voir comment des œuvres et certains artistes permettent de renforcer la démonstration de mon étude et son articulation en trois parties qui correspondent à trois moments cruciaux de l'histoire.

« La culture comme arme dans la décolonisation. »

De nombreux débats sur le sujet de la décolonisation ont émergé non seulement en Europe mais aussi en Asie.

Nous nous référerons ici à un ensemble de textes réalisés par des penseurs qui théorisent leur création comme « décoloniale ». Nous nous intéressons alors aux discours de domination, de résistance, de recouvrement identitaire et culturel, (par exemple le métissage, l'hybridité, la localisation), ainsi que de réappropriations culturelles et idéologiques.

Parmi ces discours, le concept de décolonisation mobilisée dans cette étude aborde principalement les sujets liés au « rôle de la culture dans la lutte de décolonisation ». Le rôle de la culture dans le processus de décolonisation est à la fois pensé comme un instrument de

domination et une arme de résistance. Même si notre contexte est radicalement différent de celui des penseurs mentionnés ci-dessous, nous allons aborder quelques pistes utiles à nos recherches tout en faisant résonner ces penseurs décoloniaux.

Tout d'abord, l'essayiste français martiniquais, Frantz Fanon[49], qui est inspiré des mouvements de libération anticoloniale[50], s'est consacré au processus de décolonisation. Il commence alors un discours de résistance au colonialisme, *Peaux noires, masques blancs* (1952) et *Les Damnés de la terre* (préface par Sartre en 1961). Nous abordons alors le terme de « culture » en nous appuyant sur le chapitre « Sur la culture nationale » dans l'ouvrage *Les Damnés de la terre* de Frantz Fanon.

> Ce n'est pas uniquement le succès de la lutte qui donne par la suite validité et vigueur à la culture, il n'y pas de mise en hibernation de la culture pendant le combat. La lutte elle-même, dans son déroulement, dans son processus interne développe les différentes directions de la culture et en esquisse de nouvelles[51].

Dans le même sens, le penseur Amílcar Cabral[52] commence son approche théorique en reprenant quelques idées forces de Fanon – « La violence totale[53] » du colonisateur provoque inévitablement, dit-il, une résistance, qui est à l'origine de la volonté de préserver la dignité individuelle et collective chez le colonisé et cette résistance peut être qualifiée de « culturelle ». L'apport théorique de Amílcar Cabral est « la culture comme arme », qu'il synthétise dans deux textes[54] : « Libération nationale et culture[55]» en 1975 et « Le rôle de la culture dans la lutte pour l'indépendance[56]» en 1975.

---

[49] D'origine martiniquaise, Fanon (1925-1961) a eu un parcours original. Il s'engage dans la Seconde Guerre mondiale en France puis, après des études, il se rend en Algérie pour exercer la psychiatrie.

[50] Frantz Fanon écrit en pleine guerre de libération de l'Algérie, combat qu'il a fait sien, nation qu'il a fait sienne.

[51] Frantz Fanon, *Les damnés de la terre,* préface de Jean-Paul Sartre (1961), préface d'Alice Cherki et postface de Mohammed Harbi, Paris, La Découverte, 2002.

[52] Amílcar Cabral est considéré comme le père de la nation Capverdienne et il est l'un des plus importants théoriciens et dirigeant historique du mouvement indépendant et de la Révolution africaine. Il est né en 1924 et il a dirigé la lutte armée contre le colonialisme portugais en 1963, et il a été assassiné à Conakry en 1973, trahi par certains de ses propres compagnons à la solde, selon toute vraisemblance, du régime colonial portugais.

[53] Frantz Fanon, *Les* damnés *de la terre, op. cit.*

[54] Ces textes réunis par Mario de Andrade à la demande du P.A.I.G.C. (Parti africain pour l'Indépendance de la Guinée-Bissau et des îles di Cap-Vert), retracent les trente années de vie politique dont dix années de lutte armée vécues par Amílcar Cabral fondateur, en 1956.

[55] Amílcar Cabral, « Libération nationale et culture », in *Unité et Lutte I : L'arme de la théorie,* Paris, François Maspero, 1975, pp.316-335.

[56] Amílcar Cabral, « Le rôle de la culture dans la lutte pour l'indépendance », in *Unité et Lutte I : L'arme de la*

Ayant marqué l'apport de la résistance culturelle dans le processus de décolonisation, Cabral en souligne ensuite les limites. Il rappelle que la colonisation est aussi la confiscation de l'histoire. La culture qui a permis de maintenir la résistance à la colonisation a cessé en partie de se développer, de continuer son parcours historique, de poursuivre son mouvement.

Enfin, le penseur Homi Bhabha s'inscrit dans cette même préoccupation du rôle de culture, en développant la notion d'« espace interstitiel[57] ». *C'est dans l'émergence*, écrit-il, *des interstices – dans le chevauchement et le déplacement des domaines de différence–que se négocient les expériences intersubjectives et collectives [...] d'intérêt commun, ou de valeur culturelle*[58].

La notion d'« espace interstitiel » développée par Homi Bhabha nous invite à repenser les questions d'identité et d'appartenance nationale par la délimitation de « lieux de la culture ». Cet « espace interstitiel » est considéré en tant que zone de transition, de négociation ou de dialogue dans lequel la présentation de l'art extra-occidental devrait trouver sa place, dans l'interstice des grandes polarités de la mondialisation comme : identité / hybridité, local / global, Occident / Orient, modernité / tradition, art savant / art populaire, etc. L'ouvrage de Bhabha, *Notre époque contemporaine*, situe notre époque « *dans un moment de transit où l'espace et le temps se croisent pour produire des figures complexes de différence et d'identité, de passé et de présent, d'intérieur et d'extérieur, d'inclusion et d'exclusion*[59] ».

Dans ce sens, l'œuvre d'art s'inscrit dans le contexte d'une époque et d'une culture dont elle témoigne à sa manière. Elle manifeste l'esprit d'une époque historique. Les arts plastiques à Taïwan en tant que réflexion sur la pensée et la culture se présentent comme un agent dans le processus de décolonisation.

En outre, dans le cadre du discours postcolonial, l'ouvrage d'Edward Saïd *Orientalisme* (1978) connaît un grand succès. Il critique la connaissance occidentale de « l'Orient », en particulier les constructions élaborées par les cultures anglaise et française de ce qui est et ce qui n'est pas oriental. Cette approche s'est traduite par une tendance culturelle à une

---

théorie, Paris, François Maspero, 1975, pp. 336-357.

[57] Homi K. Bhabha, *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, trad. de l'anglais par François Bouillot, Paris, Payot, 2007, p.9.

[58] *Ibid.*

[59] *Ibid.*

opposition binaire entre l'Orient et l'Occident, dans laquelle un concept est défini par opposition à l'autre, et d'où ils émergent comme ayant une valeur inégale. Saïd définit d'abord ce qu'il entend par orientalisme. L'orientalisme est selon lui un style de pensée fondé sur la distinction ontologique et épistémologique entre l'Orient et l'Occident[60].

> C'est l'institution globale qui traite de l'Orient, qui en traite par des déclarations, des prises de position, des descriptions, un enseignement, une administration, un gouvernement, l'orientalisme est un style occidental de domination, de restructuration et d'autorité sur l'Orient[61].

Bref, une hypothèse est ainsi proposée par Saïd : l'Orient n'est pas un fait de nature inerte mais « *une idée qui a une histoire et une tradition de pensée, une imagerie et un vocabulaire qui lui ont donné réalité et présence en Occident et pour l'Occident*[62] ».

Néanmoins, le contexte de Taïwan dans cette thèse n'est placé que très indirectement et par la médiation du Japon au sein de la tension entre l'Occident et l'Orient. Les artistes taïwanais étudiés et la valeur de leurs œuvres n'étant pas directement définis par l'Occident (Grande Bretagne et France) dans la période qui nous préoccupe, nous ne traiterons donc pas la situation coloniale de Taïwan dans la perspective de l'*Orientalisme* de Saïd.

Références et Sources

Pour cette étude, nous emploierons les références théoriques occidentales et taïwanaises.

- Références théoriques occidentales

Dans un premier temps, les références théoriques occidentales sur lesquelles nous nous concentrons abordent les questions liées à la définition de l'art et de l'œuvre d'art dans la perspective sociologique.

Le concept de « monde de l'art », issu de l'ouvrage *Les Mondes de l'art* de Howard Saul Becker, envisage la production des œuvres artistiques dans leur ensemble. Il propose une

[60] Edward W. Saïd, *L'Orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, *op. cit.*, p. 15.
[61] *Ibid.*
[62] *Ibid.*, p. 17.

approche sociologique des arts : « *L'existence de mondes de l'art comme la façon dont elle influe sur la production et la consommation des œuvres invitent à une approche sociologique des arts*[63]». C'est aussi une façon particulière de parler de la société et des mécanismes sociaux en général. Nous pouvons dire que le monde de l'art reflète la société dans son ensemble.

Proposée initialement par Arthur Danto dans son article intitulé « The Artworld » pour en faire un outil sociologique[64], la notion de « monde de l'art » pose la question sur ce qui est art et ce qui ne l'est pas : « *voir quelque chose comme de l'art requiert quelque chose que l'œil ne peut apercevoir – une atmosphère de théorie artistique, une connaissance de l'histoire de l'art : un monde de l'art*[65] ». Cela explique le fait que d'une part une œuvre d'art n'est pas définie seulement par l'appréciation de ses caractères matériels, mais aussi par ses caractères invisibles comme « un environnement de théorie de l'art » et « une connaissance de l'histoire de l'art » qui rassurent son statut artistique. Néanmoins, selon Becker, la théorie esthétique doit être abordée comme une activité et non comme un corps de doctrine[66]. Il a proposé « *de délaisser le débat esthétique sur la nature ou le statut de l'art, pour observer comment il est produit, qui l'estime et l'évalue, selon quelles procédures et avec quels effets*[67]. »

Howard Becker a retenu la dimension contextuelle et institutionnelle de l'art de la définition de Danto[68] en engageant à analyser « la production de toute œuvre d'art » – qu'il s'agit des arts plastiques, de la musique, de la photographie, du cinéma ou de la littérature – comme « une action collective[69] » dont les acteurs partagent des présupposés communs : « les conventions[70] », qui leur permettent de coordonner les activités des uns et des autres dans les mondes de l'art. Les œuvres artistiques sont donc issues d'un ensemble de ressources

---

[63] Howard Saul Becker, *Les Mondes de l'art*, trad. de l'anglais en français par J. Bouniort, Paris, Flammarion, 1988, (éd. originale 1982), p. 27.

[64] Jean-Louis Fabiani, « 1982: Howard Becker repense l'art comme un travail », sur le blog EHESS : 40 ans de dialogues entre les sciences sociales, http://40ans.ehess.fr/en/2015/01/26/1982-howard-becker-repense-lart-comme-un-travail/.(Consulté le 16 novembre 2018)

[65] Arthur Danto, « The Artworld », *Journal of Philosophy*, vol. 61, 1964, p. 580.
Ce texte est disponible en français dans Danielle Lories, *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Klincksieck, 1988, p. 219.

[66] Howard Saul Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, *op. cit.*, p. 147.

[67] Antoine Hennion, « La fausse modestie d'un grand livre : les mondes de l'art d'Howard Becker », in Alain Blanc et Alain Pessin (Dir.), *L'art du terrain. Mélanges offerts à Howard S. Becker*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp.163-170.

[68] Jean-Louis Fabiani, « 1982: Howard Becker repense l'art comme un travail. », *art. cit.*

[69] Howard Saul Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, (éd. originale 1982), p. 28.

[70] *Ibid.*, p. 53.

matérielles[71] et humaines[72] fondée sur des conventions. Cette notion de « conventions » indique des normes, des règles, des principes, qui peuvent se transformer selon les contextes, comme l'évolution esthétique, sociale, culturelle et les techniques.

En se fondant sur la notion des mondes de l'art, nous étudierons dans cette thèse non seulement les œuvres choisies, mais aussi une diversité d'acteurs, d'actions et d'interactions autour de ces œuvres, ainsi que des activités de production, de diffusion, de valorisation, de réception du spectateur et du critique.

Une autre référence théorique occidentale est le concept de « mémoire collective », issu des réflexions de Maurice Halbwachs, qui considère la mémoire collective comme des représentations collectives par le biais des symboles publics d'une société, incarnés par l'image, le portrait, l'emblème ou le récit que nous allons voir dans nos recherches.

Les individus sont porteurs des souvenirs et des représentations par leur expérience commune. Une société permet aux individus de reconstruire ces souvenirs par des récits et des symboles véhiculés.

Lorsqu'une œuvre remonte l'histoire, et l'interprète et en cristallise certains événements, elle devient une certaine mémoire de la société totale, un témoignage d'une subjectivité. L'œuvre d'art fait mémoire, microcosme d'une mémoire collective. Les œuvres que nous allons étudier expriment les tensions entre le regard individuel de l'artiste et l'histoire collective.

- Références et sources taïwanaises

Le contexte historique de Taïwan est par ailleurs une base essentielle pour trouver un repère de l'étude. Les sources sur l'histoire de Taïwan et l'histoire de l'art de Taïwan proviennent de plusieurs ouvrages en chinois de ce domaine, et des études de l'Academia Sinica (中央研究院 Académie nationale de Taïwan), qui sont consacrées spécialement aux recherches historique, sociale, économique et politique de Taïwan. Plusieurs ouvrages sur le thème de l'histoire de l'art taïwanais permettent de comprendre les courants artistiques et les créations que nous allons étudier, ainsi que leurs caractéristiques esthétiques. Parmi ces ouvrages, *Riju shiqi taiwan meishu yundong shi* 日據時期臺灣美術運動史(Histoire des

[71] *Ibid*., p. 91.
[72] *Ibid.*, p. 96.

mouvements artistiques à Taïwan durant l'occupation japonaise) en 1995 de Xie Li-fa(謝里法), *Taiwan jindai meishu wenxian daodu* 臺灣近代美術文獻導讀(Étude rassemblant les critiques en japonais de l'art moderne de Taïwan) en 2001 de Yen Chuan-ying(顏娟英) ; *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史 (Histoire de l'art de Taïwan dans la période d'après-guerre) en 2013 de Hsiao Chong-ray(蕭瓊瑞) ; *Taiwan meishushi gang* 臺灣美術史綱(Histoire des Beaux-arts à Taïwan) republiée en 2011 co-écrite par Liu Yi-chang(劉益昌), Kao Yeh-jun(高業榮), Fu Chao-chin(傅朝卿) et Hsiao Chiung-ray(蕭瓊瑞) ; *Taiwan qianwei : Liuling niandai fuhe yishu* 台灣前衛：六零年代複合藝術(Avant-garde taïwanaise – Art complexe dans les années 1960) en 2003 de Lai Ying-ying(賴瑛瑛) sont utilisés pour établir le contexte des œuvres étudiées. Étant donné que nos recherches abordent le système des beaux-arts japonais, des articles rédigés par des peintres japonais comme Kinichiro Ishikawa(石川欽一郎), Tateishi Tetsuomi(立石鐵臣) et Kinoshita Seigai(木下靜涯) qui enseignent les beaux-arts à Taïwan durant la domination japonaise deviennent des sources pour analyser les tableaux réalisés par des artistes taïwanais qui ont reçu une formation artistique japonaise.

Pour analyser les œuvres et les projets d'expositions choisis dans nos recherches, nous avons rassemblé de nombreux articles, essais et critiques d'art au sujet de ces créations, de ces expositions ainsi que leurs réceptions. Ces articles proviennent des presses d'art importantes de Taïwan comme le magazine *Voices of Photography*, le magazine *ARTCO*, l'*Artist Magazine*, la revue mensuelle d'art *Dragon Art*(炎黃藝術), la revue *Modern Art* publié par le Musée des Beaux-Arts de Taïpei, la revue trimestrielle *Muséologie*, et la revue trimestriel *ACT – Art Critique of Taiwan* publié par l'Université nationale d'Art de Taïnan.

Toutes les œuvres que nous allons étudier sont conservées respectivement dans des institutions muséales et des galeries d'art, tels que le Musée national d'histoire, le Musée National des Beaux-arts de Taïwan, le Musée des Beaux-Arts de Taïpei et la Galerie *Main Trend.* Les reproductions de ces œuvres présentées dans notre thèse proviennent du site officiel de ces musées mentionnés ou du catalogue de la collection de ces musées. On a utilisé le blog personnel du photographe Chang Chao-tang(張照堂), qui est aussi auteur de l'ouvrage photographique taïwanais *In Search of Photos Past* en 1988. Nous utiliserons par ailleurs les photographies documentaires en tant que sources pour l'analyse et la comparaison des œuvres. Par exemple, les photographies documentaires qui montrent l'image de la société agricole de Taïwan proviennent de l'ouvrage photographique *Land*, tiré de la collection de Hsu Tsung-mao(徐宗懋). Certaines photographies documentaires sont consultables sur le site du Centre de la culture numérique de l'Academia Sinica.

Toutes ces sources, revues artistiques, critiques et récits proposés par les artistes eux-mêmes, existent en quatre langues : chinois, japonais, anglais et français. Le recoupement des sources et des références théoriques construit un terrain de recherche qui permet de trouver une approche et des cheminements de la pensée.

Choix et Méthode d'analyse des œuvres

Les arts plastiques de Taïwan sont influencés par différentes cultures dominantes. Des évolutions considérables se produisent, tant dans les techniques d'expression et l'utilisation des matériaux que dans les théories esthétiques et les idées relatives aux arts plastiques. Cette thèse alors traite les œuvres de l'île taïwanaise sous différentes dominations tant idéologiques que culturelles mais cela représente un corpus d'œuvres considérable. Nous avons procédé à une sélection drastique en choisissant de n'étudier que sept œuvres. Nous faisons l'hypothèse qu'elles sont représentatives d'une époque ou bien que l'analyse de leur mode d'élaboration, leur réception critique, leur exposition met en évidence le rôle des institutions, les valeurs dominantes et les choix artistiques dans les différentes périodes qui nous occupent.

Nous choisissons sept œuvres – deux tableaux, une série de photographies retravaillées, deux installations, un projet d'exposition et une vidéo – créés respectivement entre 1945 à 2012. Ce sont le tableau *Pastoral* de Lee Shih-chiao en 1946 ; le portrait de Chiang Kaï-shek peint à l'huile par Li Mei-shi en 1975 ; une série de photos retravaillées *Voyage dans le temps* de Chen Shun-chu de 2001 à 2003 ; l'impression laser du portrait fusionné *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple* de Mei Dean-e en 1991 ; l'installation *Représenta.tiff* de Chou Yu-cheng entre 2008 à 2009 ; l'*Exposition d'Automne 1966* de Huang Hua-cheng en 1966 ; la vidéo *Frontière d'Empire* de 2008 à 2009 de Chen Chieh-jen. Si nous considérons ces œuvres artistiques en tant qu'outil pour « décoloniser les esprits[73] », quel a été leur impact dans ce processus ? Marquent-ils une rupture avec la culture coloniale ou au contraire la perpétuent-ils ?

[73] Ngugi wa Thiong'o, *Décoloniser l'esprit : La politique du langage dans la littérature africaine*, trad. de l'anglais (kenya) par Sylvain Prudhomme, Paris, La Fabrique, 2011. Selon Ngugi wa Thiong'o : « Ce livre est mon adieu à l'anglais ». Après de nombreux essais et romans en anglais, il décide d'abandonner l'anglais pour ne plus écrire que dans la langue de son peuple, le kikuyu. Il propose une réflexion originale sur la place de la langue dans l'écriture ainsi que dans le patrimoine littéraire africain.

Pour répondre à ces questions, nous traiterons ces œuvres par des méthodes historiques et par l'étude de « culture visuelle » en mettant en valeur un processus d'analyse. Comme ces œuvres choisies sont aussi des images sociales, la notion de la « culture visuelle » est un enjeu pour comprendre la manière dont nous regardons et percevons ces images.

L'étude de la « culture visuelle » met l'accent sur la perception, le regard, la production et l'interprétation de la représentation visuelle. Elle a pour but « une compréhension critique de ses aspects, son pouvoir, ses fonctions sociales, et ses effets, plus qu'une simple appréciation esthétique[74] ». Selon William J. Thomas Mitchell[75], la « culture visuelle[76] » étudie en particulier la construction sociale de la représentation visuelle et la construction visuelle de ce qui relève du social en analysant l'image non pas en terme de ses significations internes mais en terme de ses relations avec la société dans laquelle l'image est produite, ainsi que ses rapports avec les discours qui l'entourent.

La culture visuelle consiste en une formation des pensées sur la nature des images. Il existe cinq catégories d'images selon Mitchell : ce sont l'image graphique, comme tableau, gravure ; l'image optique, comme projection ; l'image perceptuelle, y compris des apparences et des données sensorielles, et l'image mentale, comme mémoires, idées, et enfin l'image verbale comme description et métaphore[77]. Mitchell tente de restreindre l'écart entre ces différentes catégories d'image en insistant sur la réciprocité des images mentales et physiques[78]. Les images graphiques sont ainsi le résultat d'une « interprétation d'ordre multi sensorielle[79] ».

Le concept de la « culture visuelle », proposée par l'historien de l'art américain Michael Baxandall nous intéresse aussi ici : elle se caractérise par une prise en compte des conditions sociales de production des œuvres afin de dégager la manière de percevoir et concevoir d'une

---

[74] John A. Walker et Sarah Chaplin, *Visual Culture. An Introduction*, Manchester University Press, 1997, p. 3. La citation originale : «We all consume and enjoy visual culture but its systematic study within a university setting indicates that a critical understanding of its character, power and social functions and effects is the goal rather than mere appreciation.»

[75] W. J. Thomas Mitchell est l'une des figures majeures des *visual studies* aux Etats-Unis. Son ouvrage *Iconologie*, paru en 1986 consiste à comprendre que les images ne sont pas que des objets qui possèdent des significations, mais qui correspondent aux désirs, des besoins et des revendications de l'époque.

[76] William J. Thomas Mitchell, « Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias », *Perspective*, 3, 2009. Disponible sur : http://journals.openedition.org/perspective/1301(Consulté le 04 novembre 2018)

[77] *Ibid.*

[78] Alexis Roume, « L'éloquence des images », https://www.nonfiction.fr/article-2591-leloquence-des-images.htm, mis en ligne juin 2009. (Consulté le 6 novembre 2018)

[79] William J. Thomas Mitchell, « Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias », *op. cit.*

époque[80]. « Le regard est historique », c'est-à-dire la manière de regarder est déterminée par des conditions historiques et suscite la production d'objets culturels spécifiques à leur époque.

Par ailleurs, les enjeux de la culture visuelle au sens d'André Gunthert sont d'une part l'abandon de la théorie esthétique pour analyser la valeur culturelle de l'image, et d'autre part le discours sur l'image comme un pouvoir.

L'intérêt que nous portons pour les œuvres dans cette thèse s'installe au croisement de la sphère de l'histoire de l'art et de la sphère des conceptions culturelles, sociales et politiques. Autrement dit, en étudiant une œuvre, nous ne poserons pas seulement la question de comprendre ce qu'est une image incarnée dans l'œuvre, mais nous élargirons la question sur la transformation de ces images en pouvoirs culturels, politiques et historiques. L'œuvre est comprise de façon multidisciplinaire dans la mesure où l'on considère à la fois l'auteur, la critique d'art et le spectateur.

- Sept œuvres, trois époques

Dans l'introduction de cette thèse, nous avons présenté le contexte historique de Taïwan entre 1945 à 2012 dans lequel les œuvres sont repérées sous l'angle politique et social.

Dans chaque chapitre, nous nous concentrons sur une création qui s'inscrit dans un courant artistique au sein de l'histoire de l'art taïwanaise. Cela conduit à analyser ces tendances artistiques. Même si certaines de ces œuvres n'appartiennent pas à un mouvement artistique – notamment celles qui sont réalisées après 2008 ne sont pas encore qualifiées par les historiens d'art en tant que courant artistique évident – ces œuvres présentent des caractéristiques esthétiques influencées par l'atmosphère de l'époque. Nous présenterons aussi le parcours de l'artiste et sa formation artistique, parce que la position de l'auteur des œuvres au sein de l'histoire de l'art a une incidence sur le caractère emblématique de la création.

Nous nous attacherons à analyser visuellement l'œuvre elle-même en décrivant son esthétique, ses manières de représenter le monde, par le biais de la composition de l'image, la nuances des couleurs, la construction de l'œuvre, le processus de réalisation, le dispositif de présentation ainsi que les éléments présentés dans l'œuvre : les figures, leurs costumes, leurs attitudes, leurs postures, les objets existant et les arrière-plans de l'image, etc. au besoin nous

[80] Michael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, trad. de l'anglais par Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985.

emploierons des reproductions de chaque élément ou des photographies documentaires afin de comparer avec les éléments représentés par l'artiste. En se fondant sur ces représentations visuelles, les significations et les intentions de l'artiste seront analysées à travers les récits personnels et les entretiens de l'artiste, ainsi que des analyses et commentaires de critiques d'art. Ces sources présentent plusieurs points de vue et les différentes manières de parler d'une œuvre construisent un discours polémique sur l'interprétation de cette œuvre.

Nous focaliserons aussi l'attention sur les expositions dans le cadre desquelles les œuvres discutées sont présentées et représentées. Par rapport aux peintures qui sont accrochées au mur dans l'espace, le traitement de l'œuvre comme l'installation, la vidéo et le projet d'exposition change en fonction de la nature de l'espace et des paramètres du lieu d'exposition, ce qui n'est pas dénué de signification.

À la fin de chaque chapitre, nous parlerons de la réception des œuvres et des analyses publiées par les critiques d'art et les chercheurs à différents moments : le moment où l'œuvre est présentée dans l'exposition et le moment où elle est réexposée, ainsi que le moment où les historiens de l'art portent leur regard sur elle. Nos analyses et interprétations sur l'œuvre ne correspondent pas nécessairement aux intentions initiales de l'artiste. La manière dont les œuvres sont comprises changera au fur et à mesure des changements de contexte historique, social et culturel.

Présentation des parties

Nous envisageons la décolonisation dans les arts plastiques de Taïwan comme le résultat d'un processus complexe lié au moment colonial, national et postcolonial. Ces moments pris ensemble peuvent être considérés comme un processus sans qu'aucun d'entre eux ne puisse être isolé. Et ce processus est surdéterminé dans ce sens où les moments en question se constituent tous réciproquement, déterminant ainsi la situation dominante à Taïwan, qui comprend outre le social, les dimensions politique, idéologique et culturelle. Par le biais d'analyses des œuvres choisies, nous constaterons une transformation culturelle et une hybridation de l'art de Taïwan.

Un tableau croisé par trois périodes et trois moments permet de mieux comprendre le chemin.

	Contexte historique	**1945-1987** Période de la loi martiale (KMT)	**1990-2008** Période DPP (Parti Démocrate Progressiste)	**2009-2012** Période KMT (Parti Nationaliste chinois)
PARTIE I	moment colonial	Peinture *Pastoral*, 1946 par le peintre Lee Shih-chiao	Série des photographies retravaillées *Voyage dans le temps*, 2001-2003 par l'artiste Chen Shun-chu (*critique du moment colonial*)	
PARTIE II	moment national	Couverture de la revue en peinture *Portrait de Chiang Kaï-shek,* 1975 par le peintre Li Mei-shu	Impression laser *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple,* 1991 par l'artiste Mei Dean-e (*critique du moment national*)	Installation – modification du drapeau taïwanais *Représenta.tiff*, 2008-2009 par l'artiste Chou Yu-cheng (*critique du moment national*)
PARTIE III	moment post-colonial	*Exposition d'Automne 1966 de l'École du Grand Taïpei*, organisée par l'artiste Huang Hua-cheng (*critique du moment colonial*)	Installation Vidéo *Frontières d'Empire*, 2008-2009 par l'artiste Chen Chieh-jen présentée dans l'exposition *Aux frontières de l'empire* en 2010, dans le Musée des Beaux-Arts de Taïpei (*critique du moment colonial*)	

Cette thèse se construit en trois parties. Chaque partie aborde un « moment » : moment colonial, national et postcolonial, dans lequel nous étudierons différentes œuvres, leurs mises en valeur entre logiques artistiques (langage esthétique, projet d'exposition) et conditions sociale, historique et idéologique. Chaque partie comporte deux ou trois chapitres. Nous n'adopterons pas une progression chronologique mais veillerons à ce que chaque chapitre traite à la fois d'une œuvre caractéristique de la période envisagée et d'une ou de plusieurs œuvres ultérieures qui en font la critique.

La première Partie sera consacrée au regard colonial et sa critique en étudiant le tableau *Pastoral* de Lee Shih-chiao(李石樵) en 1945 pour le moment colonial, ensuite en analysant la série des photographies retravaillées *Voyage dans le temps* de Chen Shun-chu(陳順築) de 2001 à 2003 qui critique ce regard colonial. Le moment colonial est caractérisé par des phénomènes de domination culturelle. La situation coloniale conditionne le développement des arts, les créations artistiques, ainsi que l'enseignement artistique. On y rencontre les thèmes des formes et des figures du pouvoir, ainsi que celui de la souffrance des peuples soumis.

La deuxième Partie s'attachera au moment national, qui sera étudié à partir d'un portrait peint de Chiang Kaï-shek par Li Mei-shu en 1975 obéissant au canon du portrait standard du chef de l'État. Ensuite, l'œuvre *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple* de Mei Dean-e en 1991 montre le portrait de face fusionné de deux portraits de « chefs d'État » politiquement opposés. L'artiste Mei transforme le portrait conventionnel du dirigeant en

portrait d'anti-icône. Dans l'œuvre *Représenta.tiff* de Chou Yu-cheng(周育正) exposée trois fois sous des formes changeantes entre 2008 et 2009, la figure d'homme politique a disparu. Le thème nationaliste est incarné de manière conceptuelle.

La troisième Partie s'attachera au moment postcolonial, qui est traité dans un premier temps par l'*Exposition d'Automne 1966 de l'École du Grand Taïpei* dans la Galerie *Hai Tian* par Huang Hua-cheng(黃華成) qui remet en question le stéréotype de l'*Exposition d'art officielle* fondé depuis la domination japonaise. Dans un deuxième temps, nous étudierons l'exposition rétrospective *Aux Frontière de l'Empire* de Chen Chieh-jen(陳界仁) en 2010 au Musée des Beaux-Arts de Taïpei. Non seulement elle porte un regard critique sur le modèle d'exposition dans le musée d'art, mais son contenu exposé sous forme de vidéo aussi, critique l'existence d'une idéologie héritée du passé. L'exposition est considérée comme un langage produit par les artistes qui exercent une autorité sur son aménagement. Ainsi, l'exposition est une façon, pour l'artiste ou un commissaire d'exposition, de démontrer leur pouvoir. Il s'agit de diffuser un « message » soit pour la société, soit contre la puissance de l'autorité, et que les moyens employés évoquent une construction d'ordre « textuel[81] ». C'est la raison pour laquelle nous choisirons le thème lié à l'exposition dans cette dernière partie de thèse.

Nous nous situons dans chaque moment à un point de transit où le discours sur l'art, le contexte historique, social et la construction idéologique se croisent pour chercher un moment d'émancipation qui entraînera une prise en conscience des positionnements individuel ou collectif dans le monde moderne. Nous nous intéressons donc à ce procesus de réaffirmation culturelle et identitaire à travers des œuvres réalisées par les artistes taïwanais.

[81] Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions,* Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 85.

PARTIE I.

Le moment colonial et sa critique

Les trois chapitres de la première Partie portent le regard sur le moment colonial à travers des œuvres appartenant aux domaines de l'art pictural, de la photographie et de la photographie retravaillée. Nous allons étudier des œuvres suivantes : le tableau *Pastoral* de Lee Shih-chiao en 1946 (chapitre 1), la série de photographies retravaillées *Voyage dans le temps* de Chen Shun-chu de 2001 à 2003 (chapitre 3) ainsi que des photographies documentaires prises depuis la domination japonaise jusqu'au début de la période du gouvernement national (chapitre 2) qui permettent de réfléchir de façon spécifique sur la place de la description des travaux des champs et du paysage local de Taïwan dans le discours visuel.

Pastoral de Lee Shih-chiao, et *Voyage dans le temps* (2001-2003) de Chen Shun-chu, montrent tous les deux l'image de la vie quotidienne et familiale telle qu'elle existe autour des deux artistes. Les créations présentent visuellement le paysage local sous les différents régimes politiques et culturels. Ces expériences personnelles s'inscrivent dans la mémoire collective de chaque période. Les photographies que nous allons montrer ont aussi une fonction documentaire. Dans le chapitre 1, en comparant les photos avec le tableau *Pastoral*, elles permettent de prendre conscience des conditions de vie des populations de l'époque pour mieux comprendre tous les éléments de l'œuvre. Les photos présentées dans les chapitres 2 et 3, en tant que témoignage « objectif » du réel, illustrent la mémoire et les phénomènes de projections historiques et culturelles sur l'image.

Chapitre 1
Pastoral, Lee Shih-chiao : le moment colonial

Ce chapitre sera consacré à l'analyse du tableau *Pastoral*, réalisé en 1946 par le peintre taïwanais Lee Shih-chiao(李石樵). Cette œuvre est représentative du moment colonial, non pas par la scène décrite mais parce qu'elle est qualifiée de tableau réaliste et que cette école témoigne d'un « moment colonial » dans l'histoire de la peinture à Taïwan. D'autre part, l'auteur a reçu sa formation artistique au Japon dans les années 30 à l'École des Arts de Tokyo. Après être rentré à Taïwan en 1944, il a réalisé deux ans plus tard *Pastoral*.

Le moment colonial se caractérise par le « courant réalisme » par le biais de l'éducation artistique japonaise et l'organisation des *Expositions d'art officielles* par le gouvernement japonais. Néanmoins, *Pastoral* ne représente pas intégralement le « réalisme » japonais. Au niveau du moment de sa création, ce tableau a été réalisé à une intersection, entre la fin de la colonisation japonaise et le début du gouvernement national, il possède un double contexte politique. C'est donc la notion de « réalisme » que Lee Shih-chiao a incarnée dans l'espace pictural qui est hybridée dans divers contextes, tels que les contextes linguistiques liés au mot « réalisme » en japonais, chinois littéraire et chinois vernaculaire ; et le contexte d'éducation artistique du « réalisme » du Japon ainsi que le contexte autour des œuvres xylographiques chinoises qui présentent le sujet « réaliste ». L'analyse de *Pastoral* se situe au croisement de ces divers contextes. Son autre tableau *Marché* est aussi un cas qui montre une autre allégorie des hiérarchies de la société taïwanaise. En plus, il existe également une autre œuvre *Sur le chemin du retour* par Lin Yu-shan(林玉山), l'auteur de même époque, qui possède aussi les caractéristiques du courant « réalisme » en montrant le modèle de la vie agricole à Taïwan.

Lumières d'Art à Taïwan mises en valeur par le Japon

En général les chercheurs taïwanais pensent que les Lumières d'Art taïwanais qui sont à la fois un système d'enseignement d'art et un groupe d'artistes, commencent avec l'éducation artistique du Japon et la fondation d'*Exposition officielle.* Dans tous les cas, ces « Lumières » sont apparus dans le système colonial du Japon et sont attachées à un certain point de vue colonial.

Un système de culture complète est établi durant les cinquante années de la colonisation japonaise, une série d'initiatives politiques établissent des normes artistiques et font la promotion culturelle de l'éducation artistique. Le mécanisme d'exposition, les prix et les compétitions ainsi que la tendance esthétique sont proposés par le Japon. Cela forme ainsi un groupe d'artistes taïwanais du « moment colonial » qui continuent leurs activités artistiques même après l'arrivée du nouveau régime.

Ce groupe d'artistes taïwanais est diplômé d'abord de l'École de la langue nationale de Taïpei, qui est divisée en Départements des enseignants et des langues. L'École de la langue nationale de Taïpei(台北國語學校) était un établissement d'enseignement supérieur fondé par le *gouvernement général de Taïwan* en 1895 lors de la période coloniale japonaise. La plupart des étudiants ont été formés par l'artiste japonais Kinichiro Ishikawa(石川欽一郎)[82]. Ensuite, ils allaient à l'École des beaux-arts de Tokyo pour continuer leurs études d'art. Ces artistes taïwanais sont également les premiers artistes qui ont utilisé la peinture comme méthode de création et qui ont reçu la formation artistique académique du Japon, où la peinture « de plein air » japonaise était à la mode. À l'École des beaux-arts de Tokyo, on réalise principalement la peinture « sur le motif » japonais à cette époque-là. C'est une œuvre peinte à l'extérieur face au sujet naturel, par exemple le paysage local. De plus, la formation du croquis sur le sujet était importante à l'École. Nous allons expliquer cela dans les parties suivantes.

Aussi, participer à l'*Exposition officielle* fondée par le gouvernement japonais devient le but des artistes taïwanais. Les normes de la compétition d'art dominent le monde de l'art à Taïwan. L'autorité japonaise installe progressivement des politiques culturelles qui lui permettent d'introduire une pensée esthétique sur l'île. Et cette pensée esthétique n'a pas évolué au début de la domination du gouvernement national de la Chine. Ainsi les premières années, de 1945 à 1950, ont été une période d'intersection de deux régimes. Les œuvres, qui ont été créées pendant cette période de transition, possèdent un style complexe. Les chercheurs taïwanais qualifient de « réalisme » la tendance culturelle (artistique et littéraire) qui a été incarnée dans le moment colonial. Nous tenterons de traiter cette problématique à partir de trois contextes. Le premier, la culture chinoise où est employé le mot « réalisme » en

[82] Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, « Zhimin tizhi yu xin meishu yundong »殖民體制與新美術運動(Le régime colonial et le mouvement Nouveau Art), in Liu Yi-chang 劉益昌, Kao Yeh-jung 高業榮, Fu Chao-chin 傅朝卿, Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, *Taiwan meishu shi gang* 台灣美術史綱(Histoire des Beaux-arts de Taïwan), Taïpei, Artiste Publishing Co., 2009 (réédition en 2011), p. 239.

mandarin qui est à l'origine de la signification de ce thème. Le deuxième, l'éducation artistique du Japon a ensuite influencé la technique artistique des artistes taïwanais. Le troisième est l'atmosphère « de gauche » de la Chine amenée par les artistes des gravures sur bois chinois. Le sujet de ces gravures xylographiques est lié à la société dans ce cas.

À la fin du chapitre, nous allons analyser la représentation visuelle de *Pastoral* par le biais de son expression esthétique, comme la composition du tableau, les arrière-plans de l'image, les figures présentées, leurs relations, leurs costumes, leurs attitudes et leurs outils agricoles en comparant avec des photographies prises à la même époque. Un autre tableau *Marché* de Lee Shih-chiao en 1950 est montré afin de comprendre un autre type de vie dans la société taïwanaise. Nous allons également présenter le tableau *Sur le chemin du retour* de Lin Yu-shan(林玉山) en 1944 qui montre une agricultrice qui rentre avec un buffle.

1.1 Le « réalisme » dans le contexte taïwanais

Le thème « réalisme » possède différentes significations selon les contextes linguistiques, historiques et sociaux, et il est souvent utilisé de façon vague. Afin de comprendre le thème « réalisme » dans notre thèse, il faut savoir que le vocabulaire « réalité » à Taïwan comprend sa traduction en *Wasei-kango*(和製漢語) durant la colonisation japonaise et son usage en chinois. *Wasei-kango*(和製漢語) signifie « mots chinois fabriqués en japonais », qui sont des mots dans la langue japonaise composés de morphèmes chinois, mais ces mots ont été inventés au Japon et non pas empruntés de la langue chinoise. De nombreux mots appartiennent au vocabulaire sino-japonais partagé, « réalité » et « réalisme » sont des exemples, mais ils ont des significations sensiblement différentes.

Et puis, le thème « réalisme » sert généralement à décrire toute forme d'art représentatif. Nous commençons par sa signification littéraire proposée par plusieurs écrivains chinois, critiques japonais et historiens taïwanais. Dans le domaine artistique, le thème « réalisme » a été compris sous l'éducation artistique du Japon. Le style académique à l'École consiste à réaliser des œuvres réalistes, c'est-à-dire à la réalisation d'une image ressemblante.

Par ailleurs, des artistes chinois se rendant dans l'île à la fin de la colonisation japonaise en 1945 proposent leurs avis sur le « réalisme » qui est né du mouvement artistique de l'aile gauche : représenter des sujets sociaux liés à la vie quotidienne.

Toutes les pensées esthétiques ci-dessus ont formé le sens et l'histoire du « réalisme » à Taïwan. Nous nous concentrerons sur le « réalisme » en particulier dans les contextes taïwanais et japonais et non pas sur une comparaison avec le « réalisme » en France.

Le « réalisme taïwanais » est également un sujet indépendant pour des chercheurs taïwanais. Selon un ouvrage *Taiwanese realist arts (1895-2005)*[83], les chercheurs Hsieh Tung-shan(謝東山) et Chu Pei-yi(朱佩儀) pensent que le « réalisme » à Taïwan a été compris spécifiquement dans le contexte historique de Taïwan et qu'il n'a pas de rapport étroit avec le « réalisme » en France. Et ils tentent de définir le « réalisme » de Taïwan dans leur ouvrage thématique, « *nous pensons que le "réalisme" est la représentation spécifique des choses ou des phénomènes, et l'imitation dans la peinture*[84] ». Il s'agit « *de dessiner/ de peindre ce que nous avons vu avec l'aide des croquis, qui insistent sur la lumière, l'ombre et trois dimensions de l'objet donné*[85]». Dans ce sens, le thème « réalisme » taïwanais est plus approfondi dans la recherche des techniques de dessin.

En outre, le chercheur Wang Chia-yi(王嘉驥) a également écrit un autre article dans cet ouvrage afin de définir le « réalisme » à Taïwan,

> Le réalisme a été considéré comme une méthode d'expression littéraire et artistique, et même une pensée esthétique. Peu importe la signification du « réalisme », que ce soit une technique de figuration de la réalité ou le réalisme du sujet, le « réalisme » peut être compris de différentes manières dans l'histoire du développement artistique de Taïwan auparavant. Le « réalisme » en France ne peut pas trouver un style artistique correspondant ou analogue à celui de Taïwan[86].

Autrement dit, le « réalisme » est un produit de l'histoire et du contexte esthétique qui ne peut pas être transféré et approprié. Ainsi, le « réalisme » taïwanais doit être interprété et utilisé dans le contexte historique de Taïwan.

---

[83] Hsieh Tung-shan 謝東山 et Chu Pei-yi 朱佩儀, *Taiwan xieshi zhuyi meishu1895-2005* 台灣寫實主義美術 1895-2005 (Art réaliste taïwanais1895-2005), Taïpei, ARTouch, 2006.

[84] *Ibid.*, p. 120.

[85] *Ibid.*, p. 121.

[86] Wang Chia-chi 王嘉驥, « Taiwan xieshi zhuyi meishu »台灣寫實主義美術(Le réalisme à Taïwan), in Hsieh Tung-shan 謝東山 et Chu Pei-yi 朱佩儀, *Taiwan xieshi zhuyi meishu* 台灣寫實主義美術(Art réaliste taïwanais), *op. cit.*, pp. 7-9.

Un autre ouvrage *L'art moderne de Taïwan – la peinture réaliste locale*[87], l'auteur Cheng Hui-mei(鄭惠美) écrit dans la préface, « *Le réalisme de l'art à Taïwan pourrait être discuté en deux aspects, l'un est "la réalité de la qualité de représentation" et l'autre est "la réalité de contenu du sujet"*[88] ». Ces deux caractéristiques devraient être analysées respectivement, chacune étant le produit de raisons spécifiques.

Sur le chemin de pensée du « réalisme » des beaux-arts à Taïwan, en considérant non seulement la traduction entre japonaise et chinoise (*Wasei-kango*), ou bien l'usage de la langue chinoise, mais aussi la traduction de symbole de l'image de l'art, il est nécessaire de « réécrire » la pensée locale de Taïwan, car si les artistes taïwanais étudient les beaux-arts en japonais pendant la colonisation japonaise, ils utilisent ensuite des langues chinoises, comme le mandarin et le taïwanais.

Cela forme naturellement un espace social de « zone de contact », notion proposée par la chercheuse américaine Mary Louise Pratt. Selon son ouvrage *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation*, la définition de la « zone de contact » désigne « des espaces sociaux où les cultures, les rencontres, les conflits et les luttes entre eux, souvent dans des contextes de relations de pouvoir hautement asymétriques, comme le colonialisme, l'esclavage ou leurs conséquences puisqu'ils vivaient dans de nombreuses régions du monde[89] ». Cette notion désigne la relation cinétique entre le développement culturel de la société colonisée et l'envahissement culturel par la société coloniale. La rencontre entre deux sociétés entraîne ce que Mary Louise Pratt nomme « l'appropriation mutuelle »: un phénomène qui se produit dans des rencontres qui rendent le colonisateur passif.

Dans le processus d'« appropriation mutuelle » entre différentes cultures, la société colonisée, dont la culture est relativement vulnérable, pratique de nouvelles technologies et apprend de nouvelles pensées de la société coloniale en même temps. L'application spécifique de la technologie et la fusion de la pensée commencent synchroniquement mais à des vitesses différentes, car ces deux actions appartiennent respectivement à divers niveaux. Ainsi, la perturbation de ces pouvoirs coloniaux différents se produit dans les moments de « dérapage », lorsque l'impossibilité de la mimésis complète devient visible. Le « dérapage »

---

[87] Cheng Hui-mei 鄭惠美, *Taiwan xiandai meishu da xi · xifang meicailei : xiangtu xieshi huihua* 台灣現代美術大系·西方媒材類：鄉土寫實繪畫(La série de l'Art Moderne de Taïwan : la peinture réaliste locale), Taïpei, Conseil des Affaires Culturelles de Taïwan, 2004.

[88] *Ibid.*, p. 7.

[89] Mary Louise Pratt, *Imperial Eyes : Travel Writing and Transculturation,* London, Routledge, 1992, pp. 6-7.

est un phénomène complice au déploiement du pouvoir.

Au niveau technique entre les cultures, la notion de la « zone de contact » représente des espaces culturels imaginaires entre la société colonisée et la société coloniale. Dans ces espaces, il y a coprésence, interaction, compréhension interconnectée et pratiques entre deux modes de la culture (dominante/opprimée, vulnérable/forte, société coloniale/société colonisée)[90].

Les deux sociétés se définissent mutuellement à partir d'images de l'autre à travers la « zone de contact ». Pour faire face à leurs différences culturelles, deux sociétés engagent la négociation. En particulier, dans le cas de la traduction interculturelle, la médiation par la traduction est nécessaire. Ces médiations culturelles sont localisées dans chaque espace social. Dans ce sens, le « réalisme » de Taïwan est le résultat de la négociation entre la culture japonaise et la culture chinoise.

1.1.1 Les contextes linguistiques du « réalisme » en chinois

Le « réalisme » à Taïwan provient du mot « réalité » qui possède son propre contexte linguistique, nous allons dans cette partie décrire l'usage du mot « réalité » en chinois littéraire et chinois vernaculaire avec des sources historiques. La langue vernaculaire et langue parlée (*bai hua wen* 白話文) s'oppose à la langue littéraire classique (*wen yan wen* 文言文), qui a été utilisée dans la littérature et l'administration depuis la fin de la dynastie Han. (de 206 av. J.-C. à 220 apr. J.-C.) Comme la Chine utilise le chinois, cela a une grande influence sur le « réalisme » à Taïwan.

L'une des raisons principales de l'apparition du « réalisme » en Chine est la promotion de la réforme culturelle par la littérature[91]. Le mouvement pour la nouvelle culture est une démarche de rénovation de la culture nationale surtout en matière de littérature. Ainsi, le sujet et la forme des littératures ou des œuvres doivent répondre aux besoins de la société. Les créations doivent poursuivre une motivation culturelle et historique afin de convaincre le public en imitant objectivement l'existence du monde. Nous montrerons ci-dessous trois

[90] *Ibid.,* p. 7.

[91] Wu Yu-tang 吳宇棠, « "Xie-Shi"(Realism) in Art of Taiwan(1910-1954) : Contextual formation and its History », Thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction de Madame le Professeur Lo Kii-ming 羅基敏, Université Fu Jen, décembre 2008, p. 77.

catégories d'analyse sémantique de la « réalité » en Chine, et les chercheurs ou les auteurs qui proposent leur notion sur ce thème et qui tentent de démontrer leurs points de vue.

Tout d'abord, la première catégorie de la définition du mot « réalité », présentée par l'éducateur chinois Cai Yuanpei(蔡元培), se concentre sur la recherche scientifique. Il a prôné une idée : « *employer la méthode scientifique dans l'art* », qui mette l'accent sur l'entité matérielle afin de réformer la pensée esthétique *qiyun*(氣韻) de la peinture à l'encre de Chine. Le *qiyun*(氣韻) désigne la résonance spirituelle ou la résonance du souffle, qui communique l'esprit du sujet dépeint.

Cai Yuanpei(蔡元培) était le conseiller pour la culture du gouvernement nationaliste de la Chine. En 1916, il a rédigé des Manuels de « Formation intellectuelle[92]» ayant pour but de former des professeurs. Dans le chapitre « dessin[93]» des Manuels, il parle de « surface » et « volume ». Selon lui, « *des peintres chinois copient les œuvres des ancêtres. Ils réalisent l'image du paysage à l'aide de la mémoire*. »[94] Dans ce cas, il conseille de réaliser un dessin « *qui décrit la lumière et l'ombre, où il existe un sujet réel pour le paysage, un modèle pour le portrait et un "tableau-objet" donné pour la base d'une œuvre*[95]». En général, pour le peintre chinois, l'antiquité est l'instrument de la connaissance qu'il s'attache étroitement à imiter. On emprunte à l'antiquité pour fonder le présent.

Cai tente de reformer cette pensée esthétique des peintres chinois, en proposant d'utiliser des méthodes scientifiques pour créer comme on « décrirait l'objet réel », « dans la nature réelle ».

En 1918, Cai présente officiellement sa pensée esthétique sur la méthode scientifique pendant la deuxième inauguration de la conférence sur la calligraphie chinoise à l'Université de Pékin.

> La méthode scientifique désigne la recherche de la vérité et de la beauté. La compétence de l'observation est nécessaire. Non seulement pour les beaux-arts, mais aussi la science, il faut

[92] Cai Yuanpei 蔡元培, « Zhiyu jiangyi shi pian »智育講義十篇(Dix Manuels sur la Formation intellectuelle), in *Recueil de textes de Cai Yuanpei*, vol. 4 : Éducation esthétique, Taïchung, Jinxiu wenhua tuwen(錦繡文化圖文), 1916.

[93] *Ibid*., pp. 25-35.

[94] *Ibid*., p. 30.

[95] *Ibid.*, p. 33.

> observer la réalité de la nature. Les beaux-arts sont la clé de la science[96].

Pour lui, afin de poursuivre la « réalité », l'enjeu est la méthode scientifique. Durant la création, l'observation devient l'une des manières essentielles d'utiliser la méthode scientifique.

La deuxième catégorie de la « réalité » désigne « l'image ressemblante ». En 1927, le peintre chinois Xu Beihing(徐悲鴻) termine ses études en France et rentre en Chine. En tant que partisan du Mouvement pour la nouvelle culture durant les années 1920, il favorise le renouveau artistique en Chine, avec l'apport notamment des techniques de dessin académique et des croquis pour réformer la peinture à l'encre chinoise. Il croit que la manière de réformer l'art passe d'abord par la « technique réaliste ». Sa définition du « réalisme » est « une étude sérieuse sur des choses objectives à l'aide des observations spécifiques et des analyses sur la vie réelle[97] ». Il explique encore que cette « technique réaliste » est « *la technique d'esquisse, qui est la base de tous sortes d'arts plastiques. L'esquisse est une façon d'attraper la réalité*[98] ». Le « réalisme » tel qu'il l'entend désigne en effet un concept de dessin et une technique de croquis.

La troisième catégorie du « réalisme » a été comprise sous le sujet réaliste lié à la société, par exemple la critique sociale et l'enjeu politique. L'écrivain chinois Lu Xun(魯迅) a préconisé la participation aux pratiques sociales. Il a souligné la nécessité de se pencher sur la société, l'art doit servir au peuple.

Lu Xun(魯迅) promeut le chinois vernaculaire par ses œuvres littéraires, pour que les non-initiés puissent connaître les créations culturelles. Pendant son discours à l'Université *Ji Nan*(暨南) au sujet du « Chemin d'égarement de la littérature et la politique » en décembre 1927, il a dit que,

> La littérature précédente décrit la société de l'autre, les lecteurs

[96] Cai Yuanpei 蔡元培, « Beijing daxue shufa yanjiuhui zhi yanshuoci »北京大學書法研究會之演說詞 (Discours à la conférence sur la calligraphie de l'Université de Pékin), in *Recueil de textes de Cai Yuanpei*, vol. 4 : Éducation esthétique, octobre 1918, pp. 85-86.

[97] Ai Chung-hsin 艾中信, *Xubeihong yanjiu* 徐悲鴻研究(Les recherches sur Xu Beihing), Shanghai, Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1984, p. 36.

[98] Xu Beihing 徐悲鴻, «Dangqian zhongguo zhi yishu wenti »當前中國之藝術問題(Les problèmes artistiques actuels de la Chine), in *Recueil de textes de Xu Beihing*, Shanghai, Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1947, pp. 139-140.

> l'apprécient seulement. Tandis que dans la littérature d'aujourd'hui, il faut décrire notre propre société et écrire nous-mêmes. Nous pouvons donc trouver notre société dans une création culturelle (littéraire) et nous découvrir nous-mêmes. La participation à la société avec le peuple est nécessaire pour les artistes[99].

La transcription de ce discours a été publiée en janvier de l'année suivante dans le *Journal de Shanghai*, l'écrivain Dong Qiu-fang (董秋芳) (1898-1977) a alors estimé que « *l'art du peuple est impossible, car l'art possède sa propre valeur unique*[100] ». Lu Xun(魯迅) lui a ensuite répondu en rédigeant un article « Art, Culture et Révolution[101] », sa pensée était :

> L'art est un phénomène social et l'enregistrement des temps […] il y a toujours des révolutions dans le monde, la révolution artistique apparaît naturellement. Certain peuple est réveillé, donc qui a conscience de cette révolution artistique doit décrire des sujets de la vie du peuple[102].

Encore une fois, dans son autre discours à l'Université de l'art chinois de Shanghai en 1930, il a parlé du thème « réalisme » employé dans le domaine artistique par le sujet « La théorie de la peinture », il a déclaré que « *les artistes devraient s'engager au statu quo social et décrire l'image de la société au peuple par leurs outils créatifs*[103] ». Dans ce sens, le « réalisme » défini par Lu Xun(魯迅) est attaché au sujet social et réaliste. Pour lui, l'art de la gravure sur bois est la meilleure expression d'art pour représenter la réalité. La gravure sur bois devient ainsi une forme de propagande antijaponaise pour la Chine.

> L'art plastique est un langage universel, il faut bien profiter de ce langage afin de diffuser nos idées. En particulier, l'art de la gravure sur bois est facile à diffuser parmi le peuple, sa reproductibilité favorise le mouvement artistique et social[104].

Selon Lu Xun(魯迅), la gravure dur bois est l'une des formes de beaux-arts les plus

---

[99] Lu Xun 魯迅, «Wenyi yu zhengzhi de qitu»文藝與政治的歧途(Chemin d'égarement de la culture, l'art et la politique), in *Recueil de textes de Lu Xun*, vol. 6, Taïpei, Tangshan Publishing Limited(唐山出版社), 1934, pp. 110-119.

[100] Lu Xun 魯迅, « Wenyi yu geming »文藝與革命(Art, Culture et Révolution), *Tattler*, vol. 4, n°16, Pékin, Tattler Publisher, le 16 avril 1928. Publié aussi au *Recueil de textes de Lu Xun*, vol. 5, Taïpei, Tangshan Publishing Limited, 1932, pp. 78-88.

[101] *Ibid*.

[102] *Ibid.*

[103] Lu Xun 魯迅, « Huihua zalun »繪畫雜論(Discours sur la peinture), in *Recueil de discours de Lu Xun*, Wuchang, Changjiang Wenyi Press(長江文藝出版社), 2007, p. 238.

[104] *Ibid.*, p. 239.

populaires en Chine. Par conséquent, il a pris le rôle majeur dans la modernisation de cet art non seulement sur le plan technique, mais aussi au niveau du contenu et du sujet.

Une telle pensée esthétique a été affirmée par un peintre japonais Tateishi Tetsuomi(立石鐵臣), qui a écrit un article sur l'étude de « l'art xylographique » pour exprimer son idée :

> L'art xylographique est le meilleur moyen de la création, dont la forme est ce que promet l'écrivain Lu Xun(魯迅). Comme la création de l'artiste Huang Rong-can(黃榮燦) n'a aucun rapport avec la culture de l'antiquité. Son but est de diffuser la réalité de ses œuvres au peuple[105].

Selon l'article, Tateishi Tetsuomi(立石鐵臣) considère la création de gravure sur bois comme des œuvres réalistes. En montrant des œuvres de l'artiste Huang Rong-can(黃榮燦) et Chu Ming-kang(朱鳴岡), qui décrivent des sujets de la vie du peuple, nous pouvons constater la « réalité » qu'ils proposent/prétendent dans leurs œuvres.

Nous reviendrons sur la relation entre la gravure sur bois et le réalisme dans la dernière partie du chapitre : La Réception de la peinture *Pastoral* autour de la polémique entre les artistes à propos du réalisme.

Cependant, selon un essai[106] d'un chercheur taïwanais, qui tente de critiquer le « réalisme » en Chine. « *Bien que des artistes prétendent décrire la "réalité", dans quelle mesure les spectateurs peuvent-ils croire en cette "réalité" représentée par des artistes*[107] *?* »

1.1.2 L'éducation artistique du Japon : la formation artistique et le « réalisme »

Les années 1920 ont été la période de la « politique d'intégration » appliquée à Taïwan.

---

[105] Tateishi Tetsuomi 立石鐵臣, « 黃榮燦先生の木刻藝術 »(L'art xylographique de Huang Rong-can), *Remin daobao* 人民導報(Le Guide du Peuple), le 17 mars 1946, in Tsuyoshi Yuji 橫地剛, *Nantian zhi hong : ba ererba shijian ke zai banhua shang de ren* 南天之虹：把二二八事件刻在版画上的人(Arc-en-ciel dans le ciel du sud : la personne qui a gravé l'Incident 228 sur le bois), trad. du japonais en chinois par Lu Pingzhou 陸平舟, Pékin, Commercial Press, 2016, pp. 51-53.

[106] Wu Yu-tang 吳宇棠, « "Xie-Shi"(Realism) in Art of Taiwan(1910-1954) : Contextual formation and its History », *Op. cit.*

[107] *Ibid.,* p. 238.

Le rôle assimilationniste de l'éducation a accéléré la transformation linguistique et culturelle. Les politiques officielles en matière linguistique, éducative et culturelle ont visé à assimiler les étudiants au courant national majoritaire, entraînant ainsi une hybridation tant linguistique que culturelle. L'École de la langue nationale de Taïpei(台北國語學校) fondée par le gouvernement du Japon était une institution éducative coloniale.

La tendance au réalisme dans le domaine artistique commence au cours de l'éducation japonaise, en particulier les techniques et les sujets de création sont parachevés à travers l'éducation aux beaux-arts. En regardant des documents d'art taïwanais durant la période coloniale japonaise, nous pouvons constater que l'image réaliste est l'esthétique préférée des artistes. En outre, à partir de 1949, la mise en œuvre de la loi martiale à Taïwan, il devient difficile d'échanger des opinions entre artistes à Taïwan et la participation à un atelier d'apprentissage avec un maître devient le seul moyen de perfectionner des œuvres et de se professionnaliser.

Parmi les maîtres japonais, Kinichiro Ishikawa(石川欽一郎) est le plus connu. Il enseigne à l'École de la langue nationale de Taïpei(台北國語學校) à des étudiants taïwanais. Sa compréhension et sa définition du thème « réalisme » ont sans aucun doute un impact direct sur ses étudiants qui deviennent la première génération de peintres taïwanais.

Kinichiro Ishikawa(石川欽一郎) a publié à partir de 1929, une série d'articles « E o kaku hito e »(繪を描く人へ) (Pour ceux qui dessinent) dans une revue de presse mensuelle *L'Éducation de Taïwan*. Ces articles présentent l'essence des techniques artistiques, des médiums à peindre, l'histoire de l'art et la critique. Au début de l'article, il écrit que « *La méthode naturelle réaliste désigne non seulement la peinture figurative qui représente ce que les yeux peuvent voir, mais aussi la peinture capturant le goût naturel qui est de l'ordre de la création spirituelle*[108] ». Il définit le terme « réalisme » comme une « réalité » dans l'effet visuel, voire comme « peinture figurative » ou « peinture représentationnelle ».

Le chercheur Yang Meng-che(楊孟哲), qui a obtenu son diplôme doctoral au Japon, écrit l'ouvrage *Rizhi shidai taiwan meishu jiaoyu* 日治時代台灣美術教育(L'éducation des beaux-arts durant la période de la domination japonaise)[109]. Selon lui, le premier ministre de

[108] Kinichiro Ishikawa 石川欽一郎, « E o kaku hito e ni »繪を描く人へ 二(Pour ceux qui dessinent II), *Taiwan jiaoyu* 臺灣教育(L'Éducation de Taïwan), n°334, 1930. Trad. du japonais en chinois par Lin Jiao-bi 林皎碧, *Artist*, n°256, Taïpei, Artist Publishing Co. (藝術家出版社), septembre 1996, p. 260.

[109]Yang Meng-che 楊孟哲, *Rizhi shidai taiwan meishu jiaoyu* 日治時代台灣美術教育(L'éducation des

l'éducation du gouvernement japonais, Isawa Shūji(伊澤修二)(1851-1917) a proposé des « méthodes pédagogiques utiles »[110] en éducation artistique qui planifient des programmes scolaires de peinture et de dessin à l'École de Taïwan[111]. À partir de 1920, l'enseignement artistique à l'École de la langue nationale de Taïpei a consisté principalement en des cours de « peinture sur le motif » ou bien de « peinture de plein air ». Il s'agit d'œuvres peintes devant le sujet réel (nature morte, modèle, nu ou paysage) afin de représenter la réalité de l'objet donné. Les maîtres à l'École insistent sur la technique réaliste.

Cela s'oppose aux peintures chinoises (traditionnelles) qui sont réalisées selon la technique conventionnelle provenant des lettrés anciens, par exemple la diversité des points et des traits et les nuances de gris. La copie de peinture chinoise par imitation est une manière d'étude des peintres anciens, qui sont soit des copies libres (*lin* 臨) soit des copies exactes (*mu* 摹)[112]. En effet, la peinture chinoise n'est pas un art figuratif d'après un modèle, mais plutôt le précipité de l'état d'esprit du peintre[113]. La peinture de paysage, qui représente en général des montagnes et de l'eau, donne des formes permanentes à ces conceptions dans le rapport de la montagne et de l'eau et de tout ce qui se transforme en se reproduisant[114].

Pour information complémentaire, il existe trois groupes caractéristiques de la peinture chinoise : la peinture de personnages, celle de paysages et celle de fleurs et d'oiseaux. Les peintres lettrés emploient les « quatre trésors du lettré » : pinceau chinois, bâton d'encre, pierre à encre (pour moudre le bâton d'encre) et papier.

Des intellectuels japonais ont créé un néologisme *meiyu*(美育), littéralement « étude du Beau » afin de traduire le terme d'« esthétique[115] ». L'un des buts de la fondation de l'École de la langue nationale de Taïpei(台北國語學校) est de transmettre cette pensée esthétique aux étudiants taïwanais pendant quatre années de formation et de séminaires. D'après les

---

beaux-arts durant la période de la domination japonaise 1895-1927), Taïpei, Avant-garde Publishers, 1999.

[110] *Ibid.,* p. 41.

Isawa Shūji 伊澤修二(1851-1917) a proposées ses « méthodes pédagogiques utiles » dans la Conférence d'éducation impériale de Tokyo en 1897.

[111] *Ibid*., p. 42.

[112] Pour une copie libre, on place une feuille de papier à côté de l'original et le copiste travaille à sa propre vitesse. L'objet d'une copie exacte est la reproduction proche de l'original.

[113] Yolaine Escande, *Montagnes et eaux. La culture du Shanshui*, Paris, Hermann, 2005, p. 293.

[114] *Ibid*., p. 294

[115] Danielle Elisseeff, *L'Art chinois*, Paris, Larousse, 2007, p.175.

recherches de Yang Meng-che(楊孟哲) sur l'éducation artistique du Japon, pendant la première année, le croquis de plâtre est la base du programme. La deuxième année, on pratique le dessin de nu afin de décrire le contour d'un objet, la lumière et l'ombre, la qualité ainsi que le sens de l'espace. La description objective d'un objet est la technique réaliste. Lorsque la technique est acquise, les étudiants choisissent pour la troisième année un atelier d'apprentissage avec un maître jusqu'à la quatrième année. Durant les deux dernières années, ils réalisent des peintures à l'huile, et créent des œuvres avec leur propre style[116]. L'enseignement artistique du Japon met l'accent sur la capacité d'observer et de croquer, et notamment, sur la description du paysage en plein air et l'interprétation de la vie quotidienne.

Le Japon joue, durant la période de « politique d'intégration », un rôle impérialiste dans le domaine de l'art, et pratique une assimilation culturelle à Taïwan. Les artistes taïwanais considèrent le Japon comme le pays d'origine de la civilisation. Ils cherchent à être admis à l'École des Beaux-arts de Tokyo. Ces artistes rentrent à Taïwan dans les années 1930. Ils constituent ensemble l'école du « réalisme » dans l'art plastique à Taïwan. L'artiste taïwanais Chen Chun-te(陳春德, 1915-1947) qui a fait ses études à l'École d'art impériale en est un exemple. Après son retour à Taïwan en 1944, il a rédigé un ouvrage sur le « réalisme » à Taïwan. Selon lui, « *ce que l'on appelle la "réalité" en peinture, est en fait fondé sur une combinaison avec la forme d'un objet décrit à l'aide du croquis*[117] ». Face au terme « réalisme », il préfère employer le japonais «レアリズム»(rearizumu) au lieu du « réalisme » en chinois(*Xie-Shi* 寫實), car pour lui, le Japon donne l'esprit initial du thème « réalisme ».

Il existe d'autres critiques d'art et des artistes qui expriment leurs pensées sur le « réalisme » dans la scène artistique de Taïwan. Le peintre japonais Tateishi Tetsuomi(立石鐵臣) a publié en 1942 «Taiwan meishu lun »(La théorie de l'art de Taïwan) dans *Taiwan Daily News*(台灣時報). Il indique que « *Les préoccupations officielles pour les beaux-arts de Taïwan sont beaucoup plus importantes que celles pour d'autres arts locaux, pour la musique, pour le théâtre. Le monde de la peinture de Taïwan fait l'objet de soins excessifs*[118] ». Il

[116]Yang Meng-che 楊孟哲, *Rizhi shidai taiwan meishu jiaoyu* 日治時代台灣美術教育(L'éducation des beaux-arts durant la période de la domination japonaise 1895-1927)*, Op. cit.*, p. 45.

[117] Chen Chun-te 陳春德, «悠久への憧憬 » (Le désir d'éternité), *Hsing nan News*, le 18 mars 1944. Trad. du japonais en chinois par Yen Chuan-Ying 顏娟英, in *Taiwan jindai meishu wenxian daodu* 台灣近代美術文獻導讀(Étude rassemblant les critiques en japonais de l'art moderne de Taïwan), vol. I, Taïpei, Hsiung Shih Art Books Co. Ltd., 2001 p. 343.

[118] Tateishi Tetsuomi 立石鐵臣, « Taiwan meishu lun »台灣美術論(La théorie de l'art de Taïwan), *Taiwan Daily News*, septembre 1942. Trad. du japonais en chinois par Yen Chuan-Ying 顏娟英, in *Taiwan jindai meishu*

poursuit ensuite sa critique :

> La peinture taïwanaise a été soutenue par des institutions officielles, elle peut avoir plus de ressources et de personnes talentueuses. Néanmoins, ces personnes sur la base de leur expérience professionnelle au Japon se concentrent davantage sur les techniques que sur l'esprit profond de l'art. Elles se contentent de copier des images[119].

En même temps, il attend également des artistes taïwanais d'«*ouvrir leurs yeux avec passion et sincérité pour explorer la réalité du beau en observant le paysage à Taïwan*[120] ». Dans ce sens, selon son article, les beaux-arts à Taïwan représentent la pensée artistique de l'école japonaise, les artistes taïwanais incarnent une partie de l'art japonais, en particulier au niveau de la technique. Cet article illustre le point de vue d'une société coloniale qui a employé la pratique de « la technique » pour analyser le développement et la planification des beaux-arts d'une société colonisée.

Dans cet article, Tateishi Tetsuomi(立石鐵臣) pense que les artistes doivent « *montrer le plus fidèlement possible ce que l'on va dessiner* ». Également, pour le portrait, il faut « *observer attentivement l'objet donné, puis réaliser le croquis de manière objective*[121] ».（Le texte original est de réaliser « le croquis ingénu ».）Il critique en ces termes la peinture *Pastoral* de Lee Shih-chiao(李石樵) que nous allons analyser dans le paragraphe ci-après : « *L'œuvre présente la vérité de l'objet, il la crée avec la méthode du réalisme*[122] ». La critique emploie le terme « réalisme » pour affirmer la peinture de Lee.

En outre, le peintre japonais 木下靜涯(Kinoshita Seigai, 1889-1988), qui habite et crée à Taïpei durant une vingtaine d'années[123], publie en 1939 son commentaire sur le monde de la

---

wenxian daodu 台灣近代美術文獻導讀(Étude rassemblant les critiques en japonais de l'art moderne de Taïwan), *op. cit.,* p. 543.

[119] *Ibid*., p. 544.

[120] *Ibid.*, p. 545.

[121] Tateishi Tetsuomi 立石鐵臣, «作畫態度の缺如» (Insuffisances de l'attitude face au dessin) , in *Taiwan Daily News*, mars 1949. Trad. du japonais en chinois par Yen Chuan-Ying 顏娟英, in *Taiwan jindai meishu wenxian daodu* 台灣近代美術文獻導讀(Étude rassemblant les critiques en japonais de l'art moderne de Taïwan), *op. cit.,* p. 549.

[122] Tateishi Tetsuomi 立石鐵臣, « Taiwan meishu lun »台灣美術論(La théorie de l'art de Taïwan), *Taiwan Daily News*, septembre 1942. Trad. du japonais en chinois par Yen Chuan-Ying 顏娟英, in *Taiwan jindai meishu wenxian daodu* 台灣近代美術文獻導讀(Étude rassemblant les critiques en japonais de l'art moderne de Taïwan), *op. cit.,* p. 545.

[123] Liao Ching-yuan 廖瑾瑗, « Kinoshita Seigai yu taiwan jindai huatan »木下靜涯與臺灣近代畫壇(Kinoshita

peinture à Taïwan. Il écrit avec un peu d'ironie : « *les artistes taïwanais préfèrent évidemment les œuvres réalistes, nous recommandons aux débutants de dessiner sur le motif. Au début, on dessine sur le motif, ensuite, on dessine encore sur le motif. C'est essentiel*[124] ». À ses yeux, le « dessin sur le motif » est l'essence de la « peinture réaliste ». Bref, la pensée centrale de l'éducation artistique du Japon insiste sur le dessin sur le motif (ou/et croquis) et est considérée comme une méthode de pratique du « réalisme ». La « réalité » en peinture/dessin a été comprise comme la description fidèle d'un objet matériel.

Selon un membre japonais du jury de l'*Exposition d'art officielle*, qui était diplômé de l'École des beaux-arts de Tokyo, Hōshun Yamaguchi(山口蓬春)(1894-1971), la relation entre les trois termes : « peinture sur le motif », « réalité » et « réalisme », s'énonce de la façon suivante : « *La "réalité" est la base de la peinture ; pour réaliser une telle "réalité", le "dessin sur le motif" est le moyen principal. C'est la condition essentielle du "réalisme"*[125] ». Il conseille aux artistes : « *Après avoir décidé le sujet d'une œuvre, nous donnons d'abord la forme essentielle du sujet. Dans ce cas, il est nécessaire d'esquisser pour réaliser une œuvre réaliste*[126] ». La traduction en chinois de cet article mentionné a été rédigée par l'ancien vice-président du Musée national du Palais Lin Po-ting(林柏亭), qui tente de définir la notion de dessin sur le motif interprétée par le Japon en citant des manuels scolaires japonais de dessin de 1894 à 1903, le dessin sur le motif étant basé sur l'objet réel et visant à décrire objectivement. Il s'agit de représenter la disposition de l'objet et sa distance par rapport à nous, ainsi que la lumière, la forme et la couleur[127].

À travers ces sources, nous pouvons comprendre que dans le cercle artistique du Japon, notamment dans les institutions éducatives artistiques, la signification de « peinture sur le motif » et de « réalisme » ont été compris de manière superposée. La « peinture sur le motif » ou le « croquis », contrairement à la méthode de copie et d'imitation de la peinture chinoise,

---

Seigai et le monde de la peinture taïwanais), *Artist*, n°6, Taïpei, Artiste Publishing Co., juin 1996, p. 237.

[124] Kinoshita Seigai 木下靜涯, « Taiten no nihonga ni tsuite »台展の日本畫に就て (L'histoire de la peinture japonaise dans l'Exposition officielle de Taïwan), *Art Oriental*, octobre 1939. Trad. du japonais en chinois par Yen Chuan-Ying 顏娟英, in *Taiwan jindai meishu wenxian daodu* 台灣近代美術文獻導讀(Étude rassemblant les critiques en japonais de l'art moderne de Taïwan), *op. cit.,* p. 274.

[125] Hōshun Yamaguchi 山口蓬春, *Shin nihonga no gihō* 新日本画の技法 (La nouvelle technique de la peinture japonaise), Tokyo, Beaux-Arts de Tokyo 東京都美術, 1951, trad. du japonais en chinois par Lin Po-ting 林柏亭, « Xiesheng zai huashi shang zhi zhuanbian »寫生在畫史上之轉變(Le changement de la peinture sur le motif dans l'histoire de la peinture), in *documents collectif de la Conférence : L'évolution et le développement des beaux-arts à Taïwan*, Centre culturelle provinciale de Penghu County, 1991, p. 60.

[126] *Ibid.*, p. 77.

[127] *Ibid.*, pp. 54-81.

préconise de décrire/de peindre à travers l'observation de l'objet donné. Les artistes taïwanais, qui reçoivent la formation artistique japonaise, pensent en général que la peinture sur le motif est le moyen de représenter la réalité. Le « réalisme » est donc né dans ce contexte éducatif japonais, notamment au niveau de la technique artistique.

1.1.3 Le sujet « réaliste » des beaux-arts de la « gauche » en Chine

L'année 1945 marque l'arrivée du gouvernement national de Chiang Kaï-shek. Le directeur général de l'île Chen Yi(陳儀) a ordonné la suppression des ouvrages et publications en japonais. À cette occasion, Wang Shen-lang(王詵琅), en tant que rédacteur en chef du *Journal Hotei*(和flag日報), souligne dans un éditorial l'impact sur la littérature sur l'île. Selon lui, à cette époque, une transition décisive entre deux régimes politiques marque également un changement spectaculaire dans la littérature :

> ces deux dernières années, les écrivains japonais qui ont été interdits d'écrire en leur propre langage, ont perdu leur moyen d'expression. Tandis que les écrivains chinois qui avaient arrêté de créer depuis longtemps ont besoin de temps pour reprendre le stylo. Tout cela entraîne une période blanche dans les cercles littéraires à Taïwan[128].

Les nouveaux dirigeants tentent d'injecter une nouvelle culture, et de « nationaliser » des Taïwanais « japonisés[129] ».

D'une façon analogue, dans le domaine artistique, le gouvernement recrute des artistes de gravure sur bois à Taïwan. Ces artistes chinois pratiquent la xylographie, qui est un procédé de reproduction multiple d'une image par impression sur un support papier en utilisant la technique de la gravure sur bois. Durant la guerre civile en Chine, la reproductibilité de la xylographie a favorisé la propagande nationale. Après la guerre, le ministère de l'Éducation de Taïwan envisage de recruter des artistes de gravure sur bois pour

---

[128] Wang Shen-lang 王詵琅, « Taiwan de xin wenyi wenti »台灣的新文藝問題(La nouvelle question littéraire à Taïwan.), *Journal Hotei* 和flag日報, le 3 mai 1948.

[129] Huang Ying-zhe 黃英哲, « Zhan hou chuqi taiwan de wenhua zhong bian (1945-1947)»戰後初期台灣的文化重編(La réédition de la culture taïwanaise au début d'après-guerre), in *Hewei taiwan? Jindai taiwan meishu bainian yu wenhua rentong lunwen ji* 何謂臺灣？近代臺灣美術百年與文化認同論文集(Qu'est-ce que Taïwan ? Recueil des essais sur cent ans d'art moderne et l'identité culturelle de Taïwan), Taïpei Council for Cultural Affairs, 1997, pp. 330-342.

la reconstruction culturelle insulaire[130]. L'art xylographique devient un outil politique.

« L'art xylographique de l'aile gauche » est une page spéciale dans l'histoire de l'art à Taïwan. Les artistes chinois de la gravure sur bois arrivent à Taïwan en 1945 et travaillent en tant qu'éditeurs d'art dans des revues et des journaux. L'arrivée à Taïwan en 1949 du gouvernement nationaliste va peser sur le travail de ces artistes de gauche. Ces artistes chinois marqués à gauche se situent au sein de la transition des régimes politiques et en exil dans l'intervalle historique entre les deux rives du détroit. Néanmoins, leur pensée esthétique va pénétrer d'une façon insensible et progressive le thème du « réalisme » à Taïwan.

Il est nécessaire de faire un retour sur l'histoire du mouvement artistique de l'aile gauche, lancé dans les années 1930 à Shanghai. En tant qu'outil de lutte contre le KMT et moyen de résistance contre le Japon, c'est le seul mouvement artistique soutenu par le Parti communiste chinois[131]. Ce mouvement artistique, qui s'inspire de la pensée marxiste, repose sur la révolution culturelle de la littérature et des beaux-arts visant à réformer le concept ancien de lettré. L'un des promoteurs du mouvement est l'écrivain chinois Lu Xun(魯迅), qui préconise la participation à la réforme littéraire en promouvant le chinois vernaculaire. Il croit que l'art est un outil de lutte des classes, notamment l'art de la gravure sur bois[132]. Les artistes qui créent avec cette technique mettent en avant la notion de « l'art pour la société, pour la révolution et pour le prolétariat[133] ». C'est la raison pour laquelle on les considère comme artistes de l'«aile gauche ». Ils s'engagent à reconstruire l'art taïwanais lorsqu'ils arrivent sur l'île. « *Avec des artistes taïwanais, nous cherchons ensemble le développement de notre art national*[134] ».

Néanmoins, ces artistes de l'aile gauche sont abandonnés dans l'amalgame de l'histoire

---

[130] Mei, Dean-E 梅丁衍, « Taiwan xiandai banhua shi guangfu chuqi de banhua yu meishu fazhan (1945-1948) »臺灣現代版畫史「光復初期」的版畫與美術發展（1945-1948）(L'histoire de la xylographie moderne de Taïwan de 1945 à 1948. Le développement de la xylographie et des beaux-arts), in *The 11th international biennial print and drawing exhibition,* Taïchung(Taïwan), National Taiwan Museum of Fine Arts, 2004, p. 57.

[131] Wang Shou-chih 王受之, « Zhongguo dalu xiandai meishushi »中國大陸現代美術史(L'histoire de l'art moderne de la Chine continentale), *Artist*, Taïpei, Artiste Publishing Co., septembre 1992, p. 352.

[132] *Ibid.,* p. 353.

[133] Hsu Hsing-chih 許幸之, « Xinxing meishu yundong de renwu »新興美術運動的任務(La mission du nouveau mouvement artistique) », *Art*(藝術月刊), vol.1, n°1, Shanghai, Shanghai Art Troupe, mars 1930.

[134] Huang Rong-can 黃榮燦, « Xinxing muke yishu zai zhongguo »新興木刻藝術在中國(Nouvel art xylographique en Chine), *Taiwan Culture*, vol.1, n°1, Taïpei, Taiwanese Cultural Association, septembre 1946, p. 16.

inter-détroit[135]. C'est d'une part, le gouvernement national du parti KMT surveille en permanence ces artistes de l'aile gauche, d'autre part, le Parti communiste chinois refuse leur retour en Chine.

La revue de presse mensuelle *Taiwan Culture*, qui a été fondée en 1946, publie des articles sur les échanges culturels, et leur donne un aspect concret au moment de l'avènement du nouveau régime. Cette revue appartient à la presse semi-gouvernementale[136]. Bien qu'elle soit appelée *Taiwan Culture*, sa mission est en fait de promouvoir une nouvelle politique de « sinisation » des Chinois insulaires en la substituant à la politique de « japonisation[137] »(mouvement *kōminka*, 皇民化運動)[138]. La plupart des articles et des critiques publiés sont rédigés par les Chinois continentaux et les artistes chinois. L'orientation marquée à gauche de la revue la pousse à présenter l'art xylographique aux lecteurs. L'artiste Huang Rong-can(黃榮燦) présente régulièrement dans la revue sa pensée esthétique et insiste sur le« réalisme » dans l'art xylographique. En même temps, Huang Rong-can(黃榮燦) est nommé membre du Comité des Beaux-Arts de l'Association culturelle de Taïwan[139]. Cela témoigne de l'atmosphère des échanges culturels entre l'aile gauche (nationaliste) et l'État insulaire.

Les gravures sur bois de Huang Rong-can(黃榮燦) sont louées par peintre japonais Tateishi Tetsuomi(立石鐵臣) en tant qu'œuvres réalistes, parce que le choix de sujets liés à la vie quotidienne lui paraît susceptible de rapprocher le public de l'art. Il considère une telle esthétique comme « réaliste ». Huang Rong-can(黃榮燦) écrit, « *Le "réalisme" en art*

---

[135] Ni Tsai-chin 倪再沁, « Shidai de ta zhe »時代的他者(Le temps de l'autre), *Magazine Art China 新朝藝術*, Taïpei, Media Sphere Communications Ltd., mars 1999, p. 34.

[136] Yu, Mi-chien 游彌堅, « wen xie de shiming »文協的使命(La mission de l'association culturelle), *Taiwan Culture* vol.1, nº1, septembre 1946.

[137] Depuis 1919, le premier gouverneur-général, Seizō Kobayashi propose le mouvement *kōminka*, qui signifie littéralement « transformer les gens en sujets de l'empereur », par le biais de trois politiques : le « mouvement de la langue nationale » (*kokugo undō*, 國語運動) qui favorise la langue japonaise comme langue nationale à Taïwan ; le « programme de changement de nom » (*kaiseimei*, 改姓名) qui remplace les patronymes et toponymes taïwanais par des noms japonais ; le « système de volontaires » (*shiganhei seidō*, 志願兵制度) qui permet aux sujets taïwanais d'intégrer l'armée impériale japonaise.

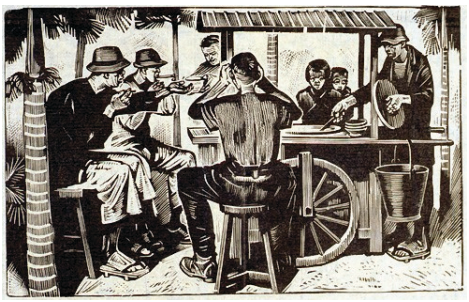
[138] Leo T. S. Ching 荊子馨, *Becoming "Japanese" : Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*, University of California Press, 2001, trad. de l'anglais par Cheng Li-hsuan 鄭力軒, *Chengwei riben ren : zhimindi taiwan yu rentong zhengezhi* 成為「日本人」: 殖民地台灣與認同政治 (Devenir "japonais" : Taïwan colonial et la politique de la formation d'identité), Taïpei, Rye Field Publishing Co. (麥田出版), 2006, pp. 93-95.

[139] Taiwanese Cultural Association (TCA) était une organisation importante de la culture au cours de la règle japonaise à Taïwan. Elle a été fondée par l'écrivain Chiang Wei-shui(蔣渭水) en 1921.

s'épanouit en Chine, car notre art idéal sert à la réalité et puis montre la vie réelle[140] ». Selon son point de vue, l'art doit servir au réel. Il a également écrit dans *Journal Hotei*(和忭日報) que « l*a gravure sur bois est un nouvel outil d'expression. Puisque le temps nous offre des sujets de création, nous renforçons la puissance de cette arme de la démocratie en la mettant en œuvre*[141] ». Il s'agit de la capacité de diffusion d'informations et d'images grâce à des sujets pouvant établir un lien entre le public et l'artiste. Cela peut donner la capacité d'exprimer ce que ressentent des gens. De 1948 à 1949, Huang Rong-can(黃榮燦) rédige successivement de nombreux articles afin de préconiser la construction d'un nouvel espace des beaux-arts à Taïwan et de relier ceux-ci aux besoins de la sphère publique.

Toutefois, d'après le chercheur Wu Yu-tang(吳宇棠), comme les œuvres réalistes de l'art de gauche sont destinées à la prise de conscience du public, l'image de l'île interprétée par ces artistes de gravure sur bois et son rapport à la vie insulaire réelle ressemblent davantage à la photo pleine de stéréotypes prise par un reporter étranger[142].

Les quatre exemples des œuvres xylographiques de Chu Ming-kang(朱鳴岡) ci-dessous : *Série d'images sur la vie taïwanaise* (台灣生活組圖, 1946-1947)[143]illustrent sa conception et sa vision de la vie insulaire.



Marchand de nourriture[144], 19 x 27.7 cm, 1946.

Trois générations[145], 19 x 25.2 cm, 1946.

[140] Huang Rong-can 黃榮燦, « Xinxing muke yishu zai zhongguo »新興木刻藝術在中國(Nouvel art xylographique en Chine), *op. cit.*, pp. 14-16.

[141] Huang Rong-can 黃榮燦, «Chuangzuo muke lun »創作木刻論(Discours sur la création xylographique), *Journal Hotei* 和忭日報, le 17 novembre 1946.

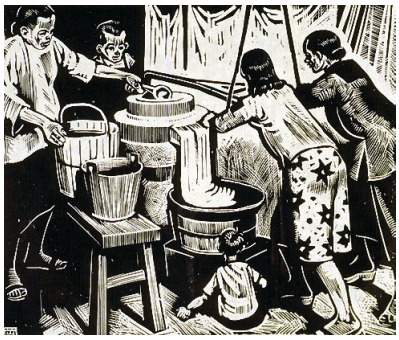
[142] Wu Yu-tang 吳宇棠, « "Xie-Shi"(Realism) in Art of Taiwan(1910-1954) : Contextual formation and its History », *Op. cit*., p. 303.

[143]La série des gravures sur bois par Chu Ming-kang(朱鳴岡) : la vie taïwanaise (台灣生活組圖 1946-1947) est conservée dans le Musée National des Beaux-arts de Taïwan depuis 1950. La reproduction des œuvres montrées de la série provient du site web officiel du Musée National des Beaux-arts de Taïwan : http://collectionweb.ntmofa.gov.tw/tw/02_exhibition_detail.aspx?UP=15 (Consulté le 19 mai 2017)

[144] Chu Ming-kang 朱鳴岡, *Shitan* 食攤(Marchand de nourriture), gravure sur bois, 19 x 27.7 cm, 1946.

[145] Chu Ming-kang 朱鳴岡, *Sandai* 三代(Trois générations), gravure sur bois, 19 x 25.2 cm, 1946.

Lutter pour l'espace vital[146], 18.5 x 20.7 cm, 1947.



Préparation du Nouvel an chinois[147], 17 x 20.5 cm, 1947.

Ces œuvres montrent la vie quotidienne des Taïwanais, y compris les activités des membres de la famille, la relation entre la femme et ses enfants (la femme souvent porte son enfant sur dos). Les images des outils agricoles, les paniers, la clôture en bambou ainsi que des bananiers sont caractéristiques de la société taïwanaise à cette époque-là. La scène au marché est également un choix de sujets liés au public. Ces images sont proches du tableau de Lee Shih-chiao(李石樵) *Pastoral* que nous allons étudier dans la partie suivante.

Cela démontre qu'une œuvre, dont le sujet est lié à la vie quotidienne du peuple est considérée comme réaliste. Comme l'intellectuel du gauche Lei Shih-yu(雷石榆) le conseille au monde de l'art de Taïwan : « *Il est meilleur de se concentrer sur le sujet et de refléter la réalité dans sa création. Ne présentez pas trop d'œuvres de style décoratif et d'imitations*[148] ».

Cependant, selon un essai du chercheur taïwanais Ju Tsae-ping(朱采屏) « Taiwan Realistic Art during Early Post-War Era (1945-1949) », attire notre attention sur une autre dimension de ces représentations d'apparence réaliste, « *La "réalité"* », écrit-il, « *dans l'œuvre xylographique des artistes de l'aile gauche est marquée par la présence de "types" et de "symboles" liés à l'image de Taïwan. Elle perd, en quelque sort, la qualité "réaliste"*[149] ».

Enfin, la plupart des thèmes de la gravure sur bois sont liés à la société, la signification

---

[146] Chu Ming-kang 朱鳴岡, *Zhengqu shengcun de kongjian* 爭取生存的空間(Lutter pour l'espace vital), gravure sur bois, 18.5 x 20.7 cm, 1947.

[147] Chu Ming-kang 朱鳴岡, *Zhunbei guonian* 準備過年(Préparation du Nouvel an chinois), gravure sur bois, 17 x 20.5 cm, 1947.

[148] Lei Shih-yu 雷石榆, « Feng meishu jieqi wang meishu jie »逢美術節期望美術界(Le monde des beaux-arts à Taïwan au moment du Festival d'art), *Taiwan Shin Sheng Daily News*, le 25 mars 1948.

[149] Ju Tsae-pin 朱采屏, « Taiwan Realistic Art during Early Post-War Era (1945-1949) », Mémoire de master en beaux-arts, sous la direction de Lu Rong-jy 陸蓉之, Université de Tung Hai, 1998, p. 128.

de la « réalité » comporte ainsi la dénotation de la « vérité intérieure » des sujets décrits.

Le « réalisme » à Taïwan est né dans le chevauchement des contextes linguistiques et historiques. De plus, la pensée esthétique de l'«aile gauche » insiste sur le réalisme à leur sujet. Les artistes taïwanais sous l'influence de certains artistes chinois, s'intéressent ainsi au réel. Ils montrent la représentation d'une idée du réel avec la technique de figuration réaliste apprise dans la formation artistique japonaise.

1.2 Les *Expositions d'art officielles* et leurs influences sur les arts plastiques à Taïwan

Le système des *Expositions d'art officielles* organisées par le gouvernement forme une tendance artistique du « réalisme » dominante à Taïwan. Pendant la domination japonaise, le gouvernement organisait régulièrement l'*Exposition Impériale* du Japon, qui a été fondée en référence au Salon, une manifestation artistique se déroulant à Paris depuis XVIII^{e} siècle, qui exposait les œuvres des artistes agréées par l'Académie des beaux-arts.

Le gouvernement proposait non seulement le critère de sélection, mais aussi les sujets préférés. En outre, pour les candidats artistes taïwanais, pouvoir être sélectionné par l'*Exposition d'art officielle* faisait d'eux la fierté de la nation. Dans ce contexte, la peinture réaliste était encouragée, les jurys préféraient les œuvres qui montrent la vie réelle des Taïwanais et l'image du pays afin d'exposer les bienfaits sous domination japonaise. C'est la raison pour laquelle, le réalisme a été considéré comme un courant majeur pour les artistes taïwanais. L'art plastique à Taïwan dans le moment colonial était dirigé plus ou moins par la puissance dominante. Nous allons expliquer dans les pages suivantes comment les *Expositions d'art officielles* ont dominé les styles des œuvres sur l'île et nous allons décrire l'établissement et le développement de ces *Expositions d'art officielles* qui devenaient à cette époque le but poursuivi par les artistes taïwanais qui ont mené le courant réaliste.

Nous commençons par l'*Exposition Impériale d'art* du Japon (*Teiten*, 帝展), qui a amorcé l'histoire de l'*Exposition d'art officielle*. En tant que modèle original de l'*Exposition d'art officielle*, elle a élaboré un mécanisme de sélection et d'organisation. L'*Exposition Impériale d'art* du Japon a été fondée en 1919 par le département ministériel de l'éducation

du Japon[150] et a été organisée par l'Académie impériale des beaux-arts (*Teikoku Bijutsu-in* en japonais)[151], les jurys de l'*Exposition officielle* ont fait partie de cette Académie. Ces jurys ont formé un consensus sur la norme esthétique de l'*Exposition d'art officielle*, que nous allons expliquer dans l'exemple ci-dessous.

L'année suivant la fondation de l'*Exposition Impériale d'art* du Japon, un relief sur le thème du buffle d'eau crée en 1920 par l'artiste taïwanais Huang Tu-shui(黃土水, 1895-1930) a été sélectionné pour participer à l'*Exposition Impériale* du Japon[152]. Il était le premier artiste taïwanais sélectionné par l'*Exposition d'art officielle* au Japon. Selon un chroniqueur du Forum électronique *Thinking Taiwan* Chang Chao-hsuan(張肇烜), « *À l'époque de colonisation, quand une œuvre de l'artiste taïwanais était sélectionnée par l'Exposition Impériale d'art du Japon, c'était une grande nouvelle pour Taïwan et même pour le Japon.* »[153] L*'Exposition d'art officielle* devient une médiation culturelle entre deux sociétés et devient un moyen de réussir dans la société.

Par ailleurs, pour les artistes taïwanais qui souhaitent gagner une telle compétition d'art, il faut créer sur des sujets locaux du pays. Autrement dire, l'art confirmé par la société coloniale, ce sont des œuvres qui présentent des images de la société colonisée. D'après un essai « Les éléments taïwanais adoptés dans l'imagerie visuelle[154] », l'auteur parle des sujets préférés des jurys japonais de l'*Exposition d'art officielle*, « *Selon des jurys de l'Exposition*

---

[150] Fang Lin 方林, « Dizhan shiqi de taiwan yixiang »帝展時期的台灣意象(Image de Taïwan durant la période de l'Exposition Impériale d'art)*, Artist*, vol. 42, n°4, Taïpei, Artist Publishing Co., 1996, p. 371.

[151] L'Académie japonaise des arts est fondée en 1907 sous l'intitulé Comité de consultation des beaux-arts (*Bijutsu Shinsa Inkai*) du ministère de l'éducation du Japon. Elle est renommée Académie impériale des beaux-arts (*Teikoku Bijutsu-in* en japonais) en 1919. Le but de sa fondation est de promouvoir les beaux-arts. Elle traite des questions relatives aux arts, conseille le ministère de l'éducation sur les questions relatives aux arts et soutient l'art par le prix annuel, le prix de l'Académie auquel est rattaché l'Exposition Impériale d'art. Le président et les membres de l'Académie sont des artistes importants, y compris les enseignants de l'École des Beaux-arts de Tokyo où sont accueillis de nombres étudiants taïwanais. Par exemple, Kuroda Seiki(黑田清輝), Masaki Naohiko(正木直彥) etc.

[152] Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, « Zhimin tizhi yu xin meishu yundong »殖民體制與新美術運動(Le régime colonial et le mouvement Nouveau Art), in Liu Yi-chang 劉益昌, Kao Yeh-jung 高業榮, Fu Chao-chin 傅朝卿, Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, *Taiwan meishu shi gang* 台灣美術史綱(Histoire des Beaux-arts de Taïwan), *op. cit.*, p. 237.

[153] Chang Chao-hsuan 張肇烜, « Taiwan diyiwei diaosu jia Huang Tu-Shui »台灣第一位雕塑家黃土水(Le premier sculpteur taïwanais Huang Tu-Shui), *Thinking Taiwan*, http://www.thinkingtaiwan.com/content/5173, mis en ligne en février 2016. (Consulté le 4 mars 2017)

[154] Chen Yi 陳怡, « More Local, More International : Alteration and Introspection Caused by the Taiwanese Elements Adopted in the Visual Imagery », *Fine Arts in Taiwan*, n° 91, Taïchung(Taïwan), Taiwan Museum of Fine Arts, janvier 2013, pp. 76-87.

d'art officielle, les critères de sélection sont séquentielles, d'abord le sujet choisi, ensuite la composition de l'œuvre et la technique artistique à la fin[155]. » Face aux candidats de l'île, les jurys préféraient le sujet du paysage taïwanais. « *La proposition du principe de 'couleur locale' annoncée par les jurys s'est imposé comme sujet de création pour des artistes taïwanais*[156]. » D'après une chercheuse du Musée des Beaux-arts de Taïpei Lin Yu-chun(林育淳), la « couleur locale » est en effet l'image du paysage local, par exemple la route de campagne, la rizière, les buffles d'eau, les laboureurs, la ferme et le temple taïwanais etc. Ou bien on l'appelle également la « couleur de la terre du sud »[157], car géographiquement, Taïwan se situe au sud du Japon. De plus, la société dominante a imaginé une « tonalité taïwanaise ». Selon l'historienne de l'art Yen Chuan-ying(顏娟英), « *le colonisateur japonais a imaginé la vie locale à partir de la société dominée, les résultats des recherches par les archéologues japonais permettent aux Japonais d'avoir une idée du paysage étranger de Taïwan*[158] ». Néanmoins, un tel « Taïwan imaginé » ne désigne pas l'image réelle du pays. De la même façon, on ne peut nier le fait que l'existence d'une « tonalité taïwanaise » était l'une des conditions principales pour être sélectionné à l'*Exposition d'art officielle*.

Ci-dessous une vielle photo de l'artiste avec son œuvre *Buffle d'eau* ainsi que l'image de l'œuvre, dans laquelle il y a cinq buffles d'eau et trois jeunes bouviers nus. Un tel sujet symbolise typiquement l'image de l'agriculture taïwanaise. Ensuite, nous allons brièvement décrire les détails et la composition de l'œuvre.

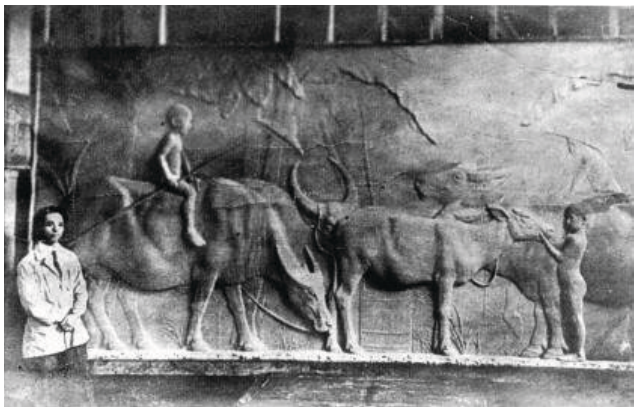
---

[155] *Ibid*., p. 80.

[156] Lin Yu-chun 林育淳, « Ri zhi shiqi taiwan guan zhan hua feng de zai sikao »日治時期臺灣官展畫風的再思考(Repenser le style de peinture exposée à l'Exposition Officielle de Taïwan durant la période coloniale japonaise), *Modern Art*, n° 124, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, février 2006, p. 41.

[157] *Ibid.*

[158] Yen Chuan-ying 顏娟英, « Paihuai zai xiandai yishu yu minzu yishi zhi jian - taiwan jindai meishushi xianqu Huang Tu-shui »(Flottant entre l'art moderne et la conscience nationale - pionnier de l'histoire de l'art moderne Huang Tu-shui), in *Taiwan jindai meishu dashi nian biao* 台灣近代美術大事年表(Chronologie des événements d'art moderne de Taïwan), Taïpei, Hsiung Shih Art Books Co. Ltd., 1998, p. 12.



La photo[159] de l'artiste Huang Tu-shui et son relief *Buffle d'eau* sélectionné à l'*Exposition Impériale d'art* du Japon en 1920. Photographe Anonyme.

Huang Tu-shui, *Buffle d'eau*[160], bas-relief, 250 x 555 cm, 1920.

Ce relief est conservé dans l'Auditorium publique de Taïpei. La veuve de l'artiste Mme Huang Liao Chiu-kuei(黃廖秋桂) a faire don après six ans de son mort[161]. Et cette œuvre a été inscrite en 2009 au « patrimoine culturel national » par le Ministère des Affaires culturelles.

[159] La reproduction de la photo provient du site web de la Forum électronique *Thinking Taiwan* : http://www.thinkingtaiwan.com/content/5173 (Consulté le 4 mars 2017)

[160] Huang Tu-shui, *Shuiniu qunxian* 水牛群像(Buffle d'eau), bas-relief, 250 x 555 cm, 1920. La reproduction de l'œuvre provient du site web officiel du Musée des Beaux-arts de Taïpei : http://www.tfam.museum/collection (Consulté le 4 mars 2017)

[161] Chang Chao-hsuan 張肇烜, « Taiwan diyiwei diaosu jia Huang Tu-Shui »台灣第一位雕塑家黃土水(Le premier sculpteur taïwanais Huang Tu-Shui), *Thinking Taiwan*, http://www.thinkingtaiwan.com/content/5173, mis en ligne en février 2016. (Consulté le 4 mars 2017)

Le relief *Buffle d'eau* a été créé avec la méthode réaliste. Nous pouvons nous en rendre compte d'abord par une interview de l'artiste, ensuite en comparant les photos documentaires prises dans la période de la colonisation japonaise.

Lorsqu'il a été sélectionné à l'*Exposition Impériale d'art* du Japon, l'artiste Huang Tu-shui a été interviewé par le journal japonais *Taiwan nichinichi shinpō* (Nouvelles quotidiennes de Taïwan). À une question posée par le journal : « *Pourquoi choisir le sujet du paysage de Taïwan pour participer à une telle Exposition officielle du Japon ?* », l'artiste répond : « *Je suis taïwanais, donc j'aimerais bien réaliser une œuvre qui possède des caractéristiques taïwanaises*[162]. » Ensuite il exprime sa pensée principale sur l'art : « *L'art non seulement décrit la réalité, mais aussi présente exhaustivement la caractéristique (de l'objet donné) ; en saisissant ce principe, on peut affirmer la valeur réelle, c'est également la vie de l'art* [163]. *»* Selon l'interview, l'artiste a tenté de réaliser une création possédant des caractéristiques de sa société, cela montre la réalité de son art.

La photo du paysage agricole ci-dessous qui montre des buffles d'eau dans les champs ainsi que des bananiers, symboles de la vie agricole à Taïwan, permet de prendre toute la dimension du réalisme de la couleur locale.

L'image[164]montre des buffles d'eau dans une rizière avec des bananiers en arrière-plan.

Barry Schuttler, *Land,* 2011.

[162] L'interview de Huang Tu-shui par *Taiwan nichinichi shinpō* たいわんにちにちしんぽう(Taiwan Daily News), vol.7, le 17 octobre 1920. Trad. du japonais en chinois par Yen Chuan-ying 顏娟英, in *Taiwan jindai meishu wenxian daodu* 台灣近代美術文獻導讀(Étude rassemblant les critiques en japonais de l'art moderne de Taïwan), *op. cit.*, p. 166.

[163] *Ibid.*

[164] Barry Schuttler, *Land*, tiré de la collection de Hsu Tsung-mao 徐宗懋, Taïpei, Homeward Publishing, 2011, p. 14.

Dans le bas-relief, des figures et des buffles se détachent de la surface de leur support. L'artiste présente dans une surface quasi plate au moins six espaces distinctifs disposés en strates. Le bambou long avec une main du bouvier est au premier plan, et un *douli*, chapeau conique en feuilles de bambou séchées, pend au haut du bambou. Le bouvier à gauche qui tient le bambou et un buffle sont au second plan. À droite, un autre bouvier est debout, ses mains tiennent le menton du veau, ils sont sur un troisième plan. Sur le quatrième plan, on trouve un buffle à côté du bouvier qui est debout. Un autre buffle à gauche est sur le cinquième plan. Derrière, au sixième plan, encore un bouvier au dos du buffle, sa tête est coiffée d'un *douli.* Des bananiers ouvrent une perspective au fond du relief.

S'inspirant de Huang Tu-shui, de nombreux artistes font leurs études artistiques au Japon, la plupart à l'École des Arts de Tokyo(東京美術学校, *Tōkyō Bijutsu Gakkō* en japonais). Lee Shih-chiao lui aussi, il obtient son diplôme de l'École des Arts de Tokyo en 1936. La plupart de artistes ont envie de participer à l'*Exposition d'art officielle* afin de devenir des artistes reconnus.

Parallèlement, certains peintres et artistes japonais viennent à Taïwan afin de s'impliquer dans l'éducation artistique des citoyens de l'île. Ce sont notamment eux qui encouragent le « nouveau mouvement d'art de Taïwan ». Le gouvernement du Japon a ainsi fondé l'*Exposition d'art de Taïwan*(臺展)[165] en 1927 et en a soutenu toute l'organisation. Celle-ci ainsi que les normes esthétiques du jury ont suivi le modèle de l'*Exposition Impériale d'art* du Japon. Le « nouveau mouvement d'art de Taïwan » se développe sous l'influence de l'éducation artistique japonaise et un groupe de jeunes artistes cherchant une égalité ethnique et une conscience nationale lancent leur propre mouvement artistique dans l'île. Néanmoins, en fonction de la formation du mouvement, le pouvoir colonial tente d'intégrer les intellectuels du domaine artistique par la politique culturelle. « *Certains peintres japonais enseignent l'art à l'Université de Taïwan, l'une des raisons importantes est que promouvoir des activités culturelles dissipe le mouvement dé-colonial des étudiants*[166]. » D'après l'historien de l'art Hsiao Chong-ray(蕭瓊瑞), « *l'autre stratégie politique est de fonder l'Exposition d'art de Taïwan*[167] ».

---

[165] L'*Exposition d'art de Taïwan* a établi au début le prix « sélectionné » et le prix « recommandé ». La quatrième Exposition a établi en plus le prix d'Exposition, qui allait gagner cent yen japonais (¥).

[166] Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞,« Zhimin tizhi yu xin meishu yundong »殖民體制與新美術運動(Le régime colonial et le mouvement Nouveau Art), in Liu Yi-chang 劉益昌, Kao Yeh-jung 高業榮, Fu Chao-chin 傅朝卿, Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, *Taiwan meishu shi gang* 台灣美術史綱(Histoire des Beaux-arts de Taïwan), *op. cit.*, p. 241.

[167] *Ibid.*

L'*Exposition d'art de Taïwan* est dirigée par l'*Exposition Impériale d'art* du Japon. La plupart des jurys invités sont des enseignants de l'École des Arts de Tokyo(東京美術学校, *Tōkyō Bijutsu Gakkō* en japonais). Dans cette configuration, les artistes de l'île créent des œuvres selon les sujets préférés du jury japonais, il est nécessaire de se conformer à la tendance esthétique de la société coloniale. Selon Datatakao(大澤貞吉), le commissaire de l'*Exposition d'art de Taïwan*, qui a rédigé une critique sur la première *Exposition d'art de Taïwan* : « *Les sujets soutenus par des jurys ce sont des figures, des vêtements et des paysages locaux.*[168] » Encore une fois, la description des caractéristiques du terroir insulaire est l'un des sujets préférés du jury. En outre, durant l'inauguration de la première *Exposition d'art de Taïwan*, le gouverneur-général de Taïwan[169] Mitsunoshin Kamiyama(上山満之進) a fait un discours au cours duquel il a prononcé les mots suivants :

> […] La fondation de l'Exposition d'art de Taïwan est preuve du plein essor de la culture de l'île. L'île possède une météo et une géographie uniques, et l'art reflète cet environnement, d'où l'art de Taïwan montre une image unique en son genre. Aujourd'hui, on voit les bourgeons d'art apparaitre, il faut les cultiver et les arroser. Enfin, on attend sa floraison montrant la splendeur de l'empire[170].

Le gouverneur-général a considéré le développement de l'art de Taïwan comme la politique du Japon. Une telle politique culturelle a permis une rationalisation de la domination artistique sur l'île.

Au cours de la Deuxième Guerre mondiale, la colonisation japonaise prend fin en 1945, mais le système d'*exposition d'art officielle* perdurait lors du retrait du Parti KMT sur l'île. Le directeur général de l'île Chen Yi(陳儀), qui s'occupe des travaux administratifs perdurant depuis le gouvernement japonais, a décidé de continuer à mettre en place l'*Exposition d'art*

---

[168] Datatakao 大澤貞吉 sous son pseudonyme de Ou Ting-sheng 鷗汀生, « Di yi hui tai zhan pinglun »第一回臺展評論(La critique sur la première Exposition d'art de Taïwan), *Taiwan nichinichi shinpō* たいわんにちにちしんぽう(Taiwan Daily News), le 30 octobre 1927. Trad. du japonais en chinois par Yen Chuan-ying 顏娟英, *Taiwan jindai meishu wenxian daodu* 台灣近代美術文獻導讀(Étude rassemblant les critiques en japonais de l'art moderne de Taïwan), *op. cit.*, p. 189.

[169] Les gouverneurs-généraux de Taïwan (Taiwan Sōtokufu, たいわんそうとくふ)étaient membres du parlement du Japon, ils exercèrent leur pouvoir au nom du souverain de Taïwan jusqu'à la dissolution de l'empire du Japon (de 1895 à 1945). Mitsunoshin Kamiyama(上山満之進) était le onzième gouverneur-général de Taïwan. (1926-1928)

[170] Le texte de « L'inauguration de l'Exposition d'art de Taïwan », *Taiwan nichinichi shinpō* たいわんにちにちしんぽう(Taiwan Daily News), vol. 4, le 28 octobre 1927.

officielle qui a été renommée *Exposition Provinciale d'art de Taïwan*(省展)[171], car l'île conserve le statut de « province chinoise » et dispose d'un « gouvernement provincial ». À cette période sensible, la plupart des peintres ont choisi de réaliser les œuvres réalistes sur des sujets de paysages à caractère neutre et sans aucune intention d'être impliqué dans la politique. Certains artistes ont été sélectionnés plusieurs fois par l'*Exposition d'art officielle* durant la colonisation japonaise. Après la restructuration de l'exposition, ces artistes sont devenus ainsi les jurys de l'*Exposition provinciale d'art*, ou bien ont été sélectionnés pour y participer directement, y compris le peintre Lee Shih-chiao. En conséquence, le style des œuvres sélectionnées à l'*Exposition provinciale d'art* est quasiment le même que celui de l'*Exposition d'art officielle* précédente.

Deux membres japonais du jury ont écrit leurs observations en 1946 sur des œuvres exposées lors de la première *Exposition provinciale d'art de Taïwan*, la traduction a été éditée par Yen Chuan-ying(顏娟音). Selon l'un de ces membres, Yamaguchi Hōshun(山口蓬春), « *la plupart des œuvres exposées sont réalistes, c'est non seulement la tendance artistique d'exposition d'art officielle dans l'île, mais aussi le courant dominant de la peinture du Japon.*[172] »

L'autre membre du jury, Noda Kyuho(野田九浦) a exprimé que « *les peintres taïwanais aspirent à l'art du Japon, qui devient naturellement le but pour ces peintres taïwanais. Si on constate le style des œuvres exposées, on peut dire que c'est une branche de l'école d'art centrale*[173] ». « L'école d'art centrale » ici désigne l'École des Arts de Tokyo (東京美術学校, Tōkyō Bijutsu Gakkō en japonais), car plusieurs peintres taïwanais ont reçu leur formation artistique à cette école.

De l'*Exposition Impériale d'art du Japon* à l'*Exposition Provinciale d'art de Taïwan* se

---

[171] Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, « Jieyan tizhi yu xin chuantong de jianli »戒嚴體制與新傳統的建立 (L'établissement du régime de la loi martiale et de la nouvelle tradition), in Liu Yi-chang 劉益昌, Kao Yeh-jung 高業榮, Fu Chao-chin 傅朝卿, Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, *Taiwan meishu shi gang* 台灣美術史綱(Histoire des Beaux-arts de Taïwan), Taïpei, Artiste Publishing Co., 2009 (réédition en 2011), p. 306.

[172] Yamaguchi Hōshun 山口蓬春, «Canjia di yi hui fu zhan shencha ganxiang »參加第一回府展審查感想(La participation au jury de la première Exposition provinciale d'art de Taïwan). Trad. du japonais en chinois par Yen Chuan-ying 顏娟英, in *Taiwan jindai meishu wenxian daodu* 台灣近代美術文獻導讀(Étude rassemblant les critiques en japonais de l'art moderne de Taïwan), *op. cit.*, p. 270.

[173] Noda Kyuho 野田九浦, «Canjia di yi hui fu zhan shencha ganxiang »參加第一回府展審查感想(La participation au jury de la première Exposition provinciale d'art de Taïwan). Trad. du japonais en chinois par Yen Chuan-ying 顏娟英, in *Taiwan jindai meishu wenxian daodu* 台灣近代美術文獻導讀(Étude rassemblant les critiques en japonais de l'art moderne de Taïwan), *op. cit.*, 271.

construit le contexte de l'*Exposition d'art officielle* à Taïwan. Et le critère de sélection forme la tendance artistique. La plupart des œuvres exposées sont des peintures réalistes sur des sujets locaux taïwanais.

En outre, d'après Hsia Chu-chiu(夏鑄九), qui a considéré la situation géographique de Taïwan comme un paysage colonial, « *le paysage local de Taïwan a été oblitéré et réécrit, il est en effet la nature imaginée par le colonisateur. C'était "la nature de l'autre" (other nature) dans "la géographie imaginée" par la société coloniale*[174] ». Ici, la « nature de l'autre » désigne la réflexion et le regard du dirigeant colonial sur le paysage de Taïwan.

Les créations artistiques taïwanaises produites sous la domination de l'*Exposition d'art officielle*, sont décrites sous le regard colonial. Des sujets du paysage local, agricole, ou du peuple taïwanais, devenus langages artistiques préférés, marquent leur existence avec succès dans le moment colonial. Enfin, le tableau *Pastoral* est une œuvre importante dans la thèse qui a été créée dans un tel contexte.

1.3 L'œuvre du « réalisme » : trois tableaux réalistes

Trois œuvres qualifiées de « réalisme » seront présentées dans cette partie : *Pastoral* de Lee Shih-chiao en 1946 et son autre tableau *Marché* en 1945 ainsi que *Sur le chemin du retour* de Lin Yu-shan en 1944. Le terme « réalisme » en peinture que nous allons traiter dans cette partie, possède deux niveaux de sens. C'est d'une part de peindre/ de dessiner un objet donné par la technique réaliste, d'autre part de représenter la réalité, c'est à dire de visualiser des situations réelles ou la vie quotidienne dans l'image. La représentation ici apparaît comme une réalité, il s'agit de rendre sensible un objet absent mais réel « *au moyen d'une image, d'une figure*[175] ».

Pastoral de Lee Shih-chiao était considérée comme une peinture réaliste : l'artiste représente fidèlement le réel, tel qu'il est. Il s'agit de montrer un témoignage de son époque et

[174] Hsia Chu-chiu 夏鑄九, « Zhimin de xiandaixing yingzao – chongxie riben zhimin shiqi taiwan jianzhu yu chengshi de lishi »殖民的現代性營造–重寫日本殖民時期台灣建築與城市的歷史(La construction moderne de la colonisation – réécrire l'architecture et l'historie urbaine de Taïwan durant la période de la colonisation japonaise), *Taiwan : A Radical Quarterly in Social Studies*, n° 40, Taïpei, décembre 2000, p. 56.

[175] Josette Rey-Debove et Alain Rey, *s. v.* « Représentation », Le Nouveau Petit Robert, Paris, Éditions Le Robert, 2011, p. 163.

le paysage de son actualité. Selon l'interview de l'artiste lors de la fondation de l'*Exposition provinciale d'art de Taïwan,* par la revue d'art *Xinxin* (新新), il s'engage à « *découvrir le thème de la beauté et la valeur esthétique dans la vie quotidienne*[176] ». Cette annonce d'artiste devient la pensée esthétique principale de sa création. Nous l'expliquerons dans les paragraphes qui suivent afin de comprendre dans quelle mesure *Pastoral* est une peinture réaliste.

Dans un premier temps, nous nous concentrons d'abord sur le contenu de la toile *Pastoral*, en analysant tous les détails, les éléments décrits et leurs symboles dans le tableau. Ensuite, d'après plusieurs recherches sur l'artiste que nous allons mentionner, il faut savoir que certaines figures de ce tableau sont des membres de sa famille.

Dans un deuxième temps, nous allons analyser un autre tableau de Lee, *Marché* qui peut être comparé pour mieux comprendre le réalisme de l'époque. Nous allons également constater la réalité de l'actualité à Taïwan durant la période de la loi martiale. Les peintures *Marché* et *Pastoral* montrent le contraste entre les Taïwanais et les « derniers immigrés » chinois (les Chinois continentaux). Ces deux œuvres reflètent deux pôles de la vie dans la société taïwanaise du moment colonial. À la fin, nous allons présenter *Sur le chemin du retour* de Lin Yu-shan(林玉山) qui est également une œuvre représentative de l'époque en terme de sujet présenté et de formation artistique du peintre au Japon.

1.3.1 *Pastoral*, 1946 : réalisme et allégorie de la société taïwanaise

Afin de participer à l'*Exposition Provinciale d'art de Taïwan*, Lee Shih-chiao, qui a reçu une formation artistique occidentale médiatisée par l'enseignant japonais, a créé *Pastoral* en 1946[177]. La toile illustre un thème idyllique avec réalisme en présentant la vie des paysans locaux au début de l'arrivée du KMT à Taïwan. Tous les détails du tableau font écho avec la vie quotidienne des Taïwanais à cette époque-là.

---

[176] Wang Chun-ming 王俊明, « 洋畫壇の權威——李石樵畫伯を訪ねて »(L'autorité de la peinture occidentale – l'interview du peintre Lee Shih-chiao), *Xinxin*(新新), n° 7, le 17 octobre 1946. Republié par Taïpei, Chuan Wen Publishing Limited(傳文出版社), 1995, p. 21.

[177] Lin Chiao-pi 林皎碧, Wang Pei-yu 王蓓瑜 et Lin Yu-chun 林育淳, *The Modernization of Taiwanese Art before 1945* : *catalogue de la collection du Musée des Beaux-Arts de Taïpei I*, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, octobre 2009, p. 22.

Ce tableau est en fait l'œuvre représentative qui marque le commencement de l'histoire de la collection dans le Musée des Beaux-Arts de Taïpei, puisque *Pastoral* est acquis en 1989 par le musée. L'historienne de l'art Yen Chuan-ying(顏娟英)[178] a rédigé un article spécialement pour décrire l'évolution de la collection du Musée des Beaux-Arts de Taïpei, publié dans le catalogue de la collection : *La Modernisation de l'art taïwanais des années 1945*[179]. En tant que premier musée d'art public à Taïwan, le Musée des Beaux-Arts de Taïpei est fondé en 1983. Comme le positionnement du musée des beaux-arts était encore incertain, sa collection reste limitée, il n'y a pas de don ni de prêt venant des collectionneurs. « *Dans ces circonstances, on est encourage la participation du public et établit une relation entre l'institution muséale et les collectionneurs*[180].» Jusqu'en 1986, la première exposition thématique consacrée à Kinichiro Ishikawa(石川欽一郎), un initiateur de l'éducation artistique à Taïwan, a été organisée à l'aide d'un collectionneur privé : la famille de Ni Chiang-huai(倪蔣懷, 1894-1943), qui a prêté des œuvres de Kinichiro Ishikawa(石川欽一郎) au Musée[181]. À cette occasion, le Musée des Beaux-Arts de Taïpei a établi une relation partenariale avec le collectionneur en achetant les œuvres exposées.

Selon Yen Chuan-ying, le musée a organisé en 1990 une exposition sur le thème de la rétrospective de l'art occidental à Taïwan[182]. *Pastoral*, à cette occasion, a été présenté en tant que pièce de la collection du musée. « *Pastoral marque un commencement d'art taïwanais dans le cadre d'une exposition officiellement organisée par une institution muséale*[183]». Le Musée des Beaux-Arts de Taïpei a mis en œuvre un projet national d'exposition à travers une œuvre qui représente la vie de son époque, cela permet aussi d'exposer une partie d'histoire taïwanaise du point de vue artistique.

Pastoral a été présenté successivement de 2001 à 2003 comme collection permanente du Musée. L'année suivante, un catalogue *100 faits saillants du Musée des Beaux-Arts de*

---

[178] Chercheuse de l'Institut d'histoire et de philosophie à l'Academia Sinica. A partir 1987, elle a commencé ses recherches sur l'histoire de l'art de Taïwan.

[179] Yen Chuan-ying 顏娟英, « Meishuguan shoucang de jianxin yu xingfu gan »美術館收藏的艱辛與幸福感 (La difficulté et le bonheur des acquisitions des collections du Musée des beaux-arts), in *The Modernization of Taiwanese Art 1945*, *op. cit*., pp. 16-20.

[180] *Ibid.*, p. 16.

[181] *Ibid.*

[182] En février 1990, la rétrospective « L'art occidental à Taïwan » a exposé 60 œuvres en total.

[183] Yen Chuan-ying 顏娟英, « Meishuguan shoucang de jianxin yu xingfu gan »美術館收藏的艱辛與幸福感 (La difficulté et le bonheur des acquisitions des collections du Musée des beaux-arts), *Op. cit.,* p. 16.

Taïpei[184] a été publié par le musée en sélectionnant une centaine d'œuvres importante de sa collection. *Pastoral*, en tant qu'une de ces cents œuvres choisies, devient une œuvre représentative de la collection muséale autant que de l'histoire de l'art taïwanaise.

Avec ces sources du musée et d'autres études, nous allons analyser dans les paragraphes suivants, tout d'abord la composition du tableau, l'emplacement géographique et puis les relations entre les figures du tableau, les femmes et les hommes de différents âges. Ensuite, tous les détails de l'image et tous les éléments, par exemples leurs habits, les outils agricoles et leur utilisation qui montrent la vie et les habitudes des agriculteurs. Nous les comparerons avec des photos documentaires prises dans les années 1945 à 50. Enfin, l'interview de l'artiste est également une source utile pour bien comprendre l'intention qui a présidé à cette création.

Lee Shih-chiao, *Pastoral*[185], 1946

Huile sur toile, 157 x 146 cm

[184] Huang Tsai-lang 黃才郎(ancien directeur du Musée des Beaux-Arts de Taïpei), *100 Highlights – From the Taipei Fine Arts Museum* : catalogue de la collection*,* Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, 2004.

[185] La reproduction de *Pastoral*, in Huang Tsai-lang 黃才郎, *100 Highlights – From the Taipei Fine Arts Museum* : catalogue de la collection*, op. cit.*, p. 38.

1) Composition de l'image

La composition du tableau représente fidèlement le paysage local de la campagne de Taïwan. Au fond, il y a une chaîne montagneuse, devant laquelle, la rizière en pleine moisson se prolonge jusqu'au pied de la montagne. Entre la montagne et la rizière, une rangée d'arbres bas devient la frontière de l'arrière-plan. La géographie taïwanaise est dominée par la rizière. Le riz occupe environ la moitié de la surface cultivée. La rizière avec la montagne est le paysage typique de l'île. En montrant les vieilles photos de la campagne ci-dessous, nous pouvons constater que ce paysage est bien typique. Il y a une montagne au fond et un ensemble de champs réservé à la culture du riz.

La rizière et la montagne au fond sont le paysage typique de Taïwan[186].

Barry Schuttler, *Land,* 2011.

En outre, dans le tableau *Pastoral* une clôture en bambou sépare le paysage montagneux des figures, laissant un grand espace à la description de ces paysans. Dans cet espace, l'artiste emploie une composition en forme de V[187], qui est constituée par six personnes au premier plan. Un panier de bambou est à la pointe de la forme V. La direction des regards du vieil homme et de la femme se croisent également sous forme de V. Au centre de cette perspective V, il y a quatre agriculteurs qui sont entourés de grains de riz doré. La clôture en bambou et les quatre agriculteurs constituent le plan intermédiaire du tableau. Tandis qu'au premier plan, l'artiste décrit le moment de la pause durant la saison de moisson. Au crépuscule, ils se reposent en état statique dans la cour devant leur résidence.

[186] Barry Schuttler, *Land*, tiré de la collection de Hsu Tsung-mao 徐宗懋, *op. cit.*, p. 25.

[187] Wang Teh-yu 王育德, *Dialogue between Modernism and Cultural Heritage in Taiwanese Art,* Art Forums 81, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, 2004, p. 122.

2) Emplacement géographique

Par ailleurs, un autre élément montre que l'artiste a produit une image de sa terre natale, c'est le Mont *Guanyin* (觀音山) à l'arrière-plan[188]. Cette montagne représente l'emplacement géographique du lieu de naissance de l'artiste. Le Mont *Guanyin* est situé sur la rive gauche de la rivière *Tamsui*, dans la grande banlieue de Taïpei. Une photo documentaire ci-dessous provenant de l'archive photographique de la Bibliothèque Nationale de Taïwan peut montrer l'image original du Mont *Guanyin*. Cette photo a été prise en 1945, année proche de la création de l'œuvre *Pastoral*.

Vue du Mont *Guanyin* du côté de la rivière *Tamsui*, 1945[189]

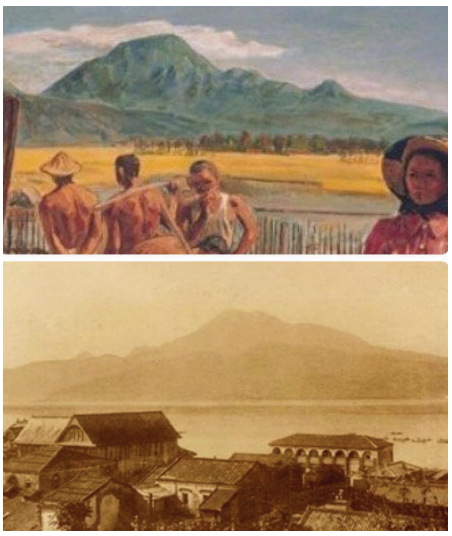
En comparant précisément la montagne de cette photo avec celle du tableau, nous pouvons constater que la silhouette de la montagne dans ces deux images sont de directions différentes. L'environnement géographique aux alentours est également différent de l'un à l'autre. Il y a une rivière devant la montagne sur la photo, en revanche, dans le tableau, la rizière va jusqu'au pied de la montagne.

---

[188] Shih Hui-ming 施慧明, « La présentation du tableau *Pastoral* », in Huang Tsai-lang 黃才郎, *100 Highlights – From the Taipei Fine Arts Museum* : catalogue de la collection, *op. cit.*, p. 38.

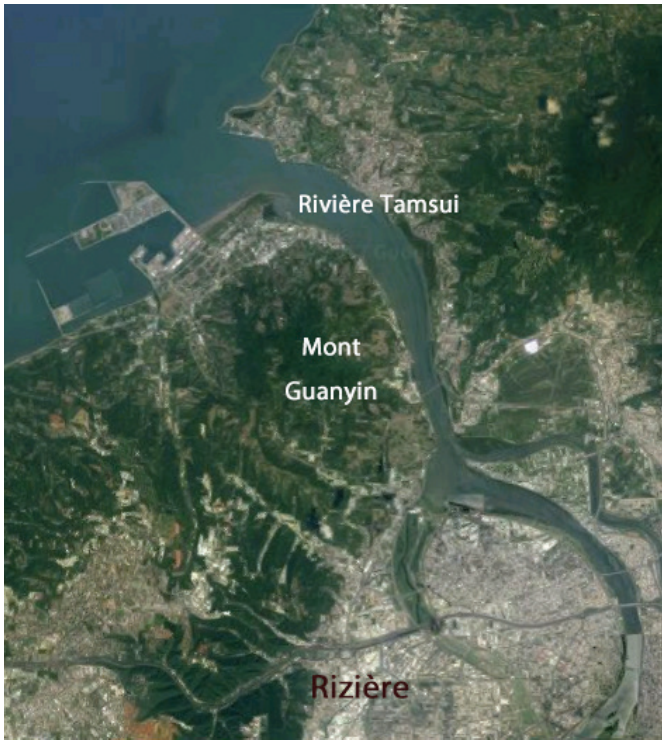
[189] *Vue du Mont Guanyin du côté de la rivière Tamsui*, 127 x 180 mm, 1945, photographe inconnu. La reproduction de la photo provient du site web officiel de l'archive photographique « Taiwan Memory », Bibliothèque Nationale de Taïwan : http://memory.ncl.edu.tw/ (Consulté le 14 février 2017)

Le site web de « Taiwan Memory » conserve et numérise spécialement les documents historiques, les cartes postales et les photos historiques.



La comparaison du Mont *Guanyin* dans le tableau en haut et sur la photo en bas. Le Mont *Guanyin* sur la photo est disposée en sens inverse.

En effet, le tableau montre l'autre face du Mont *Guanyin*, ce qui nous incite à réétudier la géographie de cette région. La rivière *Tamsui* passe au nord de la montagne, tandis que la résidence de l'artiste et les champs se situent au sud de celle-ci. La photo a été prise de la rive gauche de *Tamsui*, alors que Lee a créé son tableau du côté de la rizière qui se situe au sud de la montagne.

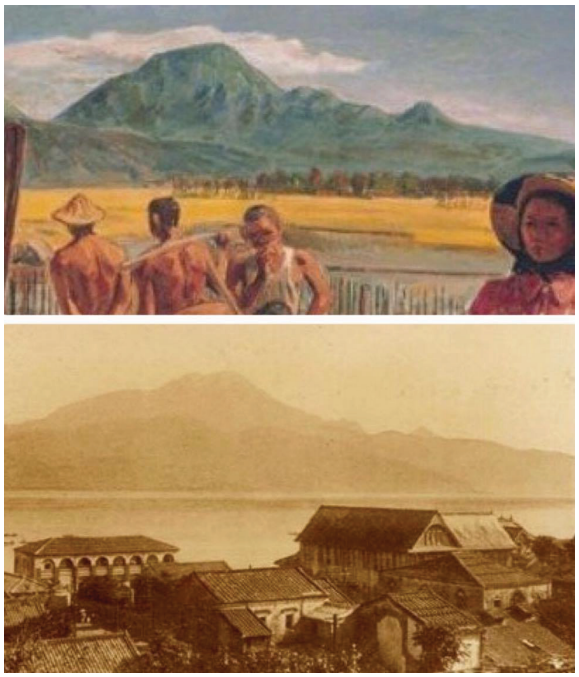


La carte de localisation des trois points.[190]

[190] La carte de localisation des trois points a été fabriquée par Chen Yen-ling.

Sur cette carte, la couleur vert foncé indique le Mont *Guanyin*. En bas de la carte, la zone grise est l'ancienne rizière qui devient aujourd'hui une zone industrielle, le *Taïshan* District(泰山) où l'artiste habitait avec sa famille dans les années 1950.

C'est la raison pour laquelle, le tableau et la photo montrent respectivement les différents côtés du Mont *Guanyin*. Si nous retournons horizontalement la photo, le Mont *Guanyin* dans deux supports possède un point culminant et trois collines en bas qui s'étendent vers la droite. Nous voyons donc que la montagne représentée par le peintre montre fidèlement l'image réelle du Mont *Guanyin* et ce grâce aux contours des pentes du Mont.



En retournant horizontalement la photo, il existe une ressemblance du Mont *Guanyin* entre le tableau (en haut) et la photo (en bas).

Quant à la résidence de l'artiste Lee et de sa famille à cette époque-là, l'architecture est celle du style traditionnel de Taïwan[191], sur le modèle central du *san-ho-yuan*(三合院), « cour en triptyque ». C'est la combinaison d'unités d'espace dans l'architecture. L'édifice principal est sur l'axe et les édifices secondaires sont placés comme deux ailes de chaque côté afin de constituer une cour. La porte principale est en face du Mont et de la rizière. La cour au centre devient un espace d'activités, où la famille peut travailler et rester ensemble. Le tableau *Pastoral* décrit justement la scène de cette cour.

[191] La plupart des constructions de l'architecture traditionnelle à Taïwan aujourd'hui puisent leurs racines dans les provinces de *Fujian* du Sud et du *Canton* oriental. Et il y a nombreux types de résidences de style traditionnel à Taïwan, la plupart sont des variations ou extensions du modèle central du *san-ho-yuan*.

D'après le journal *United Daily News*[192], l'ancienne résidence de l'artiste Lee a été classée en mars 2016 au patrimoine culturel de la Ville. Selon Chi Shu-chuan(紀淑娟), le secrétaire général du Bureau des affaires culturelles de Taïpei, cette résidence a été bien conservée. L'état de l'architecture reste la construction originale et traditionnelle. Également, l'importance de l'artiste et la réputation du tableau *Pastoral*[193] sont des raisons principales pour laquelle ce patrimoine est protégé. Après l'exploration sur le terrain, l'authenticité du lieu ajoute une réalité à l'œuvre, et le tableau permet de transmettre la valeur de l'architecture.

3) Relations entre les figures

D'après l'historien de l'art Hsiao Chong-ray(蕭瓊瑞), la famille de l'artiste a fourni les modèles pour la réalisation de ce tableau. « *La famille de l'artiste se rassemble autour d'un panier de bambou contenant de la nourriture*[194] ». Il indique précisément que le vieil homme est son père et que sa fille, située à côté, est debout. À gauche du tableau, sa femme est assise avec son dernier-né dans ses bras, sa fille plus jeune est assise à côté de sa mère. Son fils aîné est également représenté dans l'image.

Par ailleurs, la chercheuse du Musée des Beaux-arts de Taïpei Shih Hui-ming explique que l'artiste peint souvent les portraits de sa famille[195]. Par exemple, il a réalisé trois portraits de son père, les deux ont été peints en 1942, dans l'un d'eux, son père porte une chemise d'été de couleur claire, et dans l'autre un vêtement d'hiver noir. Le troisième portrait de son père a été peint en 1948. Dans celui-ci, son père est assis sur un canapé en vêtement d'hiver de couleur foncée. Le portrait de 1948 semble être le prototype de son père dans *Pastoral*, mais le corps est disposé en sens inverse. Ces trois portraits ont été conservés dans le Musée de Lee Shih-chiao et ont été numérisés avec l'aide du projet du Centre de la culture numérique de

---

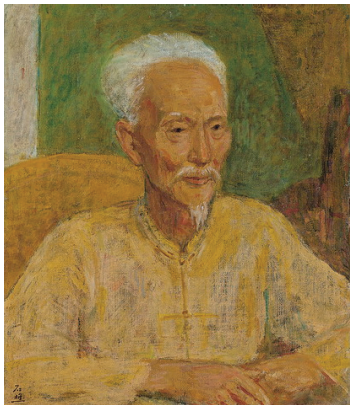
[192] Lien Pei-yu 連珮宇, "Mucai gongchang jiu wenshi huajia Lee Shih-Chiao guji lie guji" 木材工廠救文史畫家李石樵故居列古蹟(Usine de bois sauve un monument historique. L'ancienne résidence du peintre Lee Shih-Chiao a été classée au patrimoine culturel), *United Daily News*, https://udn.com/news/story/7314/1575067, mis en ligne le 20 mars 2016. (Consulté le 15 février 2017)

[193] *Ibid.*

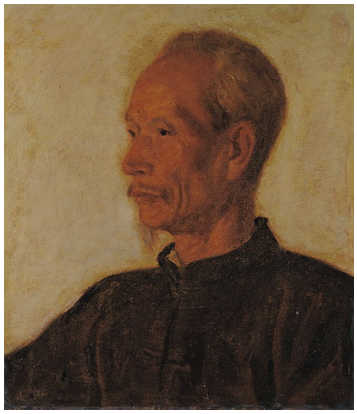
[194] Hsiao Chong-ray 蕭瓊瑞, *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史(Histoire de l'art de Taïwan dans la période d'après-guerre), Taïpei, Artist Publishing Co., *op. cit.*, p. 22.

[195] Shih Hui-ming 施慧明, « La présentation du tableau *Pastoral* », in Huang Tsai-lang 黃才郎, *100 Highlights – From the Taipei Fine Arts Museum* : catalogue de la collection*, op. cit.*, p. 38.

l'Academia Sinica[196].

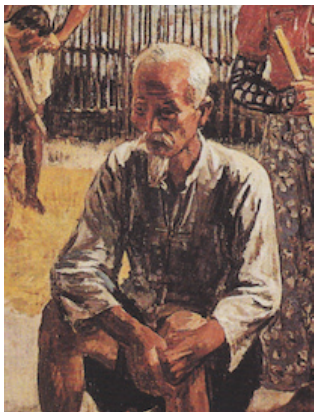


Portrait du père, 1942, 53 x 45.5 cm



Portrait du père, 1942, 53 x 45.5 cm

Portrait du père, 1948, 91 x 72.5 cm



Détail du portrait du père dans le tableau *Pastoral*

Dans une interview de l'artiste en 1992, publiée par le correspondant Lin Ching-chieh(林靖傑) dans l'hebdomadaire *the Journalist*(新新聞週刊), selon l'artiste Lee, dessiner les personnes de sa vie quotidienne lui permet d'exprimer l'émotion dans l'œuvre. « *Ce que je préfère peindre le plus, c'est les personnages ordinaires qui sont autour de moi, par exemple des gens proches, mes voisins.* »[197] Il a encore ajouté : « *je suis satisfait de réaliser les portraits de mes enfants.* » Chaque figure du *Pastoral* montre leur réelle identité. La famille et les agriculteurs sont tous présentés dans le tableau.

[196] La reproduction des trois portraits provient du site web officiel du Centre de la culture numérique de l'Academia Sinica avec l'aide du projet numérisation des œuvres de Taïwan : http://digitalarchives.tw/Exhibition/1261/1.html (Consulté 16 février 2018)

[197] Lin Ching-chieh 林靖傑, « L'interview de l'artiste Lee Shih-chiao », *the Journalist*(新新聞週刊), le 19 janvier 1992. Disponible sur : http://www.artgalleryapollo.com/wp/%E6%9D%8E%E7%9F%B3%E6%A8%B5-lee-shih-chiaou/. (Consulté le 16 février 2017)

Les recherches sur la biographie de l'artiste indiquent que la famille Lee possédait des rizières. Selon le chercheur Lin Hsing-yu(林惺嶽), « *le père de l'artiste Lee est propriétaire des champs, la famille travaille ensemble. En dehors du travail aux champs, son père possède aussi une machine d'égrainage qui détache les grains de riz*[198] ». De ce point de vue, à la récolte d'automne, les locataires du champ cèdent une partie du grain à son père. Nous pouvons alors observer deux agriculteurs portant des paniers de grain et les versant par terre. L'un des deux hommes, qui semble calculer le poids des grains, peut être un membre de la famille du propriétaire. Les trois autres hommes peuvent être les locataires de champs.

4) <u>Habille des paysans locaux</u>

Les figures ont tous les visages bronzés par le soleil, presque noirs en été. Ils paraissent généralement maigres. Les hommes craignent moins d'être brûlés par le soleil, donc leurs vêtements de travail sont plus simples. Ils portent des pantalons courts de serge ou de coton et des maillots et sont torse nu. Sauf par temps de gros soleil où l'on porte simplement le *douli*, qui est un chapeau conique en feuilles de bambou séchées. Les hommes ont généralement les cheveux tondus. Ils vont souvent pieds nus et ils sont toujours mains nues. Le père est habillé d'une chemise de coton ou de chanvre avec les manches s'arrêtant un peu au-dessus du poignet et d'un short noir. Sa chemise est fermée devant à l'aide des « boutons chinois ». Dans la photo documentaire ci-dessous dans l'ouvrage photographique *Land*, le vieil homme porte le même style de vêtement.

[198] Lin Hsing-yu 林惺嶽, «Lun Lee Shih-chiao de shengping ji qi yishu »論李石樵的生平及其藝術(Discours sur la vie de Lee Shih-chiao et son art), in *Lee Shih-chiao de huihua shijie* 李石樵的繪畫世界(Le monde de la peinture de Lee Shih-chiao), Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, 1988. Disponible sur : http://www.artgalleryapollo.com/wp/%E6%9D%8E%E7%9F%B3%E6%A8%B5-lee-shih-chiaou/ (Consulté le 16 février 2017)

La photo documentaire à droite[199] montre le même style de vêtement que celui du père du tableau.

À droite, la jeune femme est beaucoup plus menue mais presque aussi bronzée. Pour le travail, elle porte un pantalon ample à fleurs et une blouse, ses bras sont recouverts de manches amovibles, ne laissant à découvert pas un centimètre de peau. Les manches amovibles de couleur bleue recouvrent jusqu'au dos de la main pour se protéger lors des jours de gros soleil. La tête est coiffée d'un *douli*, chapeau conique en feuilles de bambou séchées, maintenu en place par un grand carré d'étoffe imprimée, noué sous le cou, qui encapuchonne toute la coiffe et retombe largement vers l'arrière.

La photo ci-dessous montre de quelle manière les femmes portent le *douli.*

La façon dont les femmes porte le *douli* avec un grand carré d'étoffe. La photo à droite[200] montre l'image des femmes à la campagne.

La coiffure de la petite sœur est le style typique d'une petite fille : les cheveux courts et une frange plate juste au-dessus des sourcils. Des photos documentaires prises à la même

[199] Barry Schuttler, *Land*, tiré de la collection de Hsu Tsung-mao 徐宗懋, *op. cit.*, p. 28.

[200] *Ibid.*, p. 83.

époque montrent que les petites filles ont toutes le même style de coiffure.

La photo à droite[201] prise dans des années 1950, la coiffure de l'enfant est typique.

Par ailleurs, en général, les femmes à la campagne attachent leurs cheveux en arrière, et portent des vêtements qui se ferment en haut sur le côté et des pantalons qui descendent jusqu'en dessous du genou.

La femme dans la photo à droite[202] porte ce genre de vêtement fermé en haut sur le côté droit.

5) Disposition et attitude des hommes et des femmes du tableau

Nous distinguons deux groupes de figures pour décrire précisément tous les détails de leur position. Au premier plan, six personnes constituent une forme en V. La jeune femme, située à gauche est debout et face à la main droite. Elle tient dans ses mains un râteau. Devant

[201] Photographe inconnu. La reproduction de la photo provient du site web officiel de l'archive photographique « Taiwan Memory », Bibliothèque Nationale de Taïwan : http://memory.ncl.edu.tw/ (Consulté le 18 février 2017)

[202] Barry Schuttler, *Land*, tiré de la collection de Hsu Tsung-mao 徐宗懋, *op. cit*., p. 84.

elle, son père est assis sur un tabouret bas, ses mains posées se mettent sur son genou gauche. Une petite fille à droite, aussi assise sur le tabouret, tient un bol contenant du riz et des baguettes dans ses mains, mais elle ne mange pas. Sa mère, à côté, est en train de nourrir le nouveau-né au sein. Sa main droite soutient son enfant qui est assis sur ses cuisses en suçant le sein de sa mère. À gauche, un homme qui est de dos, est debout avec une palanche dans la main. Il regarde le travail des autres quatre personnes.

Au centre de la perspective en V, il y a quatre agriculteurs. Les quatre jeunes hommes sont de postures différentes. Le seul homme qui est coiffé d'un chapeau *douli* met ses mains dans le dos et regarde vers la rizière. L'homme, qui est derrière lui, porte une palanche avec deux paniers vides. Le seul portant un maillot blanc incline sa tête et repose son menton sur sa main droite et sa main gauche sur sa hanche comme s'il se perdait dans ses pensées. Il regarde l'homme qui est devant lui qui porte une palanche aussi, en train de se pencher pour verser l'un de ses paniers avec des grains de riz par terre, pour réaliser le séchage des céréales au soleil et du riz récolté. Enfin, le fils aîné à gauche du tableau tient une tige de la palanche dans sa main droite.

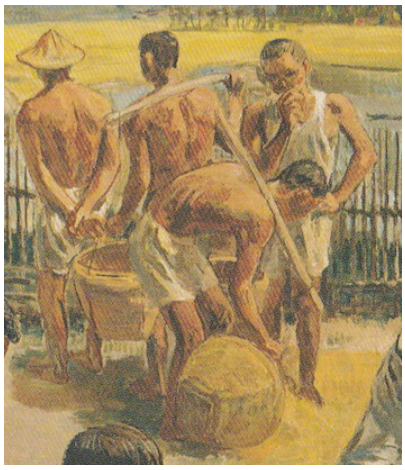
6) Outils agricoles et l'utilisation

Dans le tableau, l'artiste décrit les outils spéciaux de l'agriculture, dont la plupart sont des outils de récolte, comme la palanche, le panier à grain et le râteau. Ces outils font référence à la saison de moisson. Au centre de la perspective en V, deux laboureurs portent chacun une palanche. La palanche est un système composé d'une tige de bambou posée sur les épaules, sur chaque bout de laquelle on a attaché un panier. Les paniers de bambou ont des usages variés, et les paniers montrés dans tableau ont été utilisés pour porter du grain lors de la récole. Une image de la palanche est présentée ci-dessus.

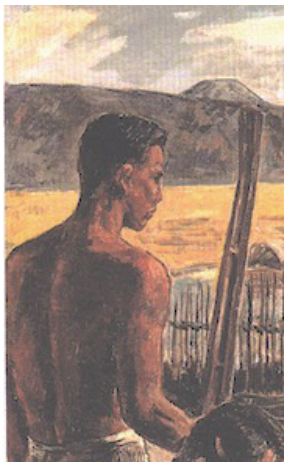
Photo documentaire[203] de la palanche constituée d'une tige avec deux paniers.

[203] Photographe inconnu. La reproduction de la photo provient du site web officiel de l'archive photographique

En ce qui concerne la récolte du riz, il faut d'abord mettre les grains dans les paniers au sein des champs, ensuite les porter avec une palanche à un endroit pour séchage. Nous pouvons voir dans cette photo[204], l'homme tient une palanche pour se préparer à porter les paniers pleins de grains.



Les deux laboureurs portent les palanches.



Le fils ainé à gauche du tableau tient la palanche dans sa main.

L'autre outil agricole dans les mains de la fille à droite, est le râteau. Cet outil est utilisé pour retourner les grains au séchage. En général, les paysans font le séchage des grains de riz juste après la récolte. Le riz est déversé dans la cour cimentée devant la maison, et réparti en petits monticules bien exposés au soleil, et que l'on retourne régulièrement avec le râteau afin de faire sécher ces grains.

« Taiwan Memory », Bibliothèque Nationale de Taïwan : http://memory.ncl.edu.tw/ (Consulté le 18 février 2017)

[204] Barry Schuttler, *Land*, tiré de la collection de Hsu Tsung-mao 徐宗懋, *op. cit.*, p. 27.

Une partie de *Pastoral* et l'image du râteau[205].

D'après le texte écrit dans l'ouvrage photographique *Land*, « *En général, les hommes travaillent dans les champs, car c'est le travail le plus dur. Dans ce cas, les femmes s'occupent de faire le séchage des grains*[206] ». Dans plusieurs photos documentaires, nous constatons que ce sont généralement les femmes qui font le séchage.

Une femme qui fait le séchage dans la cour[207].

Barry Schuttler, *Land,* 2011.

Une femme fait le séchage[208].

[205] La reproduction de l'image provient du site web : http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/25/a7/b5.html (Consulté le 18 février 2017)

[206] Wu Yu 吳晟, « Shai gu chang »曬穀場(L'espace de séchage des grains), in Barry Schuttler, *Land*, tiré de la collection de Hsu Tsung-mao 徐宗懋, *op. cit.,* p. 35.

[207] Barry Schuttler, *Land*, tiré de la collection de Hsu Tsung-mao 徐宗懋, *op. cit.*, p. 35.

[208] La reproduction de la photo provient du site web officiel de l'archive photographique « Taiwan Memory », Bibliothèque Nationale de Taïwan : http://memory.ncl.edu.tw/ (Consulté le 19 février 2017)

Les paysans emploient beaucoup d'objets fabriqués en bambou, des ustensiles de la vie quotidienne aux outils agricoles. Le bambou est un matériau naturel et populaire qui est présent à Taïwan sous de multiples formes. « *Il est écologique, résistant, souple, imputrescible et peut être sculpté, tressé, teinté, fumé, transformé en charbon, etc.*[209] ». Le bambou a occupé une place importante dans la société agricole de Taïwan. Le tableau *Pastoral* montre non seulement les outils agricoles en bambou, les tabourets bas et un panier pour contenir la nourriture, mais aussi le savoir-faire de la société agricole de Taïwan. *« Le bambou fait partie du patrimoine culturel. Les Taïwanais maîtrisent l'usage du bambou pour produire des articles variés, comme des garde-manger, des tamis, des ustensiles agricoles […] ou mobilier*[210] ». Également, la clôture qui sépare la maison et les champs. Nous retrouvons ainsi, dans la culture taïwanaise, une tendance très marquée à l'utilisation du bambou.

De plus, le tableau narre non seulement la vie quotidienne de l'artiste, mais aussi les activités habituelles des paysans à cette époque-là. Labours, semis, désherbages, récoltes… ce sont les tâches répétées qui, de culture en culture, rythment les saisons et les jours, forment la trame de la vie quotidienne de la majeure partie des paysans. Les travaux des champs constituent l'occupation essentielle. Après le travail, ils ont l'habitude de se rassembler en plein air à côté de leur champ pour manger, ou bien « pique-niquer » et pour faire une pause. Nous pouvons voir ce moment reposant dans les photos ci-dessous.

Les laboureurs mangent à côté des champs[211].

Barry Schuttler, *Land,* 2011.

[209] Patricio Sarmiento, « Taïwan : Les savoir-faire du bambou », un texte écrit pour l'exposition *Taïwan : Les savoir-faire du bambou* au Grand Palais, Fondation Hand in hand, septembre, 2015.

[210] Dominique Auzias, Jean-Paul Labourdette, *Taïwan 2015 Petit Futé*, Paris, Flammarion Groupe, 2015, p. 23.

[211] Barry Schuttler, *Land*, tiré de la collection de Hsu Tsung-mao 徐宗懋, *op. cit.,* p. 42.

Pour la société agricole de Taïwan dans les années 1940-50, les trois générations habitent souvent ensemble. Comme le montre le tableau *Pastoral*, où le père et ses enfants sont réunis. Il est commun pour la population paysanne que les trois générations vivent sous le même toit.

En ce qui concerne la touche et la couleur du tableau, l'artiste utilise une couleur claire au lieu de la technique de peinture classique – qui est d'abord l'usage de vert foncé ou brun foncé comme base de l'image, puis de recouvrir d'une couleur fine orange-brun. L'artiste utilise la technique de frottement sec sur la toile, de sorte que la couleur sous-jacente apparaît à travers la surface. Il renonce au dessin et à la touche lisse. Sa touche est épaisse, laissant volontairement apparaître des traces de son pinceau.

Selon Paul Valery, la peinture réaliste « *décrit les objets les plus ordinaires, parfois les plus vils, des raffinements, des égards, un travail, une vertu assez admirables* », en revanche, il ajoute que les artistes créent, « *sans s'apercevoir qu'ils n'entreprenaient pas là hors de leur principe, et qu'ils inventaient un autre "vrai", une vérité de leur fabrication, toute fantastique*[212] ».

La peinture *Pastoral* met donc en valeur la « réalité » dans le détail. Par exemple la description des habits, de la coiffure, tous les outils agricoles montrés, ainsi que la représentation de l'identité des figures – les moissonneurs – et de l'existence réelle de ces figures : les membres de sa famille. De plus, la rizière et les montagnes représentées dans le tableau existent réellement. Le peintre utilise la précision des détails réalistes au service d'un autre projet : être de son temps. Les paysans présents dans cette scène de la vie courante sont représentés tels qu'ils sont. Il fait croire aux gens que cela est réaliste, mais ces images sont porteuses de signes symboliques qui sont liés à la scène de la société taïwanaise. L'intention de la peinture réaliste est éloignée du mimétisme photographique, sa volonté est de montrer une vision personnelle du réel, montrant la situation du moment colonial.

[212] Paul Valéry, *Variété I et II*, Paris, Gallimard, 1998 (1978), p. 305.

Conclusion : *Pastoral* est aussi une œuvre symbolique idéale

Pastoral dont nous avons étudié les caractéristiques du réalisme, est en même temps un tableau symbolique. La famille est considérée comme la base de la société. La vie de famille reflète dans une certaine mesure la classe sociale. *Pastoral* représente une allégorie idéale de la vie quotidienne dans la société agricole taïwanaise. Sa structure a été modernisée par la politique économique « Agriculture à Taïwan, industrie au Japon » mise en œuvre durant la domination japonaise afin de créer la valeur économique de l'agriculture taïwanaise où le riz tenait une place majeure. Au début du gouvernement national du KMT, Taïwan était encore une société agricole.

Lee Shih-chiao(李石樵) étant lui-même issu d'une famille paysanne, fait découvrir le milieu de sa famille traditionnelle de trois générations. Les autres agriculteurs sont en fait travailleurs recrutés par la famille. Nous avons constaté que la famille s'est réunie à côté de la rizière, certains d'entre eux semblent être prêts à manger tandis que les autres tiennent dans leurs mains des outils agricoles. Il n'y a pas de frontière entre le travail et la vie privée. L'endroit où ils mangent est également le lieu de travail. En plus, ces figures portent ou tiennent dans leurs mains des outils agricoles, chacun avec sa propre technique, ce qui est relativement traditionnel puisque le tracteur agricole existait déjà.

La composition des figures dans le tableau sous-entend que chacun a sa place dans une hiérarchie sociale. Le père est placé dans une position cruciale qui marque une accentuation patrilinéaire dans la famille traditionnelle de paysans : il est à la fois le chef de la famille et le décideur des affaires familiales. Les autres membres de famille, la postérité, se placent autour du père, et les travailleurs engagés se situent derrière. *Pastoral* peut être compris comme une allégorie de la société agricole taïwanaise.

1.3.2 *Marché*, 1945 : scène de genre, et allégorie des hiérarchies sociales

Lee Shih-chiao, *Marché*[213] (市場口), 1945, Huile sur toile 157 x 146 cm

Ce tableau fait partie de la collection de la Fondation d'art de Lee Shih-chiao.

Marché, exposé dans la première *Exposition Provinciale d'art de Taïwan* en 1946, est une œuvre qui prend le marché et la population rassemblée à cette occasion comme sujet. Lee Shih-chiao est lui-même devenu l'un des membres du jury de cette première *Exposition Provinciale d'art de Taïwan*. *Marché* y a été exposé, en tant qu'œuvre du jury.

Le marché qu'il a décrit se situe à *Taiping Din*, c'est une zone au centre de la place commerciale *Da Dao Cheng*(大稻埕) de Taïpei. Dans cette zone d'échange pour les résidents de la communauté, l'artiste présente non seulement une scène de l'agitation d'un marché à son époque, mais il donne également au public un aperçu de la coexistence de différentes couches sociales et cultures dans l'après-guerre de Taïwan par la tenue des figures et la composition de l'image. Ce tableau montre en fait une allégorie des tensions et des différences sociales.

[213] Le tableau *Marché* est conservé au Musée d'art de Lee Shih-chiao. La reproduction du tableau provient du site officiel du Musée des Beaux-Arts de Taïpei : https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=9&ddlLang=zh-tw. (Consulté le 20 mars 2017)

L'image à droite[214] montre une fille habillée en *qipao* au début des années 1950.

La figure la plus attirante dans la peinture est une jeune femme. Elle vient probablement de Shanghai, sa tenue montre qu'elle bénéficie d'une meilleure condition de vie et position sociale, notamment avec le style du collier bas sur sa *qipao*[215]. Il s'agit d'une robe d'une seule pièce avec un col scindé. La robe descendait jusqu'à mi-mollet. Les manches ont fait l'objet de diverses variations, comme courtes, longues ou absentes. La robe est fermée en haut sur le devant, à l'aide de « boutons chinois », et également par une fermeture à glissière sur le côté. La *qipao* est un symbole du capitalisme. L'artiste a donné à cette élégante jeune fille une place centrale dans la peinture alors qu'elle marche droit devant elle en laissant la foule du marché loin derrière d'elle. La jeune femme porte une *qipao* à la mode et une jupe à « queue de poisson » avec un ourlet en biais qui la libère des contraintes d'une *qipao* traditionnelle.

De plus, elle porte des lunettes de soleil à la mode qui cachent habilement ses yeux et piquent notre curiosité au sujet de cette jeune femme dans le marché. En comparant cela avec une vielle photo, dans laquelle les filles portent des lunettes de soleil de forme ronde, nous comprenons comment est l'image typique d'une fille à la mode à cette époque-là.

---

[214] Photographe inconnu. La reproduction de la photo documentaire provient du site web du Daidaichuancheng New Media Limited : http://sns.91ddcc.com/ (Consulté le 20 mars 2017)

[215] La *qipao* (旗袍) est un vêtement féminin d'origine chinoise, modernisé et mis à la mode à Shanghai au début du XX^{e} siècle sous le nom de *cheongsam* en cantonais.

L'image à droite[216] montre des filles à la mode dans des années 1940-50.

Encore plus remarquable sont les contrastes entre la jeune femme et les femmes traditionnelles taïwanaises derrière elle, elles sont habillées en chemisier de style *Fujian*, l'une avec une écharpe enveloppant les cheveux, et l'autre avec une coiffure conservatrice et portant une *qipao* bleue.

Derrière la jeune femme, nous pouvons constater qu'une femme et un colporteur négocient les prix et que la femme en *qipao* bleue leur jette un regard mêlé de mépris. Cependant, bien que cette jeune femme de Shanghai se situe au centre, le peintre semble tenter d'attirer notre attention sur le marchand de riz accroupi au premier plan en bas à droite et sur son maillot jaunâtre et déchiré. En arrière-plan, en haut de son corps, nous observons une disparité encore plus grande dans la classe sociale. Nous pouvons voir un mendiant aveugle près du mur à gauche, et un garçon s'apprêtant à vendre sa boîte de marchandises pour soutenir sa famille. Si cette œuvre incarne la société taïwanaise sous le gouvernement du KMT, toutes les figures dans cette image présentent de différents statuts sociaux et niveaux culturels. Cette œuvre montre la vision du réalisme de l'artiste en reflétant dans une certaine mesure la position de l'artiste dans la société – un observateur de la société durant le début du gouvernement national.

L'utilisation des portraits du groupe a pour but d'exprimer la dignité persistante du peuple taïwanais et de maintenir les valeurs de la société et la culture. Ainsi, l'artiste représente non seulement les membres de sa famille et conserve la mémoire du passé, mais aussi montre la vie agraire traditionnelle et le système de valeurs du moment colonial.

[216] Photographe inconnu. La reproduction de la photo documentaire provient du site web du Daidaichuancheng New Media Limited : http://sns.91ddcc.com/. (Consulté le 20 mars 2017)

1.3.3 *Sur le chemin du retour* de Lin Yu-shan, 1944 : un autre tableau réaliste

Lin Yu-shan, *Sur le chemin du retour*(歸途)[217], 1944, Encre de couleur sur papier, 154.5 x 200 cm

Ce tableau fait partie de la collection du Musée des Beaux-Arts de Taïpei[218].

Sur le chemin du retour, un autre tableau représente des caractéristiques du moment colonial. En fait, il a été réalisé en 1944 pendant une période où Taïwan était encore sous la domination japonaise. D'une part, l'auteur Lin Yu-shan a lui aussi été influencé par le système d'éducation artistique du Japon et le mécanisme de l'*Exposition d'art officielle*. Après avoir reçu sa formation d'art à Tokyo en 1926, il a obtenu l'année suivante le prix du jury de la première *Exposition officielle d'art de Taïwan*(*Taiten*, 台展). Le mécanisme de l'*Exposition d'art officielle* encourage les artistes taïwanais à présenter l'image de l'île – en tant que colonie – sous la domination en choisissant le paysage, la vie du peuple, la société rurale comme thème de création. C'est pour montrer « la splendeur de l'empire[219] », selon Mitsunoshin Kamiyama(上山滿之進) lors de son discours à l'inauguration de la première *Exposition d'art de Taïwan*.

---

[217] Lin Yu-shan 林玉山, *Guitu* 歸途(Sur le chamin du retour), Encre de couleur sur papier, 154.5 x 200 cm, 1944. La reproduction du tableau provient du site officiel du Musée des Beaux-Arts de Taïpei : https://www.tfam.museum/Collection/CollectionDetail.aspx?ddlLang=zh-tw&CID=595. (Consulté le 15 octobre 2018)

[218] Huang Tsai-lang 黃才郎, *100 Highlights – From the Taipei Fine Arts Museum* : catalogue de la collection, *op. cit.*, pp. 26-27. Le tableau *Sur le chemin du retour* est collectionné dans le Musée des Beaux-Arts de Taïpei et en tant qu'une des cents œuvres choisies, a été recueilli dans le catalogue *100 Highlights – From the Taipei Fine Arts Museum*.

[219] Datatakao 大澤貞吉, « Di yi hui tai zhan pinglun »第一回臺展評論(La critique sur la première Exposition d'art de Taïwan), *op. cit.*

D'autre part, le peintre représente dans *Sur le chemin du retour* un sujet lié à la société agricole de Taïwan de son temps. Il s'agit de l'image d'une agricultrice sur le chemin du retour accompagnée d'un buffle d'eau qui porte sur son dos des tiges de canne à sucre coupées et ficelées en fagot. Cette agricultrice est présentée de manière fidèle au réel avec son vêtement spécifique pour travailler dans les champs : une longue jupe sous laquelle elle porte un pantalon, sa manière de porter le *douli* avec un grand carré d'étoffe ainsi que les manches amovibles recouvrant jusqu'au dos de sa main.

Le buffle est un sujet très présent dans le contexte historique du réalisme notamment durant la domination japonaise. En servant généralement pour le labour, le buffle a de fortes connexions avec l'agriculteur, c'est la raison pour laquelle ces deux figures sont souvent présentées ensemble dans le tableau.

En plus, le bas-relief *Buffle d'eau* de Huang Tu-shui(黃土水) en 1920, comme exposé auparavant, est la première œuvre qui utilise le buffle comme thème de création et c'est également la première œuvre créée par un artiste taïwanais et sélectionnée pour participer à l'*Exposition Impériale du Japon*. Cette réputation valorise le thème du buffle comme thème de prédilection pour les artistes taïwanais.

Lin Yu-shan est un artiste spécialisé dans l'image de buffle d'eau. Outre *Sur le chemin du retour*, il a peint deux autres tableaux ayant pour sujet le buffle. La représentation de la courbure du cou lorsque la tête du buffle s'incline, et de la courbure des cornes, du ventre et de la queue du buffle témoignent de l'observation délicate de l'artiste. Toutes ces courbures dessinées et la corde dans la main du maître forment une harmonie. *Sur le chemin du retour* est réalisé en combinant la technique occidentale d'esquisse et l'encre de Chine. Selon l'artiste, la technique d'esquisse est essentielle pour réaliser un tableau. « *L'esquisse n'a pas pour but de montrer de façon parfaitement réaliste, mais d'illustrer la pensée esthétique qiyun(氣韻) de la peinture à l'encre de Chine*[220] ». Cela caractérise la « réalité » définie par Cai Yuanpei(蔡元培), étudiée plus haut, qui souligne la résonance spirituelle de l'objet dessiné.

Bien que l'arrière-plan du tableau soit vide, la combinaison d'agriculteur et de buffle d'eau donne une image liée à une scène de crépuscule, où des paysans rentrent à la maison

[220] Li Su-chu 李淑珠, *Biaoxian chu shidai de "Something" : Chen Cheng-po huihua kao* 表現出時代的「Something」：陳澄波繪畫考(Montrant quelques choses de l'époque : la peinture de Chen Cheng-po), Taïpei, Art & Collection Group Publishing Ltd.(典藏), 2012, p. 23.

après avoir travaillé. *Sur le chemin du retour* souligne l'interdépendance intime entre le paysan et le buffle dans la vie rurale. Tous les éléments dans le tableau incarnent le symbole de la vie agricole qui caractérisent l'image de Taïwan du moment colonial.

1.4 La réception de l'œuvre : un débat sur le « réalisme » à Taïwan

Le tableau *Pastoral* en tant qu'œuvre réaliste représentative du moment colonial provoque des discussions et des critiques de certains chercheurs, que ce soit à cette époque-là ou encore de nos jours. Un débat sur ce thème commence à partir d'une conférence en 1946, pendant laquelle le peintre Lee Shih-ciao(李石樵) exprime à cette occasion sa pensée esthétique de la création. Les intellectuels de l'aile gauche chinois Wang Bai-yuan(王白淵)et So Sin(蘇新) confirment, à la conférence, la présence de la réalité dans le tableau *Pastoral*. Toutefois, Huang Rong-can(黃榮燦), dont la voix porte dans les médias, (l'artiste de la gravure sur bois mentionné au début de ce chapitre publie régulièrement ses articles dans la revue *Taiwan Culture* à partir de 1946), critique le tableau et en nie les éléments marqués du « réalisme ». De même que les artistes taïwanais, les intellectuels chinois arrivés à Taïwan à partir de 1945 considèrent le lien avec le peuple comme un point de départ, ils diffèrent cependant dans leur interprétation.

La conférence sur *L'avenir de la culture taïwanaise*[221] a été organisée par la revue d'art mensuelle *Xinxin*(新新) en 1946, année où le gouvernement nationaliste du KMT contrôlerait l'île à la suite de la défaite japonaise[222]. La revue *Xinxin* est un média important de la culture fondé après la guerre, certains articles sont liés à l'actualité artistique, la présentation et les critiques des œuvres littéraires et artistiques. Cette revue a décidé d'organiser une telle conférence culturelle afin de parvenir à un consensus sur la direction du développement des beaux-arts à Taïwan. Ainsi des intellectuels, travailleurs culturels et auteurs se rassemblent afin d'estimer la perspective culturelle, et d'y discuter autour des sujets relatifs.

La transcription de la conférence est publiée l'année suivante, l'éditeur écrit une préface pour expliquer le but de la conférence : « *On ne parle pas provisoirement de la culture du*

---

[221] La conférence « Taiwan wenhua de qiantu »臺灣文化的前途(L'avenir de la culture taïwanaise), organisée le 12 septembre 1946, Taïpei, *Xinxin* 新新, n°7, octobre 1946. Republié par Taïpei, Chuan Wen Publishing Limited(傳文出版社), 1995, p. 4-8.

[222] En 1949, le gouvernement nationaliste du KMT s'était délocalisé complètement de la Chine à Taïwan.

passé, tandis que la culture d'aujourd'hui et de l'avenir appartiennent au peuple, qui estime ce qu'est la culture par la réalité, et non par le produit de la propagande[223] ».

Nous pouvons comprendre par cette préface le sujet crucial de la conférence. Elle exprime l'idée que la culture de notre temps est que toutes les créations littéraires ou artistiques reflètent la réalité de la vie quotidienne. Comme l'écrivain So sin (蘇新) souligne pendant la conférence, la littérature de Taïwan doit refléter la « réalité » de notre temps[224]. En tant que participants, le critique d'art Wang Bai-yuan(王白淵) propose le concept de « démocratie culturelle »(文化の民主主義 en *Wasei-kango*, c'est-à-dire en mots chinois fabriqué en japonais)[225], qui a pour objectif de rendre accessible à un plus large public une culture « lettrée » et « raffinée ». L'enjeu est de choisir le sujet qui rapproche la vie du peuple. « *Pareillement pour le domaine des beaux-arts* », ajoute-il en demandant son avis au peintre Lee Shih-ciao(李石樵), le seul artiste taïwanais qui y participe.

> Un tableau, qui a été compris seulement par le peintre soi-même et non pas des autres, est loin du peuple. Une telle création ne peut pas être considérée comme relevant de la culture démocratique. Si la future politique appartient au peuple, l'art et la culture y appartiennent aussi. Ainsi, le choix du sujet de la création est mis en œuvre en suivant cette idéologie. Il faut réaliser la peinture liée à la vie du peuple au lieu de créer la beauté formelle[226].

Ces quelques lignes sont employées plusieurs fois par des chercheurs afin d'analyser les œuvres de Lee Shih-ciao. Pour lui, un peintre doit poursuivre l'idéologie du « démocratisme » de la culture en réalisant un tableau compris par le public. C'est-à-dire qu'il faut trouver la valeur esthétique dans la vie quotidienne du peuple et du peintre lui-même.

Quant à l'idéologie, le peintre Lee a ajouté :

> La peinture reflète la société ; le sujet doit être lié au public. Néanmoins, cela ne signifie pas que le peintre a besoin de plaire au public, la responsabilité de l'artiste est d'exprimer l'actualité

---

[223] Huang Chin-sui 黃金穗, « Préface », *Xinxin* 新新, n°7, octobre 1946. Republié par Taïpei, Chuan Wen Publishing Limited(傳文出版社), 1995, p. 1.

[224] Hung, Shu-ling 洪淑苓 et Huang Mei-o 黃美娥(Dir.), *Cultural Flows and Knowledge Dissemination : The 1st International Conference*(第一屆文化流動與知識傳播國際學術研討會論文集), Taïpei, Showwe Information Co., Ltd.(秀威資訊出版), 2017, p. 16.

[225] La conférence « Taiwan wenhua de qiantu »臺灣文化的前途(L'avenir de la culture taïwanaise), *Xinxin* 新新, n°7, octobre 1946, p. 6. Republié par Taïpei, Chuan Wen Publishing Limited(傳文出版社), 1995, p. 6.

[226] *Ibid.*

> de son époque et de produire des descriptions picturales fidèles[227].

Sa pensée est admirée par les deux autres participants Wang Bai-yuan(王白淵)et So Sin(蘇新) : « *Il aborde la création avec sincérité, notamment ses tableaux Pastoral et Marché illustrent la situation actuelle à Taïwan*[228] ».

Cependant, l'artiste de la gravure sur bois Huang Rong-can(黃榮燦) fait la critique du tableau :

> Certaines personnes disent que le tableau *Pastoral* traite un sujet directement lié à la vie réelle. Néanmoins, si on analyse par la signification du sujet, il est difficile de trouver une description de la réalité. Ce tableau représente seulement la figure des agriculteurs, tandis que leurs caractères émotionnels et leurs actions ne sont pas appropriés au choix du sujet. La conscience intérieure du peintre ne se développe point dans son œuvre et le sujet de *Pastoral* perd ainsi son développement affectif[229].

Ce que croit Huang Rong-can(黃榮燦), c'est que le sujet lié à « la vie réelle » doit non seulement « décrire la réalité de la vie », y compris les émotions et les actions des figures, mais aussi « représenter l'interaction entre les figures ». La description du thème de la réalité doit exprimer le message-expliquant, la mise en récit et l'accroche narrative d'une peinture[230]. Il pense que la disposition des figures dans *Pastoral* n'a aucun sens.

En outre, Huang Rong-can(黃榮燦) critique dans le journal *Taiwan Shin Sheng Daily News* que *Pastoral* est une peinture contradictoire. Bien que le sujet montre une tendance idyllique, on ne sent point la joie émotionnelle dans ce tableau, du fait de la posture, l'expression des personnages et son atmosphère sérieuse. Il explique que « *la composition du tableau Pastoral est complète. Toutefois, ces laboureurs ont une tête d'enterrement. Comment le peintre exprime-t-il la vie idyllique comme indique le sujet*[231] ? » À son avis, le contenu du

---

[227] *Ibid.*, p. 7.

[228] Wang Bai-yuan 王白淵, « Eien ni geijutsu naru mono – daiichiji sheng zhan o mite »永遠に藝術なるもの–第一次省展を見て(Devenir l'art éternellement – la première visite de l'Exposition provinciale), *Taiwan Shin Sheng Daily News,* le 23 octobre 1946, version 2.

[229] Huang Rong-can 黃榮燦, «Zhengtong meizhan de eyun - bing ping san jie "sheng meizhan" chupin»正統美展的厄運 – 並評三屆《省美展》出品(Malchance de l'Exposition d'art officielle et la critique sur des œuvres de troisième Exposition provinciale), *Taiwan Shin Sheng Daily News*, n°189, le 29 novembre 1948.

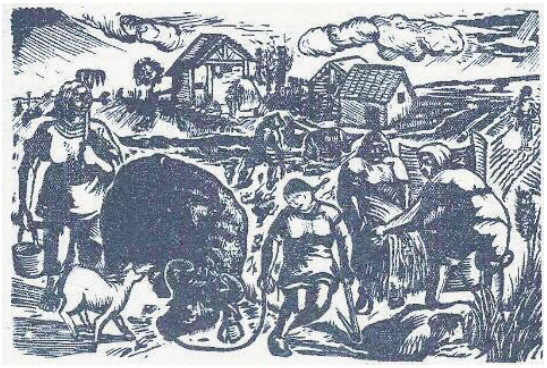
[230] Wu Yu-tang 吳宇棠, « "Xie-Shi"(Realism) in Art of Taiwan(1910-1954) : Contextual formation and its History », *Op. cit.,* p. 286.

[231] Huang yuan 黃原, « Meizhan zhi chuang »美展之窗(La fenêtre de l'Exposition d'art), *Taiwan Shin Sheng*

tableau ne correspond pas au titre choisi, cela n'est donc pas l'esprit du « réalisme ».

Selon l'historien d'art taïwanais Hsai Ya-na(夏亞拿), l'une des raisons d'une telle critique, c'est parce que l'artiste Huang Rong-can(黃榮燦) tente de comparer le tableau *Pastoral* avec sa gravure sur bois « *Récolte* ». Cette dernière a été publiée en couverture d'une revue *Critique of Taiwan*(台灣評論) en 1946. Pour lui, face à un sujet idyllique, l'artiste du réalisme doit montrer la joie et la louange des agriculteurs.[232]C'est la raison pour laquelle il nie la « réalité » dans le tableau.

La couverture de la revue *Critique of Taiwan*[233], vol.1, n°3, premier septembre 1946, Taïpei



Huang Rong-can(黃榮燦), *Récolte*, la gravure sur bois, 1946.

Le chercheurs Wu Yu-tang(吳宇棠) essaie de prendre la défense du peintre en soulignant que l'on doit comprendre une œuvre dans son contexte historique. L'expression faciale des laboureurs du tableau exprime potentiellement la frustration et le silence du peintre. L'année 1946 marque la mise en œuvre de la réforme agraire, le gouvernement approuve la vente de terres de propriété publique pour remettre en valeur des terres laissées à l'abandon. Autrement dit, l'idée est que ceux qui cultivent, possèdent leur propre champ. L'année suivante marque ensuite la politique du « Fermage réduit jusqu'à 37.5% de la valeur des récoltes principales. », c'est la passation de la loi sur la rente des agriculteurs : la rente payée

Daily News, le 10 décembre 1949, version 9.

[232] Hsia Ya-na 夏亞拿, « Lee Shih-chiao de xieshi qunxiang yu taiwan shehui »李石樵的寫實群像畫與臺灣社會(Portraits du group réalistes par Lee Shih-chiao et la société taïwanaise), *Art Studies of National Central University,* n°10, pp. 57-71.

[233] Revue *Critique of Taiwan* est conservée dans *Catalogue of Taiwan Literature Journals* du Musée National de la littérature de Taïwan, Taïnan. Disponible sur : http://dhtlj.nmtl.gov.tw/opencms/journal/Journal038/Volume0003/Article0016.html. (Consulté le 26 mai 2017)

ne peut dépasser 37.5% de la production totale annuelle.

Ces mesures fragilisent la classe paysanne traditionnelle de Taïwan dont fait partie le père du peintre qui est propriétaire de champs. Ces politiques ont un impact sur sa famille. Le tableau *Pastoral* montre leur inquiétude. D'après l'essai de Wu Yu-tang(吳宇棠), « *En effet, le peintre représente fidèlement leur situation et leur vie originale. À partir de son œuvre, le peintre tente de poser une question potentielle : où se trouve notre vie pastorale* [234] ? » Autrement dit, le peintre montre des écarts entre le titre et le contenu du tableau en utilisant le mot ironique : « pastoral » pour remettre en cause la vie réelle de la société de Taïwan, car la vie réelle de l'agriculture n'est pas aussi idyllique.

Face à ces deux interprétations du terme, selon l'ancien conservateur du Musée national de Taïwan Ni Tsai-chin(倪再沁) : « *le peintre taïwanais et l'artiste marqué à gauche représentent tous les deux l'image de la société taïwanaise au nom du réalisme*[235] ». L'art xylographique chinois insiste sur l'esprit des travailleurs tandis que le peintre taïwanais saisit plutôt le raffinement du langage artistique. Ils possèdent des qualités distinctes.

Conclusion du chapitre 1

Le tableau *Pastoral* représente les modèles typiques de l'agriculture de la société taïwanaise, tous les détails en sont porteurs de symbole. Par exemple, la disposition des figures met l'accent sur les relations patriarcales, la concorde sociale et la valeur de l'unité familiale dans la société paysanne. De plus, l'œuvre est marquée par l'image des laboureurs qui ont une attitude économe et industrieuse.

Le peintre montre aussi la rizière et le paysage de la montagne afin d'exprimer l'importance de la représentation picturale de son temps et sa terre natale[236]. De plus, le sol et

[234] Wu Yu-tang 吳宇棠, « "Xie-Shi"(Realism) in Art of Taiwan(1910-1954) : Contextual formation and its History », *op. cit.,* p. 346

[235] Ni Tsai-chin 倪再沁, « Zai zhengzhi xuanwo zhong de taiwan meishu »在政治漩渦中的台灣美術(Les beaux-arts de Taïwan dans le tourbillon politique), *A Cultural Perspective on Taiwan Art,* Taïpei, Artiste Publishing Co., 2007, p. 7.

[236] Hsiao Chong-ray 蕭瓊瑞, «Zhongguo meishu xiandaihua yundong yu taiwan difangxing fengge de xingcheng – yige shi de chubu guancha»中國美術現代化運動與臺灣地方性風格的形成 – 一個史的初步觀察 (Le mouvement de la modernisation des beaux-arts chinois et la formation du style local de Taïwan-première observation d'une histoire), in *documents collectif de la Conférence : L'évolution et le développement des beaux-arts à Taïwan*, Centre culturelle provinciale de Penghu County, 1991, pp. 26-28.

la terre sont un moyen de survie, comme le mode d'exploitation, la culture et la récolte du riz sur lesquels repose la société taïwanaise à cette époque-là.

Ces valeurs sont liées au domaine des beaux-arts durant la période coloniale. Les artistes taïwanais insistent sur l'apprentissage du maître. Ils sont convaincus de la pertinence des normes de l'*Exposition officielle d'art* et respectent l'autorité de la société coloniale.

Le « réalisme » sous le contexte linguistique de Taïwan est la combinaison de l'«image ressemblante » et du « dessin sur le motif/croquis » par l'aide de la technique de figuration de la réalité. Le tableau *Pastoral* représente une synthèse entre imitation technique du modèle japonais et un retour aux choix du sujet lié au peuple local. Cette « imitation » est en partie une conséquence de la colonisation japonaise à travers la formation artistique. De plus, étant influencé par l'impact de la pensée esthétique de l'aile gauche qui est liée au sujet du public, les artistes taïwanais développent « la couleur locale » des beaux-arts en créant des œuvres réalistes de Taïwan.

Néanmoins, des recherches de l'artiste s'orientent vers une peinture vivante dans laquelle l'homme dans l'image se réfère à l'être humain d'une réalité donnée. Nous pouvons comprendre que cette œuvre est marquée par la constitution symbolique et la représentation d'une allégorie liée à la « couleur taïwanaise ».

Chapitre 2
Photographies des années de 1930 à 1950 : regard documentaire

Le moment colonial est caractérisé par un certain usage de la photographie documentaire. Ces images sont exposées, contribuant ainsi à la « culture visuelle » du moment colonial. Les reproductions photographiques sont destinées à construire l'identité et la perception de l'Autrui (la société coloniale) en contexte colonial. Dans ce chapitre, nous faisons un retour sur le contexte photographique de Taïwan en abordant les études et les recherches autour de l'histoire de la photographie de Taïwan.

Ce chapitre est consacré au contexte historique de photographie documentaire de Taïwan et est divisé en trois ruptures chronologiques : le début de l'histoire de la photographie de Taïwan qui a suscité un débat sur la question de la relation entre l'identité de photographe, le lieu où la photo a été prise et l'objet photographié ; ensuite durant la domination japonaise, il y a plusieurs albums photographiques de divers sujets publiés par le gouvernement du Japon. Nous étudierons dans ce chapitre celui de 1908, de 1914 et de 1939. Ces recueils photographiques sont pour la plupart nommés *Taiwan Shashin Cho* (Album photographique taïwanais) et montrent spécialement les images sociales de l'île sous la domination japonaise, des paysages, des sites touristiques, de l'architecture religieuse, des montagnes, des champs, des infrastructures de transport notamment ferroviaire qui marque la modernisation de la société.

Outre les images prises du point de vue de la société coloniale, il existe également des photographes taïwanais qui possèdent leur propre appareil photographique à la fin de la domination japonaise, par exemple les clichés de Lee Huo-zeng montrant l'image de la rue de Taïpei. Et puis, au début du gouvernement national, Deng Nang-guang et Lin Chuan-chu présentent des photos de la vie agricole.

Par ailleurs, ces photographies sont bien perçues par les contemporains comme s'inscrivant dans un contexte de domination symbolique puisqu'elles vont être reprises et retravaillées dans une perspective critique dans les années 2000. L'artiste Chen Shun-chu(陳順築) choisit ainsi des vieilles photos prises par son père et les retravaille avec un autre regard, créant une série intitulée *Voyage dans le temps* que nous allons étudier dans le chapitre 3.

2.1 Contexte de la photographie documentaire à Taïwan

Nous nous concentrons sur le contexte historique de la photographie avant 1960. Car l'une part, l'artiste Chen Shun-chu(陳順築) que nous allons étudier, utilise des photos des années 60, d'autre part, les photos avant 1960 sont tombées dans le domaine public. Conformément à l'article 34 de la Loi sur le droit d'auteur : Le droit d'auteur est exercé jusqu'à cinquante ans après la publication des photographies, de l'audiovisuel, de l'enregistrement sonore et du spectacle[237]. Cinquante ans après la publication des photos, elles deviennent une propriété publique. Ces photos, en tant qu'archives nationales, sont conservées et exposées par des institutions nationales de recherche taïwanaises. Elles sont consultables et partagées en ligne par le biais du projet numérique. Nous utiliserons ainsi des images qui proviennent de sites suivants : celui de la « Base de données de vieilles photos taïwanaises » de la Bibliothèque de l'Université de Taïwan[238], de l'Institution de l'Histoire de Taïwan de l'Academia Sinica[239] et du Musée national d'histoire.

En 1985, le Conseil des Affaires Culturelles de Taïwan a décidé de financer le « Projet de recherche sur le Centenaire des documents photographiques taïwanais » dirigé par Wu Jia-bao(吳嘉寶), son but était de rédiger l'histoire de la photographie avant 1990 de Taïwan. Ce projet était prévu pour cinq ans, y compris deux années de travail sur le terrain pour collecter des documents, deux années de recherche académique, et une année d'exposition en tournée à Taïwan avec le catalogue publié en même temps[240]. D'après l'article de Wu Jia-bao, à la suite de la première année du projet, l'équipe a recueilli plus de six mille photographies historiques et a publié une chronologie photographique de Taïwan[241]. Néanmoins, ce projet

---

[237] *Art. 34 de la loi sur le droit d'auteur du 10 février 2010*. Disponible sur : https://db.lawbank.com.tw/FLAW/FLAWDOC04.aspx?lsid=FL011264&lno=34&ldate=20100210 (Consulté le 02 janvier 2017)

[238] La Base de données de vieilles photos taïwanaises de la Bibliothèque de l'Université nationale de Taïwan : http://photo.lib.ntu.edu.tw/pic/db/oldphoto.jsp

[239] L'Institut d'Histoire de Taïwan de l'Academia Sinica : http://rarebooks.ith.sinica.edu.tw/sinicafrsFront99/index.htm

[240] Wu Chia-pao 吳嘉寶, « Taiwan sheying jian shi »台灣攝影簡史(Histoire de la photographie de Taïwan), in *Recueil de documents de la Conférence de la photographie : Three Photographic Perspectives - Hong Kong、Mainland China 、Taiwan*, Hong Kong Arts Centre, 1993. Disponible sur : http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-1005.htm (Consulté le 28 décembre 2017)

[241] Wu Chia-pao 吳嘉寶, « Rang women de sheying wenhua qibu – cong bainian taiwan sheying shiliao de zhengli tan qi »讓我們的攝影文化起步–從百年臺灣攝影史料的整理談起(Commençons notre culture de la photographie – parlons à partir du Projet de recherche sur le Centenaire des documents photographiques taïwanais), *The Lion Art Monthly*, n°183, mai 1986, pp. 72-85.

est interrompu à cause du manque de financement en 1987[242], année où la loi martiale arrive à sa fin. Face au changement de la situation politique, le gouvernement dans le cadre budgétaire contribue davantage à la politique et l'économie qu'à la culture.

En 1992, l'Institut de hautes études d'histoire de l'art de l'Université de Taïwan organise un séminaire sur des vieilles photographies taïwanaises. Dans la même année, le Musée des Beaux-Arts de Taïpei organise une exposition de la photographie taïwanaise de 1940 à 1970. Une conférence sur « le développement de la photographie taïwanaise » est présenté par Chou Wen(周文), dont le contenu est publié dans le *Journal des beaux-arts de Taïwan*[243]. Tous ces événements marquent la tentative des institutions muséales et académiques de s'engager dans la reconstitution de l'histoire de la photographie à Taïwan et d'introduire des ouvrages sur des pratiques photographiques.

Il existe divers genres photographiques, chaque genre possède sa propre histoire et sa propre direction de développement. Il n'est pas facile de décrire complètement l'histoire de la photographie. Par la suite, nous allons découvrir des ensembles de photographies sélectionnées qui comportent trois caractères du moment colonial. Ce sont premièrement les sujets des photos. Le paysage naturel et urbain et la vie paysanne sont enregistrés de manière documentaire. Le commencement de l'histoire de la photographie de Taïwan est lié étroitement à la photographie documentaire. La photographie documentaire est le fruit d'une démarche subjective qui va à la rencontre du réel qu'elle veut documenter et elle fait le choix d'une esthétique appropriée. Deuxièmement, au début de l'histoire de la photographie taïwanaise, le photographe est quelqu'un qui est en dehors de la société taïwanaise et qui documente l'île de Taïwan avec l'œil d'« Autrui ». Par la suite, nous voyons apparaître de plus en plus de photographes taïwanais. Néanmoins, ils sont pour la plupart de formation japonaise et saisissent les images de Taïwan dans une perspective esthétique japonaise. Enfin, les institutions conservent ces photographies et les publient à l'occasion des expositions illustrant l'histoire de la photographie taïwanaise.

Selon la chronologie photographique publiée par Wu Jia-bao et la conférence organisée par le Musée des Beaux-arts de Taïwan, la première période de l'histoire de la photographie s'appelle la « période d'importation », elle dure de la fin de la dynastie *Qing* au début de la

---

[242] *Ibid.*

[243] Chou Wen 周文, « taiwan sheying zhi fazhan zuotanhui jilu »臺灣攝影之發展座談會記錄(Compte-rendu du Symposium sur le développement de la photographie taïwanaise), *Journal of National Taiwan Museum of Fine Art*, n°12 : 3, National Taiwan Museum of Fine Art, décembre 2001, pp. 43-52.

domination japonaise, c'est-à-dire de 1860 à 1895. La photographie est importée sur l'île par les missionnaires occidentaux où les voyageurs étrangers, qui considèrent l'île comme un objet de recherche et d'investigation.

2.2 Le commencement de l'histoire de la photographie de Taïwan : un débat lié au regard de l'autre

Le débat sur les débats de la photographie à Taïwan est lié au regard de l'autre. Le cliché qui est censé être la première photographie de Taïwan est une photo de paysage taïwanais : le vieux Fort Zelandia dans la ville de *Tainan*. Elle est prise par John Thomson (1837-1921). L'enjeu est de discuter si la photo, prise par un étranger, peut être considérée comme le début de l'histoire de la photographie taïwanaise. Le débat traite ainsi la problématique suivante : Le commencement de l'histoire de la photographie de Taïwan est-il défini par l'identité du photographe ? Par le lieu où on prend la photo ? Ou bien par l'objet photographié qui est l'île elle-même ?

John Thomson, *Fort Zelandia*, 1871. Négatif sur verre au collodion humide[244].

C'est l'un des négatifs collectionnés sur verre originaux faits par John Thomson, acheté par Sir Henry Wellcome en 1921 et est conservé au Wellcome Library.

Cette photo montre la porte principale du fort Zelandia, dont les murs sont fissurés. Les mots « T'CASTEEL ZEELANDIA / GEBOUW ANNO 1634 » peuvent être lus au-dessus de la porte d'entrée. Une personne d'origine aborigène est assise avec son dos tourné vers l'appareil photo. Cette photo est développée sur un verre, nous pouvons constater un angle

[244] Le collodion humide est un procédé photographique. Et le collodion est un nitrate de cellulose dissous dans un mélange d'alcool et d'éther que l'on étend sur une plaque de verre.

manquant en haut à droite de l'image car ce verre est cassé, ainsi qu'une signature de John Thomson se situant en bas de la photographie.

John Thomson (1837-1921) est un photographe explorateur écossais, il est connu pour avoir parcouru l'Asie et ramené des milliers de photographies, témoignages de la vie d'Asie et surtout de Formose. D'après l'ouvrage d'Arthur Rothstein *Documentary photography*, John Thomson est un photographe documentaire, qui « *utilise l'appareil photo comme miroir de la société, les valeurs sociales et culturelles sont véhiculées et reflétées par ses photographies*[245]». Durant sa visite dans la région sud de Taïwan en 1871, il prend au total 53 photographies de l'île. Ces photos sont conservées à la *Wellcome Library* et consultables sur le site de la bibliothèque[246]. La série de photographies en Asie prise par John Thomson est publiée en accompagnement de son *Journal de voyage*, sous le titre *The Straits of Malacca, Indo-China, and China : or Ten years' travels, adventures, and residence abroad*[247].

Il existe un autre tirage de cette série, qui fait partie de la Bibliothèque Nationale de France, par le Département des Estampes et de la Photographie. Ce tirage a été fourni par John Thomson à Edouard Charton, qui était rédacteur en chef de l'éditeur Hachette. Ces images sont faites pour illustrer des articles de l'ouvrage *Dix ans de voyage en Chine et en Indochine*[248], version française de *The Straits of Malacca, Indo-China, and China*.

John Thomson, *Ancienne porte du Fort Zelandia à Formose*, 1871.

[245] Arthur Rothstein, *Documentary photography,* Waltham, Massachusetts, Focal Press, 1986, p. 5.

[246] Le site web officiel du Wellcome Library : https://wellcomelibrary.org/

[247] John Thomson, *The Straits of Malacca, Indo-China, and China or Ten Years' travels, adventures and residence abroad,* London, Sampson Low, Marston, Low and Searle, 1875.

[248] John Thomson, *Dix ans de voyage dans la Chine et l'Indo-Chine,* trad. de l'anglais par A. Talandier et H. Vattemare, Paris, Hachette Livre - Bnf, 2013. (Ouvrage original publié en 1877)

Sa série de photographies de Formose est importante pour l'histoire de la photographie taïwanaise, c'est parce que non seulement il capture des images de l'île, mais aussi note des mots afin de garder une trace de son périple en Asie. Le paysage taïwanais à cette époque-là est ainsi présenté par le croisement de ces deux vecteurs : la photographie et l'écriture. Cela permet de mieux reconstruire l'image au début de l'histoire de la photographie taïwanaise.

Selon son Journal de voyage, dont le chapitre XI narre sa visite à *Taï-wan-fu*(台灣府), actuellement appelé *Taïnan*(台南), une ville située au sud-ouest de Taïwan où il a pris une photo du *fort Zelandia*, une forteresse construite par la Compagnie néerlandaise des Indes orientales :

> […] J'allai, en compagnie du Dr Maxwell, visiter Taï-wan-fu, la capitale, située à quarante kilomètres plus loin sur la côte. Partis au point du jour sur le steamer *Formose,* nous arrivâmes en vue de Taï-wan-fu à huit heures. Fait singulier, cette ville n'a pas encore de port. Nous découvrions le vieux fort Zelandia, construit par les Hollandais en 1633, à trois kilomètres environ du lieu où nous nous trouvions, et entouré d'une eau si peu profonde que l'approche en est impossible ; et cependant les relations hollandaises sur Formose constatent que Zelandia était une île où avait été creusé un vaste port[249].

Nous pouvons mieux comprendre, à partir de l'extrait du Journal, le lien entre le moment et le lieu du voyage. En écrivant sous forme de journal, il enregistre le nom du lieu et l'histoire de ce lieu. Avant son arrivée à Formose, sa connaissance sur l'île vient du site historique établi par les Hollandais qui occupaient Formose au 17ème siècle. L'image architecturale porte des événements historiques, si nous considérons cette photo du *Fort Zelandia* comme le début de l'histoire de la photographie taïwanaise, elle ajoute également son aspect historique à travers celle de la Formose. L'image de l'architecture porte en elle aussi le mémoire historique du lieu.

Le Musée des Beaux-Arts de Taïpei organise en 2011 l'exposition intitulée *Œil des temps : images du Centenaire de Taïwan*[250]. Cette exposition tente de montrer le contexte historique de la photographie taïwanaise à travers la collection de l'institution muséale. La présentation de l'exposition s'ouvre par la photo de *Fort Zelandia* de John Thomson[251]. Cela marque la légitimation de celle-ci en tant que document relatif à l'histoire de la photographie

[249] John Thomson, *Dix ans de voyage dans la Chine et l'Indo-Chine, op. cit.*, pp. 287-288.

[250] Les informations de l'exposition *Eye of the Times – Centennial Images of Taiwan* sont consultables sur : https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=404&ddlLang=en-us (Consulté le 28 décembre 2017)

[251] *Ibid.*

taïwanaise.

Dans le débat sur le début de l'histoire de la photographie, plusieurs recherches attestent que la photo de *Fort Zelandia* possède bien sa place dans le contexte historique de la photographie documentaire de Taïwan. Par exemple, le photographe Chang Chao-tang(張照堂) la considère comme l'une des premières photos de Taïwan[252]. En plus, Wang Ya-lun(王雅倫) fait ses recherches en 1997 sur les photos de Taïwan conservées à la Bibliothèque nationale de France. Son ouvrage *Anciennes photographies de Taïwan*[253] divise l'histoire de la photo de Taïwan en trois parties, dont la première commence par les images de Formose prises par John Thomson. Un mémoire de 2001 sous le titre *Developing the images of Formosa in 1871 – Landscape issues in John Thomson's Photography in Taiwan*[254] de Liu Chia-chi(劉家琪) analyse la série de photographies de Formose en la comparant avec les textes du *Journal de voyage*. Les photos prises par John Thomson deviennent ainsi les documents à étudier en faveur de l'établissement de l'histoire de la photographie taïwanaise.

En somme, toutes ces recherches relèvent le fait que « *Les anciennes photos de Taïwan nous ont été laissées par l'objectif des Autres*[255] », selon Huang Ming-chuan(黃明川). Les clichés de Formose en 1871 de John Thomson sont non-coloniaux et non du type d'exploration militaire. Ses activités photographies en 1871 intègre l'île dans l'histoire photographique mondiale. Peu importe que cette photo soit la première de l'histoire photographique taïwanaise ou qu'elle soit la preuve que Taïwan a été l'objet d'une photo historique, nous ne pouvons nier le fait que l'histoire photographique de Taïwan soit ouverte par les objectifs d'étrangers.

---

[252] Chang Chao-tang 張照堂, « guangying yu jiaobu – taiwan xieshi sheying fazhan baogao »光影與腳步–臺灣寫實攝影發展報告(Lumière, ombre et traces – Rapport sur le développement de la photographie réaliste de Taïwan), in *Annual of photography in Taïwan*, Taïpei, Yuanyi Art space 原亦藝術空間, 1998, pp. 33-55.

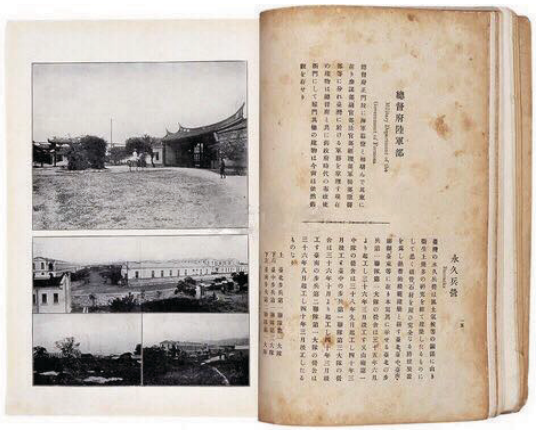
[253] Wang Ya-lun 王雅倫, *Anciennes photographies de Taïwan, collection de la Bibliotheque nationale de France : dialogue entre la photographie et l'histoire*, Taïpei, Hsiung Shih Art Books Co. Ltd., 1997.

[254] Liu Chia-chi 劉家琪, « Developing the images of Formosa in 1871 – Landscape issues in John Thomson's Photography in Taiwan », Mémoire de master en beaux-arts, sous la direction de Lin, Chi-ming 林志明, Taipei, National Taiwan Normal University, 2001.

[255] Huang, Ming-chuan 黃明川, «Taiwan sheyingshi jian lun »臺灣攝影史簡論(Une brève histoire de la photographie de Taïwan), *Taiwan Historical Materials Studies*, n°7, Taïpei, Wu San-lian Taiwan Historical Foundation, février 1996, p. 15.

2.3 Les photographies durant la colonisation japonaise

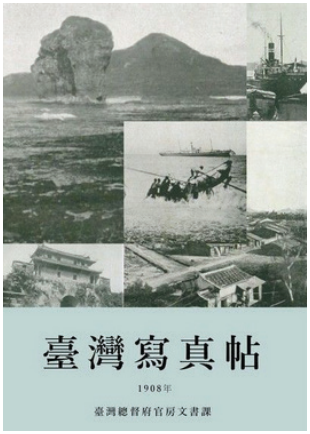
Durant les cinquante ans de la domination japonaise à Taïwan (de 1895 à 1945), la photographie sert aux intérêts gouvernementaux. Cette invention permet aux autorités coloniales d'exercer un pouvoir sur le peuple colonisé. Le gouvernement coopère avec des *Shashin kan*, studios de photographie, qui publient activement toutes sortes d'albums photographiques, appelé *Shashin cho* en japonais, montrant principalement le progrès économique et les cultures locales sur l'île[256]. C'est pour mettre en valeur les fruits du développement économique et politique que *Taiwan Shashin Cho* (Album photographique taïwanais) est publié en montrant les images géographiques et des paysages de l'île de Taïwan sous la domination japonaise. Pour la propagande officielle par le biais de l'étude des paysages locaux et du peuple, le gouvernement du Japon s'associe avec des photographes officiels et des photojournalistes afin de documenter les enquêtes de terrains. Les thèmes photographiés sont divers : paysages de montagne et de ville, habitants, aborigènes, pratiques culturelles, festivals locaux, architecture, travaux publics, produits agricoles, espèces végétales, etc.



Taiwan Shashin cho (Album photographique taïwanais), volume inconnu, 1908, Bureau des archives du Premier secrétaire du gouvernement-général de Taïwan (臺灣總督府官房).

Les pages de l'album montrées ci-dessus présentent les photographies d'architecture du Bureau du gouverneur-général de Taïwan avec des textes en japonais présentant les fonctions et les missions de cette institution gouvernementale sur la page droite.

[256] Chien Yun-ping 簡永彬, « Images Under the Rising Sun : Taiwan *Shashin Cho* from Japanese Colonial Period », *Voices of Photography* Issue 12, Taïpei, mai 2014, pp. 4-15.



Taiwan Shashin cho (Album photographique taïwanais), réédité en 2016[257].

Durant la période de la domination japonaise (1895-1945), le Bureau du gouverneur-général de Taïwan publie successivement diverses séries de *Taiwan Shashin Cho* (Album photographique taïwanais), par exemple sur le thème de la ville de Taïpei[258], des aborigènes[259], de l'architecture domestique des aborigènes, des montagnes[260], des sites touristiques et de l'architecture institutionnelle[261], etc. Ces photographies sont utilisées dans les enquêtes scientifiques, anthropologiques et culturelles. Les photographies sont nombreuses mais les photographes sont inconnus et anonymes. Nous sélectionnons par la suite quelques photographies de Taïwan prises durant la domination japonaise, provenant des séries de *Taiwan Shashin cho* (Album photographique taïwanais), qui montrent respectivement des images de ville, d'architecture, de temples, de la vie des champs et de paysages.

---

[257] *Taiwan Shashin cho* (Album photographique taïwanais), trad. du japonais en chinois par Huang Yu-chi 黃育智, Taïpei, Culture and History Studio *Nangang* (南港文史工作室), 2016 (album original publié en 1908). Disponible sur : https://www.kobo.com/tw/zh/ebook/MO2bImh7zju9XiRwFscEHA (Consulté le 28 décembre 2017)

[258] Murasaki Nagaaki 村崎長昶, *The View of Taihoku Formosa* : Album photographique de Taïpei, Taïpei, Niitakado Book Store, 1913.

[259] Ushinosuke Mori 森丑之助, *Taiwan fanzu tupu* 臺灣蕃族圖譜(Album photographique des aborigènes), Taipei, trad. du japonais en chinois par Song Wen-xun 宋文薰, Southern Materials Publishing, 2014, (album original publié en 1935).

[260] Chijiiwa Suketarô 千千岩助太郎, *Taiwan shanyue xiezhen ji* 臺灣山岳寫真集(Album photographique des montagnes de Taïwan), Taïpei, Bureau des archives du Premier secrétaire du gouvernement-général de Taïwan 臺灣總督府官房文書課, 1936.

[261] Genichiro Ishikawa 石川源一郎, *Taiwan mingsuo xiezhen tie* 臺灣名所寫真帖(Album photographique des architectures institutionnelles et des sites touristiques), Magazine Takasagun, trad. du japonais en chinois par Huang Yu-chi 黃育智, Taïpei, Culture and History Studio Nangang 南港文史工作室, 2016 (album original publié en 1899).

Gare de Taïpei, photographe inconnu, *Taiwan Shashin cho*, vol. 2, 1914[262].

Tribu des Amis, photographe inconnu, *Taiwan Shashin cho*, vol. 2, 1914[263].

Ces deux photographies proviennent d'une même série de l'*Album photographique taïwanais* publié par l'association de la photographie de Taïwan (*Taiwan Shashin Kai*) en 1914[264]. L'image de gauche montre la gare située au centre de Taïpei, en illustration d'une ville moderne possédant un système de transport urbain. Le gouvernement japonais planifie le projet de construction de chemins de fer Nord-Sud à travers l'île entière à partir de 1896. C'est la première gare de Taïwan, elle est construite en brique rouge décorée de bandes blanches, son toit est muni de paratonnerres. La statue de bronze devant la gare est celle de Kinsuke Hasegawa(長谷川謹介氏), ingénieur de la construction de chemins de fer.

L'image de droite présente la tribu des *Amis*, qui sont des aborigènes de Taïwan. Bien qu'ils soient principalement connus sous ce nom popularisé par les Japonais, leur véritable nom est *Pangcah* (邦查) qui signifie « les nôtres[265] ».

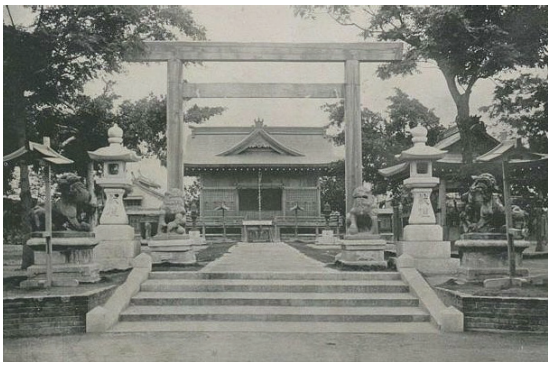
[262] *Gare de Taipei*, photographe inconnu, *Taiwan Shashin Cho*, vol. 2, 1914. Trad. du japonais en chinois par Huang Yu-chi 黃育智, Culture and History Studio Nangang 南港文史工作室. Disponible sur : http://www.tonyhuang39.com/tony/tony1134.html (Consulté le 06 janvier 2018)

[263] *Tribu des Amis*, photographe inconnu, *Taiwan Shashin Cho*, vol. 2, 1914. Trad. du japonais en chinois par Huang Yu-chi 黃育智, Culture and History Studio Nangang 南港文史工作室. Disponible sur : http://www.tonyhuang39.com/tony/tony1134.html (Consulté le 06 janvier 2018)

[264] *Taïwan Shashin cho* (Album photographique taïwanais), vol. 2, Taïpei, Association de la photographie de Taïwan (*Taïwan Shashin Kai*), 1914.

[265] *Ibid.* (Consulté le 10 janvier 2018)

Chao-Tian Temple, photographe inconnu, *Taiwan Shashin cho*, vol. 2, 1914[266].



Sanctuaire shinto de Taïwan, photographe inconnu, *Taiwan Shashin cho*, vol. 2, 1914[267].

Les photographies présentées ci-dessus montrent deux types d'architecture religieuse sur l'île ; elles proviennent d'un même *Album photographique taïwanais*, celui de 1914. La photo de gauche : le temple *Chao-Tian*(朝天) est celui de la déesse chinoise de la mer, *Mazu*(媽祖) dans le canton de *Beigang*(北港), il a été construit en 1700. Ce temple connu pour son architecture est placé sous la sauvegarde du Bureau du gouverneur-général de Taïwan. Les Japonais qui le visitent le font toutefois plus dans un but touristique que religieux[268]. La photo de droite présente le *jinja* (sanctuaire shinto)[269] de Taïwan, littéralement « la voie des dieux[270] », qui est un ensemble de croyances datant de l'histoire ancienne du Japon. Ces deux images expliquent le fait qu'il y a diverses religions coexistant dans l'île durant la période coloniale japonaise.

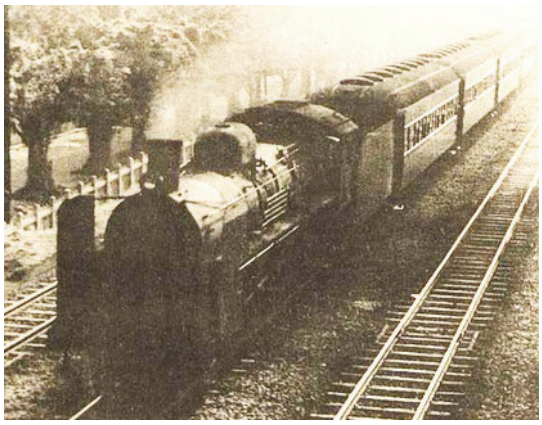
[266] *Ibid.* (Consulté le 06 janvier 2018)

[267] *Ibid.* (Consulté le 06 janvier 2018)

[268] Cheng Ying-yi 鄭瑩憶, « Rizhi shiqi de jinxiang luyou : yi beigang chao tiangong wei li »日治時期的進香旅遊：以北港朝天宮為例(Le tourisme religieux durant la période de la domination japonaise : le cas du Temple *Chaotian*), *The History of Taiwanese Civil Life*, n° 79, Taïpei, Taiwan Study Research Center of National Taiwan Library (NTL), 2014, pp. 28-29.

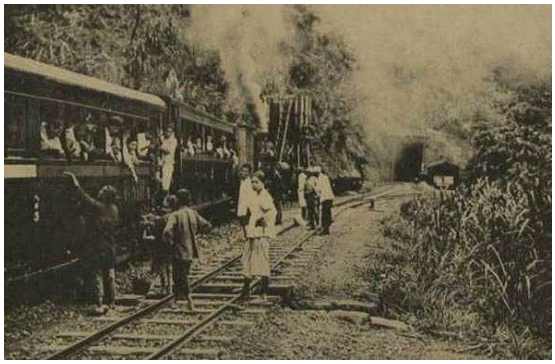
[269] Le terme « shinto »(神道) est apparu pour différencier cette religion du bouddhisme importé de Chine au Japon au VI[e] siècle.

[270] « La voie des dieux » mélange d'éléments polythéistes et animistes. Il s'agit de la plus ancienne religion connue du Japon et en particulier liée à sa mythologie.



Le train de la Ligne Nord-Sud[271], photographe inconnu, Album *Fengguang taiwan* (Paysage taïwanais), 1939.

Fengguang taiwan 風光台灣(Paysage taïwanais) est un album photographique publié en 1939 et édité par le Bureau de Transport[272], dont la division ferroviaire s'engage à promouvoir le tourisme insulaire à travers cet album. Son but est d'attirer les visiteurs japonais. Cet album recueille principalement des photos de transport, en particulier celles du chemin de fer et du train, car le transport ferroviaire est le moyen essentiel de voyager à Taïwan. Ces photos montrent également que le réseau ferroviaire est bien développé sous la domination japonaise. En plus de la ligne Nord-Sud de l'île, il y a aussi deux lignes ferroviaires principales dans les régions montagneuses de l'est. Ce sont la Ligne *Ilan* et la Ligne *Huadong*.



Le train de montagne d'Ali[273], photographe inconnu, Album *Fengguang taiwan* (Paysage taïwanais), 1939.

[271] *Le train de la Ligne verticale*, photographe inconnu, Album *Fengguang taiwan* (Paysage taïwanais), 1939. Trad. du japonais en chinois par Huang Yu-chi 黃育智, Culture and History Studio Nangang 南港文史工作室. Disponible sur : http://www.tonyhuang39.com/tony1111/tony1111.html (Consulté le 29 décembre 2017)

[272] Le titre entier est たいわんそうとくふてつどうBureau de Transport du gouvernement-général de Taïwan(台灣總督府交通局鐵道部).

[273] *Le train de montagne d'Ali*, photographe inconnu, Album *Fengguang taiwan* (Paysage taïwanais), 1939. Trad. du japonais en chinois par Huang Yu-chi 黃育智, Culture and History Studio Nangang 南港文史工作室. Disponible sur : http://www.tonyhuang39.com/tony1111/tony1111.html (Consulté le 29 décembre 2017)

Le train qui permet d'accéder au *Mont Ali*(阿里山) circule sur une ligne indépendante[274] qui part de la ville de *Chiayi*(嘉義). Le train de montagne d'*Ali* est l'un des trois derniers trains de haut plateau au monde[275]. Le gouvernement japonais construit cette ligne ferroviaire pour transporter du bois d'une grande valeur coupé dans les forêts, bois de camphrier et d'épicéa. Ce bois est utilisé pour la construction à Taïwan ou au Japon de sanctuaires shinto, appelés le plus souvent *jinja* (神社) en japonais, par exemple sanctuaire *Yasukuni*[276] et sanctuaire *Meiji*[277] etc.

Les photographies prises durant la période de la domination japonaise, en tant que documents nationaux, sont libres de droits et peuvent être reproduites dans des éditions taïwanaises.

2.4 Les photographes taïwanais sous la domination japonaise

Le rôle de photographe dans l'histoire de la photographie change vers la fin de la domination japonaise. Les Taïwanais contrôlent progressivement leurs appareils photographiques en documentant l'île de Taïwan. Lee Huo-zeng(李火增 1912-1975) est issu d'une famille aisée, ce qui lui permet d'acquérir un appareil photo *Leica*. En 1943, il est sélectionné par le Bureau du gouverneur-général de Taïwan comme « photographe enregistré » et se voit délivrer un certificat par le service officiel de la photographie[278]. Ceux qui obtiennent ce certificat du gouvernement japonais, ont le droit d'acheter des produits photographiques sans contrôle[279].

Comparée à la période de la domination japonaise pendant laquelle la photo est utilisée pour des recherches et des enquêtes, la méthode de cadrage de Lee Huo-zeng est plus libre. Il est décrit par l'écrivain Wang Zuo-rong(王佐榮) comme « *un spectateur (une tierce personne)*

[274] La longueur de cette liaison ferroviaire indépendante est 72 km.

[275] Le train monte dans la montagne à plus de 2000 mètres au-dessus du niveau de la mer.

[276] Le *Yasukuni-jinja*(靖國神社), littéralement « le sanctuaire shinto du pays apaisé », est un sanctuaire shinto situé à Tokyo.

[277] Le *Meiji-jingū* (明治神宮) se situe en plein cœur de Tokyo.

[278] Wu Chao-jen 吳超然, *In Sight: Tracing the Photography Studio Images of the Japanese Period in Taïwan*, *Artist*, Taïpei, Artiste Publishing Co., octobre 2010, p. 108.

[279] En 1943, le Bureau du gouverneur-général de Taïwan limite les quantités disponibles de produits photographiques et de films photographiques afin de gérer les informations photographiques et de contrôler les photographes amateurs, et en même temps d'éviter les activités d'espionnage.

qui flâne dans tous les coins de Taïwan en documentant la vie quotidienne taïwanaise[280] ». D'après ses clichés, l'image de Taïwan apparaît saisie dans une perspective taïwanaise.

Lee Huo-zeng(李火增), *Taibei jiejing* 台北街景(Vue de la rue de Taïpei)[281], 1940.

Ces deux photographies de Lee Huo-zeng(李火增) montre des personnes dans la rue de Taïpei qui se promènent sans objectif déterminé. Les lieux qu'il photographie couvrent les quartiers où vivent des Taïwanais et des Japonais. Nous pouvons voir des passants qui sont habillés en costumes différents : style japonais traditionnel (*wafuku*) sur la photo de gauche, robe chinoise traditionnelle (*qipao*) et vêtements à l'occidentale sur la photo de droite. Les personnes habillées à la japonaise apparaissent dans des photos prises par des photographes taïwanais sans aucun but politique.

Chang Chao-tang(張照堂), auteur de l'ouvrage photographique *In Search of Photos Past*[282], a participé au « Projet de recherche sur le Centenaire des documents photographiques taïwanais[283] » en recueillant des œuvres photographiques taïwanaises de façon biographique dans l'ordre chronologique. Cela retrace en quelque sorte l'histoire de la photographe taïwanaise. Il sélectionne particulièrement des photographes des années 60, qui ont plusieurs points communs, comme celui d'étudier la photographie au Japon et de rentrer à Taïwan pour fonder leur propre studio photographique. Au lieu d'écrire la théorie sur ces clichés, Chang Chao-tang(張照堂) met l'accent sur la notion de « photographie pure[284]» qui désigne un style

[280] Wang Zuo-rong 王佐榮, *About Huo-Zheng Li: The Wanderer in Warm Winds・Taiwan 1935-1945*, Taïpei, Cang bi 蒼璧出版社, 2017, p. 3.

[281] Lee Huo-zeng 李火增, *Taibei jiejing* 台北街景(Vue de la rue de Taïpei), 1940. in Wang Zuo-rong 王佐榮, *About Huo-Zheng Li: The Wanderer in Warm Winds・Taiwan 1935-1945*, *op. cit.*, p. 30.

[282] Chang Chao-tang 張照堂, *In Search of Photos Past*, Taïpei, Walkers Cultural Co., Ltd.遠足文化, 2015 (ouvrage original publié en 1988).

[283] Le « Projet de recherche sur le Centenaire des documents photographiques taïwanais » en 1985 est dirigé par Wu Jia-Bao(吳嘉寶) et financé par le Conseil des Affaires Culturelles de Taïwan.

[284] Lin Chi-ming 林志明, « youren wei de yingxiang xiezuo – du yingxiang de zhuixun : taiwan sheying jia

de photographie renonçant à tout effet spécial et tentant de décrire une scène de façon aussi objective et documentaire que possible. Chaque photographie présentée dans les pages suivantes est tirée de dans cet ouvrage en fonction de ses qualités esthétiques et de sa charge documentaire.

Deng Nang-guang (鄧南光 1907-1971) est considéré comme l'un des personnages clés des photographes documentaires taïwanais[285]. Il est connu avec deux photographes de la même époque, Lee Ming-tiao(李鳴鵰)[286] et Chang Tsai(張才)[287] sous le nom de « Trois Mousquetaires (de la photographie) ». Deng Nang-guang(鄧南光) s'attache aux images documentaires de la société. Il fonde avec un fort accent sur la photo documentaire le « Salon international de la photographie de Taïpei »(台北攝影沙龍), qui guide quasiment la tendance de la culture photographique taïwanaise des années 1950 aux années 1960[288], où la plupart des photographes taïwanais suivent le concept documentaire capturant la vie quotidienne du peuple taïwanais. Ce Salon devient le berceau des photographes taïwanais à travers l'organisation de concours, d'expositions et de conférences. Le Musée des Beaux-Arts de Taïpei organise en 2007 la Rétrospective de Deng Nang-guang(鄧南光), dont des œuvres sont conservées au Musée en 2010, données par son fils Deng Shi-guang(鄧世光)[289]. Nous sélectionnons deux clichés de Deng Nang-guang(鄧南光) qui ont influencé la nouvelle génération de photographes émergeants.

---

xieshi fengmao »有人味的影像寫作 – 讀《影像的追尋：台灣攝影家寫實風貌》(Écriture humanisée sur l'image – Lire l'ouvrage *In Search of Photos Past*), *SOBOOKS*, 2016. Disponible sur : https://gushi.tw/%E6%9C%89%E4%BA%BA%E5%91%B3%E7%9A%84%E5%BD%B1%E5%83%8F%E5%AF%AB%E4%BD%9C%E2%94%80%E2%94%80%E8%AE%80%E3%80%8A%E5%BD%B1%E5%83%8F%E7%9A%84%E8%BF%BD%E5%B0%8B%EF%BC%9A%E5%8F%B0%E7%81%A3%E6%94%9D%E5%BD%B1/ (Consulté le 13 janvier 2018)

[285] Kao, Hsin-ju 高心茹, « A Study of Applying the Postcolonial Theory to Analyze the Documentary Photography of Deng Nan Guang », Mémoire de master en communication graphique, sous la direction de Wu Tsu-ming 吳祖銘, Taïpei, National Taiwan Normal University, 2013, p. 36.

[286] Lee Ming-tiao (李鳴鵰 1922-2013) fonde la première revue mensuelle de la photographie *Taiwan CAMERA*, publié au total trois numéros, qui contribuer à introduire et traduire la théorie et le concept de la photographie du Japon.

[287] Chien, Yun-ping 簡永彬, « Deng Nan-guang baisui jinian zhan »鄧南光百歲紀念展(Rétrospective du photographe Deng Nan-guang), *Modern Art*, n°134, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, 2007, p. 35.

[288] Chang Chao-tang 張照堂, *Nostalgia & Memory – Deng Nan-guang*, Taipei, Hsiung Shih Art Books Co. Ltd., 2002, p. 182.

[289] Informations obtenues du site du Musée des Beaux-Arts de Taïpei : https://www.tfam.museum/Common/editor.aspx?id=84&ddlLang=zh-tw (Consulté le 06 janvier 2018)

Deng Nang-guang(鄧南光), *Paysage agraire*, 1955.

Cette photo fait partie de la collection de Deng Shi-guang(鄧世光)[290].

Le monde rural et ses cultures paysannes sont des sujets cruciaux quand on parle de la photographie taïwanaise. C'est d'une part, après avoir étudié au Japon, le retour du photographe dans sa ville natale qui lui permet de chercher l'image authentique de son pays. D'autre part, en tant qu'image de la société colonisée sous la domination japonaise, la culture paysanne devient une esthétique sur laquelle le photographe taïwanais met l'accent.

L'histoire de la photographie de Taïwan des années 1950 aux années 1960 se construit autour de deux perspectives. La première est de mettre l'accent sur l'image documentaire. Cette méthode de photographie est l'héritage de la génération précédente des photographes documentaires taïwanais, que nous avons mentionnés dans les pages précédentes et qui prennent pour sujet de photographie, par exemple, la vie des paysans, le marché et des scènes de rue. Ces photos sont recueillies par des publications professionnelles de photographie ou bien sont numérisées par le projet national des photos préservées sur internet. Certaines sont conservées aux institutions muséales et aux bibliothèques. Cela explique donc le fait que ces photographies soient représentatives à son époque dans l'histoire de la photographie taïwanaise.

En outre, durant ces dix ans, plusieurs événements fondateurs de l'histoire de la photographie taïwanaise ont lieu. Par exemple, la première revue mensuelle de la photographie *Taiwan CAMERA* (taiwan yingyi 台灣影藝) est publiée en 1951 par Lee Ming-tiao(李鳴鵰), l'un de « Trois Mousquetaires ». *Ziyou yingzhan* 自由影展(Exposition de photographie libre) est fondée en 1954, et l'année suivante, *Xinsui yingzhan* 新穗影展

[290] La reproduction des photos de Deng Nang-guang(鄧南光) est disponible sur : http://changchaotang.blogspot.fr/2007/09/9_8.html, mise en ligne le 8 septembre 2007. (Consulté le 11 janvier 2018)

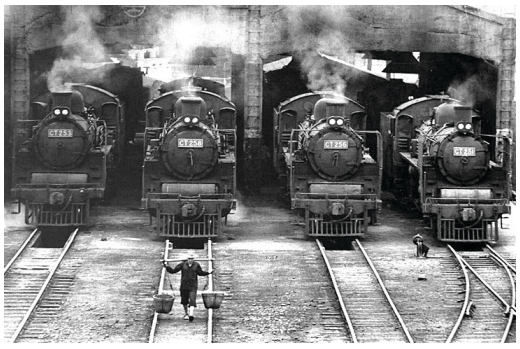
(Exposition de Xinsui)[291] est organisée avec une série de conférences hebdomadaires. L'Association de la photographie de Taïwan est établie en 1963[292].

Lin Chuan-chu(林權助), *Le monde rural*, 1957[293].

Le père de Lin Chuan-chu(林權助 1922-1977) établit le Studio Lin, qui est le premier studio photographe fondé par des Taïwanais et à Taïwan. En tant que correspondant du journal *Central Daily News*[294] et du journal *People's Voice Daily*[295], ses œuvres montrent une apparente objectivité.

Cheng Shang-hsi(鄭桑溪),

Nangang[296] (district de Taïwan), 1958.



Cheng Shang-hsi(鄭桑溪),

Gare de Keelung[297], 1962.

---

[291] Cette exposition annuelle a lieu 47 fois jusqu'à aujourd'hui.

[292] Wu Chia-pao 吳嘉寶, « Taiwan sheying jian shi »台灣攝影簡史(Histoire de la photographie de Taïwan), *op. cit.* Disponible sur : http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-1005.htm (Consulté le 18 janvier 2018)

[293] Lin Chuan-chu 林權助, *Le monde rural*, 1957, in Chang Tsang-sang 張蒼松, *Tilian shiguang de qing wei : Lin Chuan-chu sheying ji* 提煉時光的情味 : 林權助攝影集(Affiner la sensation du temps : Album photographique de Lin Chuan-chu), Taïchung, Cultural Affairs Bureau of Taichung City Government, 2004, p. 63.

[294] *Central Daily News*(中央日報) est le journal officiel du Parti KMT et l'un des plus anciens journaux de langue chinoise du monde.

[295] *People's Voice Daily*(民聲日報), littéralement « journal de la voix peuple », est fondé en 1946 à Taïwan.

[296] Cheng Shang-hsi 鄭桑溪, *Images of time : a retrospective of Cheng Shang-hsi*, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, 1997.

Cheng Shang-hsi(鄭桑溪 1937-2011), diplômé en journalisme, photographie l'île de Taïwan de façon documentaire comme il l'a apprise avec Chang Tsai(張才), l'un de « Trois Mousquetaires ». Il devient éditeur et photographe du Bureau d'information du Gouvernement de Taïwan de 1964 à 1968[298] et utilise des images photographiques pour faire des reportages d'actualité. Sa rétrospective est organisée par le Musée des Beaux-Arts de Taïpei en 1997 avec la publication éponyme.

L'un des clichés représentatifs de Cheng est celui de la *Gare de Keelung*, qui est le point de départ de la Ligne Nord-Sud de l'île. La photo ci-dessus montre celle de la troisième génération reconstruite d'après le projet élaboré sous le gouvernement japonais et inaugurée en 1908[299]. Ce sont également les Japonais qui ont placé cette gare à son emplacement actuel.

Le photographe capture au même moment l'image de l'homme qui porte des paniers avec une palanche et des locomotives à vapeur. Cette photo est conservée au Musée des Beaux-Arts comme l'une des photos exposées durant l'exposition *Œil des temps : images du Centenaire de Taïwan* au Musée des Beaux-Arts de Taïpei en 2011[300].

Faisant écho aux photos de trains prises durant la domination japonaise que nous avons montrées dans les pages précédentes, cette photo témoigne de l'histoire du développement ferroviaire dans les villes taïwanaises.

---

[297] Cheng Shang-hsi 鄭桑溪, *Jilong huoche zhan Zhengqi : jiche baoyang chang* 基隆火車站 : 蒸汽機車保養廠(Gare de Keelung : Lieu de la maintenance de locomotives à vapeur), 1962. La reproduction de la photographie est consultable sur : http://changchaotang.blogspot.fr/2011/02/3.html (Consulté le 19 janvier 2018)

[298] Wu Chia-pao 吳嘉寶, «Ba yingxiang hai gei yingxiang – tan Cheng Shang-hsi de yingxiang shijie»把影像還給影像 – 談鄭桑溪的影像世界(Renvoyez l'image à l'image – Le monde des images de Cheng Shang-hsi), http://www.fotosoft.com.tw, mise en ligne le 16 août 1999. (Consulté le 06 janvier 2018)

[299] *Ibid.*

[300] Les informations de l'exposition *Eye of the Times – Centennial Images of Taiwan* sont consultables sur : https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=404&ddlLang=en-us (Consulté le 01 janvier 2018)

Hsieh Chen-lung(謝震隆), *Saison Occupée*[301], 1963.

Cette photographie fait partie de la collection du Musée des Beaux-Arts de Taïpei. Hsieh Chen-lung(謝震隆) obtient plusieurs prix de la photographie en traitant le sujet de la vie paysanne, notamment trois fois le prix des compétitions japonaises en 1963 comme Olympus Photo Salon, Nippon Camera et Asahi Camera[302]. Cela montre que l'esthétique de sa photo est bien acceptée par les Japonais. Les photos de la vie paysanne correspondent en quelque sorte à l'île de Taïwan telle qu'imaginée par les Japonais.

2.5 L'album photographique *The Face of Taiwan* en 1959 par Fred Foley

En deuxième perspective, l'île de Taïwan, en tant qu'objet photographié, est documentée par des « Autruis », qui peuvent être des pasteurs ou des missionnaires envoyés par l'Église presbytérienne qui vivaient à Taïwan à l'époque. L'un des exemples cruciaux est un album photographique *The Face of Taiwan* [303] publié en 1959, qui recueille 200 clichés pris par Fred Foley, un prêtre jésuite américain, missionnaire à Taïwan à partir de 1951 et aussi professeur de langue étrangère à l'Université de Taïwan. Cet album s'organise autour de

[301] Hsieh Chen-lung(謝震隆), *Nongmang qi de munu* 農忙期的母女(Saison Occupée), 1963. La reproduction de la photographie provient du *ART to go*, le libraire du Musée des Beaux-Arts de Taïpei : https://www.arttogo.com.tw/index.php?f=4&t=1&c=123&id=2078 (Consulté le 13 janvier 2018)

[302] Informations obtenues selon le CV de Hsieh Chen-lung 謝震隆. Disponible sur : http://www.jazzimage.com.tw/gallery_photographer_inner.aspx?Id=21&Page=1 (Consulté le 13 janvier 2018)

[303] Fred Foley, *The Face of Taiwan*, Tokyo, Jesuit Information Bureau, 1959.

thèmes tels que les enfants, la guerre, la paix, le paysage, les aborigènes, la famille, la foi en l'homme, etc. Néanmoins, il n'y a pas de chapitres, ni de légendes précises des photos. Le photographe Chang Chao-tang(張照堂) considère sa publication comme « *un événement affectant la photographie documentaire de Taïwan*[304] ». En réalité, cet album photographique s'est inspiré d'une exposition de photographies en 1955 et de son catalogue.

L'exposition *The Family of Man*[305] est organisée au Musée d'art moderne de New York par Edward Steichen en 1955. Sur la couverture du catalogue d'exposition, le sous-titre : « la plus grande exposition photographique de tous les temps[306] », montre l'ambition de l'exposition. L'intention de Steichen est de montrer d'une part l'universalité de l'expérience humaine, mais aussi la capacité de la photographie à rendre compte de cette expérience humaine universelle. *The Family of Man* sélectionne 503 photos de 68 pays du monde, elle présente des portraits de différentes nations et de différentes ethnies. Edward Steichen juxtapose ces portraits afin d'« exprimer positivement la vie et l'humanité[307] ». Cette exposition s'organise autour des thèmes tels que la foi en l'homme, les enfants, la guerre, la paix et la famille. Comme cette exposition est vue par plus de neuf millions de visiteurs entre 1955 et 1965, elle a une influence sur plusieurs pays, Taïwan en fait partie[308].

Allan Sekula affirme que l'exposition *The Family of Man* emploie la photographie comme un langage (prétendument) universel à travers des vues documentaires, et « *crée une utopie irréelle dans l'album familial. Cela construit un sens de communauté dans l'image et brouille l'existence de la relation entre la classe et le pouvoir*[309] ». L'album *The Face of Taiwan* s'approprie le catalogue de *The Family of Man* au niveau de la mise en page des images, le type de caractère ainsi que le sujet des photos, comme montrent les images suivantes.

---

[304] Chang Chao-tang 張照堂, « guangying yu jiaobu – taiwan xieshi sheying fazhan baogao »光影與腳步–臺灣寫實攝影發展報告(Lumière, ombre et traces – Rapport sur le développement de la photographie réaliste de Taïwan), *op. cit.*, p. 33.

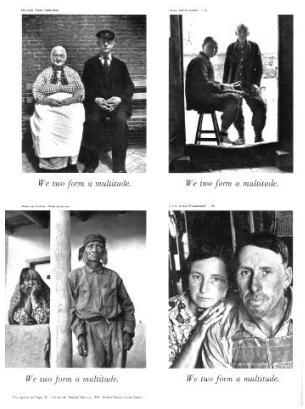
[305] En 1956, elle est également présentée au Musée d'art moderne de Paris sous le titre de *La Grande famille des hommes*.

[306] Edward Steichen, *Catalogue de l'exposition The Family of Man*, New York, The Museum of Modern Art, 1988.

[307] *Ibid.*, p. 221.

[308] Chang, Shih-lun 張世倫, « Lengzhan, sheying, yu zhengzhi xiangxiang : shilun fuliangpu de sheying ji »冷戰、攝影，與政治想像：試論傅良圃的攝影集(Guerre froide, photographie et imagination politique : sur l'Album de Fred Foley "The Face of Taiwan"), *Voices of Photography* Issue 7, Taïpei, 2012, pp. 50-65.

[309] Allan Sekula, « The Traffic in Photographs », *Art Journal*, vol. 41, n°1, New York, College Art Association, 1981, p. 16.



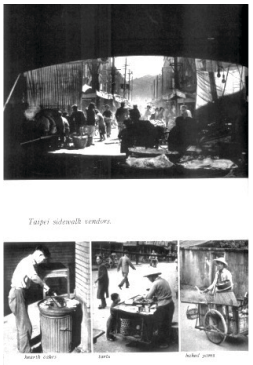
L'une des pages du *The Family of Man*[310], photographe, date inconnus.

L'une des pages de *The Face of Taiwan*[311], 1951-1958.

L'image de gauche est l'une des pages de *The Family of Man* montre des époux aux Pays-Bas (en haut à gauche), en Chine (en haut à droite), aux États-Unis (en bas à droite) et enfin des époux amérindiens (en bas à gauche). Toutes les photos sont accompagnées d'un titre « We two form a multitude ». Ces époux sont l'archétype des parents, en tant que noyau familial ayant le devoir d'assurer leur descendance. Le couple devient une unité décontextualisée dans une multitude.

L'intention de *The Family of Man* insiste sur les images des hommes et leur appartenance à une même communauté. Nous pouvons le constater aussi sur la photo de droite prise par Fred Foley, qui documente des époux de la société agricole de Taïwan.

Une page provient de *The Family of Man*[312], photographe et date inconnus.



Une page provient de *The Face of Taiwan*[313], 1951-1958.

[310] Edward Steichen, *Catalogue de l'exposition The Family of Man*, *op. cit.*, p. 63.

[311] Fred Foley, *The Face of Taiwan*, *op. cit.*

[312] *Ibid.*, p. 80.

[313] *Ibid*., p. 73.

En ce qui concerne la mise en page des images, Fred Foley se réfère à la page du catalogue de *The Family of Man* montrée ci-dessus à gauche. Une photo de grande forme se met en haut de page avec trois photos juxtaposées en bas. Il copie également son type de caractère. Fred Foley prend des photos des vendeurs des rues taïwanais qui vendent respectivement trois nourritures locales, comme le texte écrit « *Taipei sidewalk vendors : hearth cakes, tarts, baked yams*. » (Vendeurs de rue de Taïpei : « gâteaux de foyer », tartes, ignames cuites)

Barry Schuttler, un pasteur presbytérien américain est également l'un des photographes étrangers qui prend des clichés présentant la vie rurale et les rizières de Taïwan. Ces photos sont non seulement présentées dans l'ouvrage *Land*[314] publié à Taïwan, mais aussi exposées au Musée de l'histoire de Kaohsiung en 2001[315]. Certaines de ses photographies sont montrées au chapitre 1 afin de comparer les détails et les scènes du tableau *Pastoral* de Lee Shih-chiao(李石樵).

Conclusion du chapitre 2

Le retour historique du contexte photographique de Taïwan reflète en même temps une transition de l'image de l'île du regard colonial à la perspective taïwanaise. La qualité intrinsèque d'objectivité de la photographie confère aux représentations qu'elle produit un pouvoir colonial. Dans le contexte colonial, une partie de l'histoire de la photographie est liée à la question de l'« Autrui ». C'est-à-dire que la construction systématique de l'image de Taïwan est commencée par le regard colonial. Et puis, une fois que les photographes taïwanais ont maîtrisé la technique de l'appareil photo, ils instaurent une autre esthétique photographique avec leur propre regard où l'intention de l'enquête anthropologique et celle de présenter les résultats de la domination colonisatrice ont disparu.

Cependant, le corpus d'images produites dans un contexte colonial construit les codes esthétiques photographiques de Taïwan. Des photos de certains thèmes porteurs d'un regard

[314] Barry Schuttler, Land, tiré de la collection de Hsu Tsung-mao 徐宗懋, Taïpei, Homeward Publishing, 2011.

[315] L'exposition *Lao taiwan shenghuo yingxiang zhan* 老台灣生活影像展(Images de la vie quotidienne des années 60 à Taïwan), organisée par Fubon Cultural & Educational Foundation. Informations obtenues sur : http://www.khm.org.tw/jpn/home02.aspx?ID=$2004&IDK=2&EXEC=D&DATA=636&AP=$2004_HISTORY-0 (Consulté le 18 janvier 2018)

historique ont été conservées en tant que collection au sein du Musée d'art. Lorsque la connaissance photographique n'est plus accaparée par le pouvoir dominant, la technique photographique devient accessible au public et aussi à la famille et le portrait de famille devient populaire.

Chen Shun-chu, avec son regard critique, revoit à partir des années 2000 des photos de famille prises par son père où nous pouvons encore découvrir l'architecture religieuse, les sites touristiques et les paysages de Taïwan, qui sont les thèmes de photo très présents durant la domination du Japon.

Chapitre 3
Voyage dans le temps, Chen Shun-chu : regard critique sur le moment colonial

La photo est la relique du temps, l'artiste
Chen Shun-chu la ramasse et la transforme
en icône de l'époque[316].

Lee Wei-y

Ce chapitre se concentre sur une série de photographies retravaillées *Voyage dans le temps* de Chen Shun-chu(陳順築) de 2001 à 2003. Les vieilles photographies de sa famille et les photos documentaires ont été reprises et retravaillées. À travers les photos qui reflètent les lieux, les instants, les pensées, les actions passées de l'époque, les traces d'autrefois dessinent non seulement le récit d'une histoire familiale, mais aussi l'image du pays. C'est par deux opérations distinctes que l'artiste traite son sujet principal. D'abord, après avoir opéré une sélection parmi les vieilles photos de sa famille, il les transforme en œuvre en agrandissant le format et en ajoutant des éléments et des personnages afin de donner une signification à l'image. Ensuite, ces photographies retravaillées sont encadrées et exposées dans les espaces publics, les galeries et les musées à l'occasion des expositions individuelles ou collectives.

L'intention de l'artiste est de remettre en question, de critiquer ces images de la famille standard. Ainsi, ces photos privées transforment une expérience intime et émotionnelle en mémoire collective.

Selon le rédacteur en chef de la revue de photographie Lee Wei-yi(李威儀)[317] qui commente ses œuvres dans la revue *Voices of photography*,

---

[316] Lee, Wei-yi 李威儀, « L'avant-propos de l'interview de l'artiste Chen Shun-chu », *Voices of Photography,* vol. 3, janvier-février 2012, p. 40.

[317] Lee, Wei-yi 李威儀 est fondateur et rédacteur en chef de la revue de photographie *Voices of photography,* qui est une publication indépendante consacrée à la photographie contemporaine. Fondée en 2011 à Taïwan, *Voices of Photography* publie des articles concernant des artistes, des photographes, ainsi que des interviews avec des artistes, des galeristes, des conservateurs et des éditeurs.

> L'artiste, avec sa vision du XXI[e] siècle, interprète les scènes de souvenir de ces photos anciennes des années 60. Il les témoigne à travers ses (re)créations de l'image photographique quelques décennies plus tard[318].

D'après ses œuvres, ces « scènes de souvenir » désignent les voyages de famille dans son enfance, ou les voyages qu'il a manqués, ainsi que les réunions familiales. Comment l'artiste met son regard critique et élaboré sur le moment colonial par le biais de ses œuvres ?

Dans l'histoire de la photographie documentaire taïwanaise, il existe un genre particulier et hybride, qui ne comporte pas à première vue de caractère « colonial », la photographie de famille, qui reste un cas isolé intéressant à analyser. L'artiste va se focaliser sur ce type de photographie pour retravailler son contenu colonial. C'est ce répertoire que l'artiste utilise pour construire une critique coloniale de cette période coloniale.

3.1 Contexte de portrait de famille

La technique et les connaissances relatives à la photographie sont introduites du Japon à partir de 1920. L'apprentissage des photographes taïwanais commence par la méthode du portrait personnel ou familial. Certains Taïwanais vont au Japon pour étudier la technique photographique. Peng Jui-lin(彭瑞麟 1904-1984) en est un exemple. Après avoir été diplômé d'abord du *Nippon Photography Institute* de Tokyo avec le premier prix, il rentre à Taïwan et ouvre le studio photographique « Apollo Shashin kan » (アポロ寫真館), où il enseigne la technique photographique, particulièrement celle du portrait[319]. Il est le premier Taïwanais engagé dans l'enseignement de la photographie. Ses étudiants ouvrent successivement à Taïwan des studios photographiques, où est proposée une pratique spécialisée du portrait.

---

[318] Lee Wei-yi 李威儀, « L'interview de l'artiste Chen Shun-chu », *Voices of Photography,* vol. 3, janvier-février 2012, p. 40.

[319] Wu Chia-pao 吳嘉寶, « Taiwan sheying jian shi »台灣攝影簡史(Histoire de la photographie de Taïwan), in *Recueil de documents de la Conférence de la photographie : Three Photographic Perspectives - Hong Kong*、*Mainland China*、*Taiwan*, Hong Kong Arts Centre, 1993. Disponible sur : http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-1005.htm. (Consulté le 02 janvier 2018)

Peng Jui-lin, *Apollo Shashin kan*[320] : studio photographique de Peng Jui-lin(彭瑞麟) , 1945.

Pendant les années 1940, la technique photographique n'est pas encore généralisée pour les familles. L'appareil photo est coûteux, en outre lourd et encombrant, et il demande une connaissance spéciale. L'exigence de la technique professionnelle est donc nécessaire pour utiliser ce matériel. Seuls les studios possèdent cette technique et l'équipement professionnel nécessaire. Cela explique donc le fait que la photographie de famille soit généralement prise par les studios ou dans les studios.

Nous pouvons également constater cela dans les films de l'époque. « La cité des douleurs » est un film taïwanais, réalisé par Hou Hsiao-hsien(侯孝賢), qui traite la vie d'une famille après la fin de la domination japonaise. L'une des séquences du film, montre un homme qui tient l'obturateur afin de prendre une photo dans son studio avec sa « chambre photographique[321] ». La scène démontre que l'appareil photo à cette époque-là n'est pas si facile d'accès. Cette technique professionnelle n'est accessible que par les photographes professionnels dans les studios.

[320] Peng Liang-min 彭良岷, *Apollo Shashin kan* : studio photographique de Peng Jui-lin, 1945. La reproduction de la photo est disponible sur : http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/5a/ec/54.html (Consulté le 02 janvier 2018)

[321] La chambre photographique, ou « chambre technique de grand format », est un appareil photographique, qui était le seul type d'appareil existant dans les premiers temps après l'invention de la photographie.

La capture d'écran d'une scène du film *La cité des douleurs*, réalisé par Hou Hsiao-hsien (侯孝賢), 1989. Format : Couleur-Mono. Genre : Drama. Durée : 157 minutes. Production : Era Group et Chiu Fu-sheng (邱復生).

Si la technique n'est réservée qu'à un cercle fermé, seule la bourgeoisie urbaine et marchande peut accéder au studio pour faire prendre ses portraits individuels ou familiaux[322]. Les photos faites par les professionnels de studio sont des photos standardisées, à fenêtres découpées, au format d'une carte de postale. Il s'agit de réaliser une composition esthétique, d'effectuer des cadrages et des recadrages, de mettre en place un éclairage approprié, et mettre en scène des décors irréels. Pour un portrait de famille, le photographe professionnel peut vouloir faire ressortir le « meilleur côté » du sujet.

La photo de famille est considérée comme le symbole de puissance économique et sociale de la famille. Hsu Chi-lin(許綺玲) souligne que « *la photo de famille à Taïwan vise à être regardée. Les membres de la famille posent devant l'objectif et le cadrage d'autrui est construit ainsi visuellement l'image d'une famille*[323]». La photographie de famille chinoise traditionnelle où plusieurs générations sont présentées, montrée ci-dessous, représente non seulement la force de la famille développée de génération en génération, mais aussi sa solidité financière, qui est capable de soutenir tous les membres de la famille.

[322] Wu Chia-pao 吳嘉寶, « Taiwan sheying jian shi »台灣攝影簡史(Histoire de la photographie de Taïwan), *op. cit.* Disponible sur : http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-1005.htm (Consulté le 02 janvier 2018)

[323] Hsu Chi-lin 許綺玲, « Looking for our ancestors through broken mirror? - Rebirth or diversion of family albums in Taiwan », *Chung Wai Literary Quarterly*, vol. 29, n°2, juillet 2000, p. 83.

Photographe inconnu, noir et blanc, 13.5 x 10 cm, 1950, coll. part[324].

La photo montre le portrait d'une famille traditionnelle chinoise de trois générations. Ils se rassemblent devant le photographe et pour se faire photographier spécialement devant des décors faux à l'arrière-plan. Selon le système hiérarchique d'une famille, la place des membres de la famille sur la photo est décidée selon la génération et l'âge. Les grands parents s'assoient au centre et au premier rang, sur lesquels les petits enfants s'appuient. La deuxième génération est en arrière-plan. Cette disposition photographique de la famille est typique et correspond à celle d'une « famille élargie » : une structure traditionnelle de la famille dans la société taïwanaise[325].

Photographe inconnu, couleur, 7.5 x 10.5 cm, 1960, coll. part[326].

[324] Joel Chung Yin-chai 鍾燕齊, *The Tale : Archaeology of Photography in studio*, Hong Kong, Joint Publishing HK, 2015, p. 28.

[325] Chien Wen-yin 簡文吟 et Yi Chin-chun 伊慶春, « The Dynamic Development of Taiwanese Families : Structural Fission and Expansion », *Journal of Population Studies,* n°23, Taïpei, Airiti Press Inc., décembre 2001, p.15.

[326] Joel Chung Yin-chai 鍾燕齊, *The Tale : Archaeology of Photography in studio*, *op. cit.,* p. 30.

Pendant les années 1960, on assiste à la diffusion du modèle de la famille moderne : la « famille nucléaire »[327] est composée d'un couple d'adultes, normalement mariés, et d'enfants nés de leur union. Ce type de structure familiale voit aussi le jour dans les studios photographiques grâce à l'expansion économique rapide de Taïwan. Le studio possède des décors variés, comme la photo montrée ci-dessus avec des vases à fleurs et un fond d'image de paysage.

L'artiste dont nous parlons dans ce chapitre, Chen Shun-chu lui-même conserve la photographie de sa famille qui a été prise lorsqu'il était enfant en 1964. La photo montrée ci-dessous présente le portrait de sa famille.

Portrait de famille de Chen Shun-chu, pris dans le Studio *An-Tung*(安東),
photographe inconnu, 14.5 x 10.5 cm, 1964, photo conservée par Chen Shun-chu[328].

Cette photo est prise dans le studio de sa ville natale dans l'archipel des Pescadores[329] : le nom du Studio *An-Tung* (安東) est écrit en chinois en bas de la photo. De plus, le studio décore le fond d'image de nuages produisant un environnement de la nature. C'est une photo typique d'une famille nucléaire. Les membres de la famille (ses parents, sa sœur et son frère) sont bien habillés pour participer à ce moment officiel de

[327] *Ibid.,* p.16.

[328] Lee Wei-jing 李維菁, Chang Shih-lun 張世倫, Yu Wei 游崴, Chou Yu-ling 周郁齡 et Sharleen Yu 余思穎, *Portrait of Family : Chen Shun-Chu*, Art Forums 89, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum et Garden City Publishers, 2014, p. 48.

[329] *Ibid.,* p. 52.

la famille. Leurs regards fixent le photographe, même les enfants se tiennent droits, les pieds bien campés au sol en position debout. Son père est vêtu d'un costume formel avec une cravate et porte une montre et des chaussures en cuir. Sa mère porte un manteau à col moderne et a les cheveux bien coiffés et à la mode. Les habits montrent une certaine qualité de vie de la famille où l'artiste est né. Ainsi, la prise des portraits de famille en studio est une pratique réservée seulement aux familles aisées.

Jusqu'à la fin des années 60, la photographie devient une technique relativement facile d'accès pour la famille. Les familles commencent à réaliser leurs propres clichés grâce à l'arrivée des petits formats Kodak[330]. Le geste photographique s'inscrit dans la vie courante, les sujets photographiés sont liés au quotidien de la famille.

L'évolution des évènements familiaux de l'époque était susceptible de modifier l'image de la famille[331]. Par exemple la popularisation du tourisme, du voyage et de la célébration d'événements de la vie familiale. Après les portraits de famille, on se centre progressivement sur des événements. Les photos de famille sont ainsi prises à l'extérieur du studio, au naturel, comme les lieux de loisirs, les attractions touristiques et les patrimoines culturels.

Photographe inconnu, noir et blanc, 16.5 x 10.5 cm, 1960, coll. part.[332]

[330] Wang Hsiao-ching 汪曉青, « The New Face of Family Portraits : from Traditional Albums to Facebook », *Journal of Aesthetic Education,* n°185, Taïpei, National Taiwan Arts Education Center, 2012, p. 5.

[331] *Ibid.,* p. 2.

[332] Cette photo, conservée par Kuo, Yen-ti (郭晏緹), est aussi la photo de sa famille. La reproduction de la photo est disponible sur : https://magazine.chinatimes.com/khstyle/20160114001933-300611, mise en ligne le 14 janvier 2016. (Consulté le 7 juillet 2017)

La photographie ci-dessus montre une famille qui fait un voyage à Kaohsiung, ville située au sud de Taïwan. La famille prend la photo au bord de la rivière touristique : *Lover River*. Le bâtiment de l'autre côté de la rivière est le Tribunal de District de Kaohsiung. C'est une famille nucléaire qui est composée des parents et de leurs deux enfants. Ils posent devant l'objectif avec un regard tourné vers l'objectif pour être bien saisis. La scène de cette photo de famille passe du décor faux en studio à un paysage extérieur avec une architecture symbolique de la ville.

Cette transformation de l'esthétique de la photo de famille est encouragée par les avancées techniques et de nouveaux matériels destinés au public. À partir des années 70, l'imprimerie photographique et l'appareil photo compact sont généralisés[333]. La photographie devient une pratique familiale. La plupart des familles à Taïwan utilisent ce matériel afin de garder les moments de bonheur représentatifs de la famille. Ces photos seront conservées dans les albums, dans les boîtes, ou bien accrochées aux murs à la maison.

Non seulement l'industrie simplifie le matériel pour que chacun puisse photographier ses proches sans avoir besoin de passer par un professionnel ou d'avoir des connaissances en optique, elle exerce aussi son influence sur la photographie en elle-même tout comme l'évolution de la méthode de photographie. Le photographe amateur – dans sa perspective plus sociale qu'artistique – attend qu'une personne arbore un sourire, fasse un signe amical ou, plus simplement, qu'elle ait « l'air bien ». Parfois, la prise de vue « sur le vif » remplace progressivement la photographie posée.

Normalement, dans une famille c'est l'homme ou le père qui s'occupe de la prise de vue[334]. Le père domine ainsi l'image de la famille. Comme des photographies retravaillées de l'artiste Chen Shun-chu, que nous allons traiter dans les pages suivantes, c'est le père de l'artiste qui photographie les images de sa famille, au moment des voyages en plein air, en dehors du studio, et au moment des réunions familiales. Les progrès techniques et l'idéalisation de la famille nucléaire permettent à la photo amateure de trouver sa place.

---

[333] Wang Hsiao-ching 汪曉青, « The New Face of Family Portraits : from Traditional Albums to Facebook », *op. cit.*

[334] Wu Chia-pao 吳嘉寶, « Taiwan sheying jian shi »台灣攝影簡史(Histoire de la photographie de Taïwan), *op. cit.* Disponible sur : http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-1005.htm (Consulté le 7 juillet 2017)

3.1.1 La légitimation artistique de l'image photographique à Taïwan

La photographie entretient des relations à la fois difficiles et opaques avec l'art, plus précisément l'art plastique. La rencontre entre l'image photographique et l'art plastique comporte deux contextes historiques : celui de la photographie et celui de l'image photographique dans l'art plastique.

À l'origine, la photographie est inventée pour copier mécaniquement la « réalité » et est utilisée par les peintres comme une aide pour leurs réalisations. Les années entre 1987 et 1990 sont cruciales et marquées par la rencontre entre l'image photographique et l'art plastique. La levée de la loi martiale (en 1987) libère en même temps la communication de message et d'expression, un grand nombre d'images et de clichés réapparaissent, par exemple l'image politique, familiale, communautaire, ainsi que des récits historiques locaux. Les chercheurs les désignent comme des « photos documentaires / archives » qui racontent à nouveau la mémoire collective de Taïwan. Les artistes taïwanais pratiquent ces photos comme modes d'expression.

Nous ne ferons pas ici un retour sur l'historique de la photographie, mais traiterons directement le thème « l'image photographique » comme point de départ en racontant son contexte indépendant et son concept afin d'analyser les œuvres de Chen Shun-chu.

En 1992, l'Institut d'histoire de l'art de l'Université de Taïwan organise des séminaires dédiés à la « Documentation photographique au début de Taïwan ». Dans ce contexte, la photographie est traitée comme une étude académique par l'école officielle. L'afflux de réflexions théoriques aide donc à faire entrer par la grande porte la photographie dans les institutions muséales et le mécanisme des expositions biennales[335]. La photographie est ainsi devenue l'un des projets d'art plastique.

L'image photographique possède une double signification : d'une part, elle peut représenter une partie de la réalité, y compris le contenu dans la photo, tels que les habits, la coiffure et le paysage qui révèlent les traces de l'époque. D'autre part, elle existe en tant que support du temps. L'action de collectionner ces clichés sert aussi à

[335] Wu Chia-pao 吳嘉寶, « Taiwan sheying jian shi »台灣攝影簡史(Histoire de la photographie de Taïwan), *op. cit.* Disponible sur : http://www.fotosoft.com.tw/book/papers/library-1-1005.htm (Consulté le 9 juillet 2017)

garder un souvenir[336]. L'artiste Chen Shun-chu prend en compte cette double signification de la photographie en utilisant de vieilles photos, plus précisément des images de ces vieilles photos et il les reconstruit en images artistiques.

En effet, ses œuvres possèdent un double contexte historique, celui de la photo originale : vieilles photos prises par son père et celui de l'image photographique : œuvres créées par l'artiste en utilisant de vieilles photos. De même pour le contenu de la photo, il y a deux contextes, premièrement, l'image de la famille et du paysage local dans le passé, et deuxièmement, une image recréée par l'artiste en collant du carrelage sur les vieilles photos. Enfin, le support utilisé de l'image est tout aussi important de tenir compte pour comprendre *Voyage dans le temps* : une feuille photographique de qualité ancienne est utilisée (image floue, en noir et blanc), et est encadrée avec un cadre nouvellement créé en grand format.

En 1995, le professeur Hsu Chi-lin(許綺玲) traduit l'ouvrage *La Chambre claire* de Roland Barthes en chinois et le publie à Taïwan. Cela déclenche une vague de discussion sur la théorie de la photographie. Roland Barthes, dans cet ouvrage, s'applique à déterminer les spécificités du médium et de l'image photographique en mettant à contribution histoire ainsi que leur sensibilité personnelle.

Nous allons appliquer ainsi sa théorie qui consiste à identifier trois points de vue dans l'action de la prise d'une photo. Selon Roland Barthes, une photo peut être l'objet de trois « pratiques[337] » : faire, subir et regarder. Tout d'abord, celui qui prend la photo est l'« operator », c'est le photographe. Ensuite, le « spectator » indique celui qui regarde la photo. Enfin, le « spectrum »[338] désigne le référent de la photo, qui peut être un objet ou une personne photographiée.

3.1.2 De la photographie privée à la mémoire collective

La série de photographies retravaillées *Voyage dans le temps* transforme le paysage,

[336] *Ibid.*

[337] Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980, p. 22.

[338] Roland Barthes choisit le mot « spectrum » afin de souligner le rapport qu'entretient la photographie avec le spectacle.

l'architecture, l'objet spécifique, les membres de la famille en symboles. L'artiste montre ces symboles d'un point de vue artistique. Cela permet d'évoquer une mémoire collective. La mémoire collective peut être constituée par différents vecteurs tels que la conversation, les institutions scolaire et muséale et les rituels, etc.

Comment cette mémoire collective se forme-t-elle pour un « spectator » (selon Barthes) ? Et quel est son rapport avec la mémoire individuelle ?

Le sociologue Maurice Halbwachs, dans ses deux ouvrages *Les cadres sociaux de la mémoire* et *La mémoire collective*[339], traite en particulier ce thème. Il pense que c'est grâce à leur appartenance ancienne à un groupe social, par exemple la parenté et les affiliations de classe, que les individus sont capables d'acquérir, de localiser et de se souvenir. À travers la participation aux activités familiales et la commémoration, le groupe partage ces expériences et se remémore.

En outre, l'ouvrage de Paul Connerton *How societies remember* traite du rôle de la mémoire corporelle dans la reproduction des traditions culturelles et, par-là, dans la perpétuation des structures sociales dont ces dernières sont le produit. Au début de sa thèse, Connerton démontre une différenciation entre trois types de mémoire[340] : la mémoire personnelle (le réservoir des événements qui sont marqués dans une biographie individuelle), la mémoire cognitive et la mémoire habituelle (*habit memory*) logée dans la capacité pratique de reproduire certains actes :

> Il nous arrive fréquemment de ne pas nous rappeler comment, où et quand nous avons acquis le savoir en question, c'est seulement dans le fait de le mettre en œuvre que nous sommes à même de démontrer aux autres que nous nous en souvenons[341].

Et le même groupe s'intéresse à ces mémoires et peut les évoquer. « *[…] Les groupes fournissent aux individus des cadres dans lesquels leurs mémoires sont localisées par une sorte de cartographie (mapping)*[342]».

---

[339] Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1968 (1ère édition en 1950)

[340] La mémoire personnelle est comme un fil conducteur de l'histoire individuelle, et la mémoire cognitive comme un élément d'un système de mécanismes mentaux invariants. Et la mémoire-habitude est tombée dans l'oubli.

[341] Paul Connerton, *How societies remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, p. 22.

[342] Paul Connerton, *How societies remember, op. cit.,* p. 37.

Nous nous situons dans ce que nous nous rappelons dans l'espace mental fourni par le groupe. Mais ces espaces mentaux, Halbwachs insiste, « *reçoivent toujours un soutien qui provient et font référence à l'espace matériel occupé par ce groupe social particulier*[343]». Maurice Halbwachs s'est préoccupé de la mémoire sociale, qui montre que nous nous situons au sein d'espaces mentaux fournis par le groupe et liés aux espaces physiques que celui-ci occupe[344]. Mais selon Connerton, Halbwachs n'a pas aperçu que la transmission des images du passé s'effectue principalement par le biais des performances rituelles[345].

Il est important de se pencher sur ces actes rituels, ces « pratiques commémoratives » qui forment le support social de la mémoire commune.

3.2 Trois perspectives à comprendre *Voyage dans le temps*

La série que nous allons traiter, *Voyage dans le temps* se compose de sept photographies retravaillées, réalisées de 2001 à 2003. L'artiste Chen Shun-chu choisit sept photographies que son père a prises dans son enfance. Selon Lee Wei-yi(李威儀), dans l'interview de l'artiste : « *Le père de l'artiste se passionne pour la photographie et lui en a laissé de nombreuses. Son père est mort quand il a eu dix-sept ans*[346] ». Après avoir sélectionné parmi de vieilles photos prises par son père, il agrandit ces images photographiques choisies et les encadre. Il met ensuite des carreaux céramiques blancs par-dessus des photos sur lesquels il imprime des images aussi extraites des autres vieilles photos. Ces carreaux souvent cachent une partie de l'image. C'est ainsi que l'artiste « *réécrit l'histoire de sa famille*[347] ».

Voyage dans le temps comporte deux catégories de photos. C'est d'abord l'activité touristique de la famille : *Temple Zhinan, Sadimen, Lac Dabei I et Lac Dabei II, Sauveur de la nation* ; et la réunion de la famille : *Réunion Familiale* et *Banquet.* Cette série est présentée en 2004 à l'occasion d'une exposition en solo de l'artiste à la Galerie

---

343 *Ibid.*

344 Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, *op. cit*, p. 33.

345 Paul Connerton, *How societies remember*, *op. cit*, p. 38.

346 Lee Wei-yi 李威儀, « L'interview de l'artiste Chen Shun-chu », *art. cit.*, p. 40.

347 *Ibid.*

ITPARK et à la fin collectionnée par le Musée national des Beaux-Arts de Taïwan après la mort de l'artiste en 2014. *Voyage dans le temps* s'inscrit dans l'histoire d'art de Taïwan, car ces images photographiques montrent des perspectives visuelles de deux générations, celle de son père et de l'artiste lui-même. Cette œuvre est non seulement analysée par des historiens taïwanais souvent pour son aspect esthétique mais elle est aussi un sujet de discussions dans les mémoires d'université.

Le chercheur Lin Chih-ming(林志明) définit cette série par le terme d'« image photographique ». Il considère la photographie comme une technique de réaliser une image, « *ainsi le développement au niveau technique influence la qualité de l'image. Par exemple le film, la télévision ou la vidéo sont tous des techniques de support de l'image cinématographique* [348] ».Le développement du système économique et technologique a permis la production de photos de qualités différentes. L'artiste Chen Shun-chu réalise ses œuvres à l'aide de l'« image photographique » de vieilles photos de famille. Ces photos montrent la vie du peuple à cette époque-là et évoquent la mémoire collective à travers l'intervention et la présentation par l'artiste.

Nous allons introduire d'abord trois perspectives qui proposent des méthodes afin de comprendre *Voyage dans le temps*. Suivant ces points communs de la série, nous allons analyser précisément des détails de chaque photo retravaillée, pour voir comment l'artiste remet en cause dans cette série les standards de l'identité moderne, que sont la famille, les paysages et le tourisme en intervenant sur des photographies représentatives des familles standards des années 60.

3.2.1 Intervention de l'artiste : sélection des photos et collage du carrelage céramique

L'artiste réinterprète les images photographiques à travers l'« appropriation » et le collage des carreaux céramiques. Le critique d'art Wang Pin-hwa(王品驊) explique : « *L'artiste fait un retour sur les photos prises dans le passé. Il crée une œuvre en réappropriant ces images photographiques. Durant cette création, l'artiste tente de réécrire l'histoire*[349]». Non seulement pour l'histoire de la famille, mais aussi pour

[348] *Ibid.*, p. 65.

[349] Wang Pin-hwa 王品驊, « Chen Shun-chu de yingxiang zhuangzhi »陳順築的影像裝置(Installation

l'histoire de l'époque de son père. Cette méthode de création est considérée généralement par des critiques comme le moyen de réécriture. Ces images passent de diachroniques à synchroniques.

Le carrelage céramique est un élément essentiel dans cette série. D'après l'artiste, le carrelage céramique porte une signification nostalgique de sa ville natale : îles Pescadores (du portugais « pêcheurs »), ou *Penghu* (澎湖).[350] Selon lui,

> Durant la période anticommuniste, un grand nombre de soldats résident à l'archipel de *Penghu*, il y a donc beaucoup de cimetières militaires, dont des tombes sont recouvertes de carrelage céramique. Quand j'étais enfant, j'allais souvent dans ces cimetières[351].

Entre 10 et 40 pour cent du terrain des îles de *Penghu* sont consacrés au repos des ancêtres et soldats[352].

D'après Oliver Streiter, « *Les cimetières, les tombes et les pierres tombales de l'archipel de Penghu ne ressemblent guère à ce que l'on trouve sur l'île de Taïwan*[353]». Pour expliquer cela, nous faisons appel non seulement à l'histoire du peuplement de l'archipel – la présence des stationnements militaires, mais aussi à l'environnement géographique – la violence des vents de la mousson d'hiver qui provoquent l'érosion. Toutefois, la partie posée du carrelage céramique est relativement conservée. La forme des tombes est diverse, nous montrons ensuite deux exemples de tombes dont la façade est couverte de carrelage céramique blanc et d'une la plaque funéraire en marbre.

---

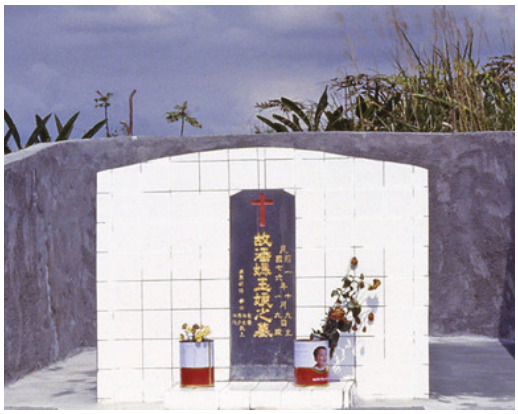
de l'image photographique de Chen Shun-chu), *ARTCO*, Taïpei, Art & Collection Group, vol. 206, novembre 2009, p. 109.

[350] *Penghu* est un archipel de 90 îlots au large de la côte sud-ouest de Taïwan, dans le détroit de Taïwan.

[351] Lee Wei-yi 李威儀, « L'interview de l'artiste Chen Shun-chu », *art. cit.,* p. 42.

[352] Streiter Oliver, « Influences de la nature et du pouvoir sur les pratiques funéraires et épigraphiques à Penghu de 1660 à nos jours. », séminaire à l'Antenne de Taïpei, Paris, Centre d'études français sur la Chine contemporaine (CEFC), le 18 septembre 2015.

[353] *Ibid.*



Pan, Ing-hai (潘英海), *Quatrième cimetière de Fuli* (富里), 1995[354]

Pan, Ing-hai(潘英海), *Le Cimetière Xuhai Village* (旭海村), 1995[355]

L'artiste garde le souvenir de ce matériau à travers ses expériences d'enfance au cimetière. En outre, selon l'artiste, « *certaines tombes sont imprimées ou incrustées du portrait du défunt (le soldat). Ce sont des portraits de personnes ayant bonne mine, pris lors de leur jeunesse*[356] ». Le portrait du défunt accompagne la famille non seulement dans le processus de deuil, mais souvent représente le souvenir visuel du défunt et est parmi les biens les plus précieux de la famille. Cette image intime appartient à la famille. Dès que le portrait est montré sur la tombe, il devient une image exposée qui peut être regardée publiquement.

En réalisant la série *Voyage dans le temps*, l'artiste imprime le portrait et l'image sur les carreaux blancs en céramique et les colle sur chaque photo sélectionnée. Le carrelage céramique devient une marque de cette série. C'est ce marqueur de mémoire

[354] Pan, Ing-hai 潘英海, *Quatrième cimetière de Fuli* (富里), 1995. Research Center for Humanities and Social Sciences, *Academia Sinia*. L'image provient du site de Taïwan e - Learning and Digital Archives Program : http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/6c/fa/69.html (Consulté le 29 août 2017)

[355] Pan, Ing-hai 潘英海, *Le Cimetière Xuhai Village* (旭海村), 1995. Research Center for Humanities and Social Sciences, Academia Sinia. L'image provient du site du Taïwan e - Learning and Digital Archives Program : http://catalog.digitalarchives.tw/item/00/6c/3b/bf.html (Consulté le 29 août 2017)

[356] Lee Wei-yi 李威儀, « L'interview de l'artiste Chen Shun-chu », *art. cit.,* p. 42.

collective que l'artiste retient et garde dans ses œuvres.

En réalité, le carrelage céramique possède une valeur mémorielle pour l'artiste et pour le public taïwanais, car les taïwanais emploient également des carreaux céramiques dans l'architecture domestique.

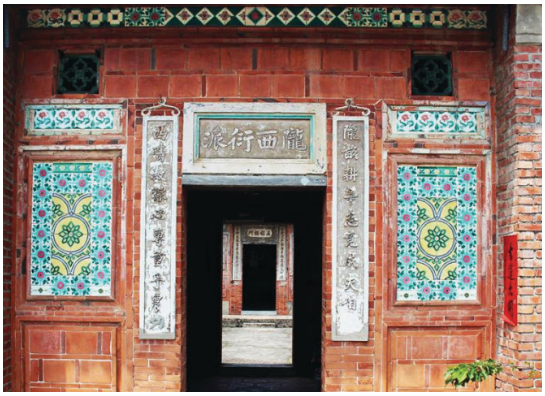
La « culture du carreau céramique » dans l'architecture à Taïwan commence au début de la domination japonaise, selon Kang No-hsi(康鍩錫), « *ces carreaux céramiques sont fabriqués par le Japon et ensuite importés sur l'île*[357] ». L'utilisation du carrelage dans l'architecture de Taïwan est liée étroitement à la mode japonaise. Notamment des maisons traditionnelles à *Penghu*, dont la façade, les portes, même les murs de la cuisine, de la salle de bain sont ornés de carrelage, soit en céramique blanc, soit imprimé de motifs géométriques, fleurs, oiseaux ou personnages[358]. Malgré la fermeture successive des usines de carrelage japonaises pendant la Seconde guerre mondiale, on trouve néanmoins ce carrelage encore aujourd'hui dans certaines maisons anciennes. En trouvant ci-dessous deux modes de carrelage posées sur l'architecture domestique traditionnelle de Taïwan, la première image présente l'ancienne maison du clan *Chung*(鍾), dont la façade est couverte de carrelage blanc en céramique, tandis que celle de la deuxième image est couverte de carreaux en motifs géométriques et à fleurs.

Lai Guan-wen(賴冠妏), *La maison traditionnelle du clan Chung(*鍾*)à Dafu Village(*大富村*) à Taïwan*[359], date inconnue.

[357] Kang No-hsi 康鍩錫, Taiwan lao huazhuan de jianzhu jiyi 台灣老花磚的建築記憶 *La mémoire architecturale de vieux carreaux décorés à Taïwan*, Taïpei, Owl Publishing House Co., LTD, 2015, p. 27.

[358] Kenji Horigome, « A Study on the Evolvement in Tile Configuration and Coloration of Taiwanese Modern Building Façade during the Japanese Occupation Era », *Journal of Building and Planning*, n°18, Taïpei, National Taiwan University, décembre 2011, p.46.

[359]Lai Guan-wen 賴冠妏, *La maison traditionnelle du clan Chung(*鍾*) à Dafu Village(*大富村*)* à Taïwan, date inconnue. La reproduction de la photo provident du *Left Coastal Electronics News*. Disponible sur :



Museum of Ancient Taiwan Tiles, *La maison traditionnelle du clan Cheng*(鄭) *à Shuimei township*(水美里)*à Taïwan*[360], date inconnue.

Nous comprenons donc que le carrelage possède une qualité commémorative pour les Taïwanais. L'artiste matérialise ces mémoires. Selon le critique d'art Cheng Amy Huei-hwa(鄭慧華), « *À partir des souvenirs d'enfance personnels, son œuvre évoque les symboles familiaux et les expériences communes et enfin génère de l'empathie avec le public*[361] ». *Voyage dans le temps* révèle la relation entre la mémoire individuelle et collective. Des souvenirs d'enfance de l'artiste sur le carrelage et le portrait de la tombe influencent naturellement son langage créatif et touchent également la mémoire collective des Taïwanais.

La photographie de la famille est quelque chose d'intime que l'on ne voit normalement que dans des albums chez soi, « *avec le carrelage céramique, l'artiste fabrique un espace d'autel dans l'image qui permet de regarder rituellement ces souvenirs*[362] ». L'utilisation du carrelage comporte ainsi un caractère public.

---

http://faculty.ndhu.edu.tw/~LCenews/e_paper/e_paper_c.php?SID=423, mise en ligne le 21 avril 2013 (Consulté le 6 septembre 2017)

[360] Museum of Ancient Taiwan Tiles, *La maison traditionnelle du clan Cheng*(鄭) *à Shuimei township*(水美里)*à Taïwan*, date inconnue. La reproduction de la photo est disponible sur : https://www.1920t.com/ (Consulté le 6 septembre 2017)

[361] Cheng Huei-hwa 鄭慧華, « Traces of Lost Nostalgia : Chen Shun-chu's "Journey in Time" Series », *Modern Art*, vol.114, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, juin 2004, p. 38.

[362] Hsiao Chong-ray 蕭瓊瑞, « Shi zhui jiyi • pin tie qinggan – Chen Shun-chu de yingxiang yu zhuangzhi»拾綴記憶・拼貼情感 – 陳順築的影像與裝置(Ramassage des mémoires, Collage des émotions – l'image et l'installation de Chen Shun-chu), *Artist*, n°418, Taïpei, Artiste Publishing Co., mars 2010, p. 204.

3.2.2 Identité des membres de la famille dans la photographie

Les personnages dans les photos sont en fait les membres de la famille de l'artiste, puisque ce sont de vieilles photos prises par son père, mais l'artiste ne précise pas spécialement l'identité de ces figures. L'artiste lui-même exprime dans l'interview que « *bien que les personnages dans mon œuvre soient les membres de ma famille, je les considère comme des "Autruis"*[363] ». Et ces images photographiques représentent la vie quotidienne et générale d'une famille taïwanaise. Cela permet de les relier aux expériences du peuple. C'est la raison pour laquelle il est peu important d'identifier les personnages de la photo.

Selon Hsu Chi-lin(許綺玲), il est possible d'analyser la relation familiale dans une photographie avec un aspect sociologique. Cependant, lorsque l'image photographique est employée dans l'art plastique, la limite du cadre de la lentille de caméra n'existe plus. L'image devient un espace ouvert[364]. Autrement dit, dès que l'on regarde ces photos pour leur aspect esthétique, le cadre d'une photo familiale est transformé en cadre d'une œuvre. Un tel espace ouvert peut inviter les spectateurs à entrer, à comprendre et à identifier arbitrairement les figures et les scènes dans les photos. La description de la photo n'est pas fixée. Ces photos privées de la famille deviennent des images neutres. La société est libre de lire et d'interpréter selon la situation mentale et la volonté de chaque spectateur.

Selon l'artiste Mei Dean-e(梅丁衍), les spectateurs ne connaissent pas ces membres de la famille dans l'œuvre. C'est ainsi que ces images ne sont pas tout simplement la représentation de la mémoire personnelle. Elles montrent en fait des images sociales[365]. Ces images des proches d'artiste quittent leur véritable identité, et se transforment en objet projectif (projective *object*) de la mémoire collective taïwanaise.

---

[363] Lee Wei-yi 李威儀, « L'interview de l'artiste Chen Shun-chu », *art. cit.*, p. 40.

[364] Hsu Chi-lin 許綺玲, « Looking for our ancestors through broken mirror? – Rebirth or diversion of family albums in Taiwan », *art. cit.*, p. 84.

[365] Mei Dean-e 梅丁衍, « Xiangchou bu hui rongyan shao – kan Chen Shun-chu de zuopin »鄉愁不悔容顏少–看陳順築的作品(La nostalgie dans les œuvres d'art de Chen Shun-chu), *Modern Art*, vol.66, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, juin 1996, p. 25.

3.2.3 Le réalisateur de la photo (*l'operator*) et le créateur des œuvres (l'artiste)

La série *Voyage dans le temps* possède deux processus de réalisation et une double perspective de l'image. C'est tout d'abord une photographie de la vie quotidienne qui est capturée directement à un moment du passé. En outre, en tant qu'œuvre artistique, elle est différente de la photographie. Cette série retraite et retravaille les « images photographiques ».

Selon Roland Barthes, il existe trois paliers au niveau desquels nous focalisons pour réellement comprendre une photo. Ils sont le photographe – « Operator », celui qui observe la photo – « Spectator », et la personne photographiée et représentée sur la photo – « Spectrum ».[366]

Le père de l'artiste réalise les photos de la famille, en tant qu'« operator », la façon dont il prend des photos n'est pas celle d'un photographe professionnel. Ce dernier capture l'image en supposant un engagement esthétique fort. Parmi des photos que le père a prises, il existe des défauts naturels sur des photos développées, tels que la surexposition, le grain, les taches noires et l'effet de flou qui peuvent être des erreurs au niveau technique photographique pour le réalisateur de la photo.

Pourtant, dans la deuxième perspective, durant la création de la série, ces défauts deviennent des effets esthétiques pour l'artiste. Ce sont également des caractéristiques réputées temporelles et attirantes pour les générations suivantes. L'artiste emploie ces qualités documentaires de la photo afin de développer le regard provenant de sa propre génération.

Par ailleurs, celui qui prend la photo, l'« operator », est naturellement absent dans chaque photo. Autrement dit, le père (de l'artiste) / le mari (de sa mère) semble être absent dans la famille. Il devient un « absent »[367] dans chaque image. La photographie devient une preuve de l'existence historique de cet « Absent ».

---

[366] Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie, op. cit.*, p. 176.

[367] Hsu Chi-lin 許綺玲, « Sweet Home… Seen through Changing Images (1970-1990): Snapshot Style and Family Theme in Photographic Discourses», *ROUTER : A Journal of Cultural Studies,* n°2, mars 2006, p. 22.

Selon les trois aspects proposés ci-dessus, nous allons analyser dans les pages suivantes toutes les photos retravaillées de la série *Voyage dans le temps*. Dans ces images sélectionnées par l'artiste, il existe deux pratiques photographiques, celle du documentaire et celle du portrait de famille. L'artiste conçoit une dualité, y compris son aspect documentaire qui engage une esthétique, ainsi que son regard sur ses photographies de la famille. À la fin, il les transforme en œuvre par un processus d'interactions entre photographes, récepteurs et images.

L'enjeu est qu'il brouille les poncifs de l'identité moderne, comme celle de la famille, du voyage et de lieux de mémoire collective. L'artiste pose son regard post-colonial sur la période coloniale et sur une mémoire collective.

Nous comprendrons ainsi *Voyage dans le temps* à la fois sous un angle documentaire, c'est-à-dire à travers le contexte de photographie documentaire de Taïwan, mais aussi sous l'angle de l'histoire du portrait de famille qui s'insère également dons son contexte spécifique de l'histoire de la photographie à Taïwan.

3.3 Analyse de la série *Voyage dans le temps*

3.3.1 Photographies retravaillées du voyage au naturel de la famille

Les photos de famille sont privées, même si les « spectators », en tant qu'étrangers ne connaissent pas la famille, il est possible d'obtenir une expérience de déjà vu avec ces photos. Parmi ces vieilles photographies, les photos floues, mise en lumière et le grain du film deviennent en quelque sorte une esthétique du passé et des produits d'époque. Chaque détail possède un message du temps.

D'abord, les cinq premières photos retravaillées que nous allons analyser sont liées au tourisme : *Temple Chin-Nan*, *Sandimen*, *Sauveur de la nation* et *Lac Dabei I* et *Lac Dabei II*. La famille se rend dans des sites touristiques typiques des paysages taïwanais.

Chen Shun-chu, *Temple Chin-Nan*[368], 103 x 94 x 6 cm, 2003.

La famille est photographiée dans un lieu religieux taïwanais. Le Temple *Chin-Nan* (指南宮), également connu sous le nom du Temple *Xiangong* (Grand-père immortel), est situé à Taïpei sur le *Mont Chin-Nan* ; il s'étend sur le vaste flanc de la montagne ; un escalier de plus de milles marches conduit au hall principal. Ce temple honore les « Trois Enseignements[369] », qui renvoient aux trois grands enseignements religieux chinois : le confucianisme, le taoïsme et le bouddhisme, c'est une pratique syncrétiste. Un grand nombre de statues des trois religions sont installées dans ce temple. Beaucoup de célébrations et événements y ont lieu. C'est la raison pour laquelle le Temple *Chin-Nan* devient un lieu représentatif de la « religion chinoise » traditionnelle à Taïwan et accueille beaucoup de croyants.

D'après le site web officiel du Temple *Chin-Nan*[370], le temple a été en travaux de construction réguliers pendant une centaine d'années. Il est composé aujourd'hui de cinq grands halls. La photographie retravaillée ci-dessus montre la plus ancienne partie du temple : le Hall *Chunyang*(純陽), construit en 1890. À partir de 1971, les travaux de rénovation de ce hall principal sont complétés en conservant l'apparence originale et en préservant la fondation. Cette photo est prise précisément lors des travaux du temple des

[368] Chen Shun-chu, *Zhinan gong* 指南宮(Temple Chin-Nan), 2003. La reproduction de la photo est disponible sur : http://www.vopmagazine.com/chen-shun-chu/ (Consulté le 22 juillet 2017)

[369] L'histoire du Temple *Chin-Nan* est obtenue du site web officiel du Temple *Chin-Nan* : http://www.chih-nan-temple.org/ (Consulté le 22 juillet 2017)

[370] *Ibid.*

années 70. Un échafaudage en bambou se dresse devant la façade du temple. À travers cet échafaudage, nous pouvons voir l'architecture du temple traditionnel et les détails. La structure du temple traditionnel est composée de piliers et d'un linteau qui supportent un toit grand et légèrement incurvé. Le toit est l'élément visuel le plus important du temple, constituant la moitié de la taille de l'édifice. Le toit du Temple *Chin-Nan* est décoré de dragons et de phénix, ainsi que de trois figurines mythologiques situées entre deux dragons. La présence de l'ensemble de ces éléments crée une harmonie visuelle du temple.

Dans la photo, les parents et l'enfant se tiennent debout, le corps droit, les pieds bien campés sur les marches devant le temple. À l'arrière-plan devant le temple, d'autres visiteurs sont présents. La famille est bien habillée pour cette occasion. La mère a une coiffure courte et moderne, et tient un petit sac à main moderne. À côté, le portrait du père imprimé sur un carreau céramique est collé en recouvrant le visage original du père. C'est une façon pour l'artiste de mettre l'accent sur le souvenir de ce voyage et en particulier de reconsidérer le rôle du père.

Chen Shun-chu, *Sandimen*[371], 121 x 186 x 6 cm, 2003.

Cette photo du père et fils est prise à *Sandimen*, une municipalité à Pintung Country(屏東), située au sud de Taïwan. *Sandimen* signifie « trois lieux » où ont été installés trois villages aborigènes de *Paiwan* : *Timor, Talavatsal* et *Salalau* depuis 1935

[371] Chen Shun-chu, *Sandimen* 三地門, 2003. La reproduction de la photo est disponible sur : http://www.vopmagazine.com/chen-shun-chu/ (Consulté le 22 juillet 2017)

suite à une décision du gouvernement japonais. L'ensemble de ces trois lieux devient un site touristique. *Sandimen* possède une chaine de basses montagnes et des petits ruisseaux. La vie tribale forme un paysage en terrasses qui est présent sur le fond de la photo. D'après l'interview de l'artiste[372], cette photo a été prise en 1970, son père voyageait avec son frère aîné. Le père est habillé avec une chemise décontractée, une casquette et des lunettes. Le frère porte un uniforme scolaire. L'artiste regrette son absence pendant ce voyage et le montre en imprimant l'image de lui-même enfant sur le carreau céramique et il la colle à côté. Cela lui permet de participer à un « voyage dans le temps[373] ».

Contrairement aux photographies prises en studio où les enfants figuraient comme emblèmes de la descendance, la photo se met à montrer les personnages encadrés dans un lieu de loisir comportant un souvenir d'enfance.

Chen Shun-chu, *Lac Dabei I*, 103 x 155 x 6 cm, 2003.

Chen Shun-chu, *Lac Dabei II*, 103 x 155 x 6 cm, 2003.

[372] Lee Wei-yi 李威儀, « L'interview de l'artiste Chen Shun-chu », *art. cit.*, p. 39.

[373] *Ibid.*

Les photos ci-dessus sont toutes les deux prises au Lac *Dabei*(大貝湖), un lac artificiel situé à Kaohsiung(高雄) au sud de Taïwan. Lac *Dabei* signifie que le lac est riche en coquillages. En 1940, le Lac est relié à un réseau d'aqueducs industriels par le gouvernement japonais afin de fournir de l'eau à usage industriel et militaire. En puis, le gouvernement nationaliste de la Chine décide de continuer à l'utiliser ainsi en l'aménageant ; il devient alors un réservoir d'eau pour la ville de Kaohsiung en 1947[374]. À partir de 1960, le Lac *Dabei* est classé « zone touristique » par le projet d'aménagement[375] : plantation d'arbres, réalisation de nouveaux remblais routiers ainsi que construction de huit sites particuliers, y compris de multiples formes d'architecture chinoise traditionnelle (un pont, des escaliers, une pagode, une galerie, un lac artificiel, des kiosques, des pavillons et des arches[376]), auxquelles sont donnés des noms littéraires et poétiques afin de rehausser l'intérêt touristique.

Ce lac devient ainsi une attraction touristique au sud de Taïwan pendant les années 60 où sont accueillis de nombreux visiteurs. L'histoire du Lac *Dabei* résume le contexte touristique d'un lieu qui se développe depuis la domination japonaise. Le Musée d'Histoire de la ville de Kaohsiung conserve plusieurs séries des photographies prises pendant différentes périodes du Lac *Dabei*, notamment quand il est devenu un site touristique. Des photos conservées au Musée, y compris des images d'étudiants au camping, des familles qui visitent ainsi que des fonctionnaires inspecteurs sont recueillies dans les archives du tourisme.

Dabeihu (Lac Dabei), photographe inconnu, noir et blanc, 10 x 10 cm, 1965, coll. part.[377]

[374] L'histoire du *Lac Dabei* est obtenue du site web officiel de *Chengcing Lake* (nom actuel du *Lac Dabei*) : http://chengcinglake.water.gov.tw/english/outline_en1-1.html (Consulté le 21 juillet 2017)

[375] *Ibid.* (Consulté le 22 juillet 2017)

[376] *Ibid.* (Consulté le 22 juillet 2017)

[377] *Lac Dabei*, photographe inconnu, noir et blanc, cette photo est fait partie de la collection du Musée

La photographie montrée ci-dessus est prise à côté de la stèle sur laquelle les mots « Lac *Dabei* » (*Da bei hu*) écrits en chinois traditionnel sont gravés, dressée au bord d'un cours d'eau. La famille prend cette photo afin de témoigner de sa présence.

Lac Dabei I et *Lac Dabei II*, 103 x 155 x 6 cm, 2003.

Les photos *Lac Dabei I* et *II* sont prises respectivement dans deux de ces huit sites particuliers. La conformation des lieux dans les photos fournit des indices qui permettent de les situer, tels le grand escalier et le grand pont en béton.

La photo *Lac Dabei I* est prise devant un grand escalier – l'un des huit sites touristiques spéciaux. Cet escalier est construit en pierre et comporte deux grands paliers et trois volées de marches. Les rambardes placées sur les côtés de l'escalier ouvert sont un élément architectural du jardin chinois, à la fois esthétique et fonctionnel. Le début de chaque grande rampe est orné de supports en forme de nuages. Des animaux et des plantes sont gravés sur chaque tête de la rambarde cylindrique. Cet escalier est également un passage vers un édifice de style chinois situé plus haut.

La photo *Lac Dabei II* est prise sur un pont qui s'appelle « le pont des neuf courbes »(*Jiu qu qiao*, 九曲橋). C'est un pont piéton au-dessus du lac, souvent présent dans les jardins chinois. Son nom possède une signification particulière en chinois. En fait, « le pont des neuf tournants » ne signifie pas le pont n'ayant que neuf virages. « Neuf » en chinois signifie phonétiquement « beaucoup », c'est-à-dire que ce pont possède beaucoup de coins en reliant le pavillon *Taur Ran*(陶然閣)[378].

d'Histoire de Kaohsiung. Disponible sur : http://www.cna.com.tw/magazine/44/201601120005-1.aspx, mis en ligne le 12 janvier 2016. (Consulté le 7 juillet 2017)

[378] Informations obtenues du site web officiel de *Chengcing Lake* (nom actuel du *Lac Dabei)* : http://chengcinglake.water.gov.tw/english/outline_en1-1.html (Consulté le 24 juillet 2017)

Lac Dabei I (à gauche) et *Lac Dabei II* (à droite) présentent ensemble un effet de scénarimage.

Ces deux pièces sont réalisées avec deux photos prises sur un même film négatif. Dans *Lac Dabei I*, le cadre du film est exposé, les parties noires en haut et à droite cadrent l'image. À droite de la photo, une partie de *Lac Dabei II* est montrée. Ces deux images présentent un effet de scénarimage.

Dans ces deux images, il y a un point commun : une seule personne debout au centre de la composition est présente. Elle peut être un membre de la famille de l'artiste. Il est, dans *Lac Dabei I*, au milieu de l'étage de l'escalier et *Lac Dabei II* sur le pont. Et le haut de son corps est remplacé par un carreau céramique sur lequel le portrait est imprimé. Cela met l'accent sur ce personnage, et notamment sur sa présence dans le lieu touristique.

Chen Shun-chu, *Sauveur de la nation*[379], 155 x 103 x 6 cm, 2003.

[379] Chen Shun-chu, *Minzu jiuxing* 民族救星(Saveur de la nation), 155 x 103 x 6 cm, 2003. La reproduction de la photo est disponible sur : http://www.vopmagazine.com/chen-shun-chu/ (Consulté le 26 juillet 2017)

Les cinq membres de la famille prennent cette photo devant une statue de l'homme politique. Les mots de « Sauveur de la nation » écrits en chinois traditionnel sont gravés sur le socle de la statue. Bien que la tête de statue soit couverte par l'image de colombe imprimée sur deux carreaux céramiques, le titre « Sauveur de la nation » indique l'identité de cette statue : celle de Chiang Kaï-shek, le président de la République de Chine à Taïwan. Cette photo est prise au Parc *Tong-Liang* (通樑) de la ville natale de l'artiste dans l'archipel des Pescadores[380]. Le Parc *Tong-Liang* (通樑) a été créé par les gens de la région spécialement pour commémorer Chiang Kaï-shek[381].

En analysant cette image par trois dates, les éléments visuels peuvent renseigner sur les codes sociaux et culturels de l'époque. Ce sont la date de la construction des statues de Chiang Kaï-shek, celle de la prise de cette photographie et celle de la réalisation de cette œuvre par l'artiste Chen Shun-chu.

L'un des buts de l'érection de statues d'un homme politique est de servir à la propagande et de rendre hommage à l'homme politique concerné. Le KMT a organisé un culte de la personnalité de Chiang Kaï-shek au moyen de statues placées dans chaque école, devant chaque bureau officiel, chaque département exécutif, chaque gare et dans de grands parcs publics. À Taïwan, ce culte commence à se mettre en place dès 1946[382], la première statue de Chiang est érigé dans l'île le 5 mai 1946 à Taïpei[383], en même temps que la rebaptisation d'une rue avec le nom de Chiang Kaï-shek. Ses statues sont très nombreuses sur l'île, selon l'auteur Lin, Shuangbu(林雙不), il y a environ quarante-cinq mille petits et grands bustes et statues de Chiang au total[384]. En 1975, le Yuan exécutif[385]établit une loi notamment destinée à fabriquer la statue de Chiang.

---

[380] Lee Wei-yi 李威儀, « L'interview de l'artiste Chen Shun-chu », *art. cit.,* p. 40.

[381] Informations obtenues du site officiel de *Baisha Township* : http://www.baisha.gov.tw/english/CP.aspx?s=63&n=10115 (Consulté le 19 août 2017)

[382] L'année 1946 est peu de temps après la rétrocession, et avant le repli du gouvernement central sur l'île en 1949.

[383] Stéphane Corcuff, « Que reste-t-il de Chiang Kaï-shek ? Ritualisation d'une commémoration politique à Taïwan (1988-1997) », *Études chinoises,* vol.XVI, n°2, Paris, Association française d'études chinoises, 1997.

[384] Tu Chia Hui 杜家慧, *Lin Shuangbu xiao shuo yan jiu : yi 80 nian dai wei zhong xin* 林雙不小說研究：以 80 年代為中心(Étude des romans de Lin Shuangbu des années 80), Taïpei, Daw Shiang Publishing Co. Ltd. (稻香出版社), 2005, p. 65.

[385] Le Yuan exécutif (*Hsing-cheng Yüan*) ou Cour exécutive est la branche exécutive du gouvernement à Taïwan. La structure est composée d'un Premier ministre, d'un vice-Premier ministre, de douze ministres

Cette loi intitulée « Règlement relatif à la construction de la statue du seigneur Chiang[386] » vise à ce que soient respectées quelques caractéristiques lors de la construction de Chiang Kaï-shek, dont le visage esquissant un léger sourire qui exprime la sérénité, la tunique chinoise, littéralement « costume Sun Yat-sen » que Chiang aime porter le plus. Et la hauteur de la statue doit être de plus de 1,7 mètre et il faut asseoir la statue sur un piédestal en marbre ou en granit qui n'a pas moins de 2 mètres de haut, même la posture debout est également nécessaire. En plus, le titre « Sauveur de la nation » ou « héros de la nation » doit être gravé sur le piédestal.

Selon ces caractéristiques, nous pouvons savoir que la statue sur cette photo a été construite après la promulgation de la loi en 1975, après le décès de Chiang dans la même année. Afin d'exprimer le respect et souvenir, l'un des points indiqués dans la loi est que soit laissé un espace devant la statue de Chiang pour que les gens puissent y déposer des fleurs et rendent hommage à Chiang en s'inclinant après s'être découverts[387]. Au fil des années, certaines règles ont été peu à peu ignorées. Ici, la photo semble avoir été prise plus tard, environ au début des années 80, car les gens sur la photo ne déposent pas de bouquet de fleurs devant la statue. Dans la posture de leur corps, les membres de famille restent debout avec une expression neutre. Ils sont souriants comme des touristes normaux et portent des chapeaux décontractés. En outre, trois de quatre caractères chinois du mot « Sauveur de la nation » (*Min zu ying xiong*) sont cachés. Cela montre bien que la signification de ce titre n'est pas le focus de l'image. Ce que la photo montre, c'est simplement cinq membres d'une famille se situant sur un site touristique.

Les symboles de l'île sont intimement liés à la personne de Chiang. Le fait que ce lieu soit devenu touristique est bien la preuve que la statue de Chiang elle-même est un objet touristique que les visiteurs viennent voir et prennent en photo. Pour certains touristes, bien qu'ils ne sachent pas qui est cette statue, au moins, ils savent qu'il était un « Sauveur » de leur nation. Ce « héros » a sauvé Taïwan du communisme et a transformé une île pauvre en une île industrialisée.

---

du gouvernement et de divers présidents de commissions.

[386] La loi « Su jian zongtong jiang gong tongxiang zhuyi shixiang »塑建總統 蔣公銅像注意事項(Les règlements de la construction de la statue du seigneur Chiang), établie le 5 août 1975, contient sept articles. Disponible sur : http://www.rootlaw.com.tw/LawArticle.aspx?LawID=A040040031007600-0640805 (Consulté le 18 août 2017)

[387] *Ibid.* (Consulté le 18 août 2017)

C’est à partir de 1990 que l’artiste démarre sa carrière d’artiste, en passant en revue ces vieilles photos. La valeur de la statue de Chiang a changé. Les habitants de l’île cohabitent avec son souvenir sans réellement le voir, ni penser à lui. Même si l’artiste le connait, la statue de Chiang devient un élément visuel de sa création. L’image de colombe volant couvre sa tête, son identité n’est plus importante dans l’œuvre. L’artiste remplace le sujet politique par une colombe volante. L’image de la famille devient le sujet central de sa création.

Le contenu des sept documents mentionnés ci-dessus concerne des activités touristiques en plein air de la famille moderne. Les photos montrent des voyages de moins de cinq ou six membres de famille. Les lieux où ils prennent les photos sont identifiables d’après les paysages, les constructions dans les photos ainsi que les titres des œuvres.

Dans les pages suivantes, deux autres photos retravaillées de la série *Voyage dans le temps* seront analysées. Nous verrons qu’elles montrent plus l’image des réunions de famille.

3.3.2 Photographies retravaillées de la réunion familiale

Nous nous focalisons sur ces deux photos à analyser en les distinguant tout particulièrement des autres photos (de voyage). Les raisons sont d’une part qu’elles ont pour sujet la réunion familiale à la maison, d’autre part, elles sont des images prises sur le vif qui visent à retenir l’expression d’un instant d’intimité, par rapport aux photographies posées qui marquent les occasions exceptionnelles, vacances ou voyages de la famille.

La photographie apparaît dès l’origine dans la famille comme l’accompagnant obligé des événements de la vie familiale et collective. La photographie s’y trouve associée, puisqu’elle fournit le moyen d’éterniser ces moments où la famille réaffirme son unité. Dans le cas de ces deux photos, l’image fixe pour l’éternité le groupe rassemblé.

Chen Shun-chu, *Réunion Familiale*[388], 103 x 155 x 6 cm, 2003.

Cette photo est prise par le père de l'artiste qui semble donc être absent de la réunion. Le portrait de son père est imprimé sur six carreaux en céramique qui sont collés par l'artiste à gauche de l'image.

Cette réunion a lieu dans la salle de réception qui est à la fois la salle à manger dans laquelle la famille prend son repas en commun. Dans cette pièce se trouve aussi l'autel en arrière-plan, qui est une table assez haute sur laquelle sont disposés un portrait encadré de la grand-mère disparue de l'artiste, un brûle-encens et des chandeliers.

Le portrait du père et de la grand-mère de l'artiste ont été pris de la même façon : le fond de photo est uni, de couleur claire ; la tête est droite et le visage fait face à l'objectif ; l'expression faciale est neutre. Néanmoins, ces deux portraits présents dans *Réunion Familiale* revêtent des significations différentes. Le portrait du père incarne le désir de l'artiste que son père puisse être présent dans l'image à l'époque où il a retravaillé cette photo, tandis que le portrait de la grand-mère figure l'âme ancestrale qui permet aux descendants de l'honorer et de se souvenir d'elle. Le père et la grand-mère de l'artiste semblent se joindre à cette réunion de famille de manière visuelle.

[388] Chen Shun-chu, *Jiazu juhui* 家族聚會(Réunion Familiale), 2003. La reproduction de la photo est disponible sur : http://www.vopmagazine.com/chen-shun-chu/ (Consulté le 20 août 2017)

Chen Shun-chu, *Banquet*[389], 103 x 155 x 6 cm, 2003.

La photo *Banquet* est l'autre réunion conviviale entre les membres de famille. L'artiste colle six carreaux sur lesquels l'image d'un bonbon est imprimée. Le goût sucré des bonbons est remplacé visuellement sur les carreaux, concrétisant ainsi l'atmosphère conviviale et « sucrée » de la réunion. Dans un groupe rassemblé pour une réunion, les participants adoptent une attitude relâchée et négligent de regarder l'objectif et de prendre la pose. Selon Hsu Chi-lin,

> Ceci est la vraie relation entre l'image de la photo et le référent, dont la présence est une condition nécessaire pour former l'image. C'est la raison pour laquelle l'image photographique est relativement plus réelle que l'image peinte/dessinée. Cela permet au « spectator » de la croire facilement[390].

La cible de la photo est nécessairement réelle et existe bel et bien devant l'objectif de l'appareil photo. Après avoir été enregistrée, cette photo s'impose comme vraie au « spectator ». Comme le conclut Barthes, le « noème », ou l'essence de la photographie est « ça-a-été[391] ».

[389] Chen Shun-chu, *Yeyan* 夜宴 (Banquet), 2003. La reproduction de la photo est disponible sur : http://www.vopmagazine.com/chen-shun-chu/ (Consulté le 20 août 2017)

[390] Hsu Chi-lin 許綺玲, « Looking for our ancestors through broken mirror? - Rebirth or diversion of family albums in Taiwan », *art. cit.*, p. 73.

[391] Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie, op. cit.*, p. 176.

Conclusion du chapitre 3

Au cours de la création, l'artiste garde une distance avec l'image de sa famille à travers le collage du carrelage, l'agrandissement du format de l'image photographique et l'exposition de ses photos retravaillées en public. Il y a une distance entre des moments présents dans les photos et la réalité, ses œuvres produisent une fracture, mais aussi semblent remédier au regret de l'absence non seulement de l'artiste lui-même mais aussi de son père.

Les portraits de famille sont censés être trop intimes pour être exposées dans des espaces de la vie quotidienne. Les photographies d'amateurs, comme celles prises par le père de l'artiste, sont sauvegardées normalement dans des albums. Néanmoins, l'artiste montre ces images au public. Ces photos retravaillées acquièrent une valeur esthétique et affective. Ayant été agrandies et encadrées, et contenant un souvenir d'enfance, ces photos entrent dans les institutions muséales. Elles deviennent les œuvres que l'on y expose. Ces images photographiques sont ainsi adoptées par toute la communauté, et évoquent des souvenirs, celui de la mémoire collective.

PARTIE II.

Célébration nationale, critique du nationalisme et reconstruction de la nation

La deuxième partie est constituée de trois chapitres. Le chapitre 1 est consacré au canon du portrait du chef de l'État – Chiang Kaï-shek. En respectant des normes esthétiques pour réaliser un portrait classique du dirigeant, nous allons dans le chapitre 2 analyser l'œuvre *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple* par Mei Dean-e(梅丁衍), qui a été créée en 1991 en illustrant un portrait de face fusionné de deux portraits de « chefs d'État » : celui de Sun Yat-sen(孫中山), fondateur de la République de Chine en 1912 et celui de Mao Zedong(毛澤東), fondateur de la République populaire de Chine en 1949. Ce portrait combiné porte pour message que l'artiste remet en cause le thème relatif au nationalisme.

Dans le chapitre 3, nous montrerons comment dans une position post-moderne, d'autres outils esthétiques disent la nation en étudiant l'œuvre *Représenta.tiff* de l'artiste Chou Yu-cheng(周育正) qui joue avec le sens des symboles de la nation – le drapeau. Au lieu du portrait du dirigeant national, la nation est représentée par une recomposition de couleurs et un dessin aux motifs géométriques faisant allusion au drapeau de Taïwan.

Chapitre 1
Le portrait de Chiang Kaï-shek, Li Mei-shu : célébration nationale

Ce chapitre structuré en quatre parties va décrire la manière dont le chef de l'État est représenté. Nous montrerons comment est constitué le canon des portraits de Chiang Kaï-shek et comment il évolue dans le temps.

Dans un premier temps, nous commençons par un retour historique sur la période de l'arrivée du gouvernement nationaliste à Taïwan. Nous montrerons par la suite l'existence de règles d'esthétique pour réaliser un portrait d'homme politique. La création d'un tel portrait n'a pas seulement un but artistique. Le portrait est un moyen de représentation du pouvoir, nous pouvons penser que dans ce cas la conscience subjective du peintre est relativement faible durant le processus de création.

Dans un deuxième temps, nous analyserons, dans ce contexte, trois portraits de Chiang Kaï-shek réalisés par le peintre chinois Hsu Chiu-ling(許九齡). Ce dernier a suivi Chiang à Taïwan et est devenu le portraitiste attitré du président. Le premier des trois portraits de Chiang qu'il a réalisé est le portrait en pied et en uniforme avec des médailles et décorations qui illustrent le chef militaire. Ensuite, nous verrons que les portraits plus humains et plus personnels, réalisés soit à la conférence du Caire, soit dans ses domiciles, demeures marginaux.

Nous analyserons ensuite dans la troisième partie, les quatre portraits réalisés par l'artiste taïwanais Li Mei-shu(李梅樹) depuis 1946. Selon l'historien d'art Hsiao Chong-ray(蕭瓊瑞), Li Mei-shu(李梅樹) est un peintre classé dans la catégorie des peintres réalistes[392], qui ont reçu une formation artistique occidentale médiatisée par l'enseignant japonais. Néanmoins, Li étant à la fois un politicien et un artiste, les portraits de Chiang Kaï-shek réalisés par Li acquièrent ainsi une signification différente après le mouvement de *dé-chiang-kai-shekisation*.

[392] Hsiao Chong-ray 蕭瓊瑞, *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史(Histoire de l'art de Taïwan dans la période d'après-guerre), Taïpei, Artist Publishing Co., 2013, p. 240.

Enfin, le portrait de Chiang, chef de l'État, renonce aux apparats militaires pour lui donner une aura de père de famille. Nous verrons que ces portraits ont disparu de l'espace public, sauf ceux qui, après la fin du régime autoritaire, ont été conservés et exposés à titre d'œuvres de référence pour des œuvres d'auteurs.

1.1 L'arrivée du président Chiang Kaï-shek sur l'île de Taïwan

L'année 1945 marque la fin de la domination japonaise à la suite de la fin de la Seconde Guerre mondiale[393]. Le départ des Japonais laisse les deux camps chinois face à face. La guerre civile chinoise oppose le Parti nationaliste (KMT : *Kuomintang*[394]) au Parti communiste chinois (PCC). Il est possible de dater la fin du conflit en 1949, avec les derniers combats entre le nouveau régime communiste de Chine continentale et le nouveau gouvernement nationaliste de Taïwan.

Dans la même année, le leader du Parti nationaliste (KMT) Chiang Kaï-shek se réfugie à Taïwan. Les nationalistes installent leur gouvernement à Taïpei, en tant que capitale de la province de Taïwan. Chiang Kaï-shek y transplante les rouages du gouvernement nationaliste de Nankin(南京) et laisse peu de place aux habitants de l'île. Il instaure un régime autoritaire dirigé uniquement par le parti nationaliste (KMT). Celui-ci n'accepte pas que des Taïwanais y participent. L'île est dominée principalement par des Chinois continentaux.

Le conflit entraîne la coexistence des deux Chine, dont chacune affirme sa souveraineté théorique sur l'ensemble du territoire. En ce sens, la République populaire de Chine domine la Chine continentale, et la République de Chine s'est repliée sur l'île de Taïwan avec la continuation officielle de la « première République ».

L'état de guerre demeurant entre les deux Chine : la Chine communiste et la Chine

[393] Selon la déclaration du Caire en 1943, le Japon doit être réduit à son territoire d'avant 1894 et dépouillé son empire d'avant-guerre, y compris l'île de Taïwan, qui doit être transférée à la République de Chine.

[394] Le KMT, *Kuomintang*, littéralement « Parti nationaliste chinois » est le plus ancien parti politique de la Chine contemporaine, présent à Taïwan depuis 1949. Fondé en 1912 par le « père de la Chine moderne », Sun Yat-sen(孫中山), il dirige le gouvernement central de la République de Chine à partir de 1928 jusqu'à la prise de pouvoir par les communistes.

nationaliste sert de justification à Chiang pour augmenter le pouvoir exécutif par des « dispositions temporaires[395] », qui lui permettent de continuer de représenter l'ensemble de la Chine à l'Organisation des Nations unies, même après la fondation de la République populaire de Chine par Mao Zedong. Chiang Kaï-shek envisage une reconquête de la totalité de la Chine. Pour lui, « *Formose ne constitue qu'une base de repli provisoire à partir de laquelle opérer la reconquête du continent*[396] ». Les ressources de l'île sont utilisées pour mener la guerre contre les communistes. Néanmoins, pour les chercheurs dans le domaine culturel[397], le gouvernement nationaliste est d'autant plus persuadé d'incarner la Chine qu'il est en possession d'une partie de son patrimoine artistique et culturel[398], car dans leur fuite sur l'île, les troupes nationalistes ont emporté des œuvres provenant de la Cité impériale de Pékin.

L'arrivée de Chiang sur l'île est considérée par certains Taïwanais comme le retour à la « mère patrie », ils l'accueillent comme une libération. Pourtant, ces « Taïwanais de souche » sont déçus de l'arrivée du gouvernement nationaliste, qui se comporte comme en territoire conquis. C'est la raison pour laquelle, selon certains chercheurs, comme François Mengin, « *le repli du régime nationaliste sur l'île en 1945 soumet Taïwan à une colonisation fictive à travers des pratiques concrètement coercitives par les nationalistes chinois*[399] ». Malgré une constitution théoriquement démocratique, son gouvernement demeure dictatorial, basé sur un système de loi martiale, déclaré en mai 1949 par Chiang Kaï-shek. La « Terreur blanche » entretenue par le parti KMT se répand sur toute l'île de Taïwan. Des milliers de Taïwanais sont exécutés, portés disparus ou emprisonnés[400]. Elle impose une culture chinoise standard qui provoque un

[395] Équipe de Perspective monde, "Accession de Tchang Kaï-chek à la présidence de la République de Chine", Perspective monde, http://perspective.usherbrooke.ca (Consulté le 26 février 2018)

[396] Eric Nguyen, « Les foyers de tension en Asie », in *L'Asie géopolitique: de la colonisation à la conquête du monde*, Levallois-Perret, Studyrama, 2006, p. 151.

[397] Lu Yun-ru 盧韻如, « Discussion on the Transition of Spirit of Times from Perspective on Deconstruction of Great men's portrait – Using the Example of Chiang Kai-shek »(Discussion sur la transition de l'esprit des temps de la perspective sur la déconstruction du portrait des grands hommes – en utilisant l'exemple de Chiang Kaï-shek), Mémoire de master en art, sous la direction de Chen Zuei-wen 陳瑞文, Université nationale Cheng Kung, Taïwan, 2010, p. 33.

[398] Lors de la Révolution culturelle (1966-1976), les gardes rouges ont procédé au saccage de l'héritage culturel de la Chine, mais une partie du patrimoine culturel n'a pas été détruite, notamment la Cité interdite de Pékin a été protégée. Les troupes nationalistes ont emporté avec elles plus de 700 000 œuvres d'art provenant de la Cité impériale lors qu'elle arrive sur l'île. Enfin, le musée national du Palais de Taïpei a recueilli les collections de la Cité interdite de Pékin. Le gouvernement de Taïpei a sauvegardé le patrimoine artistique et culturel de la Chine.

[399] Françoise Mengin, « Taïwan : la question nationale et la démocratisation », in Christophe Jappelot (Dir.), *Démocraties d'ailleurs*, Paris, Karthala, 2000, p. 68.

[400] Huang Tai-lin, "White Terror exhibit unveils part of the truth", *Taipei Times*,

« choc culturel » entre les Chinois venus du continent et les Taïwanais qui ont vécu sous domination japonaise durant cinquante ans.

La retraite de Chiang Kaï-shek à Taïwan et sa nouvelle construction politique sur l'île lui permettent de devenir un symbole national. Le portrait et la statue personnelle du président Chiang Kaï-shek sont omniprésents, incarnant ainsi un symbole de l'autorité. Le portrait, dans ce contexte politique, a pour fonction d'établir son autorité en l'introduisant dans la société. Ses portraits sont affichés dans les bâtiments publics à Taïwan.

1.2 Quatre perspectives esthétiques sur le portrait d'hommes politiques à Taïwan

Les habitants de l'île cohabitent avec l'image de la personnalité de Chiang Kaï-shek à travers différents moyens : des statues, des effigies[401]des pièces de monnaie, des billets de banque, des édifices et des noms de rues[402], et l'instauration d'un jour de congé national le jour de son anniversaire[403]. L'image de Chiang Kaï-shek est aussi présentée dans les manuels scolaires. Et enfin, des portraits de Chiang lors des fêtes nationales sont portés dans les défilés et sont accrochés dans tous les bureaux publics.

Avant de montrer les portraits peints de Chiang Kaï-shek, nous rappellerons quatre caractéristiques esthétiques des portraits d'hommes politiques et notamment de ceux de Chiang. Premièrement, la représentation vestimentaire et des objets est réaliste. Par exemple, les détails sur les habits, les décorations militaires. Il existe des règles sur le port des décorations et des ordres sur uniforme militaire. Les décorations et ordres se placent toujours à gauche de l'uniforme, du côté du cœur. Chiang possédait différents uniformes, portés selon les occasions et le grade. Le type d'uniforme que Chiang portait le plus souvent était la tunique chinoise que nous verrons dans ses portraits dans les

---

http://www.taipeitimes.com/News/taiwan/archives/2005/05/20/2003255840, mis en ligne le 20 mai 2005. (Consulté le 06 février 2018)

[401] Nous pouvons trouver son portrait sur les pièces de 1 dollar taïwanais, 5 dollars taïwanais, 10 dollars taïwanais et sur les billets de 500 et 1000 dollars taïwanais.

[402] On baptise *Jieshoutang*(介壽堂) ou *Zhongzhengtang*(中正堂) des bâtiments et des salles dans des bâtiments publics et *Zhongzhenglu*(中正路) des rues.

[403] Le 31 octobre.

pages suivantes.

Deuxièmement, le portrait d'homme politique ne rejette pas l'authenticité mais représente l'image idéale qu'il souhait présenter au public afin de montrer sa qualité de dirigeant et son charisme.

Néanmoins, ces deux perspectives sont en quelque sorte ambiguës. Dans un portrait, tous les symboles du pouvoir et de la gloire sont censés être fidèles à la réalité. C'est-à-dire que le peintre doit décrire précisément tous les détails des ordres, des décorations sur les habits d'une figure politique de manière réaliste, car ce sont justement ces décorations qui démontrent sa puissance. Cependant, l'image autoritaire d'une figure politique a toujours besoin d'être créée, à travers sa posture et son expression faciale. Ce n'est donc pas une représentation de la réalité.

Troisième perspective, le portrait de Chiang est réalisé de manière conventionnelle. La réalisation du portrait peint se réfère toujours à la photographie d'identité. Le portrait de Chiang n'est jamais peint sur le vif. La transposition du visage à partir d'un portrait d'identité donne à cette convention la qualité de norme de ressemblance.

Le public qui regard le portrait de Chiang Kaï-shek est a minima capable d'identifier le personnage. La photographie sert à réaliser un portrait peint. « *Une référence impose au portrait peint une sorte d'actualité hors du temps qui accorde au sujet du portrait la qualité de figure politique*[404] ». De plus, le photographe est toujours anonyme ou inconnu. Les photos de Chiang sont officiellement publiées par le gouvernement et sont fournies aux peintres pour la réalisation des portraits sur commande.

Enfin, l'artiste, ou plus précisément le peintre, qui réalise le portrait en peinture à l'huile, copie l'image d'un portrait photographique. Lors de la réalisation du portrait de Chiang, le peintre évite d'interpréter les traits du visage. Il imite l'image photographique. L'artiste ne peut pas « créer » le portrait, même le titre du tableau est toujours présenté comme le « Portrait de (du président) Chiang Kaï-shek ». La signification du tableau est plus importante que l'éventuel désir du créateur lui-même. C'est la raison pour laquelle l'identité de l'artiste doit être revue à nouveau dans le cas

[404] Lu Yun-ru 盧韻如, « Discussion on the Transition of Spirit of Times from Perspective on Deconstruction of Great men's portrait – Using the Example of Chiang Kai-shek », *op. cit.*, p. 47.

du portrait peint d'hommes politiques célèbres.

1.3 Portraits peints à l'huile de Chiang Kaï-shek d'un point de vue chinois

Le portrait de Chiang est réalisé par plusieurs peintres, qui sont soit peu connus soit anonymes. Nous sélectionnons ici trois portraits en peinture à l'huile en buste et en pied de Chiang qui sont réalisés par le peintre chinois Hsu Chiu-ling(許九齡). Ces portraits mettent en valeur diverses facettes du personnage selon le contexte et l'époque. Ces tableaux sont consultables dans les Archives nationales numérisées de Taïwan.

1.3.1 Portrait médaillé en pied

L'auteur de ces portraits est Hsu Chiu-ling(許九齡), qui est diplômé de l'École d'art *Cheng Tse*(正則) de la Province du Jiangsu(江蘇) en Chine. Lors de la seconde guerre mondiale, il a réalisé des affiches de propagande antijaponaise en Chine. En tant que peintre patriotique, après être arrivé à Taïwan en suivant Chiang, il devient portraitiste spécifique du gouvernement nationaliste. À partir de 1950, le Ministère de l'Éducation organise le Séminaire d'été de l'art en août pour des jeunes en coopération avec l'Association culturelle de Taïwan(文協), et Hsu Chiu-ling(許九齡) en tant qu'enseignant des beaux-arts[405]. Il réalise plusieurs portraits du président Chiang, dont quatre sont dans les collections respectivement du Musée national d'histoire de Taïwan et du Mémorial national Chang Kaï-shek, monument national érigé en mémoire de Chiang.

Le premier portrait que nous considérons est un portrait en pied qui met en évidence les décorations accrochées sur l'uniforme et soulignant les qualités d'homme de guerre et de pouvoir de Chiang Kaï-shek. Nous allons placer côte à côte un portrait photographique peint et le même, tel quel, en noir et blanc. Le travail du peintre est d'une part de créer la couleur appropriée au portrait, d'autre part de faire ressortir

[405] Shen Hsiao-wen 沈孝雯, « The Sculptural Creation under Cultural Policy of Literary and Art with Fighting Spirit from Taiwan after World War II »戰後臺灣戰鬥文藝政策下的雕塑創作(La sculpture sous la politique culturelle de la littérature et de l'art avec l'esprit combatif de Taïwan après la Seconde guerre mondiale), *The Sculpture Research Semiyearly*, n°1, 2008, p. 98.

fidèlement le contour et la posture du personnage à partir de la photo, en particulier de faire ressortir tous les détails sur le vêtement de manière réaliste. Et chaque détail possède une signification.

Hsu Chiu-ling(許九齡), *Le portrait du président Chiang Kaï-shek*[406] , 115 x 89 cm.

Ce Portrait du président Chiang Kaï-shek a été exposé en 1956 à l'occasion de l'exposition intitulée *Wuqian nian zhonghua lishi wenhua* 五千年中華歷史文化(Cinq mille ans de culture chinoise[407]), la première exposition inaugurée au Musée national d'histoire de Taïwan. En même temps, ce portrait a été publié dans le catalogue de l'exposition[408]. L'un des thèmes traités dans l'exposition est le portrait du philosophe et du dirigeant dans l'histoire chinoise, celui de Chiang Kaï-shek est montré à la fin. Le Musée national d'histoire est le premier musée public sous la direction de Chiang

[406] Hsu Chiu-ling 許九齡, le portrait du président Chiang Kaï-shek, date inconnue, tableau conservé au Musée national d'histoire de Taïwan. La reproduction du portrait est disponible sur : http://content.teldap.tw/main/dc_detail.php?dc_id=2010406 (Consulté le 27 janvier 2018)

[407] Chen Chia-ling 陳嘉翎, « National Consciousness and Knowledge Production in Museum: A Case Study of the NMH's Five-Thousand-Year History and Culture of China Exhibition in 1956 », *Journal of the National Museum of History*, n°55, décembre 2017, pp. 214-231.

[408] Catalogue de l'exposition *Five-Thousand-Year History and Culture of China*, Taïpei, National Museum of History, 1956, pp. 61-65.

Kaï-shek sur l'île de Taïwan[409]. Ce musée a conservé spécialement des artefacts chinois apportés du Musée provincial du *Henan*(河南) en Chine et des objets d'art que le Japon a restitués après la seconde guerre mondiale. La première exposition du Musée d'histoire tente de présenter les reliques historiques de manière chronologique. Selon le ministre de l'Éducation Chang Chi-yun(張其昀), cette exposition est conçue pour « *montrer une histoire chinoise de cinq mille ans, afin de stimuler la conscience nationale et la pensée patriotique. Cela deviendra une force spirituelle anti-communiste*[410] ». Il s'agit d'une part de démontrer l'authenticité de la culture chinoise, d'autre part de raconter au public taïwanais l'histoire de la nation[411]. Le portrait de Chiang montré dans l'exposition représente une tentative d'entrer légitimement dans l'histoire de Taïwan.

Le portrait photographie de Chiang Kaï-shek, photographe inconnue, septembre 1943[412].

Le portrait photographie de Chiang Kaï-shek, repeint en couleur, Studio photo *Guanghua*(光華), 1946[413].

[409] Le Musée national d'histoire de Taïwan, en tant que l'une des institutions de l'Académie *Nanhai*(南海), a été fondé en 1955 par le Ministère de l'Éducation.

[410] Chen Chia-ling 陳嘉翎, « National Consciousness and Knowledge Production in Museum: A Case Study of the NMH's Five-Thousand-Year History and Culture of China Exhibition in 1956 », *art. cit.*, p. 229.

[411] *Ibid.*

[412] Le portrait photographie de Chiang Kaï-shek, photographe inconnue, septembre 1943. La reproduction de la photo provient du site officiel de la Fondation de Chiang Kaï-shek : http://www.ccfd.org.tw/ (Consulté le 02 février 2018)

[413] *Ibid.* (Consulté le 02 février 2018)

La photographie en noir et blanc montrée ci-dessus est prise en 1943[414], année où Chiang Kaï-shek a été élu président du gouvernement nationaliste. Trois ans après, à l'occasion de son 60e anniversaire, il demande au Studio photo *Guanghua*(光華) à Nankin(南京), qui travaille régulièrement pour le président, de repeindre ce portrait photographique en couleur[415].

C'est de tous les portraits de Chiang celui qui montre le plus de décorations sur l'uniforme militaire noir avec l'écharpe d'honneur rouge. Celle-ci prend la forme d'un ruban fermé en tissu rouge passant au-dessus de l'épaule gauche et en dessous de l'aisselle droite. En 1935, Chiang Kaï-shek se voit conférer le titre de généralissime décerné par le gouvernement nationaliste[416]. Nous pouvons identifier son grade par son uniforme selon le « règlement d'uniforme des armées de terre » (陸軍服制條例) promulgué en 1936. L'uniforme militaire comprend trois classes. Chiang Kaï-shek a le droit de porter celui de la première classe à l'occasion de la fête nationale et de la cérémonie des remises de décorations. Ce portrait photographique montre l'uniforme de classe supérieure qu'il porte lors de la célébration de la fête nationale, le « Double-Dix », le dix octobre[417].

Broderies des manches de l'uniforme du *portrait du président Chiang Kaï-shek*.

[414] "Chiang Kaï-shek rongzhuang zhao shang de xunzhang"蔣介石戎裝照上的勳章(Les ordres sur l'uniforme militaire de Chiang Kaï-shek), *New Tang Dynasty Television*, http://ca.ntdtv.com/xtr/b5/2013/05/28/a896343.html, mis en ligne le 27 mai 2013. (Consulté le 02 février 2018)

[415] *Ibid.* (Consulté le 02 février 2018)

[416] Lin Sen(林森) était le président du gouvernement nationaliste de 1931 à 1943. Il a décerné le grade de généralissime à Chiang Kaï-shek le premier avril 1935 avec un certificat officiel qui est conservé au Musée des forces armées de Taïwan.

[417] Le Double-Dix, les Chinois commémorent le « soulèvement de *Wuchang* » (武昌起義) en octobre 1911, qui est l'événement déclencheur de la révolution chinoise de 1911 qui conduit à la chute du pouvoir impérial de la dynastie Qing, sous l'impulsion du docteur Sun Yat-sen(孫中山), désigné comme le père de la Chine moderne.

Sur l'uniforme de la classe supérieure, chaque manche est décorée de bas en haut, un bandeau bordé de fleurs de prunier, trois rangs de galon d'or, trois fleurs de prunier juxtaposées et trois cercles dorés qui se chevauchent. Au col, il y a également deux bandeaux bordés de fleurs de prunier. Toutes ces décorations de l'uniforme indiquent qu'il s'agit du grade militaire le plus haut.

La coupe de l'uniforme militaire se distingue par une ceinture blanche placée assez haut pour allonger les jambes, cintrer la taille et mettre les épaules en valeur. Une fleur de prunier est visible sur la boucle de ceinture.

En 1928, le gouvernement nationaliste à Nankin(南京) choisit la fleur de prunier comme fleur nationale[418]. Le prunier est le premier arbre à fleurir dans l'année. Sa floraison est d'autant plus belle que la plante a subi les rigueurs de l'hiver. C'est donc une représentation de la résilience de la République de Chine (à Taïwan). En plus, la fleur de prunier est toujours représentée avec cinq pétales qui symbolisent les cinq relations (*wulun* 五倫) et les cinq vertus (*wuchang* 五常) selon le confucianisme[419], qui est considéré par Chiang Kaï-shek comme une pensée essentielle pour établir une nation. Les cinq relations organisent la vie sociale en énonçant les principes de conduite entre les gens. Ce sont les relations entre prince et sujet, entre père et fils, entre aîné et cadet, entre époux et épouse, entre amis. Et les cinq vertus désignent la vertu d'humanité, d'observation des rites, la confiance, la justice et le discernement. La fleur de prunier, en tant que symbole de la nation, présente sur l'uniforme désigne le haut grade militaire.

Les épaulettes dorées du *portrait du président Chiang Kaï-shek*.

[418] En 1964, la fleur de prunier a été encore une fois choisie officiellement comme fleur nationale de la République de Chine (à Taïwan) par le Yuan exécutif.

[419] Informations obtenues sur : http://www.president.gov.tw/Page/98 (Consulté le premier février 2018)

Concernant la partie haute de l'uniforme, les épaulettes sont attachées à l'épaule par une patte de tissu parallèle à la couture d'épaule (appelée « attente ») et par un bouton proche du col. Les épaulettes à grosse torsade indiquent son grade militaire supérieur. Les épaulettes dorées de Chiang comportent cinq étoiles qui représentent son grade de général à « cinq étoiles. »

Le peintre Hsu Chiu-ling(許九齡) fait ressortir tous les ordres de manière réaliste. Chaque ordre a sa couleur et un design spécifique représentant différents titres honorifiques. Nous pouvons les connaître selon la « Liste d'ordres, de décorations et de médailles de la République de Chine (Taïwan)[420] » décernées par le Ministère de la Défense Nationale. Cette liste, en s'appuyant sur la « Loi sur la décoration des forces armées[421] », énumère tous les grades de l'Ordre national, leur classement, les règlements, les conditions d'attribution et la date de création de l'ordre. Nous présentons ci-dessous l'image photographique et la signification de chaque ordre.

La partie des ordres sur la gauche de l'uniforme du *portrait du président Chiang Kaï-shek*.

Sur la partie gauche de l'uniforme, nous pouvons constater que les trois ordres de taille normale, juxtaposés et fixés à une barrette à la hauteur de la première boutonnière se placent à gauche. Ces trois ordres, de gauche à droite sont respectivement : l'Ordre du Nuage et de la Bannière, l'Ordre du Ciel bleu et du Soleil blanc et l'Ordre de la Renaissance et de l'Honneur.

---

[420] « Liste d'ordres, de décorations et de médailles de la République de Chine (Taïwan) », Palais présidentiel de Taïpei. Disponible sur : http://www.president.gov.tw/Page/102 (Consulté le 28 janvier 2018)

[421] « Luhaikong jun xun shang tiaoli »陸海空軍勳賞條例(Loi sur la décoration des forces armées), Bases de données des lois et règlements de la République de Chine (Taïwan). Disponible sur : http://law.moj.gov.tw/LawClass/LawContent.aspx?pcode=F0030008(Consulté le 28 janvier 2018)

L'Ordre du Nuage et de la Bannière[422](*Yun hui xunzhang* 雲麾勳章), divisé en neuf classes, est une distinction militaire créée en 1935. Il est remis pour contributions à la sécurité nationale. L'insigne de l'ordre présente un drapeau jaune flottant, entouré de nuages blancs sur un fond bleu. Cette image est entourée de rayons dorés, il y a trois petites étoiles rouges sur les trois des ces rayons.

L'Ordre du Ciel bleu et du Soleil blanc [423] (*Qingtianbairi xunzhang* 青天白日勳章), en tant qu'emblème national, présente un soleil blanc dans un ciel bleu entouré de rayons dorés. Le soleil blanc symbolise la gloire que le récipiendaire apporte à la nation. Cet ordre, institué en 1929, ne possède qu'une seule classe, sans degrés supplémentaires.

L'Ordre de la Renaissance et de l'Honneur(*Kongjun fuxing rongyu* 空軍復興榮譽), divisé en trois classes, est un titre militaire des Forces aériennes créé en 1937. La médaille présente une image de la fleur nationale au centre, entourée de cinq plans d'avions qui représentent les cinq principaux groupes ethniques peuplant la République de Chine : les Hans, les Mandchous, les Mongols, les Huis et les Tibétains. Entouré par des ailes, cet ordre est considéré comme la renaissance et l'honneur des Forces aériennes.

Chiang Kaï-shek porte en plus trois plaques d'ordres divers du côté gauche de l'uniforme. Ces trois ordres de taille plus grande sont l'Ordre du Jade brillant qui se place au centre, l'Ordre du Trépied sacré en bas à gauche et l'Ordre de la Gloire nationale en bas à droite.

---

422 *Ibid.*

423 *Ibid.*

L'ordre avec la taille la plus importante est l'Ordre du Jade brillant[424] (*Cai yu da xunzhang* 采玉大勳章). Institué en 1933, c'est l'ordre le plus élevé présenté par la République de Chine (Taïwan) et il ne peut être porté que par le président de la nation. La médaille est ornée de perles et d'un jade incrusté d'étoiles. Le « soleil blanc dans un ciel bleu », en tant qu'emblème national de la République de Chine, symbolise un hommage au président de l'État et le renforcement de liens amicaux avec d'autres pays.

L'Ordre du Trépied sacré[425](*Bao ding xunzhang* 寶鼎勳章) a été institué en 1929 et comprend neuf classes. Chiang reçoit celui de la première classe. La médaille présente au centre l'image d'un vase tripode entourée de rayons dorés. Le vase tripode, qui remonte à la plus haute antiquité chinoise, est considéré comme un trésor national en Chine. Par conséquent, le design symbolise le fait que le lauréat est un trésor national.

L'Ordre de la Gloire nationale[426](*Guoguang xunzhang* 國光勳章), créé en 1937, est le titre militaire le plus élevé des Forces Armées de la République de Chine (Taïwan). La médaille comporte un aigle noir au centre, des rayons d'or et quatre fleurs de prunier à la frontière entre le cercle bleu et des rayons dorés. Cet Ordre est conféré au militaire qui contribue à apporter un avenir à la nation.

---

[424] *Ibid.*

[425] *Ibid.*

[426] L'image de l'ordre et sa présentation proviennent du site officiel du Palais présidentiel de Taïpei : http://www.president.gov.tw/Page/102 (Consulté le 3 février 2018)

La partie de l'aiguillette du *portrait du président Chiang Kaï-shek*.

Sur la partie droite de l'uniforme, nous découvrons l'aiguillette, qui est un nœud d'ornement d'épaule formé au moyen de cordons tressés ayant ferret à chaque bout. L'aiguillette de Chiang dans ce tableau se compose de tresses et glands en soie blanche avec ferret d'or ; elle se porte attachée sous la patte d'épaule droite au moyen d'un bouton, en passant sous et sur le bras et est agrafée au premier bouton de l'uniforme.

Comparaison entre le détail de la main gauche dans *Le portrait du président Chiang Kaï-shek* et l'image du Sabre d'honneur du Lion éveille[427].

En portant des gants blancs en coton, il tient dans sa main gauche le « Sabre d'honneur du Lion éveillé[428] » (*Xingshi xun dao* 醒獅勳刀), qui a été créé en 1935 pour récompenser des officiers déjà hautement décorés et au mérite particulièrement éminent. Le sabre d'honneur est la plus haute distinction militaire de la République de Chine. Le port de gants blancs est un symbole de pureté qui, de plus, évite le contact direct. Les gants blancs sont aussi un emblème d'investiture.

[427] *Ibid.*

[428] *Ibid.*

Tous les signes mentionnés sur l'uniforme marquent le parcours professionnel de Chiang Kaï-shek dans l'armée. Par rapport au visage, le peintre met l'accent sur la description des décorations et des ordres honorifiques. Dans ce portrait en pied, le peintre s'attache peu à l'aspect psychologique et personnel. Il souligne les attributs du pouvoir par la représentation avec tous les détails des médailles et décorations sur l'uniforme. Ce portrait insiste sur la continuité culturelle de la Chine et la dimension militaire.

1.3.2 Portrait assis au Caire entre officialité et individualité

Le portrait du président Chiang Kaï-shek à la conférence du Caire est réalisé également par Hsu Chiu-ling(許九齡) des années plus tard. Cependant, les règles de composition et le message qu'il porte sont différents.

Hsu Chiu-ling (許九齡), *Le portrait du président Chiang Kaï-shek à la Conférence du Caire*[429], 151.5 x 84 cm, date inconnue.

[429] Hus Chiu-ling 許九齡, *Le portrait du président Chiang Kaï-shek à la Conférence du Caire*, 151.5 x 84 cm, date inconnue, tableau conservé au Musée national d'histoire de Taïwan. La reproduction du portrait est disponible sur : http://content.teldap.tw/main/dc_detail.php?dc_id=2010067 (Consulté le 04 février 2018)

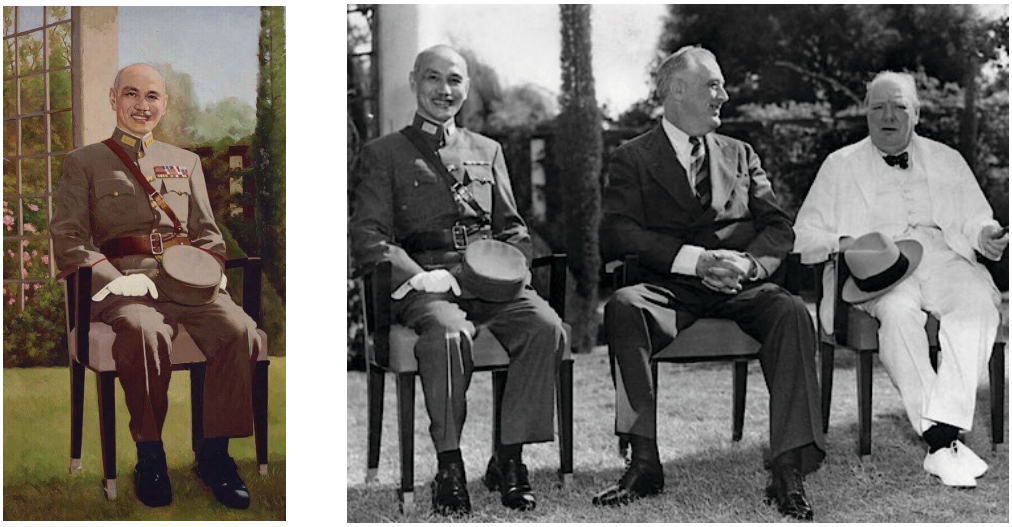
Le portrait en pied de Chiang Kaï-shek, montré ci-dessus est réalisé par référence à une photographie prise en 1943 à la Conférence du Caire, tenue au cours de la Seconde guerre mondiale. Les réunions ont lieu dans la résidence de l'ambassadeur américain Alexander Kirk. Dans le tableau, Chiang est à la terrasse du jardin de la résidence de l'ambassadeur américain avec le treillage du jardin à l'arrière-plan. Le peintre Hsu Chiu-ling, avec une technique réaliste, décrit fidèlement la posture et l'expression faciale de Chiang. Ce dernier est assis à l'aise sur une chaise, ses mains portant des gants blancs reposent sur ses cuisses ; il sourit à pleines dents ; son regard est tourné vers l'objectif. C'est peut-être le seul portrait où Chiang arbore un tel sourire.

La partie du buste du *portrait du président Chiang Kaï-shek à la Conférence du Caire*.

Sur l'uniforme miliaire, des barrettes de décorations militaires au-dessus de la poche de poitrine gauche sont visibles. Chaque ordre a sa barrette représentative et chaque barrette a sa signification. Les couleurs, les rayures et la forme permettent de reconnaitre l'ordre. La coupe de l'uniforme militaire se distingue par une ceinture en cuir. L'insigne de trois étoiles (en forme de triangle) est sur le col. L'Armée de la république de Chine adopte à l'origine le système militaire allemand, qui utilise des triangles pour représenter le grade. Les trois triangles désignent le rang élevé du chef militaire. Au cours de la guerre de résistance contre le Japon, la Chine a pour alliés les États-Unis et adopte au passage le système militaire américain, qui utilise des étoiles pour désigne le grade. Cependant, nous pouvons voir dans ce portrait peint que Chiang porte les insignes militaires du système allemand.

Ce tableau, conservé au Musée d'histoire de Taïwan, représente l'un des événements historiques lié à Chiang Kaï-shek. Il n'y a ni information sur la date de la réalisation, ni de signature sur le tableau. Ce portrait peint de Chiang est réalisé en fait

par référence à la partie gauche – où se place Chiang Kaï-shek – de la photographie en noir et blanc présentée ci-dessous.



Comparaison entre le tableau *Le portrait du président Chiang Kaï-shek* (à gauche) et la photographie de Churchill, Roosevelt et Chiang au Caire (à droite), le 25 novembre 1943, photographe inconnu.

La conférence du Caire réunit, (de droite à gauche sur la photo), le Premier ministre britannique Winston Churchill, le président américain Franklin Roosevelt et le généralissime Chiang Kaï-shek, chef du gouvernement de la République de Chine. Dans ce contexte, la Chine apparaît désormais reconnue comme un partenaire au sein des Alliés de la Seconde Guerre mondiale, qui sont l'ensemble des pays qui s'opposent aux forces de l'Axe Rome-Berlin-Tokyo. Cette réunion[430] a pour but d'élaborer la politique des Alliés face au Japon et de prendre des décisions sur l'administration du territoire asiatique une fois la guerre finie.

La conférence du Caire permet à la République de Chine de se classer parmi les quatre grandes puissances du monde et de devenir l'un des « quatre gendarmes[431] » de l'après-guerre, concept proposé par Frank D. Roosevelt afin de maintenir la paix dans le monde. Les trois autres gendarmes sont les États-Unis, le Royaume-Uni et l'Union soviétique. Ce concept est réalisé sous la forme des membres du Conseil de sécurité des Nations unies[432].

[430] Le chef suprême de l'Union soviétique, Joseph Staline, n'y participe pas en raison du pacte de neutralité soviéto-japonaise de 1941, qui dure cinq ans, ce qui signifie qu'en 1943, l'Union soviétique n'est pas en guerre contre le Japon, contrairement à la Chine, la Grande-Bretagne et les États-Unis.

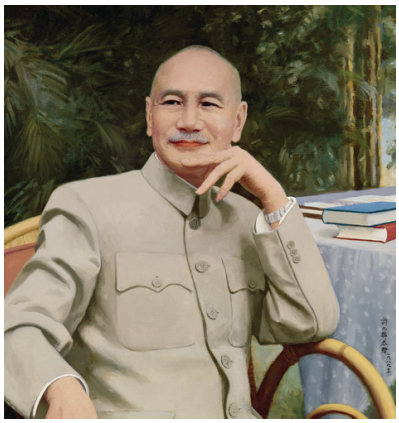
[431] Alya Aglan et Robert Frank (Dir.), *1937-1947 : la guerre-monde*, tome I, Collection Folio histoire n°244, Paris, Gallimard, 2015.

[432] *Ibid.*

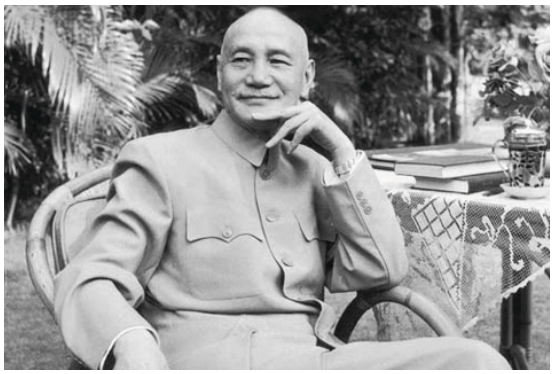
En 1943 au Caire, Chiang Kaï-shek est traité comme un égal de Roosevelt et Churchill. Il reçoit la promesse d'une aide économique après-guerre, et d'un rôle plus important de la Chine dans l'ordre asiatique. Les participants de la conférence conviennent que le Japon doit restituer à la Chine tous les territoires chinois : la Mandchourie, l'île de Taïwan et les Pescadores[433].

1.3.3 Portrait assis dans un contexte privé

Nous allons considérer un autre portrait qui évoque la sphère privée. Contrairement aux deux portraits présentés dans les deux points précédents qui sont liés aux événements historiques, un portrait exceptionnel montre un moment de détente du chef de l'État. Les deux images juxtaposées ci-dessous montrent une peinture à l'huile de ce portrait et son équivalent photographique.



Hsu Chiu-ling (許九齡), *Le portrait du président Chiang Kaï-shek*[434], 75 x 65 cm, 1989.



Le portrait photographique du président Chiang Kaï-shek[435] à la résidence officielle de Shilin(士林官邸) à Taïpei, photographe inconnu, 1955.

Chiang Kaï-shek porte la tunique chinoise ordinaire dans ce tableau. Il n'y a aucune décoration sur son uniforme. Il n'y a ni la ceinture ni les gants blancs. Chiang

[433] *Ibid.*

[434] Hus Chiu-ling 許九齡, *Le portrait du président Chiang Kaï-shek*, 75 x 65 cm, 1989, tableau conservé au Musée virtuel des Beaux-Arts, New Taipei City. La reproduction du portrait est disponible sur : http://www.virtualmuseum.ntpc.gov.tw/Exhibition/Items/f2f308ea-d85d-4613-b9af-f4763bb02bf9 (Consulté le 04 février 2018)

[435] Le portrait photographique du président Chiang Kaï-shek[435] à la résidence officielle de Shilin(士林官邸) à Taïpei, photographe inconnu, 1955. La reproduction de la photographie est disponible sur : http://www.ccfd.org.tw/ (Consulté le 05 février 2018)

est assis sur un fauteuil en bambou avec la main gauche tenant son menton dans le jardin de sa résidence à *Shilin* (士林), dans la banlieue nord de Taïpei et il ne regarde pas l'objectif. Cette image capturée par le photographe n'est pas nécessairement fidèle à sa vie privée. Elle tente en quelque sorte de donner au public l'image d'une figure politique dans sa vie privée. Les livres déposés sur la table derrière lui montrent qu'il a peut-être consacré son temps libre à lire. Ce portrait en buste de Chiang est réalisé en 1989 après sa disparition. Le peintre Hsu Chiu-ling signant rarement son tableau, l'existence de sa signature en bas à droite du tableau, donne une valeur différente à ce portrait. La réalisation de ce portrait du président a pour but de le commémorer plutôt que de montrer son image autoritaire au public. L'enjeu n'est donc pas d'affermir un pouvoir mais de construire une mémoire.

1.4 L'artiste Li Mei-shu et ses portraits peints à l'huile de Chiang Kaï-skek

Nous allons parler dans cette partie des portraits officiels qui sont affichés partout dans l'espace public et qui insistent sur l'aspect de Chiang Kaï-shek dans une perspective de « Bon gouvernement ». Ces portraits contiennent des signes d'un personnage âgé et sage. Nous présentons d'abord l'artiste auteur de ces portraits : Li Mei-shu(李梅樹) et sa formation artistique du Japon. Nous verrons enfin dans la conservation des portraits comment nous passons d'une justification politique à la conservation de l'œuvre d'un artiste.

1.4.1 Un artiste « réaliste » Li Mei-shu (1902-1983)

Li Mei-shu(李梅樹) est un peintre classé dans la catégorie des peintres réalistes[436]. Comme la plupart des peintres réalistes taïwanais de l'époque, il est admis en 1918 à l'École de la langue nationale de Taïpei (台北國語學校), qui est un établissement d'enseignement supérieur fondé par le gouvernement du Japon en 1895 lors de la période coloniale japonaise. Il participe au séminaire d'art d'été organisé par l'artiste

[436] Hsiao Chong-ray 蕭瓊瑞, *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史(Histoire de l'art de Taïwan dans la période d'après-guerre), *op. cit.*, p. 250.

japonais Kinichiro Ishikawa(石川欽一郎)[437], le maître japonais le plus connu. Ses conceptions et sa pensée esthétique ont un impact direct sur ses étudiants qui deviennent la première génération des peintres taïwanais[438].

À cette époque, les artistes, tant au Japon qu'à Taïwan, considèrent l'académie comme un tremplin pour entrer dans le milieu artistique japonais. Plusieurs académiciens font partie du jury des *Expositions impériales japonaises*. L'objectif des étudiants de cet établissement est de participer à une de ces expositions et obtenir ainsi une reconnaissance. La participation à l'*Exposition officielle* fondée par le gouvernement japonais est l'objectif des artistes taïwanais. Deux tableaux de Li Mei-shu : *Jingwu* 靜物(Nature morte) et *Sanxia hou jie* 三峽後街(La rue arrière de Sanxia)[439] sont respectivement sélectionnés pour la première et la deuxième *Exposition d'art de Taïwan*(*Taiten*, 臺展), fondée en 1927 et soutenue par le gouvernement du Japon. Le moyen d'organisation et les normes esthétiques du jury ont suivi le modèle de l'*Exposition Impériale d'art du Japon*(*Teiten*, 帝展)[440].

En 1929, Li est admis à l'École des Arts de Tokyo (Tōkyō Bijutsu Gakkō 東京美術学校). Il y apprend la technique artistique au département de la peinture occidentale avec les peintres japonaise Okada Saburōsuke(岡田三郎助) et Kobayashi Mango(小林萬吾)[441]. Après avoir terminé ses études au Japon, il rentre à Taïwan et ses œuvres sont successivement sélectionnées pour l'*Exposition officielle d'art.* « *Les sujets de ses tableaux se concentrent principalement sur les figures*[442] ». Il utilise des images photographiques comme aide complémentaire pour la réalisation des ses œuvres. Les membres de sa famille souvent deviennent des modèles pour lui.

---

[437] *Ibid.*, p. 239.

[438] Nous avons présenté Kinichiro Ishikawa(石川欽一郎) et sa définition du thème « réalisme » au chapitre 1.1.2 de la première partie de cette thèse : L'éducation artistique du Japon : la formation artistique et le « réalisme », voir pp. 44-50.

[439] Biographie de l'artiste Li Mei-shu, Li Mei-shu Memorial Gallery. Disponible sur : https://limeishu.org.tw/intro/history (Consulté le 06 février 2018)

[440] En ce qui concerne l'*Exposition officielle* (官展), nous avons présenté au chapitre 1.2 de la première partie : Les Expositions officielles et leurs influences sur l'art plastique à Taïwan, voir pp. 55-63.

[441] Biographie de l'artiste Li Mei-shu, Li Mei-shu Memorial Gallery. Disponible sur : https://limeishu.org.tw/intro/history (Consulté le 06 février 2018)

[442] Tseng Der-feng 曾德峰, « Xiugai zoule yang Li Mei-shu huazuo shizhen »修改走了樣 李梅樹畫作失真(Le tableau de Li Mei-shu est déformé), *Liberty Times*, le 10 juin 2000.

Jusqu'à l'arrivée du gouvernement nationaliste de Chiang, Li Mei-shu commence à s'occuper des affaires politiques locales. En 1946, il est d'abord nommé président de l'Assemblée de Sanxia (三峽), un district situé au sud-ouest de Taïpei ensuite élu député du Conseil municipal du comté de Taïpei[443] entre 1950 et 1957. Il réalise ainsi le portrait de Chiang Kaï-shek sur commande pour chaque bureau public pour qui il a travaillé.

Il est invité en 1982 par le Musée national d'histoire de Taïpei à présenter une exposition personnelle. En 1997, après sa disparition, le Musée des Beaux-arts de Taïpei a organisé sa rétrospective intitulée *Li Mei-shu : Terre et Peuple*[444], ce qui démontre son entrée dans l'histoire de l'art de Taïwan[445]. Selon l'historien d'art Hsiao Chong-ray(蕭瓊瑞), « *Li se spécialise dans les portraits, soit le portrait individuel, soit le portrait de groupe, il représente fidèlement des personnages autour de lui dans la société taïwanaise*[446] ». Certaines figures de ses tableaux sont des membres de sa famille ou des collègues. Par exemple, l'une de ses œuvres, le portrait d'une fille habillée en robe blanche : *Baiyi shaonu* 白衣少女[447], peint en 1952 et conservé au Musée des Beaux-arts de Taïpei, est réalisé en s'inspirant de l'une de ses collègues.

Son fils Li Jing-wen(李景文) a fondé en 1995 la Galerie commémorative Li Mei-shu afin de conserver d'autres tableaux, dessins et des outils de dessin. Différemment du Musée des Beaux-arts de Taïpei, cette Galerie conserve en particulier des portraits sur commande et des portraits individuels.

---

[443] Le comté de Taïpei est une municipalité située au nord de Taïwan dont le territoire encercle la ville de Taïpei.

[444] Le catalogue d'exposition *Fengtu minqing Li Mei-shu zuopin zhan* 風土民情 李梅樹作品展(Li Mei-shu : Terre et Peuple), Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, 1999.

[445] Hsiao Chong-ray 蕭瓊瑞, *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史(Histoire de l'art de Taïwan dans la période d'après-guerre), *op. cit*., p. 250.

[446] Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, « Zhan hou chuqi de wenhua shengkuang yu cuozhe »戰後初期的文化盛況與挫折(Les événements culturels et frustrations au début de l'après-guerre), in Liu Yi-chang 劉益昌, Kao Yeh-jung 高業榮, Fu Chao-chin 傅朝卿, Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, *Taiwan meishu shi gang* 台灣美術史綱(Histoire des Beaux-arts de Taïwan), Taïpei, Artiste Publishing Co., 2009 (réédition en 2011), p. 297.

[447] Li Mei-shu 李梅樹, *Baiyi shaonu* 白衣少女(Fille habillée en robe blanche), peinture à l'huile, 116.5 x 91 cm, 1952, tableau conservé au Musée des Beaux-arts de Taïpei. La reproduction du tableau est disponible sur : https://www.tfam.museum/Collection/CollectionDetail.aspx?CID=3437&ddlLang=en-us (Consulté le 28 février 2018)

1.4.2 Quatre portraits en buste de Chiang Kaï-shek peints par Li Mei-shu

En 1946, l'artiste Li Mei-shu reçoit une commande du Bureau du gouverneur de la province de Taïwan[448](台灣省行政長官公署) pour réaliser le portrait en buste de Chiang Kaï-shek dès son arrivée à l'île de Taïwan[449]. Li a réalisé donc quatre portraits en buste similaires de Chiang par référence à un même portrait photographique, comme le confirme son fils Li Jing-wen(李景文)[450], directeur de la Galerie commémorative de Li Mei-shu. La date de réalisation de ces portraits n'est pas précisée. Cependant, chaque portrait porte des messages différents.

Le premier est accessible via le site d'un blogueur dont le pseudonyme est Yeh Zi (燁子) et qui recueille sur son blog spécialement des archives documentaires concernant l'histoire de Taïwan. Il a acheté cette revue de presse avec la couverture du portrait de Chiang Kaï-shek dans un marché aux puces et l'a publiée sur son blog[451]en 2006, dit-il. Le contenu de la revue n'a aucun rapport avec Chiang. Il montre simplement : « La couverture : portrait de Chiang Kaï-shek peint par Li Mei-shu[452] ».

[448] Le Bureau du gouverneur de la province de Taïwan(台灣省行政長官公署), entre 1945 et 1947, est le plus haut pouvoir exécutif au début de la République de Chine à Taïwan.

[449] Biographie de l'artiste Li Mei-shu, Li Mei-shu Memorial Gallery. Disponible sur : https://limeishu.org.tw/intro/history (Consulté le 24 janvier 2018)

[450] Tseng Der-feng 曾德峰, « Xiugai zoule yang Li Mei-shu huazuo shizhen »修改走了樣 李梅樹畫作失真(Le tableau de Li Mei-shu est déformé), *art. cit*.

[451] Yeh Zi 燁子(@yeh.zi59), le blog Beitou hongye gongzuo shi 北投虹燁工作室(Atelier Hongye à Beitou) Xuite. Disponible sur : https://blog.xuite.net/yeh.zi59/twblog (Consulté le 20 janvier 2018)

[452] Yeh Zi 燁子(@yeh.zi59), « Li Mei-shu hua de jiang gong »李梅樹畫的蔣公(Le portrait de Chiang Kaï-shek peint par Li Mei-shu), le 02 mars 2009, 17h08 Xuite. Disponible sur : http://blog.xuite.net/yeh.zi59/twblog/128235366-%E6%9D%8E%E6%A2%85%E6%A8%B9%E7%95%AB%E7%9A%84%E8%94%A3%E5%85%AC (Consulté le 20 janvier 2018)

Le portrait de Chiang Kaï-shek[453]imprimé sur la couverture de la revue de presse *Wenyi fuxing* 文藝復興(Renaissance des arts et de la littérature), n°62, publiée le premier mai 1975. La date de la publication est marquée en marge à gauche de l'image.

C'est la couverture de la revue *Wenyi fuxing* 文藝復興(Renaissance des arts et de la littérature), écrit en chinois traditionnel en calligraphie en haut de la couverture. La revue *Wenyi fuxing* 文藝復興(Renaissance des arts et de la littérature) est une revue de presse mensuelle dirigée par l'Université de la Culture Chinoise, où l'artiste Li Mei-shu enseigne les beaux-arts à partir de 1962.

La revue *Wenyi fuxing* 文藝復興(Renaissance des arts et de la littérature) a été créée par Chang Chi-yun(張其昀), qui est également le fondateur de l'Université de la Culture Chinoise[454]. Cette institution éducative a été établie à l'origine sous le nom de « Université de l'Extrême-Orient » en 1962. Comme le président Chiang pense que le terme « Extrême-Orient » provient d'une pensée binaire géographique Orient-Occident, il suggère d'utiliser le nom de « Culture chinoise » au lieu d'Extrême-Orient.

À partir de 1949, à la suite de l'arrivée de Chiang Kaï-shek à Taïwan, Chang

[453] Le portrait de Chiang Kaï-shek imprimé sur la couverture de la Revue de presse *Wenyi fuxing* 文藝復興(Renaissance des arts et de la littérature), n°62, le premier mai 1975. La reproduction de la couverture est disponible sur blog Yeh Zi 燁子(@yeh.zi59), « Li Mei-shu hua de jiang gong »李梅樹畫的蔣公(Le portrait de Chiang Kaï-shek peint par Li Mei-shu), mis en ligne le 28 avril 2006, 22h28 Xuite. Disponible sur : http://blog.xuite.net/yeh.zi59/twblog/128235366-%E6%9D%8E%E6%A2%85%E6%A8%B9%E7%95%AB%E7%9A%84%E8%94%A3%E5%85%AC (Consulté le 20 janvier 2018)

[454]Founder of CCU, Chinese Culture University, http://www.pccu.edu.tw/intl/page/english/about_02.html (Consulté le 21 janvier 2018)

Chi-yun(張其昀) devient secrétaire général du Parti national pour un an, avant de devenir le ministre de l'Éducation de 1954 à 1958. Sous la direction de Chiang Kaï-shek, il entreprend la mise en œuvre du « Mouvement de la renaissance de la culture chinoise »(*Zhonghua wenhua fuxing yundong* 中華文化復興運動) qui s'appuie sur le confucianisme, appelé aussi « école des lettrés[455] », à travers l'éducation et la fondation des institutions scolaires comme l'Université de la Culture Chinoise et l'Académie *Nanhai*(南海).

La culture chinoise appliquée à l'éducation, selon le confucianisme, est représentée par les idées classiques des Six Arts qui constituent les piliers de l'éducation et occupe une place fondamentale dans la culture de tout lettré. Ces six disciplines sont le respect des rites (*li* 禮), la musique (*yueh* 樂), le tir à l'arc (*she* 射), la course de chars (*yu* 御), la composition (*shu* 書) et l'arithmétique (*shu* 數) qui sont également des missions de la fondation de l'Université de la Culture Chinoise.

L'une des raisons principales pour laquelle Chiang Kaï-shek applique la pensée du confucianisme à Taïwan est de lutter contre la Chine dirigée par PCC (Parti communiste chinois) de Mao Zedong, qui lance en 1966 la Révolution culturelle qui dura dix ans[456]. L'un des objectifs affirmés de la Révolution culturelle est de mettre fin aux « quatre vieilles choses » : les « vieilles idées », la « vieille culture », les « vieilles coutumes » et les « vieilles habitudes ». En conséquence, des édifices d'architecture chinoise sont détruits, la littérature chinoise et les lettres classiques sont dénoncées. Cette révolution tient en particulier à éradiquer la pensée de Confucius qui est accusé de fonder les valeurs culturelles de la « société féodale chinoise traditionnelle ».

Pour consolider son pouvoir à Taïwan et distinguer la culture chinoise à Taïwan et celle en Chine, Chiang Kaï-shek souligne que le confucianisme est un symbole de l'esprit traditionnel chinois qui donne les bases de sa politique et des valeurs éthiques[457]. Pour atteindre la noblesse spirituelle, selon Confucius, il y a deux principes essentiels à

---

[455] La pensée de Confucius s'est développé durant plus de deux millénaires à partir de l'œuvre attribuée au philosophe *Kongfuzi*(孔夫子), « Maître Kong » (551-479 av. J.-C.).

[456] Huang Dao-syuan 黃道炫 et Chen Tie-jian 陳鐵健, *Jiang Jieshi : Yige lixingzhe de jingshen shijie* 蔣介石：一個力行者的精神世界一個力行者精神世界(Chiang Kaï-shek：Monde spirituel d'une personne qui exerce le pouvoir), Hong Kong, Open Page Publishing Company Limited(香港中和出版), 2013, pp. 76-77.

[457] *Ibid.*

suivre : le respect des rites (*li* 禮) et (*ren* 仁). Ce dernier représente la bonté et la charité que l'homme doit avoir vis-à-vis de ses semblables selon une hiérarchie précise qui va de l'individu à la famille, à l'état et à l'humanité.

La création de la revue *Wenyi fuxing* 文藝復興(Renaissance des arts et de la littérature) a pour but de transmettre de telles pensées. En choisissant le portrait de Chiang Kaï-shek en tant que couverture de la revue en 1975, l'année de sa disparition, c'est non seulement une manière de commémorer cet homme politique, mais aussi de montrer qu'il représente un personnage confucéen.

L'artiste réalise quatre portraits en buste de Chiang Kaï-shek par référence à un portrait photographique présenté ci-dessous.

Le portrait photographique en buste de Chiang Kaï-shek, 1930, photographe inconnu.

Ce portrait photographique pris en 1930, est omniprésent dans les bureaux officiels, l'espace public ainsi que les manuels scolaires. Il est édité exclusivement par l'Institut national de compilation et de traduction pendant les années 50[458]. Dans les manuels de l'école primaire et élémentaire, il y a toujours des leçons consacrées à l'histoire personnelle de Chiang Kaï-shek[459], qui insistent sur sa diligence et son intelligence. Un tel contenu est rédigé sous la direction du gouvernement afin de créer une image positive de « notre » président, et de mettre l'accent sur son existence comme noyau de la nation. Le dirigeant impose ces concepts aux élèves de manière éducative.

[458] Lee Chen-hsiang 李禎祥, "Xinao shidai : Naxie nian, xuexiao bi kao de KMT wenxue"洗腦時代：那些年，學校必考的 KMT 文學(La littérature du KMT dans le test obligatoire de l'école), *Taiwan People News*, Taïpei, mis en ligne le 13 septembre 2015. (Consulté le 21 janvier 2018)

[459] Ces leçons sont effacées en 2000 en raison du mouvement de *dé-chiang-kaï-shekisation*.

Leçon I : *Qinlao de Jiang zongtong* 勤勞的蔣總統(Le diligent Président Chiang), manuel scolaire de l'école primaire, Taïpei, Institut national de compilation et de traduction de Taïwan, années 50, p.1.

Ce portrait est aussi imprimé régulièrement en tant que carte de visite ou carte de vœux, avec la signature manuscrite, le tampon rouge reproduisant le nom et la date en bas à gauche de l'image. La même image de Chiang est utilisée à chaque fois mais avec la signature de différentes périodes.

Signature et date : août 1951.

Signature et date : novembre 1958.

Signature et date : janvier 1959.

La répétition de ce portrait permet au public de reconnaître la figure du dirigeant de la nation. « *L'image des grands hommes doit correspondre à une cohérence, afin de faire de la propagande efficacement*[460] ». Le portrait photographique de Chiang Kaï-shek a été sélectionné spécialement pour être identifié par le grand public. Ce portrait photographique présente quelques caractéristiques à respecter lors de la réalisation du portrait peint de Chiang Kaï-shek. C'est premièrement le fond noir, cela

[460] Huang You-chin 黃猷欽, « The Fabrication of Sun Yat-sen and Chiang Kai-shek：their Statues in the Public Schools in Taipei », Mémoire de master en études d'art, sous la direction de Wu Fang-cheng 吳方正, Université nationale Centrale, 1999, p.119.

met en évidence la figure du portrait. Deuxièmement, son expression faciale est neutre, ni souriante ni désespérée. Chiang Kaï-shek est habillé en tunique chinoise, littéralement « costume *Sun Yat-sen* ». Deux épinglettes en fleur de prunier sont fixées aux deux côtés du col. L'Ordre du Ciel bleu et du Soleil blanc est accroché toujours au-dessus de la poche de la poitrine gauche, suspendue à un ruban *gros grain.* Cinq étoiles dorées sont sur les épaules du costume.

Cette version de portrait est omniprésente. Cela montre le fait que Chiang Kaï-shek est lui-même satisfait de cette photographie. En gardant cette image « éternelle » du président Chiang, le gouvernement la montre au public et aux peintres qui tentent de représenter des portraits du chef de l'État. Même s'il est disparu, ses portraits lui permettent de continuer à vivre dans l'au-delà.

Li Mei-shu (李梅樹), *Le portrait de Chiang Kaï-shek*[461], peinture à l'huile, date inconnu.

Le portrait de Chiang montré ci-dessus est peint en couleur. Le fond noir, la tunique chinoise en couleur kaki et le teint de visage sont trois couleurs principales du tableau. *Khaki* signifie en persan la « couleur poussière » ; elle est celle des vêtements militaires car elle peut servir de camouflage. « *Le khaki […]) est une composition tinctoriale, une teinture très employée aux Indes […] une couleur qui rappelle celle*

[461] Li Mei-shu 李梅樹, Le portrait de Chiang Kaï-shek, peinture à l'huile. La reproduction du tableau est disponible sur blog Yeh Zi 燁子(@yeh.zi59), « Li Mei-shu hua de jiang gong »李梅樹畫的蔣公(Le portrait de Chiang Kaï-shek peint par Li Mei-shu), mis en ligne le 28 avril 2006, 22h28 Xuite. Disponible sur : http://blog.xuite.net/yeh.zi59/twblog/128235366-%E6%9D%8E%E6%A2%85%E6%A8%B9%E7%95%AB%E7%9A%84%E8%94%A3%E5%85%AC (Consulté le 25 janvier 2018)

d'un serin détrempé ; quelque chose entre le jaune et le vert[462] ». La couleur kaki ne correspond pas à une nuance précise, donc le costume de chaque portrait possède différentes nuances de kaki.

Sur le costume, des décorations sont peintes en doré : Deux épinglettes en fleur du prunier sur le col et cinq étoiles sur des épaule sont dorées. Toutes des boutonnières sont colorées en doré. L'Ordre du Ciel bleu et du Soleil blanc se porte au-dessus de la poche de poitrine gauche. Cet ordre est présenté avec le Grand Cordon depuis 1981[463], un ruban blanc bordé de rouge. Le « ciel bleu et le soleil blanc », dont le nom et l'esthétique viennent des armoiries du parti KMT, est composé d'un disque d'azur, sur lequel apparaît un soleil d'argent. Le soleil émet douze rayons symbolisant les douze mois de l'année et les traditionnelles douze heures chinoises. Le soleil représente la liberté. C'était à l'origine l'emblème du KMT, dessiné en 1885. Il devient le blason de la République de Chine (Taïwan) à partir de 1928.

Nous montrons ensuite l'un des quatre portraits similaires de Chiang réalisés par l'artiste auteur Li Mei-shu. Ce portrait est conservé au Conseil du comté de Taïpei où il a travaillé en tant que député.

1) <u>Portrait de Chiang conervé au Conseil du comté de Taïpei</u>

[462] « Chronique scientifique », in Delafontaine et Rouge (éd.), *Bibliothèque universelle et Revue suisse*, Genève, Bureau de la Bibliothèque universelle, 1900, p. 426.

[463] « Luhaikong jun xun shang tiaoli »陸海空軍勳賞條例(Loi sur la décoration des forces armées), Bases de données des lois et règlements de la République de Chine (Taïwan). Disponible sur : http://law.moj.gov.tw/LawClass/LawContent.aspx?pcode=F0030008 (Consulté le 02 février 2018)

Li Mei-shu (李梅樹), *Le portrait de Chiang Kaï-shek*[464],

peinture à l'huile, 91 x 72.5 cm, conservé au Conseil municipal du comté de Taïpei.

Ce portrait est à partir de 1950 accroché sur le mur du hall du Conseil du comté de Taïpei (*Xinbeishi Yihui* 新北市議會) et y est bien conservé. L'artiste est lui-même élu trois fois député du Conseil municipal du comté du Taïpei depuis 1950. C'est la raison pour laquelle, il réalise spécialement pour le Conseil du comté de Taïpei un portrait de Chiang.

Par rapport à celui sur la couverture de la revue, dans ce portrait, le visage est peint plus rouge. Le trait des yeux est plus flou. Les trois couleurs essentielles sont maintenues : le fond noir, la tunique chinoise en couleur kaki et le teint du visage. Mais le ruban gros grain est peint en trois couleurs : blanc bordé de rouge et de bleu.

Ce portrait est une variante du portrait officiel. Il s'écarte très peu du canon du portrait officiel mais insiste sur l'humanité et l'intériorité du sujet. Le regard de Chiang dans le portrait au Conseil du comté de Taïpei est ainsi dirigé vers le spectateur d'une façon à la fois paternelle et autoritaire.

1.5 La réception des quatre portraits du président Chiang Kaï-shek

Les quatre portraits en buste de Chiang réalisés par Li Mei-shu ont été offerts finalement aux différentes institutions publiques. La réception de ces quatre portraits est différente.

Outre celui sur la couverture de la revue *Wenyi fuxing* 文藝復興(Renaissance des arts et de la littérature) qui est bien conservé à l'Université de la Culture Chinoise, les trois autres portraits sont donnés respectivement au Conseil municipal du comté de Taïpei, au Bureau de district de Sanxia (*Sanxia zhen gongsuo* 三峽鎮公所) et à l'École primaire de Sanxia (三峽).

Ces portraits de Chiang sont traités de manières différentes par ces institutions

[464] Li Mei-shu 李梅樹, Le portrait de Chiang Kaï-shek, peinture à l'huile, 91 x 72.5 cm, date inconnue. La reproduction du portrait est disponible sur : https://www.ntp.gov.tw/content/about/about09-3.aspx?sid=3&pic=11(Consulté le 03 février 2018)

publiques après le mouvement de *dé-chiang-kai-shekisation*, qui est lancé principalement par le Parti Démocrate Progressiste afin de supprimer des symboles rappelant le pouvoir et le culte de la personnalité de Chiang.

Les trois premières décisions liées au mouvement de *dé-chiang-kai-shekisation* sont prises en 1995 par le maire de Taïpei, Chen Shui-bian(陳水扁), également membre du Parti Démocrate Progressiste, qui a lancé un certain nombre d'attaques contre le KMT. Premièrement, il décide de faire ôter tous les portraits de Chiang Kaï-shek des bâtiments publics, y compris des écoles et lycées et du conseil municipal.

La seconde décision prise en 1996 est de rebaptiser la « rue de la Longue Vie à Chiang »(*Jieshoulu* 介壽路) en « boulevard Kaitakelan » (*Kaitagelan dadao* 凱達格蘭大道), qui se trouve en face du Palais présidentiel. *Kaitakelan* est le nom de la première tribu aborigène réputée avoir habité la plaine de Taïpei. Cette décision a pour but de faire un « retour aux sources[465] » et de sauver ce qu'il reste de la culture aborigène sur l'île. La troisième décision prise dans la même année est d'ouvrir au public la résidence officielle de Chiang à *Shilin* (士林) ainsi que le parc qui l'entoure. L'intention est de la transformer en musée Chiang Kaï-shek. Cela permet au peuple taïwanais de visiter une demeure d'ancien dirigeant dans une perspective historique.

Le processus du mouvement de *dé-chiang-kai-shekisation* se déroule en plusieurs étapes, dont notamment celle de l'année 2000, marquée par l'alternance politique. Le candidat du Parti démocrate progressiste Chen Shui-bian(陳水扁) remporte la deuxième élection présidentielle dans l'histoire de la République de Chine à Taïwan, au détriment du Parti nationaliste qui perd son pouvoir gouvernemental. L'intention du mouvement est de remettre en cause des mythes du passé et l'image des héros d'hier dans l'inconscient collectif. Néanmoins, le Parti KMT critique ce mouvement qui, selon lui, a pour but d'effacer totalement l'histoire et la contribution du KMT à Taïwan. En réaction il tente de préserver le rôle de Chiang dans les réformes. Il s'agit de protéger ses statues et de respecter son rôle dans la lutte contre les communistes entre 1946 et 1949 et dans le développement de Taïwan entre 1950 et 1975.

Après avoir présenté le mouvement de *dé-chiang-kai-shekisation*, dans ce contexte, nous allons analyser la réception de quatre portraits afin de comprendre le débat entre

[465] Certains chercheurs pensent que la zone du Palais présidentiel était une zone de chasse des *Kaitakelan*, il y a quatre cents ans.

ceux qui estiment que ces portraits ont une signification politique et ceux qui les considèrent avant tout comme des oeuvres d'art.

1.5.1 Portrait de Chiang accroché au Conseil municipal du comté de Taïpei

Li Mei-shu (李梅樹), Le portrait de Chiang Kaï-shek, peinture à l'huile, 91 x 72.5 cm, conservé au Conseil municipal du comté de Taïpei[466].

En raison du mouvement de *dé-chiang-kai-shekisation,* les portraits de Chiang ont largement disparus à partir de 2000 des bureaux et administrations publics. Celui offert au Conseil municipal du comté de Taïpei par l'artiste Li Mei-shu lui-même, est considéré comme une œuvre d'art à part entière. Le Conseil municipal du comté de Taïpei décide de continuer à accrocher ce portrait dans le hall[467]. Toutefois il y a encore certains députés, notamment ceux du Parti Démocrate Progressiste, qui demandent successivement à ôter le portrait de Chiang afin de le donner à un musée pour bien le conserver[468]. Cela provoque un débat entre des députés du Conseil municipal du comté

[466] Li Mei-shu 李梅樹, Le portrait de Chiang Kaï-shek, peinture à l'huile, 91 x 72.5 cm, date inconnue. La reproduction du portrait est disponible sur : https://www.ntp.gov.tw/content/about/about09-3.aspx?sid=3&pic=11(Consulté le 09 février 2018)

[467] « Yishi ting – Jiang gong zhongzheng xiang »議事廳–蔣公中正像(Hall du Conseil municipal du comté de Taïpei – Portrait de Chiang Kaï-shek). Disponible sur : https://www.ntp.gov.tw/content/about/about09-3.aspx?sid=3&pic=11(Consulté le 09 février 2018)

[468] Yen Yu-lung 顏玉龍, "Ding diao yishupin taoguoyijie Li Mei-shu hua jianggong gao xuan xinbei yihui"定調「藝術品」逃過一劫 李梅樹畫蔣公 高懸新北議(Étant considéré comme une œuvre d'art, le portrait de Chiang réalisé par Li Mei-shu est accroché au Conseil municipal du comté de Taïpei), *China Times*, http://www.geocities.jp/skytenky/1/h12403.html, mis en ligne le 3 avril 2012. (Consulté le 09

de Taïpei de différents partis politiques, sur la question de savoir si le portrait peint de Chiang est une œuvre d'art.

Chou Sheng-kao (周勝考), député du conseil du Parti KMT, estime que ce portrait peint de Chiang est une œuvre d'un artiste important taïwanais. On l'accroche non seulement pour respecter l'artiste auteur Li Mei-shu, mais aussi pour rendre hommage à l'ancien président. Son intention est de maintenir à la fois la signification politique et la valeur artistique de ce portrait. Également, « *on doit considérer ce portrait peint à l'huile comme une œuvre. Ce n'est pas nécessaire de s'opposer en raison de l'idéologie politique*[469] », déclare par Chang Hung-lu (張宏陸) du Parti Démocrate Progressiste.

En revanche, He Shu-feng (何淑峯) du Parti Démocrate Progressiste indique qu'outre le portrait du Père de la nation, le portrait de Chiang Kaï-shek est inapproprié à figurer dans un bâtiment public [470], notamment après le mouvement de *dé-chiang-kai-shekisation.*

Les remarques des députés du Conseil municipal du comté de Taïpei évoquent un débat sur la nature de l'œuvre : si c'est un signe politique, sa place est dans les lieux officiels, et si c'est une œuvre d'art, on la conserve à l'institution muséale. Le Conseil municipal du comté de Taïpei décide aujourd'hui, d'après son site web officiel, de conserver et d'accrocher le portrait de Chiang Kaï-shek en raison d'une part de sa valeur artistique en s'appuyant sur l'importance de l'auteur Li Mei-shu dans l'histoire de l'art taïwanaise, d'autre part de sa contribution politique au Conseil municipal du comté de Taïpei en tant que député élu trois fois.

1.5.2 Portrait perdu de Chiang donné au Bureau de district de Sanxia

Selon l'actualité de *Liberty Time*[471], le portrait de Chiang donné au Bureau de

---

février 2018)

[469] *Ibid.*

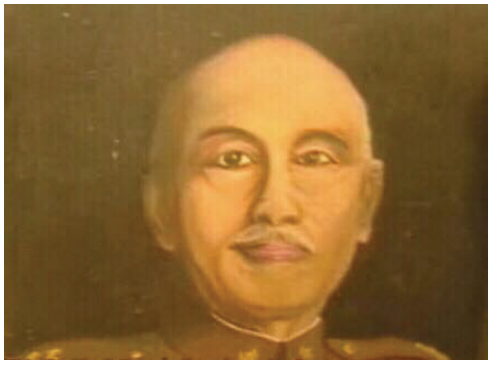
[470] *Ibid.*

[471] Cheng Shuk-ting 鄭淑婷, "Li Mei-shu huazuo gongsuo dang lese diu"李梅樹畫作 公所當垃圾丟(Le tableau de Li Mei-shu donné au Bureau de district de Sanxia a été jeté), *Liberty Time*, http://news.ltn.com.tw/news/focus/paper/99616, mis en ligne le 30 octobre 2006. (Consulté le 08 février 2018)

district de Sanxia était perdu. Comme il n'y a ni signature sur le tableau, ni document relatif, le Bureau de district de Sanxia n'a aucune idée de la valeur du portrait de Chiang qui est en fait réalisé par un artiste important dans l'histoire de l'art. Son fils Li Jing-wen(李景文) explique l'absence de signature (de son père), « *c'est parce que signer sur le portrait d'un grand homme politique est vu comme irrespectueux, notamment quand il est encore vivant*[472] ». Sous le régime du gouvernement nationaliste, le portrait du président n'est donc pas considéré comme une œuvre d'art. Le but d'un portrait du président n'est pas de montrer une création artistique. Par conséquent, la signature de l'artiste n'est pas significative.

1.5.3 Une restauration ratée du portrait de Chiang après sa donation à l'École primaire de Sanxia

Le visage du portrait de Chiang Kaï-shek donné à l'École primaire de Sanxia est aujourd'hui défiguré. C'est ce qui a été révélé par le quotidien *Liberty Time*[473]. Selon Madame Lee, qui travaille à l'École primaire de Sanxia, « *Du fait des conditions climatiques, le tableau a été gravement endommagé. Avant que le tableau soit entièrement dégradé, on a demandé à ce qu'il soit réparé. On ne s'attendait pas à ce que le portrait soit complètement défiguré après la restauration*[474] ».



La version restaurée ratée du *portrait Chiang Kaï-shek*[475].

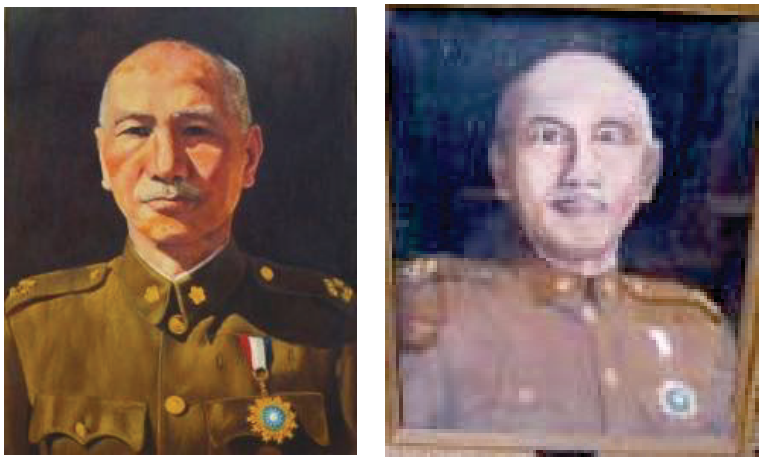
[472] *Ibid.*

[473] Tseng Der-feng 曾德峰, « Xiugai zoule yang Li Mei-shu huazuo shizhen »修改走了樣 李梅樹畫作失真(Le tableau de Li Mei-shu est déformé), *art. cit.*

[474] *Ibid.*

[475] Chin,Ju-hsin 金汝鑫 et Wang Wei 王維, "Li Mei-shu huazuo bei dang lese diuqi"李梅樹畫作 被當垃圾丟棄(Le tableau de Li Mei-shu a été jéte), *TVBS NEWS*, https://news.tvbs.com.tw/life/346477, mis en ligne le 30 octobre 2006. (Consulté le 09 février 2018)

Le visage tordu de Chiang Kaï-shek, ses traits grossiers et son apparence finale sont diamétralement opposés à la peinture d'origine. Les yeux de Chiang sont grossièrement cerclés de noir; sa bouche a des contours flous; le portrait a désormais un aspect assez grotesque. Toutefois, nous ne savons pas qui était l'auteur de ce massacre. Ce portrait mal restauré de Chiang a été encadré et rendu à la Galerie commémorative de Li Mei-shu, dont le directeur Li Jing-wen(李景文) a souhaité que ce portrait soit restauré encore une fois. Cela a semblé impossible. Cette version défigurée est donc restée intacte et est conservée aujourd'hui dans la Galerie commémorative de l'artiste[476]. La version originale de ce portrait est perdue, nous montrons donc la version du Conseil municipal du comté de Taïpei en la comparant avec la version restaurée.



La version originale au Conseil municipal du comté de Taïpei et la version restaurée a l'École primaire de Sanxia[477].

Par ailleurs, d'après le directeur de la Galerie commémorative Li Jing-wen(李景文) à la fin du reportage sur lequel nous nous sommes fondés, « *si ce portrait restauré défiguré avait été montré pendant la période de la loi martiale, le restaurateur aurait peut-être été condamné à la prison*[478] », car cela aurait été considéré comme une agression contre le gouvernement nationaliste.

Ce portrait restauré de Chiang Kaï-shek est esthétiquement raté, mais politiquement il se libère du contrôle d'autorité dictatoriale. Le restaurateur est à l'abri

[476] *Ibid.*

[477] *Ibid.*

[478] *Ibid.*

de l'accusation de « lèse majesté ». En fait, Li Jing-wen(李景文) a demandé à diverses institutions après le mouvement de *dé-chiang-kai-shekisation* de récupérer des portraits de Chiang peints afin de les restaurer et de les conerver à la Galerie commémorative[479]. Mais les institutions concernées ont parfois décidé de les conserver elles-mêmes. Cela produit de différents résultats.

En conclusion, nous avons vu comment s'est construit un corpus ou un canon de portraits officiels des hommes politiques. C'est en travaillant sur ces représentations que se construit la critique portée par les œuvres que nous considérerons dans le chapitre suivant.

[479] Cheng Shuk-ting鄭淑婷, "Li Mei-shu huazuo gongsuo dang lese diu"李梅樹畫作 公所當垃圾丟(Le tableau de Li Mei-shu donné au Bureau de district de Sanxia a été jeté), *art. cit.*

Chapitre 2
Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple, Mei Dean-e : critique du nationalisme

Le chapitre 2 de cette partie est consacré à analyser l'œuvre *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple* créée en 1991 par l'artiste Mei Dean-e(梅丁衍). Ses œuvres sont principalement basées sur l'histoire politique entre la Chine et Taïwan afin de débattre sur l'identité nationale de l'île taïwanaise. Nous allons d'abord présenter le contexte historique dans lequel l'œuvre a été créée et l'époque où la « nouvelle génération d'artistes » a émergé et s'est développée.

Nous allons ensuite démontrer l'importance de cette œuvre dans l'histoire de l'art taïwanaise à travers des expositions individuelles d'artiste et des expositions organisées par des musées des beaux-arts. Si l'œuvre *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple* qui traite de sujets politiques revêt une telle importance, c'est parce que d'une part elle a été créée dans l'atmosphère au lendemain de la levée de la loi martiale, quand les artistes taïwanais obtiennent la liberté d'exprimer leurs propres opinions politiques. D'autre part, en tant que membre de la « nouvelle génération d'artistes », l'artiste ne reçoit plus la formation artistique japonaise, qui visait à employer la peinture à seule fin de représenter la « réalité ». L'esprit de la création artistique en est ainsi changé.

En se basant sur les sources concernant le contexte historique et artistique, nous tenterons de comprendre comment l'artiste exprime une conscience ironique à travers son œuvre *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple* dans laquelle nous trouverons un portrait fusionné de deux « chefs d'État ».

Dans cette œuvre, l'artiste Mei a créé un portrait de face en combinant deux portraits de « chefs d'État » : celui de Sun Yat-sen(孫中山), fondateur de la République de Chine en 1912 et celui de Mao Zedong(毛澤東), fondateur de la République populaire de Chine en 1949. Ces deux « nations », soit dominent successivement la Chine continentale, soit coexistent chacune en tant que nation entière.

Nous allons d'abord analyser la signification du titre de l'œuvre *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple*, qui porte un message que l'artiste tente de critiquer. Et puis, nous allons montrer respectivement deux portraits entiers ainsi que leurs contextes historiques et politiques.

Enfin, nous allons présenter la réception de cette œuvre qui contribue à une série de créations artistiques incarnant les récits politiques de Taïwan et encourage successivement d'autres artistes à traiter des thèmes politiques.

2.1 Contexte d'histoire de l'art – la nouvelle génération d'artistes

Cette partie se concentre sur le contexte d'histoire de l'art à partir de 1987 où le gouverneur national met fin à la loi martiale. La période des années 90 marque une transition entre la déconstruction du système établi par le gouverneur nationaliste et l'instauration préliminaire du nouveau régime politique et aussi artistique. Le terme de « nouvelle génération » apparaît pour montrer une nouvelle pensée. Il s'agit en général d'insister sur les réflexions sur l'histoire et l'historiographie de « Taïwan ».

Le terme de « nouvelle génération » émerge également dans la scène artistique des années 90. En 1992, l'éditeur du *Hsiung Shih Art Books* Wang Fu-tung (王福東) a publié deux numéros spéciaux[480] afin de définir explicitement le terme de « nouvelle génération d'artistes » et de présenter des artistes et leurs pensées esthétiques. L'artiste Mei Dean-e est considéré comme faisant partie de la « nouvelle génération d'artistes ».

Selon ces revues, les artistes de la « nouvelle génération » sont nés dans les années 1950. Ils n'ont pas connu l'impact direct des conflits politiques de la guerre civile chinoise (à partir de 1927) car le gouvernement nationaliste s'est déjà replié à Taïwan. La plupart d'entre eux vont étudier dans des pays autres que le Japon, tels que les États-Unis ou la France. L'artiste Mei lui-même faisait ses études en beaux-arts à New York en 1983[481]. Après avoir terminé leurs études, les artistes de la « nouvelle

[480] Wang Fu-dong 王福東, *Taiwan xinsheng dai meishu xunli* 台灣新生代美術巡禮(La Nouvelle Génération d'Artistes), Taïpei, Crown Culture Corporation, 1993.

[481] Huang Tsai-Lang 黃才郎, *100 Highlights – From the Taipei Fine Arts Museum* : catalogue de la collection, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, 2004, p. 102.

génération » rentrent successivement à Taïwan dans les années 1990. À la suite de la levée de la loi martiale annoncée par le gouvernement en 1987, le peuple reprend la liberté d'expression, de la presse et d'association politique. La liberté de critiquer est notamment ce que le monde de l'art a également réussi à récupérer. C'est dans ce contexte et cette ambiance que le terme de « nouvelle génération d'artistes » est né par opposition à celui de « peintres réalistes » utilisé pour désigner les peintres des années 1950 à 60 qui avaient reçu une formation artistique japonaise. La plupart d'entre eux étaient devenus connus à travers des *Expositions officielles*, dont le système d'organisation était traditionnellement du ressort du gouvernement depuis la domination japonaise.

Bien que les artistes de la « nouvelle génération » ne créent plus pour des *Expositions officielles*, ils deviennent connus à travers l'exposition organisée par des musées d'art municipal et national. Plusieurs musées d'art sont fondés dans la même année que la levée de la loi martiale, tel le Musée national des Beaux-arts de Taïwan qui a pour mission de se concentrer sur l'interprétation de l'histoire de l'art taïwanais. Ce musée a organisé en 2014 une exposition monographique qui présentait sa collection d'artistes nés de 1951 à 1960 sous le titre : « les artistes pionniers de Taïwan[482] ». Le Musée national des Beaux-arts de Taïwan a voulu concevoir cette exposition à partir de sa collection, afin de reconstruire une période de l'histoire de l'art taïwanais.

En tant qu'institution muséale et nationale, il organise des expositions qui peuvent être considérées comme une méthode d'interprétation de l'histoire de l'art. Cependant, un mémoire universitaire[483] tente de poser la problématique de savoir si la collection du musée d'art national est susceptible de représenter l'histoire de l'art à Taïwan. L'auteur du mémoire Lin Chi-yun (林其昀) propose deux chemins pour penser la relation entre l'histoire de l'art et la collection du musée. Ce sont respectivement celui de l'histoire de l'art taïwanaise rédigée par des historiens de l'art et celui de l'histoire de l'art telle qu'interprétée par des institutions muséales.

Outre les collections, des musées d'art organisent des événements liés aux sujets

[482] Lin Chi-yun 林其昀, « Special Exhibition as the Interpretation Method of Art History in Art Museum : A Case Study of " The Pioneers of Taiwanese Artists" in National Taiwan Museum of Fine Arts », Mémoire de master en muséologie, sous la direction de Liao Ren-yi 廖仁義, Université nationale des arts de Taïpei, 2014, p. 87.

[483] *Ibid.*

sociaux pour des artistes de l'époque. Par exemple, le Musée des Beaux-arts de Taïpei propose des conférences, comme *Chine, Modernité et Beaux-Arts* en 1990, *Art Moderne et Art oriental* en 1992[484]. Une série de conférences concernant l'art moderne à Taïwan montre que la liberté d'expression du musée national augmente progressivement.

Du côté des ouvrages sur l'histoire de l'art, des historiens de l'art publient leurs recherches sur l'émergence de « la nouvelle génération d'artistes ». L'un des chapitres dans *Histoire des Beaux-arts de Taïwan* est consacré à présenter ce phénomène, « *les artistes de la nouvelle génération se concentrent notamment sur le sujet de la politique, la question sociale et l'identité nationale*[485] ». L'historien d'art Hsiao Chiung-ray(蕭瓊瑞) souligne que des artistes de la « nouvelle génération » possèdent un esprit rebelle, ils sélectionnent des personnages, images et symboles politiques familiers du public et transforment leurs commentaires sur les problèmes politiques actuels en des formes artistiques. Dans un autre livre *Histoire des Beaux-arts d'après guerre de Taïwan*, l'auteur Hsiao Chiung-ray(蕭瓊瑞) décrit la « nouvelle génération d'artistes » en trois perspectives principales. C'est d'abord qu'après avoir réfléchi sur l'Histoire du pays, ces artistes apportent leurs critiques et leurs commentaires personnels dans leur création. Deuxièmement, leur méthode de création ne se limite pas à la peinture. Ils emploient divers matériaux dans le processus de conception et de création. Et enfin, le musée d'art joue un rôle d'établissement du statut des artistes de « la nouvelle génération ». Notamment, le Musée des beaux-arts de Taïpei met en place la pensée esthétique de ces artistes taïwanais[486]. Leurs œuvres comportant réflexion historique et aussi critique politique sont exposées dans des institutions muséales officielles. « *Cela ouvre une ère de liberté d'expression dans l'art plastique*[487] », d'après Hsiao Chiung-ray(蕭瓊瑞).

Comme la politique était un sujet sensible durant la période de la loi martiale, la « nouvelle génération d'artistes » traite dorénavant dans ses créations en particulier les

---

[484] Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, « Dangdai yiti yu duoyuan biaoxian »當代議題與多元表現(Les questions contemporaines et les présentations artistiques diverses), in Liu Yi-chang 劉益昌, Kao Yeh-jung 高業榮, Fu Chao-chin 傅朝卿, Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, *Taiwan meishu shi gang* 台灣美術史綱(Histoire des Beaux-arts de Taïwan), Taïpei, Artiste Publishing Co., 2009 (réédition en 2011), p. 496.

[485] *Ibid,* pp. 496-524.

[486] Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史(Histoire de l'art de Taïwan dans la période d'après-guerre), Taïpei, Artist Publishing Co., 2013, pp. 173-176.

[487] Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史(Histoire de l'art de Taïwan dans la période d'après-guerre), *op. cit.*, p. 174.

thèmes politique et historique du pays. Elle considère sa production culturelle comme une dialectique de l'identité personnelle.

Ces artistes considèrent que l'art doit se détacher de l'esthétique purement formelle et visuelle. Ils tentent de créer des œuvres qui peuvent devenir un discours[488]. C'est-à-dire qu'à leurs yeux une œuvre ne représente pas simplement la réalité de manière visuelle. Elle est capable de critiquer la réalité sociale. Selon l'artiste Mei, « *la conscience politique influence sans cesse l'écriture de l'histoire. L'histoire elle-même porte le mensonge, la partialité et le sarcasme. Un tel récit historique devient un matériau artistique de création*[489] ». Il croit que l'art peut réfléchir à la signification des images politiques et utiliser ces images pour interpréter, suivre et écrire des histoires à partir de sa propre perspective. L'artiste Mei a ainsi agrandi ces images restructurées et les a exposées aux musées d'art[490].

Dans ce contexte, l'artiste Mei a créé une série d'œuvres concernant des questions d'identité qui sont inextricablement liées aux réalités politiques et aux circonstances historiques enracinées dans l'île. L'une des œuvres représentative est *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple*, qui a été présentée plusieurs fois à Taïwan dans des expositions collectives ou individuelles de l'artiste. C'est ainsi que cette œuvre porte différents messages durant chaque exposition selon le thème d'exposition, l'approche *curatoriale* et le contexte de l'époque.

Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple a été exposé pour la première fois à la Galerie d'art *Eslite* en 1992[491]. C'était aussi la première exposition individuelle de l'artiste Mei Dean-e à Taïwan après ses séjours de New York. Dans cette exposition, l'artiste tente de réinterpréter l'icône politique et de porter un regard critique sur le canon du portrait des hommes d'État.

En 1999, le critique d'art Wang Chia-chi(王嘉驥) a rédigé un article publié au

---

[488] *Ibid*., p. 497.

[489] Chen Kuan-yu 陳寬育, « History : Constatn Battles and Endless Memories – Dean-e Mei's Art on Politics », *Modern Art*, n° 139*,* Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, août 2008, p. 36.

[490] *Ibid.*

[491] Biographie de l'artiste Mei Dean-e, *IT Park* Gallery & Photo Studio, http://www.itpark.com.tw/artist/bio/36/23(Consulté le 13 mai 2018)

grand quotidien *China Times* : « De l'anti-icône à la nouvelle icône[492] ». Selon lui, l'icône peut se référer à l'icône politique et esthétique. « L'anti- » désigne donc une destruction et une rupture avec le régime précédent. L'anti-icône permet dans une certaine mesure d'établir un système différent, même dans le but d'initier une nouvelle icône – bien que celle-ci soit en train de construire son nouveau système. Cela reflète le phénomène politique de la nouvelle ère. En incarnant la notion exprimée par Wang Chia-chi(王嘉驥), la Galerie d'art *Eslite* a donc organisé en 2001 une exposition homonyme : *De l'anti-icône à la nouvelle icône*[493]. Le portrait classique d'un homme d'État appartient au genre de l'icône politique. Celui étant représenté de manière héroïque ne peut plus refléter la situation actuelle de la société.

Le portrait fusionné de *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple* représente justement, en tant que l'une des œuvres montrées dans l'exposition, la notion de l'anti-icône. Dans la même année, cette œuvre a été acquise par le Musée national des Beaux-Arts de Taïwan[494].

En 2003, l'artiste Mei Dean-e a été invité à présenter une exposition individuelle au Musée d'art contemporain de Taïpei. D'après le catalogue de l'exposition[495], *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple* traite de l'histoire et de la complexité inhérente aux mécanismes politiques ainsi que de leurs contradictions. Il a créé en fait un portrait satirique.

Selon l'enquête auprès du public, le Musée d'art contemporain de Taïpei témoigne que certains gens refusent d'accepter que la politique puisse être discutée dans

[492] Wang Chia-chi 王嘉驥, « Cong fan shengxiang dao xin sheng xiang - hou jieyan shiqi de taiwan dangdai yishu : ce zhan zhuanwen » 從反聖像到新聖像—後解嚴時期的台灣當代藝術：策展專文(De l'anti-icône à la nouvelle icône – l'art contemporain taïwanais dans la période d'après la fin de la loi martiale : essai de commissaire d'exposition), *IT Park* Gallery & Photo Studio, http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/7/37(Consulté le 13 mai 2018)

[493] *Ibid.*

[494] Mei Dean-e 梅丁衍, *Sanmin zhuyi tongyi zhongguo* 三民主義統一中國(Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple), Mixed Media, 138.5 x 105.5 cm, 1991, conservé au Musée national des Beaux-arts de Taïwan. Consultable sur : https://collections.culture.tw/ntmofa_collectionsweb/eng98/01_search_detail.aspx(Consulté le 22 mars 2018)

[495] Huang Shu-ping 黃舒屏, « Présentation de l'exposition *TAT@mocataipei : Taiwanese Artists Today – Displacement: Mei Dean-E Solo Exhibition* », Taïpei, Museum of Contemporary Art, 2003. Disponible sur : http://www.mocataipei.org.tw/index.php/2012-01-12-03-36-46/past-exhibitions/167-exhibition-review-2003/628-tat-mocataipei (Consulté le 22 mars 2018)

l'institution muséale et que l'art puisse être considéré comme un moyen d'expression des problèmes politiques. Le commissaire d'exposition Huang Shu-ping(黃舒屏) a répondu qu'« *il est indéniable que la politique locale est le reflet des contradictions essentielles de la culture taïwanaise*[496] ».

En 2014, le Musée des Beaux-Arts de Taïpei a organisé une exposition entièrement consacrée à l'artiste Mei Dean-e[497]. Vingt-quatre ans après la création de l'œuvre *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple*, celle-ci a encore été exposée dans cette rétrospective de l'artiste à l'âge de soixante ans. Au lieu d'être présentée comme l'une des premières créations de l'artiste, cette œuvre incarne une problématique en ouvrant l'exposition[498]. « *J'ai l'impression de vivre dans une société à la fois taïwanaise et chinoise. Je me sens toujours comme un étranger*[499] ». Un commentaire qui éclaire la pensée principale de Mei Dean-e sur sa rétrospective ainsi que sur *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple*. Nous allons voir ensuite deux souverainetés étatiques exprimées à travers le titre ainsi que l'image dans cette œuvre.

2.2 Le titre de l'œuvre – le slogan « Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple » en tant que contexte de l'œuvre

Le titre de l'œuvre est considéré comme une partie de la création. Le contexte du titre propose une méthode de compréhension et d'interprétation de l'œuvre. Le titre ici n'indique pas simplement l'objet que l'artiste a décrit, il comprend aussi son contexte historique, la critique et l'intention de l'artiste. Afin de comprendre cette œuvre de Mei Dean-e, il est essentiel de présenter le sens de son titre.

En traitant le titre de l'œuvre *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple*, il faut comprendre d'abord ce que sont les « Trois principes du peuple ». Nous allons

---

[496] *Ibid.*

[497] *Xun mei qishi : 1976-2014huigu* 尋梅啟事：1976-2014 回顧(Rétrospective de Mei Dean-e : 1976-2014), 2014, Musée des Beaux-Arts de Taïpei. Disponible sur : https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=505&ddlLang=zh-tw(Consulté le 23 mars 2018)

[498] Wu Chia-hsuan 吳嘉瑄, « Mei Dean-e : Hun zhong de lishi, hunxie de wenhua » 梅丁衍：混種的歷史，混血的文化(Mei Dean-e : Histoire mélangée, Culture métisse), *ARTCO*, n°187, Taïpei, Artouch Publication Dept., avril 2008, pp. 160-161.

[499] *Ibid.*

présenter son origine, son développement, le contenu des trois principes rédigés par Sun Yat-sen. Ensuite, nous allons montrer son influence et sa mise en œuvre à Taïwan. Et puis, nous allons expliquer les interprétations de ces trois principes du peuple au cours de différentes étapes politiques à Taïwan.

Enfin, si le slogan « Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple » est capable de représenter une œuvre, la problématique à se poser est alors de savoir si cette réunification est celle de la Chine ou de Taïwan ? Cela révèle le fait que l'intention de l'artiste Mei est de poser la remise en cause de la notion étatique à Taïwan.

2.2.1 L'origine des Trois Principes du peuple et son contexte historique

Les « Trois principes du peuple » représentent en fait le cœur de la pensée politique de Sun Yat-sen, ce que l'on appelle aussi en français le « Tridémisme[500] ». Son concept se forme au fur et à mesure du processus de la fondation du parti KMT. Ces deux existences s'influencent mutuellement et se complètent l'un et l'autre. Ces trois idées deviennent à la fois le slogan politique pour fonder l'état (République de Chine) et la philosophie du Parti KMT.

En d'autres termes, les trois principes soutiennent l'établissement de la République de Chine. Après cette fondation de l'état, quelques mouvements nationalistes se réunissent afin de former le noyau du nouveau parti de Sun, le *Kuomintang* (KMT), ce qui peut être traduit par « parti nationaliste ». Si nous allons raconter l'origine des Trois principes du peuple, il est essentiel de mentionner le contexte relatif au parti nationaliste.

Sun Yat-sen a proposé deux principes au début de sa carrière politique lorsqu'il a fondé la Société pour le redressement de la Chine(興中會) en 1894 au cours de la première guerre entre la Chine de la dynastie *Qing* et l'empire du Japon. Après une série de défaites militaires chinoises, Sun a décidé de rétablir la puissance chinoise en s'opposant au gouvernement impérial *Qing* de la Chine. La Société pour le redressement de la Chine a donc été créée avec la déclaration : « Expulser les étrangers, ranimer la Chine et établir un gouvernement unifié ». Cela explique donc que Sun

[500] Corcuff Stéphane, « Une remise en cause des Trois Principes du peuple? L'avenir d'une idéologie. », *Perspectives chinoises*, n°30, vol. 30, 1995. p. 35.

Yat-sen a fait vœu d'unir la Chine depuis le tout début de sa vie politique. En portant une telle volonté, la Société pour le redressement de la Chine est née comme plate-forme pour ses futures activités révolutionnaires. Cette Société est en fait le prédécesseur du parti KMT. Les deux premiers principes proposés à cette étape sont le nationalisme et la démocratie.

En ce qui concerne l'origine du troisième principe : le bien-être du peuple, il existe deux visions. D'après *Stratégie de la fondation de l'état – Sunologie*[501] (*Jianguo fanglue – Sun wen xueshuo* 建國方略 – 孫文學說) écrit par Sun Yat-sen lui-même, il a rédigé la troisième idée après ses séjours en Europe de 1896 à 1898[502], car il a dû s'exiler pour avoir fomenté un coup d'État. Du côté de la vision du *Recueil de discours de Sun Yat-sen de 1896 à 1925*[503], Sun a accompli le système des Trois Principes du peuple après avoir fait des recherches au Musée britannique à Londres en 1897[504].

En outre, selon la biographie de Sun écrite par Lyon Sharman, Sun a annoncé ses trois idées à l'occasion de son premier discours à Bruxelles en 1905[505]. Dans la même année, Sun a publié un éditorial au *Min Pao* 民報(Journal du Peuple)[506] afin d'exprimer sa pensée de manière médiatique. Le concept est apparu pour la première fois sous le nom des « Trois grands principes » et non ce que l'on connaît aujourd'hui, à savoir les « Trois Principes du peuple ». Plus tard, le texte complet de son discours

---

[501] Sun Yat-sen 孫中山, *Jianguo fanglue – Sun wen xueshuo* 建國方略–孫文學說 Stratégie de la fondation de l'état – Sunologie*,* in *Guofu quanji* 國父全集(Recueil de textes du Père de la Nation), tome I, 1919. Disponible sur : http://sunology.culture.tw(Consulté le 28 mai 2018)

[502] Sun Yat-sen 孫中山, *Jianguo fanglue – Sun wen xueshuo* 建國方略–孫文學說 Stratégie de la fondation de l'état – Sunologie, in *Guofu quanji* 國父全集(Recueil de textes du Père de la Nation), tome I, 1919, pp. 11-12. Disponible sur : http://sunology.culture.tw/cgi-bin/gs32/gsweb.cgi/ccd=WUSFob/grapheviewer1?dbid=CF7777777779#(Consulté le 28 mai 2018)

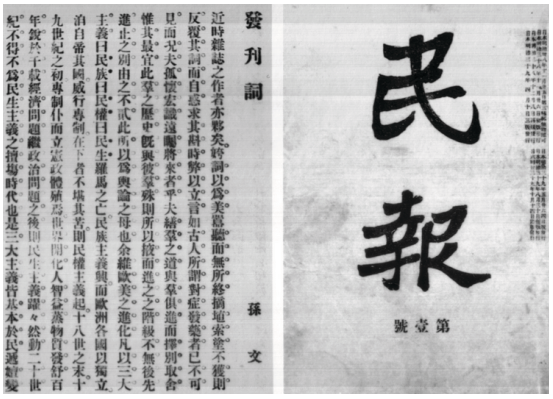
[503] Sun Yat-sen 孫中山, *Sun Zhongshan feichang yan : lun dao* 孫中山非常言：論道(Recueil de discours de Sun Yat-sen 1896-1925), Yet Kuang-zheng 葉匡政(éd.), Pékin, People's Daily Press, 2011.

[504] Sun Yat-sen, *Jianguo fanglue – Sun wen xueshuo* 建國方略–孫文學說 Stratégie de la fondation de l'état – Sunologie*,* in *Guofu quanji* 國父全集(Recueil de textes du Père de la Nation), tome I, 1919, pp. 11-12. Disponible sur : http://sunology.culture.tw/cgi-bin/gs32/gsweb.cgi/ccd=WUSFob/grapheviewer1?dbid=CF7777777779#(Consulté le 28 mai 2018)

[505] Lyon Sharman, *Sun Yat-sen, His life and its meaning – a critical biography*, Stanford, Stanford University Press, 1968, p. 94.

[506] Sun Yat-sen 孫中山, « Fa kan ci » 發刊詞(Avant-propos du Journal), in *Guofu quanji* 國父全集 (Recueil de textes du Père de la Nation), tome II, 1905, pp. 256-257.

concernant les Trois Principes du peuple a été publié officiellement dans le journal[507].


發刊詞
孫文
民報
第壹號

Les « Trois grands principes » sont apparus pour la première fois à la une du *Min Pao* 民報(Journal du Peuple)[508], le 26 novembre 1905, Tokyo[509].

Une telle philosophie politique se développe complétement au fur et à mesure de la fondation de la République de Chine à partir de 1911, année où la révolte à *Wuchang*(武昌) provoqua la chute de la dynastie *Qing*. En fait, la philosophie de Sun est considérée comme la pierre angulaire de la politique de la République de Chine portée par le KMT.

De plus, Sun Yat-sen a indiqué dans son ouvrage *Zhongguo geming shi* 中國革命史(L'Histoire de la révolution chinoise)[510] publié en 1923 :

> Les doctrines auxquelles s'en tient la révolution chinoise dont les rênes sont miennes comprennent les philosophies inhérentes de notre nation, les exemples européens que l'on suit et ce que j'ai créé avec mes propres vues[511].

Il explique donc au début de son ouvrage que les références des trois principes du

[507] Li Chien-nung 李劍農, *Zhongguo jin bainian zhengzhi shi* 中國近百年政治史(L'Histoire politique de la Chine 1840-1928), Teng Ssu-yu 鄭嗣禹(éd.), Wuhan (Chine), Wuhan University Press, 2013, pp. 203-206.

[508] Ces pages du *Min Pao* 民報(Journal du Peuple) originales sont conservées dans l'ancienne résidence de Sun Yat-Sen à Shanghai.

[509] *Min Pao* 民報(Journal du Peuple) est fondé par l'Alliance révolutionnaire (*Tongmenghui* 同盟會) à Japon. L'Alliance révolutionnaire chinoise (*Tongmenghui* 同盟會) est un mouvement de résistance qui est créée par le fusion de la « société pour le redressement de la Chine » de Sun (*Xingzhonghui* 興中會), de la « société de restauration »(*Guangfuhui* 光復會), de la « société pour la renaissance de la Chine »(*Huaxinghui* 華興會) et d'autres groupes révolutionnaires chinois.

[510] Sun Yat-sen 孫中山, *Zhongguo geming shi* 中國革命史(Histoire de la révolution chinoise), in *Guofu quanji* 國父全集(Recueil de textes du Père de la Nation), tome II, 1923, pp. 354-364.

[511] *Ibid*.

peuple proviennent de la tradition culturelle chinoise, des doctrines politiques européennes, tels que la démocratie, le capitalisme, le nationalisme et l'internationalisme, ainsi que de ses propres pensées.

Finalement en 1924, Sun réinterprète les « Trois Principes du peuple » à l'occasion du premier congrès du KMT, « *Étant donné l'état actuel, on réinterprète les principes des Trois Principes*[512] » dit-il au début du discours. Les Trois Principes du peuple ont ainsi été successivement énoncés à travers une série de conférences données par Sun à l'École normale supérieure de Canton, (en seize séances : six sur le nationalisme, six sur la démocratie et quatre sur le bien-être du peuple, ce dernier cycle ayant été interrompu par la disparition de Sun Yat-sen en 1925). Ces Trois Principes du peuple et les articles qui les interprètent ont enfin été systématiquement archivés dans le *Recueil de textes du Père de la Nation* (*Guofu quanji* 國父全集), il y en a douze tomes publiés en 1989, que nous pouvons consulter au Mémorial Sun Yat-sen à Taïwan.

2.2.2 L'interprétation des Trois Principes du Peuple

Les Trois Principes du peuple incarne l'idéologie politique de Sun Yat-sen visant à faire de la « Chine » une nation libre et puissante. Selon la biographie de Sun : *His life and its meaning – a critical biography* (sa vie et sa signification – biographie critique) écrit par Lyon Sharman[513], l'ensemble des trois principes du peuple est influencé par Abraham Lincoln, qui prononce sa célèbre phrase sur la démocratie lors de son discours de Gettysburg : « *Le gouvernement du peuple, par le peuple, pour le peuple*[514] ». Celui-ci devient l'une des inspirations pour les Trois principes.

L'interprétation de ces Trois Principes du peuple est modifiée et développée au fur et à mesure des changements des conditions politiques et configurations sociales à chaque étape de l'établissement de la République de Chine. Chaque président de la

[512] Sun Yat-sen 孫中山, Chin Shiao-yi 秦孝儀, « Xuyan »序言(préface), *Guofu quanji* 國父全集(Recueil de textes du Père de la Nation), tome I, Taïpei, Modern China(近代中國出版社), 1989, p. 1.

[513] Lyon Sharman, *His life and its meaning – a critical biography*, *op. cit.,* p. 271.

[514] Le texte original en anglais est « government of the people, by the people, for the people » qui provient du discours de Gettysburg que prononce le seizième président des États-Unis Abraham Lincoln le 19 novembre 1863.

République de Chine à Taïwan[515], les membres du parti KMT et les universitaires proposent des interprétations différentes. Les ressources de cette partie dans notre thèse proviennent du premier volume du *Recueil de textes (et de discours) du Père de la Nation* et de l'étude de « *Sunologie* » archivée à la bibliothèque du docteur Sun Yat-sen. Les Trois principes du peuple sont le nationalisme, la démocratie et le bien-être du peuple. Nous allons expliquer respectivement ces trois idées.

1) Le nationalisme (*Minzu* 民族主義)

Tout d'abord, le premier principe – le nationalisme désigne littéralement « de gouverner par la règle du peuple ». Le terme en chinois *Minzu* (民族) décrit clairement une nation plutôt qu'un groupe de personnes unies, d'où la traduction couramment utilisée est « nationalisme ». Selon Sun Yat-sen, le mot *Minzu* peut être traduit par « peuple » et « nationalité », qui est définie par le partage des moyens de subsistance, de la religion et de la langue.

Par ceci, Sun Yat-sen exprime l'indépendance contre la domination impérialiste. Pour y parvenir, il a déclaré que la Chine devait développer un « nationalisme chinois », par opposition à un « nationalisme ethnique » où la nation serait définie en termes d'appartenance ethnique. Le terme « nationalisme chinois », en chinois *Zhonghua Minzu*(中華民族) est créé afin d'unir toutes les différentes ethnies de la Chine, principalement les cinq grands groupes : les Han, les Mongols, les Tibétains, les Mandchous et les Ouïghours, qui sont symbolisés par le drapeau à cinq couleurs de la Première République de Chine de 1911 à 1928 dont nous parlerons dans le chapitre suivant. Sun Yat-sen fait valoir ce premier principe du « nationalisme » qui contribue à développer une « conscience nationale » afin d'unir la Chine (moderne) face au pouvoir impérial des *Qing*.

2) La démocratie (*Minquan* 民權主義)

Ensuite, le deuxième principe – la démocratie, en chinois *Minquan* (民權), désigne

[515] Les présidents se sont succédé sur l'île de Taïwan depuis que le gouvernement nationaliste s'est replié à Taïwan en 1949 : Chiang Kaï-shek(蔣中正), Yen Chia-kan (嚴家淦), Chiang Ching-kuo(蔣經國), Lee Teng-hui (李登輝), Chen Shui-bian(陳水扁), Ma Ying-jeou(馬英九), Tsai Ing-wen (蔡英文).

littéralement « le pouvoir du peuple » et « le gouvernement par le peuple ». En ce qui concerne ce deuxième principe, Sun Yat-sen parle de liberté et d'égalité dans ses perspectives de droits civiques et la relation entre le gouvernement et le peuple. Selon lui, les libertés doivent avoir des limites, il s'oppose à la liberté individualiste extrême[516]. L'exercice des droits et libertés de la personne doit se faire dans le respect de ceux d'autrui. La liberté se fonde sur la raison et les normes de la loi[517]. C'est ainsi que le gouvernement doit posséder la capacité de gérer ces affaires politiques.

D'après Sun, la vie politique de son idéal est divisée en deux ensembles, ce sont le pouvoir de la politique et le pouvoir de la gouvernance. Nous allons expliquer ces deux pouvoirs selon l'étude de « *Sunologie* » archivée à la bibliothèque du docteur Sun Yat-sen.

Premièrement, le pouvoir de la politique (政權 *zhengquan*)[518], incarné par l'Assemblée nationale, désigne les pouvoirs que le peuple donne à ses représentants d'exprimer sa volonté politique. De plus, il existe quatre droits civils de pouvoir de la politique : l'élection, la révocation, l'initiative et le référendum.

Deuxièmement, le pouvoir de la gouvernance (*zhiquan* 治權)[519] implique les pouvoirs de l'administration. Au cours de ses conférences, Sun Yat-sen a élaboré une théorie constitutionnelle intégrant la tradition administrative chinoise afin de créer un gouvernement de la Chine moderne comportant cinq branches, dont chacune s'appelle un Yuan (*yuan* 院), littéralement « tribunal ». Ce sont respectivement les Yuan législatif, exécutif, judiciaire, issus de la pensée de Montesquieu, ainsi que les deux Yuan des Examens d'État et de contrôle, qui proviennent de la tradition chinoise.

Ce principe a de l'influence sur le développement constitutionnel de la République de Chine à Taïwan. Nous allons en parler dans des pages suivantes.

---

[516] Dr. Sun Yat-sen Academic Research site, "Le récapitulatif du Principe *Minquan* (民權)", http://sun.yatsen.gov.tw/content.php?cid=S01_03_03_02 (Consulté le 06 juin 2018)

[517] *Ibid.*

[518] *Ibid.*

[519] *Ibid.*

3) Le bien-être (*Minsheng* 民生主義*)*

Enfin, le troisième principe, *Minsheng* (民生) est traduit par « le bien-être » ou « le moyen de subsistance du peuple ». Sun Yat-sen a décidé de rassembler des idées économiques liées au *Minsheng*, qui ont été proposées afin de résoudre les problèmes économiques[520]. Le concept est compris comme le bien-être social. Sun a l'intention d'introduire la pensée de Henry George[521] sur une réforme fiscale[522]. Sun Yat-sen a déclaré que la taxe sur la valeur foncière est « *le moyen juste et raisonnable de soutenir le gouvernement, et nous y trouverons notre nouveau système*[523] ». C'est ainsi que le troisième principe tente de planifier la manière dont un gouvernement idéal (chinois) sera capable de prendre soin de son peuple.

Il a divisé les moyens de subsistance en quatre domaines, ce sont le vêtement, la nourriture, le logement et les soins de santé[524]. Avant d'expliquer complétement sa vision de ce principe relatif à l'économie, Sun est décédé. Son successeur Chiang Kaï-shek a continué d'élaborer le principe du bien-être en ajoutant deux autres domaines de subsistance : l'éducation et les loisirs[525].

Après avoir résumé les Trois Principes du peuple, nous allons montrer comment cette philosophie politique a été mise en œuvre à Taïwan par le gouvernement KMT. En fait, la présentation de ces principes est susceptible d'être interprétée de différentes façons selon des partis (politiques) ou groupes d'intérêts. Il existe donc diverses versions de ces Trois Principes du peuple. Celle à Taïwan change et se développe selon la configuration sociale, économique et la démocratisation sur l'île.

---

[520] Dr. Sun Yat-sen Academic Research site, "Le récapitulatif du Principe *Minsheng* (民生)", http://sun.yatsen.gov.tw/content.php?cid=S01_03_03_03(Consulté le 07 juin 2018)

[521] La pensée relative au Principe *Minsheng* (民生) de Sun Yat-sen est influencée par l'ouvrage de Henry George, journaliste américain et réformateur social. Son ouvrage, publié en 1897, est intitulé *Progress and Poverty,* dans lequel Henry George respectait la culture traditionnelle chinoise, et il a souligné que cette grande civilisation a connu une stagnation et une inversion de tendance.

[522] Paul B. Trescott, *The History of the introduction of Western economic ideas into China 1850-1950*, Hong kong, The Chinese University Press, 2007, pp. 46-47.

[523] Dr. Sun Yat-sen Academic Research site, "Le récapitulatif du Principe *Minsheng* (民生)", http://sun.yatsen.gov.tw/content.php?cid=S01_03_03_03 (Consulté le 09 juin 2018)

[524] *Ibid.*

[525] Sun Yat-sen 孫中山, Chin Shiao-yi 秦孝儀, « Xuyan »序言(préface), *Guofu quanji* 國父全集(Recueil de textes du Père de la Nation), tome I, Taïpei, Modern China(近代中國出版社), 1989, p. 13.

2.2.3 La mise en œuvre des Trois Principes du peuple et sa modification à Taïwan

Bien que le contexte historique mentionné ci-dessus ait lieu en Chine, à la suite du retrait du parti KMT sur l'île de Taïwan en 1945, celui-ci devient une partie de l'histoire taïwanaise intégrée au peuple par l'éducation officielle à Taïwan.

La mise en œuvre des Trois Principes du peuple est plus évidente dans l'organisation gouvernementale. Le développement de la politique à Taïwan est lié étroitement aux idées de Sun, puisque Sun Yat-sen est le fondateur en chef du parti KMT et ses doctrines politiques centrales[526]. Les principes apparaissent également dans la première ligne de l'hymne national de la République de Chine.

En outre, le préambule de la Constitution de la République de Chine stipule clairement que la constitution se fonde sur la volonté héritée de Sun Yat-sen. Le premier chapitre de la Constitution – Généralité déclare que « la République de Chine, en basant sur les Trois Principes du peuple, est une république du peuple, par le peuple, pour le peuple[527] ». En fait, la constitution a été rédigée en 1946[528] alors que le gouvernement nationaliste du KMT contrôlait encore la Chine continentale. Bien que la constitution soit destinée à l'ensemble de la Chine, elle n'a pu ni largement ni efficacement être mise en œuvre car le parti KMT a ensuite été impliqué dans la guerre civile avec le parti communiste chinois.

Jusqu'aux années 1990, certains partisans de l'indépendance de Taïwan considéraient la constitution comme illégitime parce qu'elle avait été rédigée en Chine continentale. La constitution a donc été révisée la première fois en 1991[529]. Cela a confirmé la perte de la Chine continentale par le gouvernement. La constitution révisée

---

[526] Paul B. Trescott, *The History of the introduction of Western economic ideas into China 1850-1950*, *op. cit.*, p. 46.

[527] Le texte original : « Zhonghua mingguo jiyu sanminzhuyi, wei minyou minzhi minxiang zhi minzhu gongheguo »中華民國基於三民主義，為民有民治民享之民主共和國. *Zhonghua mingguo xianfa* 中華民國憲法(La Constitution de la République de Chine), proclamée le 25 décembre 1947. Disponible sur : https://www.judicial.gov.tw/constitutionalcourt/p07_2.asp?lawno=45(Consulté le 29 mai 2018)

[528]Xianfa de zhi ban 憲法的制頒(Promulgation de la Constitution), Office of the President Republic of China(Taiwan), https://www.president.gov.tw/Page/93# (Consulté le 10 juin 2018)

[529] *Ibid.*

a par réformes successives formé la base d'une démocratie multipartite[530], elle est encore reconnue comme loi fondamentale de Taïwan par tous les grands partis politiques.

En s'appuyant sur le deuxième principe – la démocratie, en chinois *Minquan* (民權), le gouvernement a été établi avec cinq branches (de Yuan). Le Yuan[531] défini par Sun Yat-sen est le pouvoir fondamental qui incarne les démocraties représentatives à Taïwan. L'un de ces cinq pouvoirs, le Yuan des Examens était dans la vision de Sun chargé d'organiser le recrutement des fonctionnaires et de gérer leur vie administrative[532]. Tous les candidats fonctionnaires doivent passer des épreuves d'examen portant sur les Trois Principes du peuple. Néanmoins, en 1995, le gouvernement a annulé l'épreuve portant sur les Trois Principes du peuple[533].

Du côté du domaine économique, le programme de réforme agraire de Taïwan est inspiré des idées de Sun sur la taxe foncière, il a reçu de grands éloges pour ses contributions à la croissance économique, la stabilité politique et la justice sociale[534]. Sur la base de ces idées, l'article 143 de la Constitution, mis au point en 1947 et promulgué en 1954[535], stipule que « la détention et la vente de terres privées doivent être taxées, et la possession de la terre est soumise à l'impôt foncier[536] ».

En outre, les Trois Principes du peuple étaient un cours obligatoire au lycée et même dans certaines universités. Tout élève de Taïwan devait recevoir cet enseignement civique[537]. Certains partisans de l'indépendance de Taïwan refusaient ce genre d'endoctrinement obligatoire dans les écoles et les universités. Cet enseignement a en fait été aboli successivement à partir de la fin des années 1990. Ces cours ont été

---

[530] Jusqu'en 2005, la Constitution de la République de Chine a successivement été révisée sept fois.

[531] Ce sont respectivement le *Yuan* législatif, exécutif, judiciaire, des Examens d' État, et de contrôle.

[532] Informations obtenues du site officiel du Yuan des Examens : https://www.exam.gov.tw/ (Consulté le 10 juin 2018)

[533] *Ibid.*

[534] Paul B. Trescott, *The History of the introduction of Western economic ideas into China 1850-1950*, *op. cit.,* p. 46.

[535] *Ibid.*

[536] Informations obtenues au site officiel du Ministère des Finances de Taïwan : https://www.mof.gov.tw/ (Consulté le 10 juin 2018)

[537] Corcuff Stéphane, « Une remise en cause des Trois Principes du peuple? L'avenir d'une idéologie. », *op. cut*., p. 38.

renommés en 1993 « constitution et esprit de construction de pays » à la place de « Les Trois Principes du peuple[538] » afin de supprimer les parties obsolètes. Quatre ans plus tard, le ministère de l'Éducation a annulé les cours obligatoires politiques. Les écoles ont proposé ainsi des cours facultatifs comme les droits de l'homme, la démocratie ou le gouvernement constitutionnel[539].

Tout cela explique donc le fait que les Trois Principes du peuple ont été amendés au fur et à mesure du développement national. Par rapport à la version de Sun, les Trois Principes du peuple ont été (ré)interprétés afin de s'adapter à la situation actuelle de Taïwan.

À la fin, nous tenterons de traiter le titre « Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple » en tant que slogan idéologique pour la propagande politique.

2.2.4 Le slogan « Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple »

Avec ce slogan politique qui est également titre d'une œuvre, l'artiste tente de remettre en cause l'unification. Puisque l'interprétation des Trois Principes du peuple change selon les partis politiques, l'unification de la Chine à travers les Trois Principes en tant que propagande politique devient une stratégie dont les groupes d'intérêts ont besoin.

Le contexte historique de ce slogan commence par la guerre civile qui conduit à la division nationale des deux côtés du détroit de Taïwan. La fin de la guerre peut être datée en 1949, avec le nouveau régime communiste en Chine continentale, ou alors en 1950 marquée par les derniers combats entre deux entités politiques. Les Trois Principes du peuple, en tant que pensée centrale de la fondation de la république, sont interprétés différemment respectivement par le gouvernement nationaliste à Taïwan et par le Parti communiste qui dirige la Chine, ce dernier a même proposé de nouveaux Trois

[538] Chien Li-hsin 簡立欣, "Tai quxiao sanmin zhuyi ke gaobie dangguo jiaoyu"台取消三民主義課 告別黨國教育(Annulation des cours des Trois Principes du peuple. Dites adieu à l'éducation politique du parti), *China Times*, https://www.chinatimes.com/newspapers/20150405001534-260301, mis en ligne le 5 avril 2015. (Consulté le 10 juin 2018)

[539] *Ibid.*

Principes du peuple. Ainsi, chacun des deux côtes du détroit de Taïwan possède sa propre idée de la réunification de la Chine.

Héritier de la philosophie politique de Sun Yat-sen, le gouvernement de la République de Chine, dirigé par Chiang Kaï-shek(蔣中正) du parti KMT reprend possession de Taïwan. Ce dernier a lancé en 1952[540] la politique de résistance anticommuniste qui devient en 1980 « unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple », à l'initiative du président de l'époque, Chiang Ching-kuo(蔣經國), le successeur de Chiang Kaï-shek[541].

Selon Hsueh Cherng-tai(薛承泰), professeur de la sociologie de l'Université nationale de Taïwan, « *les Trois Principes du peuple ont été mis en place en Chine de manière différente. Par exemple, la Chine est gouvernée par un parti unique, la démocratie n'existe pas, ce que le deuxième principe désigne*[542] ». Et il ajoute qu'« *en revanche, au cours des dernières années, les taïwanais parlent de moins en moins des Trois Principes du peuple*[543] ». Une série de réformes politiques a ouvert une voie pour l'expression d'un sentiment de différence par rapport au continent. Le côté insulaire est passé d'un rêve à l'autre, de celui de reconquérir le continent à celui de conquérir une place autonome face à la Chine continentale[544]. Cela a entraîné une remise en question de la philosophie de Sun Yat-sen, bien que le parti KMT réaffirme son attachement à ses principes. C'est ce que l'artiste tente de critiquer à travers le portrait montré ci-dessous.

---

[540] Chiang Kaï-shek propose « Fangong kang e jiben lun » 反共抗俄基本論 (L'orientation anti-communiste et anti-soviétique) durant le septième congrès national du KMT. *Fangong kang e jiben lun* 反共抗俄基本論(L'orientation anti-communiste et anti-soviétique), New Taipei City, Central Supply Agency of Cultural Subjects, 1954.

[541] Lee Shiao-feng 李筱峰, « Jiang zhengquan fangong kang e de zhengzhi misi shiliao juyu » 蔣政權「反共抗俄」的政治迷思史料舉隅(Les mythes politiques des recherches sur le mouvement anti-communiste du régime de Chiang), *Taiwan Historical Materials Studies,* n°12, Taïpei, Wu San-lian'wan Historical Foundation, avril 2012, p. 16.

[542] Hsueh Cherng-tai 薛承泰, "Sanmin zhuyi zhengzai tongyi zhongguo"三民主義正在統一中國(Les Trois Principes du peuple sont en train d'unir la Chine), NPF Commentary, National Policy Foundation, https://www.npf.org.tw/1/17643, mis en ligne le 8 novembre 2017. (Consulté le 26 juin 2018)

[543] *Ibid.*

[544] Corcuff Stéphane, « Une remise en cause des Trois Principes du peuple? L'avenir d'une idéologie. », *art. cit.*, p. 35.

2.3 La figure fusionnée de deux portraits officiels du chef d'État

Nous allons montrer tout d'abord l'image de l'œuvre afin de comprendre sa composition et l'intention de l'artiste. Ensuite, nous proposerons quelques perspectives concernant l'esthétique du portrait du chef d'État, qui a été créé pour être diffusé par l'administration puis affiché dans les lieux publics.

Mei Dean-e, *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple*(三民主義統一中國), collage photographique, 1991. Cette œuvre fait partie de la collection du Musée national des Beaux-arts de Taïwan en 2001. Les dimensions de cette œuvre sont variables selon les conditions d'espace des différentes expositions. Les dimensions de celle qui est conservée au Musée national des Beaux-arts de Taïwan sont 138.5 x 105.5 cm[545]

L'œuvre de Mei, Dean-e *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple* présente un portrait de face illustrant une combinaison de deux portraits officiels d'homme politique, celui de Sun Yat-sen(孫中山), fondateur de la République de Chine et celui de Mao Zedong(毛澤東), fondateur de la République populaire de Chine.

[545] Mei Dean-e 梅丁衍, *Sanmin zhuyi tongyi zhongguo* 三民主義統一中國(Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple), Mixed Media, 1991, conservé au Musée national des Beaux-arts de Taïwan. Disponible sur : https://collections.culture.tw/ntmofa_collectionsweb/eng98/01_search_detail.aspx (Consulté le 26 juin 2018)

Deux portraits officiels de chefs d'État différents représentent deux pouvoirs. Cette œuvre illustre à première vue le portrait de Sun Yat-sen. Néanmoins, en observant ce portrait, un autre portrait sous le puzzle révèle une autre personnalité politique, celle de Mao Zedong. Nous allons présenter ci-dessous deux portraits originaux et leur image entière.

Portrait de Sun Yat-sen

Portrait de Mao Zedong, réalisé par Zhang Zhenshi, exposé au public en 1959.

Ce sont ces deux portraits peints que l'artiste Mei Dean-e a sélectionnés pour les fusionner dans son œuvre. Comme le portrait officiel du président Chiang Kaï-shek mentionné dans le chapitre précédent (chapitre 1 de la Deuxième Partie), le portrait de Sun Yat-sen et celui de Mao Zedong respectent tous deux des règles esthétiques similaires, celles du portrait classique d'homme politique.

Tout d'abord, le portrait est réalisé en peinture à partir d'une photo, cette dernière est généralement en noir et blanc en raison de la technique photographique. Ces portraits photographiques ont été diffusés au grand public afin d'être identifiés. En plus, ces portraits photographiques représentent l'image idéale qui montre la qualité du dirigeant et du leader charismatique que le chef d'État souhaite exposer.

Ensuite, puisqu'il est impossible de peindre ces portraits en faisant poser les personnes elles-mêmes, le travail est confié à des portraitistes dédiés aux chefs d'État. À l'exception des couleurs du portrait, ces portraitistes ne peuvent pas réaliser les portraits du chef d'État en intégrant leurs propres vues artistiques. Ce qu'ils maintiennent lors de la réalisation, c'est leur savoir-faire de peintre et la capacité de dessiner d'après des

photos de façon réaliste. Au lieu de « créer » ces portraits, ils « copient » et « imitent » les photos de manière visuellement réaliste.

Après décision du gouvernement ou du dirigeant lui-même, les portraits officiels de chef d'État sont exposés publiquement. En se basant sur ces portraits photographiques, le portrait de Sun Yat-sen et celui de Mao Zedong ont été réalisés par plusieurs peintres.

Ce type de portraits insiste sur l'identification avec le modèle. Le portrait du chef d'État étant un besoin du gouvernement, doit présenter obligatoirement une étroite ressemblance physique et psychique, mais il doit aussi être facilement identifiable, car il représente l'incarnation de l'État. L'enjeu pour des portraitistes est donc de traduire les signaux identitaires du chef d'État dans la photo. En dehors de la fonction d'imitation, il permet de transmettre l'image aux générations futures et aussi d'asseoir la position sociale d'un personnage. Les portraitistes traitent l'expression du visage de telle sorte que le portrait soit une image « intemporelle ». Le regard dans le portrait est dirigé vers le spectateur d'une façon à la fois paternelle et autoritaire.

C'est aussi un outil de propagande afin de rappeler l'autorité du chef. Ces portraits sont omniprésents dans les bureaux officiels, l'espace public ainsi que sur les pièces de monnaie ou les billets.

Nous allons ensuite présenter respectivement deux portraits du chef d'État : celui de Sun Yat-sen et de Mao Zedong en montrant deux images juxtaposées : le portrait photographique à droite et le portrait peint à partir de cette photographie.

2.3.1 Le portrait peint de Sun Yat-sen – Père de la nation de Taïwan ou à Taïwan ?

En 1940, le gouvernement nationaliste en Chine annonce officiellement que Sun Yat-sen est « Père de la République de Chine». Cette décision a été prise par les membres du parti KMT dirigé par Chiang Kaï-shek[546]. Jusqu'en 1949, le gouvernement nationaliste domine l'île de Taïwan, Sun Yat-sen est considéré encore comme « Père de

[546] Dr. Sun Yat-sen Academic Research site, "Guofu de youlai"國父的由來 (L'origine du Père de la nation), http://sun.yatsen.gov.tw/content.php?cid=S01_02_01(Consulté le 21 juin 2018)

la nation » à Taïwan.

De l'autre côté, le parti communiste chinois le surnomme Précurseur de la révolution démocratique chinoise. Selon le discours en 2011 de Hu Jintao(胡锦濤), président de la République populaire de Chine de 2003 à 2013,

> Au début de la fondation du parti communiste, le projet de la révolution contre l'impérialisme et le régime féodal a été proposé. Ce projet était également la volonté révolutionnaire de Sun Yat-sen. C'est lui qui ouvre la voie vers le régime républicain, soit la République de Chine à Taïwan, soit la République populaire de Chine sur le continent[547].

Le projet que Hu Jintao a mentionné lors de son discours est accompli grâce à la révolution chinoise de 1911(*Xinhai*) lancée par Sun Yat-sen en s'appuyant sur ses Trois Principes du peuple[548] : le nationalisme qui prône l'indépendance et lutte contre l'impérialisme, et le deuxième principe, la démocratie, qui propose la fondation d'une république. La réussite de la révolution permet d'aboutir au renversement de la dynastie des *Qing* après 268 ans de règne (1644-1912)[549]. Le système impérial qui gouverne la Chine depuis des millénaires disparaît pour laisser place à la République de Chine[550].

Cependant, un chercheur de l'Académie chinoise des sciences sociales Zhang Nan (張楠) exprime qu'« *il y a encore un long chemin à parcourir pour que la Chine devienne un vrai pays républicain tel que Sun Yat-sen a souhaité l'établir*[551]». La Chine est encore loin du régime démocratique. Il y existe encore la censure et il n'y a pas de libertés publiques. En plus, d'après le correspondant Chen Po-ting(陳柏廷), Hu Jintao

---

[547] Zhang Nan 張楠, "Hujintao cheng zhonggong shi sunzhongshan zui zhongshi de jicheng zhe"胡錦濤稱中共是孫中山最忠實的繼承者(Hu Jintao : le communiste chinois est le successeur de Sun Yat-sen), New York, *Voice of America*, https://www.voacantonese.com/a/article-20111009husayscpcissunsmostdevotedsuccessor-131446588/934413.html, mis en ligne le 10 octobre 2011. (Consulté le 22 juin 2018)

[548] Sun Yat-sen 孫中山, Chin Shiao-yi 秦孝儀, « Geming fanglue »革命方略(La stratégie de la révolution), in *Recueil de textes du Père de la Nation*, tome I, Taïpei, Modern China(近代中國出版社), 1989, pp. 232-235.

[549] Sun Yat-sen 孫中山, Chin Shiao-yi 秦孝儀, *Recueil de textes du Père de la Nation*, tome I, Taïpei, Modern China, 1989, p. 241.

[550] Il faut encore noter le troisième principe : le bien être du peuple qui donne un droit à la propriété de la terre égal pour tous.

[551] Zhang Nan 張楠, "Hujintao cheng zhonggong shi sunzhongshan zui zhongshi de jicheng zhe"胡錦濤稱中共是孫中山最忠實的繼承者(Hu Jintao : le communiste chinois est le successeur de Sun Yat-sen), *art. cit.*, (Consulté le 22 juin 2018)

exprime la volonté de la République populaire de Chine d'annexer le territoire de l'île de Taïwan en rendant hommage à Sun Yat-sen afin d'accentuer les points communs avec Taïwan[552].

Bien que le statut de Sun Yat-sen – en tant que Père de la nation à Taïwan ou Père de la Chine moderne – reste une question délicate, Sun Yat-sen reste sans aucun doute le premier pionnier de la Chine républicaine.

Le culte de la personnalité en République de Chine est centré sur Sun Yat-sen et son successeur Chiang Kaï-shek. Le culte de la personnalité autour de Sun a produit de nombreux portraits et statues. Le portrait soit photographique soit en peinture de Sun Yat-sen est omniprésent afin de construire le culte de la personnalité par l'image et de rendre le chef incontournable auprès de son peuple. Nous montrons ci-dessous le portrait peint de Sun Yat-sen à gauche et le portrait photographique en buste à droite.

Le peintre et la date de la réalisation de ce portrait peint sont inconnus.

Photographe inconnu[553].
Date de la prise de cette photo vers 1910s.

C'est cette version du portrait de Sun Yat-sen qui est utilisée le plus à Taïwan dans des lieux officiels tel que le Yuan législatif, les écoles publiques, de nouvelles pièces de monnaie ainsi que les billets de banque. Le photographe du portrait et l'auteur du

[552] Chen Po-ting 陳柏廷, « Sunzhongshan xiaoxiang buzhi yu tian'anmen »孫中山肖像布置於天安門 (Portrait de Sun Yat-sen est installé à la place Tian'anmen à Pékin), *China Times*, le 2 octobre 2017.

[553] La reproduction de l'image obtenue du : http://www.ifuun.com/a201711227110372/ (Consulté le 15 juin 2018)

portrait en peinture sont inconnus. Toutefois, d'après les informations sur la collection du Musée du docteur Sun Yat-sen à Hong Kong, ce portrait photographique a été pris dans les années 1910[554]. Il faut savoir que la révolution chinoise (*Xinhai*) éclate en 1911, la même année où Sun proclame la République de Chine à Nankin[555]. Nous pouvons déduire donc que cette photo a été prise afin de fêter le nouveau président et le nouveau gouvernement. L'image de Sun devient une propagande politique pour le régime, précisément pour le parti KMT, et est à diffuser dans le peuple. Le portrait de Sun est un attribut du pouvoir, il symbolise ainsi l'État lui-même, même si sa légitimité est remise en question par d'autres partis politiques à Taïwan, comme le Parti démocrate progressiste (*Minjindang*), notamment après le processus de démocratisation enclenché au tournant des années 1990 et la redéfinition de la politique chinoise de Taïwan[556].

Dans ce portrait, Sun porte la tunique chinoise bleue ordinaire, que l'on appelle « costume Sun Yat-sen » (*zhongshan zhuang* en référence à Sun Yat-sen). Le « costume Sun Yat-sen » (*zhongshan zhuang*) est créé à partir de l'expérience personnelle de Sun au Japon, elle s'inspire de l'uniforme des cadets japonais. Avec quelques modifications, après avoir obtenu son modèle officiel, le « costume Sun Yat-sen » acquiert ainsi sa propre signification. Par exemple les quatre poches sont censées représenter les quatre vertus : la propriété, la justice, l'honnêteté et la modestie. Les cinq boutons du centre représentent les cinq *Yuan*, les cinq branches du gouvernement de la République de Chine[557]. Cependant, selon Yu Qizhao(余齊昭), chercheur de l'Université de Sun Yat-sen, « *il y a aucune relation entre le costume Sun Yat-sen et son concept de gouvernance*[558] ». L'habit de la tunique chinoise est lié à une fierté d'appartenance à tel

---

[554] Informations obtenues du site officiel du Musée du docteur Sun Yat-sen à Hong Kong : https://www.lcsd.gov.hk/CE/Museum/sysm/en_US/web/sysm/aboutus/intro.html (Consulté le 22 juin 2018)

[555] Sun Yat-sen est élu président provisoire le 29 décembre. Au début de 1912, il proclame à Nankin le nouveau régime : la République de Chine.

[556] En tant que premier parti d'opposition contre le KMT, le Parti démocratique progressiste (*Minjindang* 民進黨) a été en fait créé illégalement en 1986 sous la loi martiale. Les réformes démocratiques sont enclenchées au tournant des années 1990 avec la première élection présidentielle au suffrage universel direct organisée en 1996, Lee Teng-hui (李登輝) est élu.

[557] "Zhonhshanzhuang beihou bu wei renzhi de hanyi"中山裝背後不為人知的涵義(La signification inconnue derrière le costume Sun Yat-sen), *China Times*, http://www.chinatimes.com/realtimenews/20160101003594-260409, mis en ligne le premier janvier 2016. (Consulté 22 juin 2018)

[558] Yu, Qizhao 余齊昭, *Sunzhongshan wenshi tupian kaoshi* 孫中山文史圖片考釋(Interprétation des anciennes images de Sun Yat-sen), GuangDong, GuangDong Map Publishing House(廣東省地圖出社), 1999, p. 5.

parti politique. Le gouvernement nationaliste a proclamé en 1929 le règlement sur l'uniforme de la République de Chine qui stipule que la tunique chinoise est la tenue officielle du parti. Les membres du parti doivent s'habiller de la tunique chinoise quand ils prêtent serment.

L'image de Sun Yat-sen incarne le pouvoir d'un régime et l'ensemble du gouvernement à son nom. Nous allons voir ensuite une autre représentation du pouvoir politique de la Chine.

2.3.2 Le portrait peint de Mao Zedong

Mao Zedong est élu dirigeant suprême du Parti communiste chinois en 1935. Il proclame la République populaire de Chine en 1949 à Pékin, il en est le premier président de 1954 à 1959. En Chine, il n'existe pas de Père de la nation, Mao Zedong est surnommé le « Grand Timonier », il était souvent assimilé à l'image du matelot qui tient la barre parce qu'il était aux commandes de la Chine. Mao Zedong impose à la population la dictature du parti unique, il joue donc un rôle primordial dans la fondation de la nation. Le régime communiste chinois s'est identifié « à un seul homme, à un seul visage reproduit à des milliards d'exemplaires sur tous les supports imaginables[559] ». Son portrait devient une icône pour construire son culte de la personnalité.

Nous allons voir la construction de son culte de la personnalité en images de Mao en présentant son portrait peint ci-dessous à gauche et son portrait photographique en buste à droite.

[559] Claude Hudelot, *Le Mao*, Paris, Le Rouergue, 2009, p. 5.

Zhang Zhenshi, *Portrait de Mao Zedong*, peinture à l'huile, 600 x 460cm, exposé au public en 1959.

Agence de presse nationale chinoise *Xinhuashe*(新華社), *Portrait photographique de Mao Zedong*, 30.5 x 20.3cm, 1959[560].

Le portrait photographique de Mao a été pris par deux photographes de l'agence de presse nationale chinoise *Xinhuashe*(新華社). Après avoir été retouchée par Chen Shilin(陳石林)[561], photographe retoucheur de l'Association des photographes chinois, cette photo a été sélectionnée par Mao Zedong en tant que version standard de son portrait officiel. Selon Chen Shilin, en raison des limites de la technique photographique, liées notamment au matériel photographique, aux objectifs et au matériel d'éclairage, « *le portrait photographique de Mao a besoin d'être retouché en respectant les normes du portrait politique, par exemple, il y a eu des petits défauts comme la disparition des plis sur le vêtement*[562] ». La retouche sur le cliché par Chen Shilin permet de modifier la luminosité, le contraste et la balance des blancs pour en améliorer l'aspect. En fait, cette image après une série de retouche se rapproche beaucoup plus d'une peinture que d'une photographie. Ce portrait photographique a enfin été exposé publiquement lors de la fête nationale de la République populaire de Chine du premier octobre en 1959[563], et il a

[560]Yuhouguo(@yuhouguo), « Jemi mao zhuxi zhaopian beihou de chuanqi gushi »揭秘毛主席照片背后的传奇故事(Découvrir la légende derrière les photos du président Mao), le 17 septembre 2008, 18h03 Sina Weibo. La reproduction de l'image est disponible sur : http://blog.sina.com.cn/s/blog_587005f40100atl5.html (Consulté le 15 juin 2018)

[561] *Ibid.* (Consulté le 15 juin 2018)

[562] Zhan Yan 戰艷, Ceng Huang 曾璜, « Chen Shilin : Mao Zedong biaozhun zhao de xiu ban shi » 陳石林：毛澤東標准照的修版師(Chen Shilin : photographe retoucheur du portrait officiel de Mao Zedong), *Renmin zhengxie pao* 人民政協報(Journal of the Chinese people's political consultative conference), 2008.

[563] *Ibid.*

été reproduit dans toute la presse chinoise.

Plus tard, cette version du portrait de Mao Zedong est réalisée en peinture par Zhang Zhenshi (張振仕), peintre reconnu de l'époque. Pour trouver un portraitiste, le gouvernement a convoqué plus de trente peintres de l'école des beaux-arts en Chine. C'est Zhang Zhenshi qui remporte ce concours du Département central de la propagande, qui dépend du Ministère de la Culture et des Publications[564]. Il a ainsi installé son atelier dans une salle de la Cité interdite et est devenu portraitiste officiel de Mao. La version du portrait peint de Mao qu'il a réalisé a été utilisée depuis 1950 jusqu'au milieu des années 1960. Le tableau original et encadré a été installé de 1963 à 1967 sur la porte de la Paix céleste (la porte *Tian'anmen*)[565]. Dans ce portrait peint, Mao Zedong est représenté de face sous un angle qui ne révèle qu'une seule oreille, tête nue avec un front dégagé et sa « coiffure en auréole ». Sur son visage, le portraitiste garde un grain de beauté sous la bouche. L'expression faciale est entre neutre et souriante. Il n'y a pas beaucoup de coups de pinceau sur son visage, donc la peau paraît lisse et dodue. Le portraitiste tente de montrer la bonne mine en créant des couleurs appropriées sur son visage. Il a choisi la couleur claire pour le fond du tableau. Mao Zedong dans le portrait est habillé en costume de tunique chinoise verte, que l'on appelle le « costume de Sun Yat-sen ». Durant la domination de Mao, ce genre de costume est largement porté par l'ensemble de la population masculine en tant que symbole de l'unité prolétarienne.

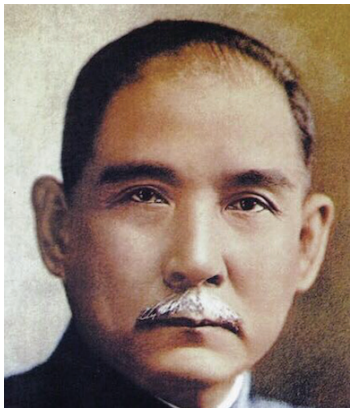
2.3.3 Le regard critique de l'artiste

Nous tentons de juxtaposer trois portraits pour les comparer. Par rapport aux deux portraits de face entiers qui représentent deux souverainetés étatiques, le portrait combiné de deux chefs d'État dévoile une identité ambiguë.

---

[564] Chen Lyusheng 陳屢生, « Zhang Zhenshi yu maozedong huaxiang »張振仕與毛澤東畫像(Zhang Zhenshi et des portraits de Mao Zedong). Disponible : http://www.chenlusheng.com/article_atc.php?id=454 (Consulté le 18 juin 2018)

[565] [565]Yuhouguo(@yuhouguo), « Jiemi mao zhuxi zhaopian beihou de chuanqi gushi »揭秘毛主席照片背后的传奇故事(Découvrir la légende derrière les photos du président Mao), le 17 septembre 2008, 18h03 Sina Weibo. La reproduction de l'image est disponible sur : http://blog.sina.com.cn/s/blog_587005f40100atl5.html (Consulté le 15 juin 2018)



Portrait de Sun Yat-sen, 1910.

Portrait fusionné dans *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple* de Mei Dean-e, 1991.

Portrait de Mao Zedong par Zhang Zhenshi, 1959.

Dans *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple*, l'artiste emploie uniquement une partie du visage de chaque portrait entier. Il garde le contour et le fond du portrait de Sun, ses oreilles, son œil droit. Et l'œil gauche, le sourcil gauche, le nez et la bouche du portrait de Mao s'intègrent dans la partie centrale. Les couleurs originales de chaque portrait sont conservées. Nous pouvons observer le contraste de deux couleurs : la couleur saturée du portrait de Mao et la couleur relativement atténuée du portrait de Sun. Les jonctions de la fusion de deux portraits sont présentées sous forme de puzzle. C'est d'une part, une combinaison que l'artiste Mei Dean-e tente de mettre en valeur en montrant que c'est ni un portrait de chef d'État ni une entité étatique. D'autre part, le terme « puzzle » signifie également la confusion et la perplexité. À partir de cette définition, l'artiste montre la situation de confusion entre deux portraits, deux états.

En comprenant les caractéristiques du puzzle, ce jeu qui consiste à reconstituer une image à l'aide de pièces qui s'emboîtent les unes dans les autres, l'artiste choisit le puzzle pour reconstruire un nouveau portrait. La combinaison de deux portraits produit un nouveau symbole. Visuellement, le portrait de Mao peut soit être caché sous le visage de Sun, soit couvrir le portrait de Sun. Cela sous-entend le fait que la pensée de deux chefs d'État peut coexister ou se remplacer mutuellement l'une l'autre.

En termes de titre de l'œuvre, la signification du slogan « Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple » donne une interprétation liée à l'image : deux portraits représentent chacun l'esprit de la « Chine moderne ». Néanmoins, l'unification de la

Chine à travers les Trois Principes du peuple reste un rêve que Sun n'a jamais réalisé. Le nom de deux pays se ressemble – la République de Chine créée par Sun et la République populaire de Chine de Mao, mais la composition du territoire national se situe sur les deux côtés du détroit de Taïwan. Ces deux entités étatiques refusent encore la solution de l'autre sur la question de la division nationale.

En ce qui concerne la relation entre le portrait du chef d'État et l'espace où ce portrait est exposé, la manière dont ce portrait est perçu change selon la nature de l'espace. La présence du portrait du chef d'État dans les espaces publics traduit une légitimité de son pouvoir et l'universalisation de sa pensée. Quand le portrait du chef d'État devient une œuvre exposée dans l'espace d'exposition au musée d'art, l'icône politique est transformée en image artistique après une recomposition ou un encadrement. Dans ce cas là, l'artiste met ce portrait fusionné dans une place entre art, histoire et sémiologie.

En liant le slogan politique « Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple » et l'image de l'œuvre, l'artiste remet en cause ces Trois Principes du peuple à travers le portrait incomplet de l'auteur de cette philosophie politique : Sun Yat-sen. Il pose la question de savoir, premièrement, si la doctrine politique des Trois Principes du peuple est démodée à Taïwan et deuxièmement, si les Trois Principes du peuple sont encore censés être les principes fondateurs de Taïwan. L'artiste incarne le chemin du début de l'histoire de Taïwan en se jouant des codes de l'art propagandiste chinois et en adaptant et déformant l'image de Sun et Mao.

La dimension de cette œuvre est ajustée en fonction des besoins de chaque exposition, de la taille de l'espace et de la relation entre des œuvres présentées dans cette espace. Bien que cette œuvre ait été acquise par le Musée national des beaux-arts de Taïwan, elle peut encore être exposée et reproduite sous certaines conditions. Cela montre deux des caractéristiques de cette œuvre : la reproductibilité et la déclinaison dans d'infinis sous-modèles, par exemple le format réduit ou agrandi et la nuance de couleurs. Par rapport au portrait peint, qui contribue à la forme d'expression « authentique », ce portrait iconoclaste modifie le symbole politique, dépouillé des portraits classiques conférant aux figures politiques un statut sacré à travers leur esthétique conventionnelle et leur immuabilité.

Dans la crise et le chaos de l'identité de Taïwan, l'artiste Mei tente de questionner

la position politique à travers les dilemmes créés par *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple* et de douter de l'existence ou de la survie du pays. D'après le critique d'art Lin Hong-john(林宏璋), « *ce genre de dilemme représente la crise qui s'est manifestée dans la nature nationale unique de Taïwan*[566] ». Au lieu de trouver une réponse sur l'identité, l'artiste pose des questions liées à l'histoire et la politique. Comme ce qu'il déclare, « *le but de créer n'est pas de promouvoir ses avis sur la situation politique, mais plutôt d'expliquer l'une des possibilités de penser à partir de l'environnement politique actuel et du passé*[567] ». Et enfin il transforme ces messages politiques en forme d'art. De son œuvre, du titre à l'image, des critiques d'art tentent de demander comment cet artiste se sert et dénonce la politique dont il est le témoin. Du côté des autres artistes (qui sont plus jeune que Mei Dean-e), ils essaient également de créer des œuvres d'art qui montrent le pouvoir de persuasion de l'art sur le monde.

2.4. La réception de l'œuvre et sa postérité

2.4.1 La réception de *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple* – l'acceptation de l'art politique.

Nous allons d'abord citer le critique d'art Chen Tai-song(陳泰松) qui décrit la position de l'artiste Mei Dean-e :

> Si la situation existentielle est une question à laquelle les artistes s'intéressent toujours, selon la perspective de Mei Dean-e, la situation politique de Taïwan où il est né est une question sensible qu'il ne peut ignorer[568].

Afin de faire face à ce qu'il prétend être une question sensible, l'artiste a l'intention de pousser les spectateurs dans un contexte politique et historique, et de susciter l'imagination sur la notion de nation sur l'île de Taïwan. Notamment une période à partir de 1987, année où la loi martiale arrive à sa fin, la notion du pays est réfléchie à

[566] Lin Hong-john 林宏璋, « Diqiucun de panbian : lijie yu dianfu baoli »地球村的叛變： 理解與顛覆暴力(La rébellion du village terrien : compréhension et inversion de la violence), *Artist*, n° 302, Taïpei, Artist Publishing Co., 1999, p. 401.

[567] Mei Dean-e 梅丁衍, *Album des œuvres d'art de Mei Dean-e*, Taïpei, Eslite Gallery, 1992, p.3.

[568] Chen Tai-song 陳泰松, « Mei shi zhengzhi tu xiang xue »梅式政治圖像學(Graphique politique de Mei), in *Mei shi zhengzhi tu xiang xue* 梅式政治圖像學 Graphique politique de Mei : catalogue d'exposition, Taïpei, Museum of Contemporary Art, 2003, pp. 34-37.

nouveau entre différentes communautés et partis politiques.

Chen Tai-song(陳泰松) estime encore que « *pour comprendre le langage artistique de Mei, il faut identifier ses tactiques de critique et les symboles politiques qu'il a employés*[569] ». En tant que l'un des artistes de la « nouvelle génération » qui montre directement les icônes politiques dans sa création, *Unir la chine à travers les Trois Principes du peuple* ouvre une voie pour traiter l'interaction entre art et politique. De plus, le portrait du chef d'État devient un objet d'étude à la croisée des disciplines, comme l'histoire de l'art, l'histoire et la politique, permettant d'envisager l'œuvre au sein d'une conception plus vaste de l'image.

D'après Dai Li-qing(戴麗卿), l'image illustrée dans son œuvre montre que la relation de l'art avec la politique est étroite et qu'art et politique sont intimement liés. « *Cette œuvre touche l'histoire notamment pendant une période d'après-guerre civile qui produit des divergences politiques entre deux entités étatiques*[570] ». Sun Li-chuan(孫立銓) explique que cette œuvre permet de réfléchir sur la réalité politique et ses contradictions à travers le détroit de Taïwan et de revivre une telle situation[571].

2.4.2 L'art politique – comment archiver une mémoire historique autoritaire ?

Des aspects du portrait politique s'échappent de la dimension de l'art pur et en font un objet d'étude à la croisée des différentes disciplines, comme des méthodes artistiques, historiques et politiques. C'est ainsi que le portrait politique recomposé dans *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple* engage certaines questions transdisciplinaires : Comment le récit historique est-il écrit par la langue artistique ? De quelle manière l'art envisage-t-il la mémoire historique envers une icône politique ?

---

[569] *Ibid.*

[570] Dai Li-qing 戴麗卿, « Ruguo pingmin yishu yu guanfang zhengzhi tong ju yitang – du Mei Dean-e de 'ai dun di ti' siwei »如果平民藝術與官方政治同聚一堂–讀梅丁衍的「哀敦砥悌」思維(Si l'art civil et la politique officielle se rejoignent – la pensée de l'œuvre de Mei Dean-e 'Identity'), *Modern Art*, n°67, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, 1996, p. 15.

[571] Sun Li-chuan 孫立銓, « Meishu chuangzuo zhong de 'taiwan bantu' – tan taiwan de zhengzhi xing yishu»美術創作中的「台灣版圖」– 談台灣的政治性藝術(Le territoire potentiel de Taïwan dans la création artistique – l'art politique à Taïwan), *Dragon*(炎黃藝術), n°82, 1996, p. 90.

Un sociologue de l'Academia Sinica Wu Nai-teh(吳乃德) écrit un article concernant la mémoire de ceux qui dirigent le pays[572]. Il a souligné que la mémoire historique du dirigeant national est liée non seulement au récit historique, mais aussi à la critique des supporters et des opposants du dirigeant. Le portrait du chef d'État ainsi porte des messages, y compris le contexte historique de l'époque, des critiques de différentes facettes portées sur le dirigeant. Toutes sont des questions auxquelles chaque gouvernement après l'alternance politique doit faire face à nouveau. La décision du gouvernement oscille entre la poursuite et l'amnistie. Le choix entre l'abandon et la conservation des statuts et des portraits du dirigeant est également une question à discuter au sein de l'autorité. Wu Nai-teh(吳乃德) indique à la fin de son article que « *la bonne manière de considérer la question est de juxtaposer toutes les mémoires et de permettre l'existence de toutes sortes de récits historiques*[573] ». C'est ainsi qu'avec *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple*, l'artiste Mei Dean-e adopte une positionne de neutralité en montrant ces icônes politiques.

Manray Hsu(徐文瑞) a critiqué la façon dont Mei Dean-e traite les questions politiques à Taïwan et il lui reproche de se limiter aux symboles nationaux au lieu de réfléchir sur l'identité nationale de Taïwan dans une perspective globale[574]. Toutefois, Taïwan possède son propre dilemme politique – conquérir une place autonome face à la Chine continentale, au milieu des autres nations – est l'une des étapes dans le processus du discours national sous la perspective globale. C'est également comme l'a dit Chen Tai-song(陳泰松), que Taïwan est un « pays exceptionnel[575] ».

En concluant les questions proposées au début de cette partie qui vise à réfléchir sur le rapport entre art, politique et histoire, Lin Hong-john(林宏璋) souligne que le rapport entre contexte politique, historique et l'œuvre que l'artiste Mei Dean-e a

---

[572] Wu Nai-teh 吳乃德, « Ruhe jiyi zongtong ? »如何記憶總統(Comment se souvenir du président?), *ARTCO*, Taïpei, Artouch Publication Dept., avril 2008, pp. 162-163.

[573] Wu Nai-teh 吳乃德, « Ruhe jiyi zongtong ? »如何記憶總統(Comment se souvenir du président?), *art. cit.*, p. 163.

[574] Yu Wei 游崴, « zhengzhi jiu zai richang shenghuo zhong : fang Xuwenrui tan 'chiluo ren'»政治就在日常生活中：訪徐文瑞談「赤裸人」(La politique dans la vie quotidienne – interview de Manray Hsu), *ARTCO*, n°173, Taïpei, Artouch Publication Dept., mai 2007, pp. 75-77.

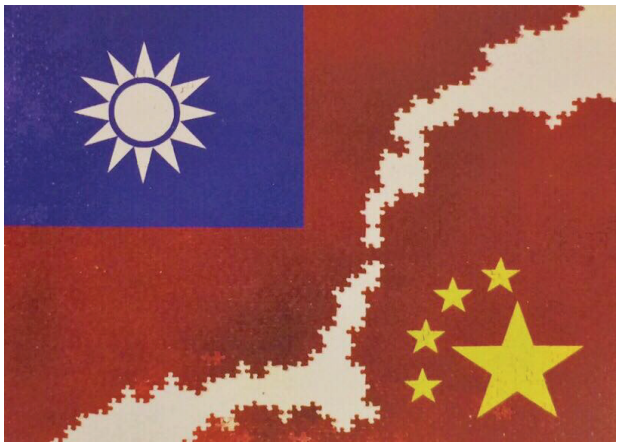
[575] Chen Tai-song 陳泰松, « Zhengzhi yishu zai taiwan de(bu)quexi »政治藝術在台灣的（不）缺席((Non-) absence de l'art politique à Taïwan), *ARTCO*, n°173, Taïpei, Artouch Publication Dept., mars 2007, pp. 134-137.

associée est une situation politique saisie par le biais de la culture[576].

2.4.3 *Histoire du soleil et de l'étoile* – l'image fusionnée de deux drapeaux

Dans *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple*, l'enjeu de l'œuvre est la fusion des deux portraits politiques. Le sens du thème de la fusion entre deux entités est lié à la transition, à une sorte de connexion, et aussi à la conquête du territoire dans un certain champ délimité. Deux rôles historiquement opposés seront fusionnés dans une image en cadrage, il met l'accent sur la position opposée entre ces deux rôles.

L'artiste Mei a créé une autre œuvre en suivant la même langue artistique concernant le thème de « fusion ». *Histoire du soleil et de l'étoile* créée en 1992 illustre une image fusionnée de deux drapeaux – celui de la République de Chine et celui de la République populaire de Chine. L'artiste transforme deux drapeaux incomplets et auxquels il manque un angle en une création artistique. *Histoire du soleil et de l'étoile* est exposée en 2014 au Musée des Beaux-arts de Taïpei lors de l'exposition individuelle de Mei Dean-e[577].

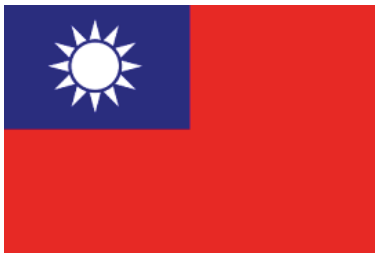


Mei, Dean-e, *Histoire du soleil et de l'étoile* (太陽與星星的故事), collage photographique, 1992, 70.5x93 cm, exposée dans le Musée des Beaux-arts de Taïpei en 2014.

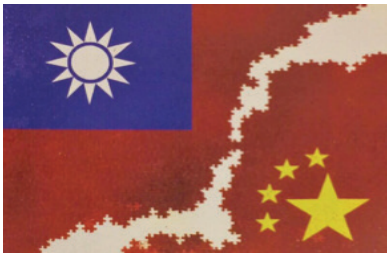
[576] Chen Kuan-yu 陳寬育, « History : Constant Battles and Endless Memories – Dean-E Mei's Art on Politics », *Modern Art*, n° 139, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, août 2008, p. 47.

[577] Chen Kuan-yu 陳寬育, « History : Constant Battles and Endless Memories – Dean-E Mei's Art on Politics », *art. cit.*

Lors d'une formation au sein du parti en 1933 Chiang Kaï-shek a défini la manière dont on reconnaît une nation : « *Premièrement à travers la couleur, c'est-à-dire le drapeau national. Deuxièmement à travers l'hymne national. Alors, quand on voit le drapeau national, on reconnaît un pays*[578] ». Cela montre donc le fait que le drapeau est la représentation concrète de la conscience nationale. Nous allons ensuite présenter respectivement trois « drapeaux ».



Drapeau de la République de Chine



Drapeau fusionné dans *Histoire du soleil et de l'étoile*, 1992

Drapeau de la République populaire de Chine

L'image montrée à gauche est le drapeau de la République de Chine utilisé officiellement à partir de 1924, version du drapeau national que l'on connaît à Taïwan actuellement. En chinois, ce drapeau est appelé *Ciel bleu, Soleil blanc et Terre entièrement rouge* en évocation de ses caractéristiques. Puisque la situation politique de la République de Chine reste inclassable dans le droit international, son drapeau est ambigu, et n'est pas reconnu internationalement.

Le drapeau de la République populaire de Chine, montré ci-dessus à droite, illustre un champ rouge contenant cinq étoiles à cinq branches dorées dans le coin supérieur gauche. L'emblème comporte une grande étoile entourée de quatre plus petites disposées en arc de cercle et orientées vers la plus grande. Ce drapeau est généralement appelé le *drapeau rouge aux cinq étoiles*[579].

Le drapeau national, en tant qu'icône politique, est également employé comme élément créatif par l'artiste. L'œuvre *Histoire du soleil et de l'étoile* montre une juxtaposition du drapeau de deux entités nationales, afin d'exprimer la question sur

[578] Chiang Kai-shek 蔣介石, Chin Shiao-yi 秦孝儀, *Recueil de discours du président Chang Kaï-shek*, tome XI, Commission pour la compilation de l'histoire du KMT, Taïpei, Comité central du Parti KMT, 1984, p. 389.

[579] Ma Quanzhou 馬全洲 et Zhou Kaijun 周凱軍, *Quoqi, quohui, guoge de gushi* 國旗、國徽、國歌的故事(Histoires du drapeau national, de l'emblème et de l'hymne), Pékin, Liberation Army Press, 2009, p. 19.

l'identité nationale insulaire. Une telle question sur l'appartenance à une nation et l'identité est représentée dans le collage, qui exprime que le soleil et les étoiles peuvent exister naturellement dans le même champ naturel. Le ciel bleu, le soleil blanc du drapeau de Taïwan et les étoiles du parti communiste peuvent de coexister en égalité, chacun occupant un angle.

Au milieu de l'image du drapeau retravaillé, les deux drapeaux sont séparés par un espace ressemblant au détroit et auquel manqueraient des pièces de puzzle. L'espace entre les deux emblèmes nationaux reste à remplir, cela signifie que la relation entre les deux côtés du détroit n'est pas complètement rompue. Mei déconstruit le mythe national établi par le drapeau national en maintenant un espace, qui devient un champ imaginaire où deux entités politiques se réduisent ou s'étendent.

En outre, en terme du titre de l'œuvre, l'artiste transforme la relation entre les deux côtés du détroit de Taïwan en une « histoire », qui raconte un paysage naturel du soleil et des étoiles.

Ces œuvres de Mei Dean-e relatives aux icônes politiques encouragent les artistes de la génération suivante à repenser la conscience nationale et l'identité nationale. Nous allons présenter le contexte historique du drapeau national de la République de Chine à Taïwan, son développement, sa modification ainsi que ses caractéristiques significatives dans le chapitre suivant (chapitre 3) qui traitera en particulier l'œuvre *Représenta.tff* réalisée à partir de 2008 et composée de la répétition des images du drapeau *Ciel bleu, Soleil blanc et Terre entièrement rouge*.

Chapitre 3
Représenta.tiff, Chou Yu-cheng : reconstruction de la nation

Dans ce chapitre, nous présenterons un autre outil esthétique qui exprime la nation. En utilisant un emblème national, l'artiste Chou Yu-cheng(周育正) a créé en 2008 l'œuvre *Représenta.tiff*, dans laquelle il joue avec le sens des symboles de la nation. Ces symboles représentent une image reconnue par le peuple taïwanais et « représentative » : l'étoile blanche sur la couleur bleue avec un fond rouge étant une référence directe au drapeau de la République de Chine (Taïwan).

En traitant cette œuvre, nous allons d'abord montrer la notion cruciale de l'œuvre : un dessin aux motifs répétitifs inspirés du drapeau national. Afin de comprendre mieux la valeur du drapeau et le sens de l'emblème, nous allons dans la première partie, analyser la signification des détails et des couleurs du drapeau national en présentant le contexte historique du drapeau national où l'emblème d'un parti politique devient le symbole national. Nous aborderons dans cette partie son origine, sa modification au fur et à mesure du développement de la situation politique.

Après avoir connu les caractéristiques du drapeau et de ses significations, nous analyserons dans la deuxième partie l'œuvre *Représenta.tiff* et des expositions dans le cadre desquelles cette œuvre est présentée. *Représenta.tiff* est en fait recréée de manière différente en tant que série sous le même titre. La modalité de présentation d'une œuvre – de l'organisation spatiale à l'usage des matériaux de l'œuvre – influence la manière dont on appréhende cette œuvre. Cependant, différentes formes artistiques de *Représenta.tiff* portent la même intention de l'artiste Chou Yu-cheng qui essaie d'incarner visuellement la question de l'égalité d'une nation sur la scène internationale.

Et puis, la façon de nommer le titre de l'œuvre provient du langage numérique. D'une part, le *.tiff* en fin du titre montre que l'artiste utilise un outil numérique dans la création, d'autre part, le choix du mot « représentatif » est étroitement lié à la

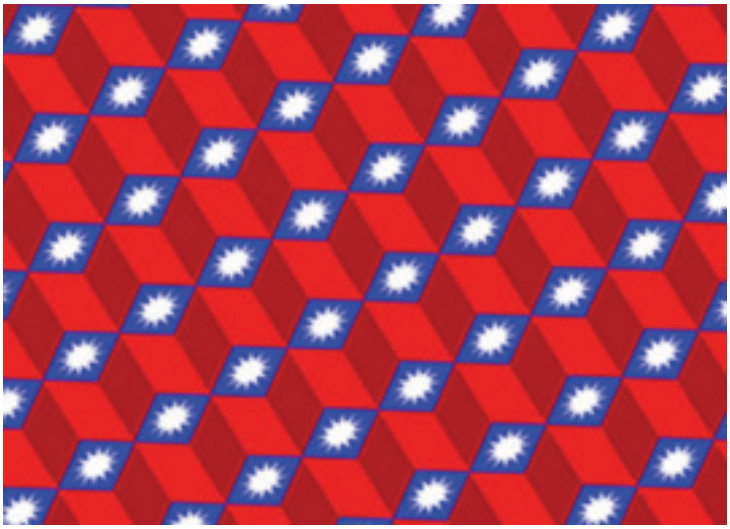
problématique que l'artiste tente de poser : l'œuvre représente une légitimité de présentation de Taïwan.

Nous présenterons à la fin de ce chapitre la réception artistique de cette œuvre, des critiques et des commentaires provenant des critiques d'art et des commissaires d'expositions des musées et de galeries d'art. Cela révèle le fait que la compréhension d'une œuvre doit s'associer à des projets d'exposition par lesquels cette œuvre est mise en valeur.

Présentation de l'œuvre : un dessin aux motifs répétitifs inspirés du drapeau

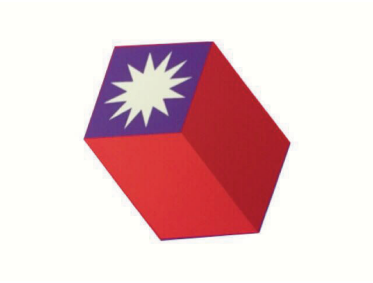
Représenta.tiff est initialement conçue en 2008 par l'artiste Chou Yu-cheng (周育正), qui successivement repense et recrée cette œuvre jusqu'en 2012. *Représenta.tiff* devient donc une série d'œuvres réalisée à partir du même dessin autour de la même notion. Précisément, l'artiste a réalisé *Représenta.tiff* en trois différentes formes artistiques sur divers matériaux. Ces trois *Représenta.tiff* sont présentés respectivement dans différents types d'espaces d'exposition, école des beaux-arts, galerie et musée d'art. Selon le lieu expographique, l'œuvre porte des messages divers. La dimension de l'œuvre est ainsi variable en s'appuyant sur la forme artistique. Nous les analyserons dans des pages suivantes.

Il existe trois versions de *Représenta.tiff* en matière de forme artistique. Sa conception cruciale est un dessin aux motifs répétitifs inspirés du drapeau national de la République de Chine. Nous présentons ensuite ce dessin de *Représenta.tiff*, le drapeau national est également montré ci-dessous afin de comparer les couleurs et les dessins entre eux.

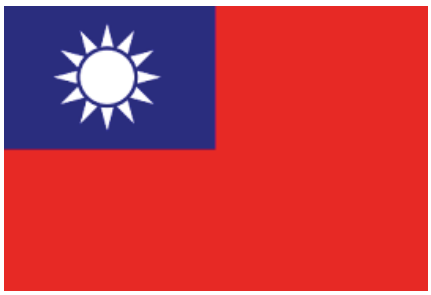


Chou Yu-cheng(周育正), *Représenta.tiff*, 2008, conservé aux Archives de l'art contemporain de Taïwan[580].

Ce design graphique de *Représenta.tiff* est constitué d'une répétition d'une colonne carrée avec trois faces composée des trois couleurs inspirées du drapeau national : un fond bleu contenant une étoile blanche et deux faces en couleur rouge (claire et foncée). L'artiste créé un effet trompe-l'œil dans le dessin qui transforme le drapeau de la République de Chine en colonne carrée. Sur une face de colonne carrée, il modifie le soleil blanc du drapeau en une étoile avec douze rayons. Nous présentons ce motif ci-dessous qui fait allusion au drapeau de la République de Chine qui est juxtaposé.



Représenta.tiff illustre la répétition d'une colonne carrée, dont la couleur est inspirée du drapeau.



Drapeau de la République de Chine.

La dimension de cette œuvre est variable en fonction des besoins et de l'espace de l'exposition. La répétition du motif de colonne carrée semble étendre infiniment en

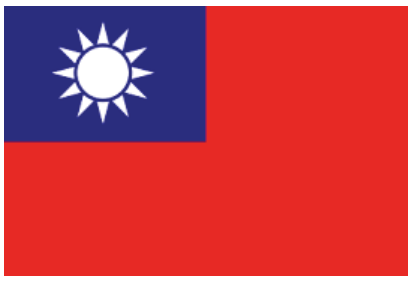
[580] Chou Yu-cheng 周育正, *Représenta.tiff*, 2008, Archives de l'art contemporain de Taïwan (TCAA) : http://tcaaarchive.org/artwork/%E5%86%8D%E7%8F%BE%E5%9C%96%E5%83%8F/ (Consulté le 8 juillet 2018)

dehors du cadre. Le dessin de *Représenta.tiff* n'a ni début ni fin puisqu'il peut se regarder dans n'importe quel sens. L'artiste donne une impression pleine du drapeau modifié qui devient simplement un *design* aux motifs géométriques. Afin de voir dans une telle répétition de symboles patriotiques du renforcement ou de la diminution de la valeur de nation, il est essentiel de comprendre le contexte historique de ce drapeau national.

3.1 Contexte historique du drapeau national de Taïwan

Le drapeau national de la République de Chine à Taïwan est habituellement nommé *Ciel bleu, Soleil blanc et Terre entièrement rouge* qui sont les trois éléments le composant. Il existe un différend relatif à la légitimité de ce drapeau. Non seulement il n'est guère montré à l'étranger, mais aussi à l'intérieur de l'île taïwanaise, différentes entités politiques remettent en question le sens de ce drapeau : emblème national ou politique ? Un tel doute en fait vient de son origine.

3.1.1 L'origine du dessin du drapeau et son développement



Le Drapeau

Ciel bleu, Soleil blanc et Terre entièrement rouge

L'Emblème

Ciel bleu, Soleil blanc

Dans l'image ci-dessus, nous trouvons dans le coin supérieur du côté gauche un drapeau bleu comportant un soleil blanc à douze rayons triangulaires qui a été dessiné en 1893 par le révolutionnaire chinois Lu Hao-tung(陸皓東). Il l'a nommé initialement *Terre bleu, Soleil blanc au milieu* (*Qing di, zhong you bai ri* 青地、中有白日). Deux ans plus tard, il a présenté ce dessin lors de la fondation de la Société pour le redressement

de la Chine(興中會)[581]. Le dessin a été renommé *Ciel bleu et Soleil blanc* pour devenir l'emblème de l'armée révolutionnaire de la Société contre l'Empire *Qing*[582]. Ce dessin est devenu en conséquence aussi l'emblème du parti KMT, successeur de la Société pour le redressement de la Chine.

Sun Yat-sen a ajouté en 1906 la *Terre rouge* dans le fond du drapeau en plaçant le drapeau *Ciel bleu et Soleil blanc* dans le coin supérieur gauche (au canton). Le drapeau est ainsi composé de trois couleurs : rouge, bleu et blanc. Sun Yat-sen donne l'interprétation originale suivante du drapeau : « le ciel bleu est la clarté, le soleil blanc montre la lumière, et le rouge signifie la force[583] ». La signification est complétée au fur et à mesure du développement de la situation politique.

Avant le soulèvement de *Wuchang* en 1911, un événement qui déclenche la révolution chinoise conduit à la chute du pouvoir impérial des *Qing*, il existe divers drapeaux qui représentent les armées révolutionnaires des différentes provinces de la Chine[584]. L'année 1912 marque la fondation de la République de Chine, dont le pouvoir gouvernemental se scinde en deux : celui de Yuan Shikai(袁世凱) à Nankin et celui de Sun Yat-sen à Canton. À l'époque le drapeau *Ciel bleu, Soleil blanc et Terre rouge* n'était pas encore adopté comme emblème national[585].

Lorsque le gouvernement provisoire a été créé à Nankin, le « Drapeau à cinq

---

[581] Nous avons dans chapitre 2 de Partie II mentionné la « Société pour le redressement de la Chine »(興中會) qui a été fondée par Sun Yat-sen en 1894 comme plate-forme pour ses activités révolutionnaires. Les membres devaient faire vœu de : Expulser les étrangers, ranimer la Chine et établir un gouvernement unifié (*Quchu da lu, huifu zhonghua, chuangli he zhong zhengfu*, 驅除韃虜，恢復中華，創立合眾政府).

[582] Sun Zhendong 孫鎮東, *Guoqi guoge guohuashi* 國旗國歌國花史*(Histoire du drapeau national, de l'hymne national et de la fleur nationale à Taïwan*), Chang Chin-huang 張慶煌(éd.), Taïpei, Biography Literature(傳記文學出版社), 1981, p. 8.

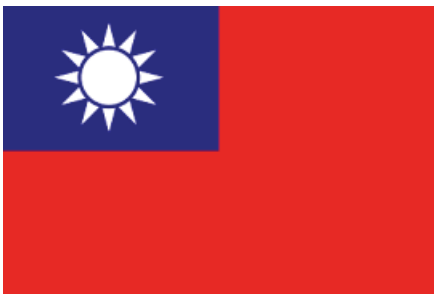
[583] Wang Hsiao-hua 王曉華, Chang Ching-chun 張慶軍, *1901-1949Zhonghua minguo zhi mi* 1901-1949 中華民國之謎(Le mystère de la République de Chine de 1901 à 1949), Taïpei, LingHuo Culture(靈活文化出版), 2016, p. 23.

[584] La région de *Wuhan* utilise le « drapeau à dix-huit étoiles jaunes », qui représente les dix-huit divisions administratives de la Chine à l'époque. L'armée de *Shanghai* a adopté le « drapeau à cinq couleurs » de rouge, jaune, bleu, blanc et noir représentant les cinq principaux groupes ethniques de la Chine, et les provinces du *Guangdong*, du *Guangxi*, du *Yunnan* et de *Guizhou* utilisaient le « drapeau Soleil blanc dans le ciel bleu ».

[585] Wang Hsiao-hua 王曉華, Chang Ching-chun 張慶軍, *1901-1949Zhonghua minguo zhi mi* 1901-1949 中華民國之謎(Le mystère de la République de Chine de 1901 à 1949), *op. cit.,* p. 9.

couleurs » a été adopté comme drapeau national [586]. Comme montrent les caractéristiques du drapeau, le « drapeau à cinq couleurs » est composé de cinq bandes horizontales de cinq couleurs qui représentent les cinq principaux groupes ethniques de la Chine : le rouge pour les Han, le jaune pour les Mandchous, le bleu pour les Mongols, le blanc pour les Hui et le noir pour les Tibétains[587].

Le Drapeau à cinq couleurs



Le Drapeau

Ciel bleu, Soleil blanc et Terre rouge

Néanmoins, Sun Yat-sen pensait que le drapeau à cinq couleurs était inapproprié car la superposition de bandes horizontales sous-entend une hiérarchie et des classes comme celles qui existaient du temps de la dynastie *Qing*[588]. Sun insiste sur l'utilisation du drapeau *Ciel bleu, Soleil blanc et Terre rouge* en tant que drapeau national de la République de Chine lorsque le parti KMT fonde un gouvernement rival à Canton en 1917 pour renverser le gouvernement provisoire de Nankin. Après la victoire de ce renversement, Sun Yat-sen abolit le drapeau à cinq couleurs comme drapeau national[589]. Le drapeau *Ciel bleu, Soleil blanc et Terre rouge* devient officiel en 1928[590]. Sun Yat-sen indique sa décision pour trois raisons : le contexte historique, la signification et l'esthétique du drapeau[591].

---

[586] Li Xuezhi 李學智, « Minyuan guoqi zhi zheng »民元國旗之爭(Le conflit du drapeau national), *Journal of Historical Science*, n°1, Henan(Chine), Henan University, pp. 46-50.

[587] Wang Hsiao-hua 王曉華, Chang Ching-chun 張慶軍, *1901-1949 Zhonghua minguo zhi mi* 1901-1949 中華民國之謎(Le mystère de la République de Chine de 1901 à 1949), *op. cit*., p. 10.

[588] Sun Yat-sen, « Zi fu linshi canyiyuan guoqi shiyang 1912 »咨覆臨時參議院論國旗式樣(Lettre de réponse au Sénat provisoire sur le style du drapeau national 1912), in Lo Chia-lun 羅家倫(éd.), *Guofu nianpu* 國父年譜(Chronologie : Père de la nation), tome I, Taïpei, Comité d'histoire du Parti KMT, 1994(1958), p. 558.

[589] Wang Hsiao-hua 王曉華, Chang Ching-chun 張慶軍, *1901-1949 Zhonghua minguo zhi mi* 1901-1949 中華民國之謎(Le mystère de la République de Chine de 1901 à 1949) *op. cit.,* p. 12.

[590] *Ibid.*

[591] Dr. Sun Yat-sen Academic Research site, "Guoqi de youlai" 國旗的由來 (L'origine du drapeau national), http://sun.yatsen.gov.tw/content.php?cid=s01_02_03(Consulté le 07 juillet 2018)

Nous pouvons jusqu'ici savoir que le drapeau est en effet la représentation concrète d'un pouvoir ou d'une idéologie politique. Il porte le résultat de nombreuses années de travail et témoigne de la victoire au combat, car chaque remplacement du drapeau implique le renversement du gouvernement. Le drapeau indique le commencement d'une nouvelle ère ; plus qu'une étoffe, il est une déclaration.

Ensuite, le drapeau est officialisé par le sixième article de la Constitution de la République de Chine[592]. Et depuis 1949, le drapeau *Ciel bleu, Soleil blanc et Terre rouge* est essentiellement utilisé à Taïwan où la République de Chine s'est réfugiée après la guerre civile chinoise contre les communistes[593]. En outre, les forces communistes de Mao Zedong sur le continent adoptent leur propre drapeau de la République populaire de Chine – le drapeau à cinq étoiles.

3.1.2 La signification de l'emblème

Selon des ressources et des documents obtenus du site de recherche académique du docteur Sun Yat-sen, la signification des caractéristiques du drapeau *Ciel bleu, Soleil blanc et Terre rouge* est définie par Sun Yat-sen lui-même. Il a expliqué d'abord que « *les douze rayons du soleil blanc représentent les douze branches terrestres*(地支)[594] », qui sont un ancien système chinois de mesure du temps. Chaque branche terrestre symbolise une unité de temps traditionnelle qui correspond à deux heures. Les douze points du soleil blanc représentent la conceptualisation chinoise d'une journée divisée en douze périodes de deux heures, qui symbolisent des progrès incessants.

Et la *Terre rouge* que Sun Yat-sen a rajoutée au drapeau représente le sang des révolutionnaires qui se sont sacrifiés afin de réussir au renversement de la dynastie *Qing* et créer une nouvelle république.

---

[592] Ou Yang-hao 歐陽晧, *Zhonghua minguo junqi yange* 中華民國軍旗沿革(L'évolution du drapeau militaire de la République de Chine), Taïpei, MingHong shiye youxian gongsi(銘閎實業有限公司), 2015, p. 23.

[593] *Ibid.*

[594] Feng Ziyou 馮自由, *Geming shi* 革命史(Histoire révolutionnaire), tome I, Pékin, New Star Press(新星出版社), 2009, p. 28.

Le drapeau national est une indication pour les membres du parti KMT qui défendent leur idéologie. Sun Yat-sen associe les trois couleurs du drapeau aux Trois Principes du peuple. Le bleu représente le nationalisme, le premier principe, le blanc représente la démocratie, et le rouge représente le sacrifice de la population[595]. En outre, il existe un autre sens des trois couleurs, symboliquement « *le bleu représente la liberté, le blanc l'égalité et le rouge la fraternité*[596] ».

En outre, la plus grande partie du drapeau est constituée de rouge, le reste du rectangle bleu contenant le soleil blanc. Ce soleil a douze rayons, dont chacun à une inclinaison de trente degrés par rapport à l'autre. Le soleil complet fait trois cent soixante degrés, soit un cercle complet qui illustre une image solaire parfaite. Selon Sun Yat-sen, « *cette image solaire crée la lumière. Le soleil se lève à l'est et est donc le symbole du pays situé à l'est* [597]».

Ces significations symboliques renforcent la valeur nationale de ce drapeau, qui indique une communauté dans laquelle on ne vit qu'avec une idéologie. Ce drapeau n'est toutefois pas reconnu légitimement par la République populaire de Chine qui affirme avec insistance que Taïwan est l'une de ses provinces. Sur l'île de Taïwan, ce drapeau également provoque des conflits entre les différents groupes politiques dont certains sont en faveur d'une réunification.

3.1.3 L'ambiguïté de la position du Drapeau national

La position du drapeau national pose un dilemme au niveau de sa légitimité, à l'intérieur du pays ainsi qu'à l'étranger sur le plan diplomatique.

Sur l'île de Taïwan, l'usage du drapeau *Ciel bleu, Soleil blanc et Terre rouge* suscite la controverse non seulement en raison de son lien avec la Chine continentale, mais aussi parce que le drapeau contient des éléments de l'emblème du parti KMT.

[595] Dr. Sun Yat-sen Academic Research site, "Guoqi de youlai" 國旗的由來 (L'origine du drapeau national), http://sun.yatsen.gov.tw/content.php?cid=s01_02_03(Consulté le 07 juillet 2018)

[596] National symbols : National flag, Office of the President Republic of China (Taiwan), https://english.president.gov.tw/Page/96 (Consulté le 7 juillet 2018)

[597] Dr. Sun Yat-sen Academic Research site, "Guoqi de youlai" 國旗的由來 (L'origine du drapeau national), http://sun.yatsen.gov.tw/content.php?cid=s01_02_03(Consulté le 7 juillet 2018)

Puisque ce drapeau a été utilisé à travers toute la Chine, le drapeau porte un symbole d'articulation entre le passé et le présent de la Chine continentale. En outre, l'origine du drapeau provient de l'emblème du parti KMT – canton bleu sur lequel est dessiné un soleil blanc. Le drapeau est ainsi considéré comme un symbole des mouvements de nationalisme chinois. Le drapeau national devient ambigu en raison de son contexte historique, notamment après la levée de la loi martiale, quand divers partis politiques ont été fondés. Lors des réunions politiques du Parti progressiste démocratique (*Minjindang*), un parti opposé au KMT, ce drapeau n'était guère présent.

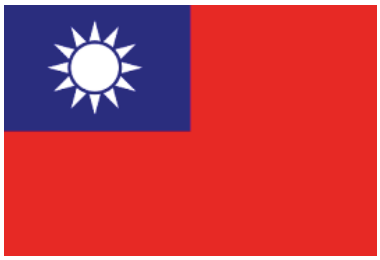
Néanmoins, faisant face à la Chine continentale, ce drapeau représente un symbole qui justifie que Taïwan n'est pas dirigé par le même gouvernement que la Chine, puisque le drapeau national de la République populaire de Chine est différent. Le drapeau *Ciel bleu, Soleil blanc et Terre rouge* est encore présent dans les bureaux du gouvernement et des institutions diplomatiques de Taïwan à l'étranger.

Sur la scène internationale, le drapeau officiel est peu utilisé dans les réunions internationales. Notamment dans les manifestations sportives, le drapeau *Ciel bleu, Soleil blanc et Terre rouge* est interdit en raison des pressions exercées par la République populaire de Chine. À ce sujet, pendant les Jeux Olympiques, afin d'éviter les conflits, le drapeau national de Taïwan était interdit dans les stades et autre lieux de compétition. La raison est que la Comité international olympique a reconnu la position de la République populaire de Chine, ce qui a fait de la République de Chine (Taïwan) une entité non reconnue. Le drapeau *Ciel bleu, Soleil blanc et Terre rouge* est ainsi considéré comme illégitime.

En 2008, les Jeux Olympiques ont eu lieu à Pékin en Chine. Pour soutenir l'équipe de baseball taïwanaise, les supporteurs taïwanais portaient l'ancien drapeau du Myanmar lorsqu'ils se rendaient dans les enceintes sportives[598]. Cela a eu pour conséquence la création d'un ersatz de drapeau national de Taïwan.

[598] Liang Wei-ming 梁偉銘, "Qiumi hui miandian guoqi tiaozhan guanfang chidu"球迷揮緬甸國旗 挑戰官方尺度(Les fans de baseball de Taïwan portent le drapeau de Myanmar, qui défie l'organisateur du Jeux Olympiques), *The Liberty Times*, http://sports.ltn.com.tw/news/paper/235611, mis en ligne le 17 août 2008. (Consulté le 10 juillet 2018)

L'ancien drapeau de la Birmanie (Myanmar) de 1974 à 2010[599].



Le Drapeau

Ciel bleu, Soleil blanc et Terre rouge

Bien que l'ancien drapeau du Myanmar possède sa propre signification, les couleurs et la composition du drapeau sont similaires aux celles du drapeau de Taïwan. Lorsque le drapeau flotte, il produit l'effet de la présence du drapeau de Taïwan. Dans ce cas là, la présence du drapeau est incarnée par les couleurs et les éléments symboliques. La conception de l'œuvre *Représenta.tiff* a pour intention de poser une telle question sur la présence du drapeau national taïwanais à l'étranger.

3.2 Contexte artistique – trois modes d'exposition de l'œuvre et son titre

L'artiste Chou Yu-cheng (周育正) a reçu une formation artistique à l'École Supérieure des Beaux-arts de Paris de 2002 à 2006[600]. Après avoir accompli en 2008 le programme de la Recherche – La Seine organisé par l'École des Beaux-arts de Paris, il se met à participer aux diverses expositions internationales. Il est lauréat du *Prix de Taïshin* en 2011 et du *Prix d'art de Taïpei* en 2012, deux prix nationaux annuels qui visent à rendre hommage aux artistes contemporains et à leurs réalisations. Il est donc qualifié d'artiste contemporain. Selon le compte rendu d'un symposium sur l'histoire de l'art contemporain de Taïwan, organisé par la fondation *Spring* au Musée *Hong-Gah*(鳳甲), le changement de paradigme du modernisme s'est effectué par étapes dans l'histoire de l'art taïwanais, ce dernier s'inscrit dans la catégorie de l'art contemporain

[599] Ce drapeau est adopté en 1974 à Myanmar. La couleur dominante du drapeau est le rouge foncé. Le rectangle en haut à gauche est bleu, dans lequel il y a un épi de riz devant une roue dentée qui sont encerclés par quatorze étoiles de taille identique. Le riz représente les paysans, alors que la roue dentée représente les travailleurs donnant la prééminence aux paysans. Les quatorze étoiles signifient les statuts égaux des quatorze Division qui constituent le Myanmar. En 2010, ce drapeau a été aboli et un nouveau désigne du drapeau a été adopté.

[600] Pascale Le Thorel(dir.), Catalogue de l'exposition *taïwanpic.doc – art contemporain taïwanais*, Paris, École des beaux-arts de Paris, 2009, p. 251.

dans les années 1990 dans le champ des arts plastiques[601]. Ce changement indiqué est basé sur le fait que l'*Artist Magazine* publie à partir de 1992 un projet d'édition en divers volumes sur les peintres taïwanais des années 1960-1970 et les artistes taïwanais avant 1990. Selon Ericamigo Wu, « *c'est un travail sur l'histoire de l'art taïwanais, qui condense les œuvres des peintres et des artistes de l'époque antérieure*[602] ». L'écriture sur l'histoire de l'art de l'époque marque la tournure d'une nouvelle page. L'art contemporain s'inscrit dans la suite de l'« art moderne » et voudrait mettre, en quelque sorte, fin à celle-ci. Cette désignation s'applique également aux institutions muséales, galeries, salons montrant les œuvres de cette période.

En plus, l'*Exposition Provinciale d'art de Taïwan* (省展), le système de l'*Exposition officielle* qui perdurait depuis le gouvernement japonais, a définitivement pris fin en 2006. Le mécanisme de recrutement des œuvres au nom de l'*Exposition officielle* est terminé. Le régime *curatorial* va progressivement se développer durant les dix dernières années.

Dans un tel contexte, l'artiste Chou Yu-cheng commence sa carrière artistique. Il représente une génération d'artistes qui touche les champs esthétiques et qui sont en train d'être définis et d'être écrits. Nous ne trouvons pas encore la présentation de Chou dans l'histoire de l'art taïwanais. Ses œuvres sont conservées aux Archives de l'art contemporain de Taïwan[603] en ligne, qui est une plate-forme en ligne établie par l'Association des arts visuels à Taïwan. Les Archives de l'art contemporain de Taïwan est un projet durable à long terme au service du travail académique et *curatorial*.

L'artiste Chou Yu-cheng s'intéresse particulièrement au lien entre médiation et médiatisation de la réalité tel qu'il nous est imposé par la technologie moderne[604]. Selon

[601] Le symposium sur l'histoire de l'art contemporain de Taïwan, Fondation Spring au Musée Hong-Gah(鳳甲), organisé le 18 octobre 2015 : https://springfoundation.org.tw/sf-artresearch/2015%e5%8f%b0%e7%81%a3%e7%95%b6%e4%bb%a3%e8%97%9d%e8%a1%93%e5%8f%b2%e5%9c%8b%e9%9a%9b%e7%a0%94%e8%a8%8e%e6%9c%83/ (Consulté le 17 juillet 2018)

[602] Ericamigo Wu 吳根慧, « Taiwan meishu quanji wei yishujia xie lishi »台灣美術全集 為藝術家寫歷史(Taiwan Fine Art Collection : écrire l'histoire pour les artistes taïwanais), *China Times*, le 28 mai 2015.

[603] Archives de l'art contemporain de Taïwan conserve des œuvres d'art contemporain, dont la base de données intégrale relie les artistes locaux à la société artistique internationale ainsi qu'au monde académique. URL : http://tcaaarchive.org/.

[604] Chou Yu-cheng 周育正, *Représenta.tiff*, 2008, Archives de l'art contemporain de Taïwan (TCAA) : http://tcaaarchive.org/artwork/%E5%86%8D%E7%8F%BE%E5%9C%96%E5%83%8F/ (Consulté le 08 juillet 2018)

sa narration de l'œuvre *Représenta.tiff* sur le site des Archives de l'art contemporain de Taïwan, après avoir lu dans le journal que lors des Jeux Olympiques de 2008 à Pékin, le public taïwanais agite les drapeaux de Myanmar, ressemblant à ceux de Taïwan, cet événement lui aurait permis de réfléchir à la manière dont un *design* délicat peut invoquer des images multi-significatives. Le drapeau national de Taïwan est le point de départ de sa création qui cherche l'ajustabilité dans l'environnement politique contemporain.

Lorsque l'artiste traite un tel sujet relatif à la légitimité du drapeau national sur la scène politique mondiale, il souligne le fait que cette œuvre doit être montrée dans des expositions internationales. Les conditions de l'espace d'exposition et le lieu expographique sont des facteurs à considérer pour l'achèvement de l'œuvre.

La notion qu'incarne *Représenta.tiff* a été repensée entre 2008 et 2012. Durant cette période, l'œuvre est présentée quatre fois dans différentes espaces d'exposition, c'est d'abord à l'École des Beaux-arts de Paris en 2009, puis, dans la même année à la Galerie Collet Park de Paris. Ensuite, au Musée Mücsarnok à Budapest en 2010 et à la Galerie Main Trend en 2012 à Taïwan. À l'exception de la galerie taïwanaise en 2012, cette œuvre est exposée dans des espaces culturels internationaux. L'œuvre a, par la suite, eu pour effet d'améliorer l'aspect décoratif d'une image politique et de conférer une légitimité à la présentation de Taïwan à l'étranger, et elle a permis simultanément, de normaliser sa situation politique[605]. L'espace d'exposition à l'étranger devient une condition indispensable pour mieux exprimer la conception de cette œuvre.

En outre, l'œuvre est réalisée sous diverses formes artistiques qui portent les messages de l'artiste. L'ensemble de ces messages artistiques sont transmis dans le cadre du projet d'exposition, soit dans le lieu muséal conventionnel, à l'académie d'art ou dans les lieux culturels commerciaux. L'exposition est un enjeu crucial au fil du processus de la création. Nous allons présenter respectivement des expositions dans le cadre desquelles *Représenta.tiff* est traitée avec différentes modalités esthétiques et matériaux.

[605] Chen Chih-cheng 陳志誠(Dir.), Catalogue de l'exposition *Une terrible poétique*, Paris, Centre culturel de Taïwan à Paris, 2011, p. 48.

3.2.1 Trois différents modes d'exposition de *Représenta.tiff*

1) Exposer à l'École des Beaux-arts sous forme d'affiche

Premièrement, *Représenta.tiff* est exposée en 2009 à l'École des Beaux-arts de Paris[606]. Le dessin aux motifs répétitifs du drapeau modifié est imprimé sous forme d'affiche. Cette œuvre est présentée en trois piles d'affiches par terre. Nous pouvons voir la vue de l'œuvre prise lors de l'exposition au palais des beaux-arts à l'École des Beaux-arts de Paris[607].

Chou Yu-cheng, *Représenta.tiff* en forme d'affiche, chaque affiche sur mesure 84 x 57 cm, l'École des Beaux-arts de Paris, 2009.

L'affiche est un outil au service de la diffusion et de la communication. Ces affiches sont empilées en trois piles et chaque pile est placée sur un panneau de bois par terre. La méthode de présentation de ces affiches permet de prendre et de diffuser gratuitement et libéralement. Le motif du drapeau sur le dessin est déjà répétitif à l'origine. Après avoir été imprimé sous forme d'affiche, l'artiste met l'accent sur la reproductibilité du drapeau national transformé.

---

[606] Pascale Le Thorel (Dir.), Catalogue de l'exposition *taïwanpic.doc – art contemporain taïwanais*, *op. cit.*, p. 103.

[607] Chou Yu-cheng 周育正, *Représenta.tiff*, 2008, Archives de l'art contemporain de Taïwan (TCAA) : http://tcaaarchive.org/artwork/%E5%86%8D%E7%8F%BE%E5%9C%96%E5%83%8F/ (Consulté le 08 juillet 2018)

La répétition des images du drapeau et la reproductibilité de l'affiche renforcent le visuel et la tendance d'aplatissement, qui peuvent diminuer la valeur politique du drapeau national. Dans la perspective lointaine, il s'agit en fait des piles de papier ou de conditionnement rouge orné aux motifs d'étoiles blanches. Le symbole national est matérialisé, et possède des usages publicitaires et une valeur de propagande. Un tel processus de transformation permet à l'artiste de placer le drapeau national de manière légitime dans l'espace public à l'étranger, cette fois-ci, dans le lieu de l'École des beaux-arts.

Représenta.tiff est présentée dans l'exposition intitulée *taïwanpics.doc*, qui est organisée par le Centre culturel de Taïwan à Paris avec l'École des Beaux-arts de Paris. Selon l'un des commissaires d'exposition Chen Chih-cheng (陳志誠), « *L'École des beaux-arts occupe une place privilégiée dans la création artistique mondiale*[608] ». Une école des beaux-arts n'est pas un bâtiment de l'État voué à l'enseignement, c'est un lieu où l'art doit primer sur l'enseignement et où toutes les formes de l'art peuvent être raisonnablement exposées. Lorsqu'une œuvre relative à la position sensible du drapeau national de Taïwan est placée dedans, elle ne va pas vraiment causer scandale ou être censurée, puisque ce drapeau a été transformé en image décorative. À l'égard du cadre d'une exposition d'art contemporain, un commissaire chargé de l'exposition détermine une thématique ou une problématique pour mettre en valeur des œuvres. Le cas d'exposition « *taïwanpics.doc* » tente de justifier la place des œuvres d'artistes taïwanais dans un contexte européen. Avec une telle tentative, la conception de *Représenta.tiff* est mise en évidence.

Cela explique donc le fait que dans le contexte de l'art contemporain, le projet d'exposition est aussi crucial que l'œuvre. Afin de mieux analyser *Représenta.tiff* – une œuvre qui est présentée conformément aux nouvelles normes régissant les expositions d'art contemporain – la thématique d'exposition est essentielle à aborder.

Dans la même année de l'exposition *taïwanpics.doc*, l'œuvre *Représenta.tiff* est présentée un mois plus tard à l'occasion de l'exposition individuelle de l'artiste à la Galerie Collet Park de Paris[609]. Cette œuvre est pareillement montrée sous forme

[608] Chen Chih-cheng 陳志誠, « L'art contemporain taïwanais », in *Essai de l'exposition : taïwanpics.doc*, Paris, Centre culturel de Taïwan à Paris, 2009, p. 130.

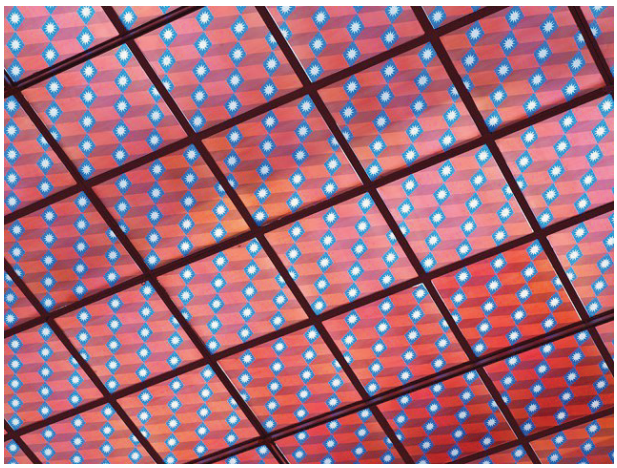
[609] L'exposition individuelle de l'artiste Chou Yu-cheng *representa.tiff*, Galerie Collet Park, https://www.colletpark.com/index.php?page=yucheng-chou-2(Consulté le 10 juillet 2018)

d'affiche. L'artiste Chou a manipulé l'image politique et l'a diffusée, à l'espace de la galerie d'art privée parisienne. La Galerie Collet Park, un espace consacré à l'art contemporain, entreprend la présentation d'expositions s'inscrivant dans la création contemporaine[610]. Par rapport à l'École des beaux-arts, la galerie privée a pour activité le commerce d'œuvres d'art et assure la promotion de l'artiste à travers ses œuvres au sein de son propre espace.

L'exposition individuelle de l'artiste est conçue sous le même titre d'œuvre. Le « double-représenta.tiff » – l'œuvre et le thème d'exposition – non seulement souligne la conception : représenter la valeur du drapeau national à l'étranger, mais aussi révèle que l'artiste entre dans le marché d'art parisien en représentant sa propre culture et son idéologie nationale.

2) Exposer dans un lieu muséal conventionnel sous forme de plafonnier

En 2010, *Représenta.tiff* est réalisé en tant qu'installation de plafonnier au Musée Műcsarnok à Budapest, dans le cadre de l'exposition intitulée *Taiwan Calling* avec sous titre « le fantôme de la liberté » conçue par le commissaire d'exposition Zsolt Petrányi avec l'organisation par le Centre culturel de Taïwan à Paris.



Vue de *Représenta.tiff* en installation du plafonnier, Musée Műcsarnok à Budapest, 2010. L'image de gauche[611]montre la salle d'exposition entière. L'image de droite[612]présente une vue partielle du plafonnier.

[610] La Galerie Collet Park est fondée en 2006 par Denis Collet et Hyun Park. Afin d'étendre sa visibilité, la Galerie Collet Park participe entre 2005 et 2007 à la Foire internationale d'art contemporain à Paris et à Bruxelles à laquelle l'artiste Chou Yu-cheng a participé.

[611] Chou Yu-cheng 周育正, *Représenta.tiff*, Musée Műcsarnok à Budapest, 2010. La reproduction de

Selon le commissaire d'exposition Zsolt Petrányi, « *Chou Yu-cheng résume les symboles familiers au peuple taïwanais – le motif d'étoile, le bleu de l'emblème du KMT et le rouge du drapeau national – et les transforme en élément de design*[613] ». Le dessin aux motifs répétitifs du drapeau modifié est imprimé en papier transparent, et puis l'artiste le colle feuille par feuille sur la surface des plafonniers. Les plafonniers émettent leur lumière blanche à travers ces papiers transparents rouges, qui inondent toute la salle d'exposition de lumière rouge.

Dans cette version de *Représenta.tiff* en 2010, Chou transforme son œuvre matérielle en atmosphère lumineuse aux couleurs du drapeau national. L'artiste utilise avec efficacité les ressources existantes du musée. Il s'agit des plafonniers et de l'espace d'exposition, qui deviennent, à travers son intervention matérielle, une œuvre conceptuelle.

D'après Lu Chia-chen (盧家珍), « *l'une des raisons pour laquelle on choisit le thème de l'éclairage est de contester les habitudes de l'éclairage dans les musées d'art*[614] ». Ici l'éclairage non seulement est un élément qui rend visible l'œuvre, mais aussi il fait partie de l'œuvre avec des papiers transparents aux motifs du drapeau modifié. *Représenta.tiff* produit une fusion entre des réalités diverses, entre l'œuvre, l'espace d'exposition, les dispositifs du musée et le corps du public, qui donne vie à une sorte d'œuvre *in situ.*

En outre, le critique d'art Jian Tzu-chieh (簡子傑) a commenté que « *l'artiste révèle derrière cette œuvre un dilemme, qui est familier aux artistes qui sont originaires*

---

l'œuvre est disponible sur les Archives de l'art contemporain de Taïwan (TCAA) : http://tcaaarchive.org/artwork/%E5%86%8D%E7%8F%BE%E5%9C%96%E5%83%8F/(Consulté le 10 juillet 2018)

[612] La reproduction de l'image obtenue du compte Facebook personnel de l'artiste Chou Yu-cheng : https://www.facebook.com/photo.php?fbid=479885069506&set=pb.690204506.-2207520000.1531248666.&type=3&theater (Consulté le 10 juillet 2018)

[613] Petrányi Zsolt, « Mot du commissaire d'exposition sur l'exposition – *TAIWAN CALLING* », Musée Műcsarnok à Budapest. Disponible : http://www.mucsarnok.hu/exhibitions/exhibitions.php?mid=561c3525c233a&tax(Consulté le 11 juillet 2018)

[614] Lu Chia-chen 盧家珍, « La commentaire sur le 9ème Prix des arts *Taïshin* – art visuel », Taishin Bank Foundation for Arts and Culture, 2011. Disponible sur : http://www.taishinart.org.tw/chinese/2_taishinarts_award/2_2_top_detail.php?MID=3&ID=&AID=13&AKID=&PeID=134 (Consulté le 11 juillet 2018)

d'une nation insulaire (Taïwan) relativement faible en ressources[615] ». Le dilemme qu'il évoque concerne d'une part, la répartition inégale des ressources qui soutient la création artistique. Afin d'organiser une telle exposition internationale, il est nécessaire d'abord de déposer un projet au Ministère de la culture de Taïwan. Si le projet est approuvé par les fonctionnaires de haut niveau compétents, l'exposition peut être réalisée et bénéficie d'un financement[616]. C'est-à-dire qu'il existe une hiérarchie dans le mécanisme d'exposition. Ceux qui obtiennent les ressources financières sont capables de réaliser le projet d'exposition. La liberté de présentation des œuvres dépend d'un processus administratif gouvernemental.

Le dilemme indiqué par Jian Tzu-chieh (簡子傑) est d'autre part la difficulté diplomatique, quand s'agit de la légitimité du drapeau national de Taïwan sur la scène internationale, ainsi que la nationalité légale de l'artiste lui-même face à la Chine continentale, même si le gouvernement taïwanais octroie des passeports indépendamment de la Chine. Utiliser *Taiwan calling* comme titre de l'exposition, c'est placer un nom de pays qui n'est pas reconnu par la majorité internationale dans un musée d'art international.

La Kunsthalle au musée Műcsarnok est un centre d'art contemporain à Budapest. L'un des commissaires d'exposition de ce centre d'art Zsolt Petrányi, dit à propose de Taïwan qu'« *en raison du statut géopolitique de l'île, ses artistes s'intéressent à leur position et aux possibilités d'expression de leur identité. Tout cela ressemble au statut de la Hongrie qui tente de trouver sa place en Europe*[617] ». C'est la raison pour laquelle, une exposition taïwanaise ayant lieu au musée d'art national hongrois peut contribuer à une réception sensible. À l'occasion de cette exposition internationale, l'artiste tente de faire de la publicité à travers cette œuvre pour présenter la situation politique de Taïwan[618].

---

[615] Jian Tzu-chieh 簡子傑, « Juese yu shengming : zai 'molinuo' yu 'lisite' zhi jian de Chou Yu-cheng »角色與生命：在「莫里諾」與「李斯特」之間的周育正(Rôle et vie : Chou Yu-cheng entre 'Molyneux' et 'Liszt'), *Modern Art*, n°175, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, décembre 2014, p. 101.

[616] Le financement du Ministère de la culture de Taïwan couvre l'hébergement, le transport et la production des artistes.

[617] Petrányi Zsolt, « Mot du commissaire d'exposition sur l'exposition - *TAIWAN CALLING* », Musée Műcsarnok à Budapest. Disponible sur : http://www.mucsarnok.hu/exhibitions/exhibitions.php?mid=561c3525c233a&tax(Consulté le 11 juillet 2018)

[618] Chou Yu-cheng 周育正, *Représenta.tiff*, 2008, Archives d'art contemporain de Taïwan (TCAA) : http://tcaaarchive.org/artwork/%E5%86%8D%E7%8F%BE%E5%9C%96%E5%83%8F/ (Consulté le 08

Les motifs répétitifs du drapeau composent un dessin visuellement simple, mais ce dessin implique une connotation historiquement compliquée. Les trois couleurs utilisées sont celles représentant le processus de la création d'un pays. Si cette composition arrive à Taïwan, sous quelle forme apparaîtra-t-elle ?

3) Exposer à la Galerie d'art taïwanaise sou forme de tapis

En 2012, l'artiste a été invité par la Galerie Main Trend de Taïwan à participer à une exposition collective intitulée « *Soft Power* », conçue par le commissaire d'exposition Cho Becky (曹鸞姿). Lors de cette exposition présentée dans son pays natal, Chou Yu-cheng a réalisé un dessin aux motifs répétitifs du drapeau modifié en tapis de laine, dont les dimensions sont 4 x 3 mètres. Le tapis entier est placé dans un espace d'exposition aux couleurs neutres, comme le montre l'image ci-dessous, il est inséré dans un cadre de quelques centimètres de hauteur. C'est la dernière fois que *Représenta.tiff* est présente publiquement.

Chou Yu-cheng, *Représenta.tiff* en tapis, 4 x 3 m, 2012, Galerie Main Trend, Taïpei

L'image[619] montre l'œuvre dans l'exposition *Soft Power*.

juillet 2018)

[619] Chou Yu-cheng 周育正, *Représenta.tiff*, 2008, Archives de l'art contemporain de Taïwan (TCAA) : http://tcaaarchive.org/artwork/%E5%86%8D%E7%8F%BE%E5%9C%96%E5%83%8F/ (Consulté le 10 juillet 2018)

Avec ses expériences professionnelles liées au marché de l'art, le commissaire Cho Becky (曹鸞姿) organise cette exposition en faisant écho à ses observations sur la transaction sur les œuvres d'art, entre les artistes, les galeries et les collectionneurs[620]. La galerie d'art, en tant que lieu de rencontre entre ces différents acteurs, pose avec cette exposition la question de la manière dont l'art contemporain est conservé. Comment un artiste d'art contemporain parvient-il à coexister avec le mécanisme de l'art commercial?

Par rapport à des expositions en Europe dans lesquelles *Représenta.tiff* est présentée, l'artiste met le drapeau national dans sa réalité sociale et politique établie, « *cela permet l'artiste de produire un autre mode de manipulation du mécanisme d'art dans le contexte de la galerie d'art* [621] », selon Cho Becky (曹鸞姿). L'œuvre en mode de tapis contient des métaphores politiques à la fois explicites et implicites. Elles sont explicites parce que le motif du tapis maintient les éléments du drapeau national, toutefois la forme de tapis les rend implicites.

En plus, l'artiste élabore un projet de commande de ce tapis correspondant en même temps aux besoins de la clientèle de l'exposition. *Représenta.tiff* est traité à la fois comme une œuvre et comme un bien commercial. Le dessin du drapeau national est revenu dans le territoire qu'il représente où, face au problème diplomatique, il y a moins de controverse.

Représenta.tiff est présentée d'une manière relativement moins politique, et aborde plutôt le régime de la collection d'art, consistant en la relation entre la galerie d'art et son collectionneur potentiel : les spectateurs.

En s'appuyant sur la nature du lieu expographique et sur le projet d'exposition, soit l'exposition internationale soutenue par le gouvernement ou la galerie d'art privée taïwanaise, *Représenta.tiff* s'exprime à travers différents langages esthétiques. Précisément, l'artiste Chou Yu-cheng présente subtilement différentes formes artistiques autour d'une même conception et sous le même titre.

---

[620] Cho Becky 曹鸞姿, « Soft Power – The Intangible Indicator », Galerie Main Trend, 2012, http://www.maintrendgallery.com.tw/exhibition/32 (Consulté le 12 juillet 2018)

[621] *Ibid.*

3.2.2 Le titre de l'œuvre – *Représenta.tiff*

L'artiste a montré son intérêt à mettre en exergue le titre de l'œuvre afin de donner un éclairage à la signification de son œuvre. Comment appréhender le titre par l'acte de lecture qui intervient dans la réception? Le titre *Représenta.tiff* ne souligne pas seulement la façon dont l'artiste a créé à travers le jeu de mots sur le langage numérique, mais la signification de l'adjectif « représentatif » incarne aussi le message que porte l'œuvre.

D'abord, le « tiff » est une abréviation de « Tagged Image File Format » qui est un format de fichier pour image numérique. Il s'agit d'un format de conteneur. Le « tiff » peut contenir des données de formats arbitraires privilégié pour l'impression haute qualité. L'artiste a conçu le dessin aux motifs répétitifs du drapeau modifié à travers sa technique graphique maitrisée avec le logiciel graphique *Photoshop*, puis ce dessin a été enregistré en format TIFF. L'artiste a ensuite transformé son *design* graphique en objet matériel.

Le terme de « .tiff » se rapporte à des images destinées à être conservées, et à ce titre, archivées par des personnes ou des institutions. L'artiste emprunte « .tiff » avec l'intention de signifier l'ouverture d'un nouveau fichier, puis l'enregistre afin de l'actualiser [622] . *Représenta.tiff* est réalisée à partir d'une image enregistrée sur l'ordinateur. En tant que point de départ de la série *Représenta.tiff*, l'artiste matérialise cette image numérique. Soit il l'imprime, soit l'a transférée sur un support matériel (papier transparent) ou l'a transformée en objet (tapis). Dans le processus de la création de Chou Yu-cheng, l'image numérique est la première étape de sa création. *Représenta.tiff* n'est pas finie. L'œuvre propose plusieurs modes d'expression et offre des possibilités de réutilisation et de reproduction.

En outre, l'adjectif « représentatif » est défini comme étant typique ou caractéristique d'un ensemble. Il existe trois niveaux de « représentatif ». Le premier niveau est que le dessin aux motifs répétitifs représente visuellement l'image du drapeau national, qui montre deuxièmement, la représentation de la nation. Dans l'ordre de la raison politique, puisque le drapeau n'est pas entièrement légitime, cette image représente même une communauté et un ensemble possédant une idéologie identique.

[622] Chen Chih-cheng 陳志誠, « L'art contemporain taïwanais », *art. cit.*, p. 135.

En se fondant sur les deux premiers niveaux de la représentation, la présence de l'œuvre et l'internationalité du lieu expographique représentent ensemble la problématique sur le nationalisme posée par l'artiste.

Le mot et le titre gagnent du terrain sur *Représenta.tiff*. Le langage devient un nouveau matériau de l'art dont il développe l'aspect conceptuel. C'est ainsi que le titre, l'image et sa définition se complètent, influençant la méthode dans la façon d'appréhender l'œuvre et d'en rendre compte.

3.3 La réception : élucider le mécanisme de la production de l'œuvre

En ce qui concerne la réception de l'œuvre, au-delà des commentaires sur le visuel de l'œuvre, la plupart des analyses se concentrent sur le processus de la pensée de l'artiste et sa manière de production plastique ainsi que la relation entre différents acteurs du monde artistique derrière sa création. Comme Hsu Chien-yu(徐建宇) l'écrit : « *l'artiste tourne le problème visuellement esthétique sur l'image vers le fonctionnement conceptuel*[623] ».

Nous traiterons ainsi la réception de l'artiste et de son œuvre *Représenta.tiff* à partir de la critique d'art de la galerie et de la revue artistique taïwanaise.

D'abord, un commentaire rédigé par la galerie *Project Fulfill Art Space*[624] sur l'artiste montre que « *son œuvre, précisément son projet de création artistique, exprime ses intentions en mettant l'accent sur le processus de création et l'opération derrière le visuel de l'œuvre*[625] ». Dans une certaine mesure, par rapport à la création sous forme

[623] Hsu Chien-yu 徐建宇, « Guanyu Chou Yu-cheng zuijin zhuanxiang de yixiz xijie »關於周育正最近轉向的一些細節(Quelques détails sur le récent projet de Chou Yu-cheng), *ARTCO*, n°216, Taïpei, Artouch Publication Dept., septembre 2010, p. 154.

[624] La Galerie *Project Fulfill Art Space* est fondée à Taïpei en 2008 en tant que lieu de la présentation d'art contemporain, au-delà de la simple location de salles. De même, les œuvres présentées à la Galerie ne sont pas facilement déplaçables d'un lieu à l'autre. Ces œuvres sont intégrées à l'espace de la Galerie pendant la durée d'exposition, faisant écho à la notion « ici, maintenant ». Comme le nom chinois de la Galerie *Projet Fulfill Art Space, Jui Zai* signifie « ici, maintenant », qui se réfère aux sensations autour de l'œuvre en ce moment.

[625] « Présentation de l'artiste Chou Yu-cheng », Galerie *Project Fulfill Art Space*. Disponible sur : https://www.projectfulfill.com/chou-yu-cheng-216083294627491.html (Consulté le 18 juillet 2018)

fixe, l'artiste présente *Représenta.tiff* avec méthode susceptible d'être changée. Il existe donc trois formes de représantation de l'œuvre en fonction du lieu d'exposition. « *L'artiste réfléchit non seulement sur le visuel de l'œuvre, mais aussi sur les dispositifs d'exposition.*[626] » Chou Yu-cheng (周育正) prend en compte les formes de chorégraphie spatiale lorsqu'il présente l'œuvre.

Le premier aspect de la réception de l'artiste aborde le processus de son projet de création. Après s'être habitué aux langages numériques, comment le spectateur dans son expérience perceptive accepte-t-il ou conteste-t-il la production d'images numériques et ses objectifs?

À cet égard, d'après le critique d'art de la Galerie *Pema Lamo*[627], « *la présentation du dessin du drapeau dans Représenta.tiff n'est pas simplement une allégorie politique, ces images du drapeau national sont modifiées*[628] », grâce à la technique numérique, elles sont d'abord déconstruites et ensuite reconstruites, de sorte que le problème de l'identité (nationale) lui-même émerge. Dans l'exposition au Musée Műcsarnok à Budapest, ce dessin aux motifs répétitifs du drapeau présenté comme plafonnier envahit l'espace d'exposition avec une certaine subtilité.

Ce dessin du drapeau échappe aux canons de l'icône politique telle qu'on la voit habituellement dans les écoles, les bâtiments publics et au défilé pour la fête nationale à Taïwan. L'artiste tente d'échapper à la façon conventionnelle dont est présenté le drapeau national. Cette convention porte d'une part sur des spécifications codifiées (dessins du drapeau) et d'autre part sur le lieu légitime de la présentation du drapeau.

En outre, le progrès des techniques de l'imagerie signifie une révolution dans l'expérience visuelle. Comment transférer des images numériques de l'ordinaire dans l'espace d'exposition? Une telle question est proposée lorsque l'on parle du processus de la création. Cette question est liée également au sujet et à la qualité de l'œuvre, ainsi qu'à l'ajustement approprié de la lumière et de l'espace dans l'exposition. Tout cela

---

626 *Ibid.*

627 La Galerie *Pema Lamo* est fondée à Taïpei en 2009. La fondatrice Nien Lien-hua (粘蓮花) tente d'organiser des expositions d'art contemporain en fournissant un environnement pour la communication culturelle et artistique notamment entre Taïpei et Paris.

628 Présentation de l'artiste Chou Yu-cheng, Galerie *Pema Lamo*, http://pemalamogallery.blogspot.com/2011/01/chou-yu-cheng.html. (Consulté le 18 juillet 2018)

forme un noyau fondamental de *Représenta.tiff*, puisque même le processus des pensées de l'artiste durant les différentes expositions fait partie de la construction de l'œuvre.

Le deuxième aspect de la réception souligne que l'espace est un indicateur invisible afin de réaliser une œuvre. Un essai publié sur *taïwanpics.doc*, l'exposition dans laquelle Chou Yu-cheng a présenté *Représenta.tiff* sous forme d'affiche à l'École des beaux-arts, précise que « *son œuvre se réalise à travers les paramètres du lieu d'exposition*[629] ». L'espace n'est pas seulement un facteur à considérer pour réaliser une œuvre, il est une dimension du processus de la création d'une exposition et participe à donner du sens aux œuvres présentées.

Le critique d'art Wang Yung-lin(王咏琳) écrit « *Chou Yu-cheng collabore avec l'espace et il ne transforme pas l'espace afin de s'adapter à l'œuvre, en observant les propriétés et la structure d'un espace, il intervient dans ses mécanismes et son fonctionnement*[630] ». L'artiste dépasse les frontières de différents types d'espaces d'exposition : le musée, l'école d'art et la galerie d'art. Dans quatre expositions auxquelles il a participé, il applique le concept de « visuel clé[631] », qui permet à la forme de *Représenta.tiff*, à son contenu et à son concept de se développer sur le même plan tout en gardant le langage artistique comme point de départ.

Le concept de l'œuvre *Représenta.tiff* peut continuer d'exister sous différentes formes artistiques car « *l'artiste Chou maitrise la notion du visuel clé dans le domaine de l'art plastique*[632] » selon Hsu Chien-yu(徐建宇). Le « visuel clé » que ces deux critiques d'art ont identifié, est le dessin aux motifs répétitifs du drapeau. L'artiste transmet ce visuel clé en se concentrant sur la particularité du lieu d'exposition et met en évidence la spécificité de l'œuvre et son rapport à l'identité.

---

[629] Chen Chih-cheng 陳志誠, « L'art contemporain taïwanais », *art. cit.*, p. 159.

[630] Wang Yung-lin 王咏琳, « Zuopin neirong feixiang zai yishu xingshi de chibang shang : tan zhouyuzheng de ji hua shi zuopin »作品內容飛翔在藝術形式的翅膀上 : 談周育正的計畫式作品(Le contenu de l'œuvre volant sur les ailes de la forme artistique : projet de Chou Yu-cheng), *LEAP MAGAZINE*(藝術界), Shanghaï, Modern Media Group, avril 2013, p. 84.

[631] *Ibid.*

[632] Hsu Chien-yu 徐建宇, « Guanyu Chou Yu-cheng zuijin zhuanxiang de yixiz xijie »關於周育正最近轉向的一些細節(Quelques détails sur le récent projet de Chou Yu-cheng), *art. cit.*, p. 155.

Conclusion de la Deuxième partie

Pour synthétiser les trois chapitres de la deuxième partie, nous pouvons établir que les œuvres étudiées expriment des logiques différentes en matière de création et présentent des regards différents sur le thème national. De la célébration et de la critique nationale à la représentation de la nation d'une manière reconstructive, nous constatons l'évolution du processus de création et une transformation de la qualité de l'œuvre.

Afin de mieux analyser les changements dans cette transformation, nous nous focaliserons sur trois perspectives relatives au traitement du thème national, la manière dont l'œuvre est faite, la conservation et la (re)présentation des œuvres.

À travers les trois œuvres que nous avons étudiées : le portrait peint du président Chiang Kaï-Shek réalisé par Li Mei-shu(李梅樹), le portrait fusionné de *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple* de l'artiste Mei Dean-e(梅丁衍) et le projet d'art *Représenta.tiff* de Chou Yu-cheng(周育正), ces trois perspectives dans la transformation seront démontrées par les trois points suivants :

1) Le traitement du thème nationaliste
– du portrait du chef d'État au drapeau national

Face à la thématique nationaliste, les trois artistes expriment à travers leur langage artistique leurs différentes positions. Le portrait peint du président Chiang Kaï-shek réalisé par Li Mei-shu(李梅樹) vise à une forme de fidélité à la morphologie du modèle et cherche à transcender l'apparence afin de traduire un caractère. Son titre énonce de manière directe des éléments de l'identité de la personne figurée dans l'œuvre. Tout cela montre l'intention du peintre qui met l'accent sur le canon du leader en établissant des règles esthétiques de la présentation du portrait d'un dirigeant.

En se fondant sur un tel code esthétique d'un portrait classique du dirigeant, l'artiste Mei Dean-e(梅丁衍) s'approprie l'image de deux chefs d'État réalisée en respectant ce code. Et puis, il reconstruit un portrait d'anti-icône en fusionnant ces deux figures politiquement opposées, dans le but de porter une critique sur le moment national incarné par ces deux chefs d'État. Le slogan « Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple » est non seulement le titre de l'œuvre mais aussi une partie

intégrante de la création. Un tel slogan politique donne un sens complémentaire et historique à l'œuvre. Selon Mei Dean-e, cette création « *consiste à mettre en relation l'historisme et le langage politique*[633] ».

Le portrait du dirigeant politique de face et accroché au mur est la forme d'expression des deux œuvres mentionnées plus haut. Dans l'œuvre de Chou Yu-cheng(周育正), nous ne voyons pas la figure d'homme politique. L'idéologie nationale est représentée par une composition de couleurs et un *design* aux motifs géométriques faisant allusion au drapeau de la République de Chine (Taïwan). Le thème nationaliste est incarné dans *Représenta.tiff* de manière conceptuelle sous diverses formes artistiques.

La transformation de la qualité des œuvres marque non seulement le changement de l'attitude et la diminution du symbole politique face au thème nationaliste, mais aussi le développement de l'outil de création.

2) La manière de faire l'œuvre
– de la peinture à l'huile à l'image numérique

Nous employons l'expression « manière de faire » utilisée par Jacques Rancière[634] afin de désigner les activités de l'artiste[635]. L'art n'est pas seulement un concept, mais un agencement et une façon de présenter les différentes formes artistiques avec ses règles et ses codes. Dans ce contexte, la peinture, le collage photographique, l'image numérique ou l'installation ne sont pas le nom d'un art mais une façon de le présenter, de le rendre visible. En ce qui concerne « la manière de faire » d'un artiste, ce n'est pas simplement la question du choix du médium[636], il s'agit des raisons pour lesquelles l'artiste choisit de présenter un agencement particulier.

---

633 Chen Chih-cheng 陳志誠, « L'art contemporain taïwanais », *art. cit.,* p. 141.

634 Jacques Rancière, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

635 Jacques Racnière envisage l'esthétique comme une façon de penser l'art. Il met l'accent sur les expériences qui sont mis en place par les artistes. Dans ce contexte, par exemple, la « peinture » n'est pas le nom d'un art mais une façon de le présenter, de le rendre visible, c'est-à-dire une manière qui nous permet de l'identifier comme tel.

636 Le « médium » est le mode d'être artistique d'un matériau. Il est précisément l'ensemble des matériaux, dans leurs usage et destination artistiques, dans leur modalité artistique.

Li Mei-shu(李梅樹), en tant que peintre réaliste, réalise le portrait du président en peinture à l'huile en imitant la composition d'une photographie idéale du président qui est sélectionnée par le gouvernement. La manière essentielle de construire un portrait classique du chef d'État tient d'une part à la formation artistique de l'artiste héritée des peintres japonais sous le régime colonial, d'autre part à l'influence du contexte historique et politique chinois en matière de sujet.

Étant donné que le portrait peint du chef d'État est réalisé par copie d'une photographie, Mei Dean-e(梅丁衍) suit cette manière d'utilisation directe de la photographie de deux chefs d'État et crée un collage en fusionnant ces deux portraits photographiques.

La mise en œuvre du projet d'art *Représenta.tiff* s'attache à la technique numérique. La peinture et la composition traditionnelle du portrait ne sont pas les techniques nécessaires pour la création de Chou Yu-cheng(周育正). La qualité du *design* de *Représenta.tiff* est déterminée par le logiciel graphique afin de créer la reproductibilité du drapeau modifié. Ce dessin aux motifs répétitifs du drapeau modifié en tant que visuel clé sera transféré sur un support matériel. L'imprimerie et la fabrication de tapis sont en fait des techniques cruciales pour la réalisation de cette œuvre, même si elles ne sont pas exécutées par l'artiste lui-même. C'est en partie la manière dont Howard Saul Becker définit les « chaînes de coopération » :

> Tout ce qui n'est pas fait par l'artiste, c'est-à-dire par celui qui exerce l'activité cardinale sans quoi l'œuvre ne serait pas de l'art, doit être fait par quelqu'un d'autre. Chaque fois que l'artiste dépend d'autres personnes, il y a une chaîne de coopération[637].

Ces « chaînes de coopération » aident à l'agencement de l'œuvre d'art contemporain. Comme la réalisation des trois formes artistiques de *Représenta.tiff* implique les paramètres d'exposition et les différentes techniques, l'artiste a besoin de « personnels de renfort[638] », par exemple des ouvriers spécialisés et des imprimeurs qui contribuent à la production plastique de l'œuvre et sa réalisation complète.

---

[637] Howard Saul Becker, *Les mondes de l'art*, trad. de l'anglais en français par J. Bouniort, Paris, Flammarion, p. 49.

[638] *Ibid.*, p. 110.

3) Le régime de collection de l'œuvre et sa (re)présentation – de la collection dans le musée conventionnel à la collection en ligne

Les quatre portraits en buste de Chiang Kaï-shek réalisés par Li Mei-shu(李梅樹) ont été offerts respectivement à différentes institutions publiques, dont l'Université de la Culture Chinoise, le Conseil municipal du comté de Taïpei, le Bureau de district de Sanxia (三峽) et l'École primaire de Sanxia (三峽). Ces quatre portraits similaires de Chiang Kaï-shek sont donc accrochés aux murs d'institutions non-artistiques. Au lieu d'être une collection, ces portraits sont destinés plutôt à rendre hommage au chef d'État.

En raison de l'importance du peintre dans l'histoire de l'art taïwanais, le directeur de la Galerie commémorative de Li Mei-shu[639] décide de conserver les portraits de Chiang qui ne sont pas bien conservés par des institutions publiques concernées. La Galerie commémorative de Li Mei-shu est en fait un « musée culturel local » classé officiellement par le Conseil des affaires culturelles et géré par la Fondation culturelle et éducative de Li Mei-shu. L'existence de cette galerie d'artiste personnelle permet non seulement de restaurer, mais aussi de conserver l'œuvre dans le respect de son historicité tant matérielle qu'esthétique. « *La conservation et la restauration se doivent d'être en phase avec la production artistique contemporaine, qu'il s'agisse des matériaux utilisés ou des idées véhiculées*[640] ». En effet, la notion de conservation et de restauration pour la peinture est inappropriée pour l'œuvre, notamment l'œuvre d'art contemporain qui est susceptible d'être réexposée et d'être récréée en comptant les paramètres d'exposition.

Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple de Mei Dean-e(梅丁衍) occupe une place importante dans l'histoire d'art taïwanaise et est présentée dans diverses expositions à Taïwan. Après avoir participé à une exposition collective en 2001 dans le Musée national des beaux-arts de Taïwan, cette œuvre a été conservée. En faisant partie d'une collection dans un musée national et conventionnel, le musée non seulement conserve dans sa forme matérielle mais aussi gère ses informations dans l'inventaire, ce dernier est une documentation systématique qui archive la taille, la date,

[639] À l'exception d'exposer les tableaux de Li Mei-shu(李梅樹), Li Mei-shu Memorial Gallery conserve également les lettres écrites, les outils de peinture et les croquis de Li Mei-shu.

[640] Catherine Defeyt, « Restauration et non-restauration en art contemporain », Actes des journées d'étude sous la direction de Marie-Hélène Breuil, *Du refus de l'impossibilité de la restauration*, École supérieure des Beaux-Arts de Tours, 14 février 2007 et *Répliques et restitutions… autour de Marcel Duchamp*, Musée des Beaux-Arts de Rouen, 6 avril 2007, ARSET, 2008.

les matériaux et la valeur de l'œuvre conservée[641]. En raison de sa forme artistique simple – un collage photographique encadré, *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple* se présente comme une œuvre dont il n'est pas très compliqué de préserver l'intégrité matérielle et conceptuelle. Il existe donc la nécessité d'avoir un contrat entre l'artiste, le musée qui acquérit son œuvre et l'institution muséale qui compte l'exposer.

Enfin, la création de *Représenta.tiff* reposant sur le dessin aux motifs répétitifs du drapeau, elle est peu susceptible d'être conservée dans ses formes matérielles initiales. Cette création de Chou Yu-cheng(周育正) est conservée de manière conceptuelle et est montrée visuellement aux Archives de l'art contemporain de Taïwan qui est une plate-forme en ligne établie par l'Association des arts visuels à Taïwan. C'est-à-dire que les trois formes d'expression de *Représenta.tiff* sont archivées sur le site des Archives de l'art contemporain de Taïwan, chaque forme de l'œuvre étant montrée par une photo en ligne. Le site des Archives de l'art contemporain de Taïwan possède une base de données qui se concentre sur les œuvres après 1980[642] et présente systématiquement des informations sur les artistes, les récits relatifs, les œuvres et leurs concepts esthétiques.

Dès lors, en cas de réexposition, comment respecter au mieux l'intégrité matérielle et conceptuelle de l'œuvre ? En se fondant sur un protocole de réexposition rédigé en collaboration avec l'artiste, le régime de la collection en ligne ayant pour but de transmettre le concept de l'œuvre. C'est ainsi que la notion de collection de ce type d'œuvre vise à réduire les écarts entre la forme initiale et la forme modifiée selon la conception de chaque exposition.

Cette conclusion est un point de départ pour démarrer la troisième partie de cette thèse, qui étudiera deux expositions, leur méthode de présentation d'œuvres ou d'objets, la critique et la réception qui permettent la mise en œuvre de la production d'art plastique dans le sens de l'exposition.

---

[641] Toutes les informations sur toute la collection du musée peuvent être consultables sur le site officiel du Musée national des beaux-arts de Taïwan.

URL: https://collections.culture.tw/ntmofa_collectionsweb/eng98/

[642] L'établissement de la base de données adopte le contexte du développement artistique de Taïwan. Les œuvres après 1980 sont ainsi qualifiées d'art contemporain. L'index de la base de données est conforme aux catégories d'art communément acceptées, y compris la performance, l'art vidéo, l'art des nouveaux médias, l'art de l'installation, l'art photographique, l'art de la peinture, l'art sculptural et les commissaires d'exposition. La catégorisation des données permet aux utilisateurs de rechercher ce dont ils ont besoin. URL : http://tcaaarchive.org/

PARTIE III.

L'exposition et le moment postcolonial

La troisième partie, composée de deux chapitres, est consacrée à remettre en cause les normes régissant les expositions héritées de la domination japonaise. Le gouvernement colonial domine non seulement la représentation visuelle de l'œuvre de Taïwan, mais aussi le système d'exposition, y compris une compréhension du concept lié à l'exposition, son organisation administrative et la méthodologie de la présentation des œuvres. Par conséquent, c'est la série des *Expositions officielles d'art* qui définit la notion d'exposition d'art à Taïwan.

Chaque chapitre va étudier une exposition d'art qui porte des messages complexes en comparaison d'une exposition présentant simplement des résultats après un concours artistique. Huang Hua-cheng remet en question les codes relatifs à l'exposition. L'*Exposition d'Automne 1966*(chapitre 1) conçue par lui-même semble être complètement différente de l'*Exposition officielle d'art* à tous égards. À la différence du concours artistique qui était la condition primordiale pour pouvoir participer à l'*Exposition officielle d'art*, c'est un manifeste qui soutient la mise en œuvre de l'*Exposition d'Automne 1966*.

Une installation vidéo de Chen Chieh-jen, *Frontières d'Empire*, que nous allons étudier dans le chapitre 2, ne peut pas être analysée sans considérer les facteurs liés aux expositions dans lesquelles le film est présenté. En tant qu'idée centrale pour concevoir l'exposition, *Frontières d'Empire* est présenté en 2010 dans le Musée des Beaux-Arts de Taïpei. Après le concours d'art et le manifeste, le concept *curatorial* devient crucial au sein de l'exposition. En même temps, les notions relatives à l'exposition ont évolué, telles que la conception du projet d'exposition, le commissaire d'exposition, la

réception et lieu expographique. La critique sur le moment colonial dans le domaine d'exposition conduit ainsi à l'évolution de l'exposition d'art et de la forme de l'œuvre.

Chapitre 1

L'*Exposition d'Automne 1966 de l'École du Grand Taïpei*, Huang Hua-cheng : regard critique sur le mécanisme d'exposition

Nous nous concentrerons d'abord sur une présentation générale de l'exposition que nous allons analyser dans ce chapitre : l'*Exposition d'Automne 1966 de l'École du Grand Taïpei* (en abrégé l'*Exposition d'Automne 1966*), réalisée par l'artiste Huang Hua-cheng(黃華成) en 1966 autour du manifeste d'*École du Grand Taïpei*.

La notion d'exposition à Taïwan est originaire d'un système officiel de concours artistique organisé par le gouvernement japonais. Elle est initialement nommée *Exposition d'art officielle*(官展, en japonais : 美術展覧会 *bijutsu tenrankai*). Une série d'*Expositions d'art officielles* et sa postérité dominent ainsi le régime d'exposition sur l'île de Taïwan. Nous allons dans un premier temps présenter le contexte historique de l'*Exposition d'art officielle* et son évaluation mise en œuvre à Taïwan depuis la domination japonaise(1895-1945) jusqu'à l'installation du gouvernement nationaliste sur l'île.

L'émergence de l'*Exposition d'Automne 1966* a pour objectif de rompre avec la continuité de la tradition du système de l'*Exposition d'art officielle*. L'*Exposition d'Automne 1966* occupe une place cruciale dans l'histoire de l'art taïwanaise en raison de la méthode de sa présentation et de la position esthétique de son auteur. Certains historiens d'art la qualifient d'exposition représentative du courant artistique de l'*Art Complexe* qui est défini comme la production d'une œuvre en utilisant diverses techniques avec des matériaux mixtes. Nous allons dans un deuxième temps décrire la tendance artistique de l'*Art Complexe* qui est considérée par les théoriciens comme

s'inscrivant dans l'histoire de l'art taïwanaise.

Afin de mieux étudier l'*Exposition d'Automne 1966*, nous présenterons dans un troisième temps quelques photographies et documents archivés concernant cette exposition. Ces sources documentaires permettent de voir l'espace d'exposition, les objets présentés ainsi que les dispositifs d'exposition. En fait, tous les objets exposés possèdent un sens lié au contenu du manifeste de l'*École du Grand Taïpei* et lié au courant de l'*Art Complexe*.

Par rapport à la réputation de l'*Exposition d'art officielle*, l'*Exposition d'Automne 1966* incarne une conception rebelle qui choque souvent des spectateurs de l'époque. À la fin du chapitre, nous allons analyser la réception de l'art et les critiques du public ainsi que celles des critiques d'art à différents moments.

Présentation de l'*Exposition d'Automne 1966* : une exposition liée au manifeste, à la revue et au courant artistique

Proposée par l'artiste Huang Hua-cheng(黃華成), la conception de l'*Exposition d'Automne 1966* est une déclaration sur les motivations de l'artiste, puisqu'elle est conçue autour d'un manifeste de l'*École du Grand Taïpei*. Le manifeste entier comporte quatre-vingt et un articles et est publié dans la revue trimestrielle *Theatre*. Huang Hua-cheng(黃華成) a rédigé lui-même cette déclaration afin d'exprimer sa position esthétique. Le manifeste de l'*École du Grand Taïpei* est à la fois ironique et significatif face à l'art. Certains articles de ce manifeste que nous allons citer dans des pages suivantes montrent les intentions de l'artiste.

L'un des objectifs de l'*Exposition d'Automne 1966* est de remettre en cause l'exposition définie à cette époque-là comme, d'une part, une présentation de résultats après un concours artistique – de peinture et de sculpture – selon les normes esthétiques portées par les colonisateurs. D'autre part, comme un régime officiel qui reconnaît et confirme l'identité de l'artiste.

L'*Exposition d'Automne 1966* a été inaugurée alors que l'*Exposition d'art officielle* existait encore et était organisée régulièrement. Dans un tel contexte, comment

Huang Hua-cheng réinterprète-t-il la notion de l'exposition par la mise en œuvre de l'« Exposition d'Automne 1966» ? Dans quelle mesure est-elle considérée et affirmée comme « exposition » ? En outre, en tant que porte-parole du manifeste il est lui-même l'auteur de l'exposition. Une installation d'objets exposés dans l'*Exposition d'Automne 1966* a-t-elle un rapport avec le sujet préféré de l'*Exposition d'art officielle*?

Par rapport à l'*Exposition officielle* qui est organisée autour d'un concours artistique, l'*Exposition d'Automne 1966* est liée étroitement au texte d'un manifeste. L'une des problématiques aborde la relation entre la lecture du manifeste et l'expérience dans l'exposition : c'est le manifeste qui détermine l'existence de l'exposition ou bien c'est l'exposition qui incarne le manifeste de manière visuelle et conceptuelle.

Enfin, puisque le manifeste est publié dans la revue trimestrielle *Theatre*, cette dernière devient vecteur médiatique de déclaration. Huang Hua-cheng(黃華成) a par ailleurs publié son scénario de pièce de théâtre expérimental *Prophète* dans cette revue. La revue *Theatre*, porteuse de la pensée du manifeste, permet aux artistes taïwanais de l'époque d'échapper à la domination officielle et aux ingérences commerciales. Nous tentons aussi de réfléchir à la question : quel est le rôle joué par cette revue au sein du courant d'*Art Complexe* ?

1. 1 Contexte historique du mécanisme d'exposition

Nous avons déjà mentionné dans le chapitre 1 de la première partie de cette thèse (analyse du tableau *Pastoral*) le contexte de l'*Exposition officielle d'art* qui détermine la tendance artistique liée à la peinture réaliste à Taïwan et qui conduit les artistes à traiter les sujets préférés du jury de l'exposition, comme l'image paysanne, la rizière, le buffle et l'agriculteur. Nous nous concentrerons dans cette partie plutôt sur la continuité du système de l'*Exposition officielle d'art* entre le Japon et Taïwan.

Le retour historique sur l'établissement du système de l'*Exposition d'art* est lié au régime culturel instauré par le gouvernement japonais. Sa politique culturelle a déterminé l'orientation éducative ainsi que la méthode d'organisation de l'exposition artistique.

1.1.1 *Exposition Impériale d'art du Japon* : modèle de l'exposition d'art

Le mécanisme d'exposition à Taïwan est établi à partir du concours artistique. En tant que modèle original de l'exposition, l'*Exposition Impériale d'art du Japon* (*Teiten*, ていてん, 帝展)[643] a été créée en 1919 par le ministère de l'Éducation du Japon[644] (*Monbushō*, 文部省). Le jury d'exposition se compose par des membres de l'Académie impériale des beaux-arts (*Teikoku Bijutsu-in*,帝国美術院). Il existe au sein de ce jury un consensus sur la norme esthétique et le moyen de sélection des artistes : ceux qui ont obtenu le prix peuvent participer à l'*Exposition d'art officielle* et y présenter leurs œuvres.

Comme nous avons vu, le bas-relief et certaines œuvres sculpturales de Huang Tu-shui(黃土水) ont été successivement sélectionnés par l'*Exposition Impériale d'art du Japon* à partir de 1920[645]. Il était le premier artiste taïwanais sélectionné pour présenter des œuvres dans cette exposition au Japon. Tandis que Chen Cheng-po(陳澄波, 1895-1947) était le premier peintre taïwanais sélectionné, son tableau *Kagi no machi wa dzure* 嘉義の町はづれ(*Au bout de la rue à Chiayi*) a été exposé en 1926 dans la septième *Exposition Impériale d'art du Japon*[646]. Le jury de l'*Exposition officielle du Japon* privilégie une tendance esthétique qui valorise la peinture de paysage local de Taïwan. Cela devient par conséquent le critère pour le choix de sujets par les peintres taïwanais.

Par conséquent, l'*Exposition Impériale d'art du Japon* non seulement domine la perception et la valeur de l'art, mais est aussi devenue la plate-forme où de nombreux étudiants et peintres taïwanais sont reconnus en tant qu'artistes.

---

[643] L'*Exposition Impériale du Japon* a été fondée en référence au Salon, une manifestation artistique se déroulant à Paris depuis XVIIIe siècle, qui exposait les œuvres des artistes agréés par l'Académie des beaux-arts.

[644] Le *Monbushō* (文部省) du Japon est créé en 1871, il est chargé de l'éducation, des sciences et de la culture. Il est remplacé en 2001 par le ministère de l'Éducation, de la Culture, des Sports, des Sciences et de la Technologie.

[645] Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, « Zhimin tizhi yu xin meishu yundong »殖民體制與新美術運動(Le régime colonial et le mouvement Nouvel Art), in Liu Yi-chang 劉益昌, Kao Yeh-jung 高業榮, Fu Chao-chin 傅朝卿, Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, *Taiwan meishu shi gang* 台灣美術史綱(Histoire des Beaux-arts de Taïwan), Taïpei, Artiste Publishing Co., 2009 (réédition en 2011), p. 244.

[646] *Ibid.*

1.1.2 *Exposition d'art de Taïwan* sous le gouvernement japonais à Taïwan

Lors de l'étape de la gouvernance culturelle du Japon sur l'île de Taïwan, l'*Exposition d'art de Taïwan*(臺展, *Taiden* en japonais) a été fondée en 1927 et a été organisée par l'Association éducative de Taïwan, un organisme non officiel fondé dans le but de « japoniser » l'île. Le gouvernement du Japon a financé le budget de l'organisation. En perpétuant le système d'*Exposition officielle* à Taïwan, les normes esthétiques et les membres du jury ont suivi le modèle de l'*Exposition Impériale d'art du Japon*[647]. Après dix sessions de l'*Exposition d'art de Taïwan* organisées par l'Association éducative, c'est le Gouvernement Général de Taïwan qui s'est ensuite chargé de l'organisation jusqu'en 1943[648]. Comme l'*Exposition d'art de Taïwan* se tient dans l'île même de Taïwan, l'évènement incite davantage d'artistes taïwanais à participer au concours. Les membres du jury maintiennent leurs normes esthétiques et leurs sujets préférés. La plupart des peintres ont choisi des sujets de paysages locaux taïwanais, de la vie agricole et de buffles à peindre de manière réaliste. Selon des statistiques annuelles faites par le Quotidien *Taiwan Nichinichi Shinpo* (Nouvelles quotidiennes de Taïwan), « *l'Exposition d'art de Taïwan a eu lieu en octobre de chaque année. Le résultat était publié à la fin d'octobre. L'exposition dure dix à quinze jours*[649] ».

Les peintres que nous avons étudiés dans cette thèse comme Lee Shi-chiao(李石樵) au chapitre 2 de la première Partie et Li Mei-shu(李梅樹) au chapitre 1 de la deuxième Partie ont gagné au moins deux fois le prix de l'*Exposition d'art de Taïwan*[650]. Ils sont tous les deux artistes sous ce système de l'*Exposition d'art officielle* du Japon.

---

[647] Wang, Hsiu-hsiung 王秀雄, « Ri ju shidai taiwan guan zhan de fazhan yu fengge tan shi – jian lun qi beihou de dazhong chuanbo yu yishu piping »日據時代台灣官展的發展與風格探釋–兼論其背後的大眾傳播與藝術批評(Le développement de l'exposition officielle et le style des œuvres d'art durant l'époque de l'occupation japonaise, ainsi que la communication de masse et la critique d'art), *Artist*, n°199, Taïpei, Artist Publishing Co., décembre 1991, p. 220.

[648] Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, « Zhimin tizhi yu xin meishu yundong »殖民體制與新美術運動(Le régime colonial et le mouvement Nouvel Art), *art. cit*., p. 247.

[649] Tsai Shing-ling 蔡幸伶, « Ri zhi shiqi taiwan guanban meizhan zhi xingzheng tantao »日治時期台灣官辦美展之行政探討(Une étude sur l'administration de l'exposition d'art officielle à Taïwan sous le régime japonais), *Museology Quarterly*, n°30(2), Muséum des Sciences Naturelles, avril 2016, p. 11.

[650] Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, « Zhimin tizhi yu xin meishu yundong »殖民體制與新美術運動(Le régime colonial et le mouvement Nouvel Art), *art. cit*., p. 261.

1.1.3 *Exposition d'art Taï Yang* non-officielle à Taïwan

En outre, une exposition d'art non-officielle a été instaurée en 1934 par un groupe de peintres taïwanais[651] sous le nom de son mécène, la Société minière *Taï Yang*(台陽). L'*Exposition d'art Taï Yang* n'était pas administrée par la politique culturelle du Japon. Le peintre Li Mei-shu(李梅樹), en tant qu'un des membres principaux de l'Association d'art *Taï Yang* affirme que « l'*Exposition d'art Taï Yang* joue un rôle en faisant contrepoids au régime de l'exposition officielle[652] ». Le critique d'art Wang Bai-yuan(王白淵) a estimé que « *la fondation de l'Association d'art Taï Yang est un mouvement nationaliste de Taïwan. L'Exposition d'art Taï Yang est ainsi considérée comme un événement contre la domination japonaise en matière de culture*[653] ». Néanmoins, un autre membre de l'association, Liao Chi-chun(廖繼春) a expliqué que « *l'Exposition d'art de Taïwan a lieu en automne, tandis que l'Exposition Taï Yang a lieu à la fin du mois de mai avec l'intention de fêter le printemps*[654] ». Selon Liao, l'intention de ces *Expositions* est dans les deux cas de mettre en valeur les beaux-arts à Taïwan.

Les membres principaux de l'Association d'art *Taï Yang* ont fait partie de l'équipe du jury de l'*Exposition d'art officielle*[655]. La probabilité que les jurys et les peintres sélectionnés pour ces deux *Expositions* soient les mêmes était très élevée, ce qui montre une intention peu affirmée de la part de l'Association d'art *Taï Yang* de jouer les contrepoids face au régime japonais. Bien que les responsables de l'*Exposition Taï Yang* prétendent tenir une exposition d'art « non-officielle », la manière dont ils l'organisent reste étroitement liée au modèle d'exposition d'art du Japon.

---

[651] Ce groupe de peintres taïwanais organise l'Association d'art *Taï Yang*. Les peintres que nous avons mentionnés dans cette thèse sont des membres de ce groupe, y compris Liao Chi-chun(廖繼春), Chen Cheng-po(陳澄波), Li Mei-shu(李梅樹), Lee Shi-chiao(李石樵), Yang San-lang(楊三郎), Gan Sui-liong(顏水龍), Chen Ching-fen(陳清汾) et Tateishi Tetsuomi(立石鐵臣).

[652] Li Mei-shu 李梅樹, « Taiwan meishu de yanbian »台灣美術的演變(L'évolution de l'art taïwanais : compte rendu du 50e symposium sur les études taïwanaises : Histoire, Culture et Taïwan), *The Taiwan Folkways*, octobre 1988, pp. 151-155.

[653] Xie Li-fa 謝里法, *Ri ju shidai taiwan meishu yundong shi* 日據時代台灣美術運動史(Histoire des mouvements artistiques à Taïwan durant l'occupation japonaise), Taïpei, Artist Publishing Co., 1995, p. 149.

[654] *Ibid.*

[655] Cheng Yi-chia 程怡嘉, « Cultural Production and Disciplinary Consciousness in Current Curatorial Mechanisms : A Case Study of Taiwanese Curators in the Taipei Biennials, 2000-200 », Mémoire de master en beaux-arts, sous la direction de Monsieur le professeur Wang Sung-shan 王嵩山, Taïchung, Université Tunghai(東海), juin 2011, p. 38.

1.1.4 *Exposition d'art Provinciale de Taïwan* sous le gouvernement national

L'année 1945 marque la fin de la colonisation japonaise, le peintre Yang San-lang(楊三郎), en tant que conseiller culturel, a proposé au nouveau gouvernement national installé à Taïwan de perpétuer le régime de l'*Exposition d'art officielle*[656]. Après le consentement du directeur général Chen Yi(陳儀), l'*Exposition d'art Provinciale de Taïwan*[657](省展) a été inaugurée[658] sous le nom de l'exposition provinciale parce que le statut de l'île était celui d'une « province chinoise » administrée par le gouvernement national. Selon Lin Hsing-yueh(林惺嶽), « *l'Exposition provinciale d'art de Taïwan établit un mécanisme autoritaire de sélection des œuvres*[659]». Bien que l'instauration de l'*Exposition d'art officielle* soit liée au pouvoir gouvernemental, elle devient une forme embryonnaire d'expositions d'art à Taïwan.

1.2 Méthode d'organisation des expositions

La série des *Expositions d'art officielles*, avec des réformes administratives depuis sa fondation, établit une méthodologie de l'organisation des expositions d'art. L'équipe administrative est composée des officiers gouvernementaux qui se chargent de la promotion de l'exposition, du choix de membres du jury, de l'envoi d'invitations, de la prise en compte des œuvres participantes, ainsi que de tout ce qui concerne l'aménagement de l'espace d'exposition : éclairage, scénographie, accrochage des peintures sélectionnées[660].

---

[656] Tsai Shing-ling 蔡幸伶, « Ri zhi shiqi taiwan guanban meizhan zhi xingzheng tantao »日治時期台灣官辦美展之行政探討(Une étude sur l'administration de l'exposition d'art officielle à Taïwan sous le régime japonais), *art. cit.*, p. 29.

[657] Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, « Jieyan tizhi yu xin chuantong de jianli »戒嚴體制與新傳統的建立(L'établissement du régime de la loi martiale et de la nouvelle tradition), in Liu Yi-chang 劉益昌, Kao Yeh-jung 高業榮, Fu Chao-chin 傅朝卿, Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, *Taiwan meishu shi gang* 台灣美術史綱(Histoire des Beaux-arts de Taïwan), *op. cit*., p. 306.

[658] Le peintre Yang San-ling(楊三郎)et le peintre *nihonga* Kuo Hsueh-hu(郭雪湖) se chargent de l'organisation de l'*Exposition provinciale d'art de Taïwan*.

[659] Lin Hsing-yueh 林惺嶽, *Taiwan meishu fengyun 40 nian* 台灣美術風雲 40 年(Les beaux-arts de Taïwan), Taïpei, Independence Evening Post(自立晚報), 1987, p. 70.

[660] Tsai Shing-ling 蔡幸伶, « Ri zhi shiqi taiwan guanban meizhan zhi xingzheng tantao »日治時期台灣官辦美展之行政探討(Une étude sur l'administration de l'exposition officielle d'art à Taïwan sous le

Quant à la disposition des œuvres, les peintures sont mises en ordre selon l'identité des participants tels que les jurys, les invités, qui exposaient aussi des peintures, ainsi que les gagnants et les personnes sélectionnées. Les peintures sont accrochées inclinées vers l'avant selon un angle de 15 degrés[661]. Pour chaque tableau un encadrement orné est nécessaire[662] ainsi qu'un cartel sur lequel apparaît la légende de l'œuvre, son titre, le nom de l'auteur et le texte informatif[663]. Provenant du Quotidien *Taiwan Nichinichi Shinpo*, les photographies montrées ci-dessous présentent deux espaces d'exposition qui reproduisent les expositions d'art officielles. Nous pouvons constater que les peintures exposées sont bien inclinées vers l'avant et que leurs bords inférieurs sont tous à la même hauteur.

Sixième *Exposition d'art de Taïwan* (*Taiten*) dans le Bâtiment de l'Association d'éducation de Taïwan en 1932[664].

Cinquième *Exposition Provinciale d'art* (*Futen*) au Hall de *Zhongshan* en 1942[665].

En outre, il n'y a pas d'espace d'exposition permanent, la plupart des expositions d'art officielles étaient présentées dans un espace fourni par l'administration publique. Par exemple, la première *Exposition Provinciale d'art de Taïwan* a eu lieu au Hall de *Zhongshan*, un auditorium public de la ville de Taïpei ; à partir de 1957 la deuxième

---

régime japonais), *art. cit*., p. 10.

661 *Ibid.*, p. 27.

662 « 臺展／制作期／近づく »(L'exposition d'art officielle, la période de production), in *Taiwan nichinichi shinpō* たいわんにちにちしんぽう(Taiwan Daily News), chronique II, le 14 juillet 1927.

663 Tsai Shing-ling 蔡幸伶, « Ri zhi shiqi taiwan guanban meizhan zhi xingzheng tantao »日治時期台灣官辦美展之行政探討(Une étude sur l'administration de l'exposition d'art officielle à Taïwan sous le régime japonais), *art. cit.,* p. 28.

664 La reproduction de la photo obtenue du *Taiwan nichinichi shinpō* たいわんにちにちしんぽう (Taiwan Daily News), chronique VII, le 25 octobre 1932.

665 La reproduction de la photo obtenue du *Taiwan nichinichi shinpō* たいわんにちにちしんぽう (Taiwan Daily News), chronique III, le 21 octobre 1942.

Exposition Provinciale d'art de Taïwan (*Futen*) a eu lieu à la Bibliothèque nationale d'information publique. La trentième exposition en 1978 dans le Musée national de Taïwan. En 1985, l'exposition était présentée pour la première fois dans une institution artistique : le Musée des beaux-arts de Taïpei. Et la dernière *Exposition Provinciale d'art de Taïwan* a eu lieu en 2006, avant d'être transformée en 2008 en Biennale des beaux-arts de Taïwan[666], organisée par le Musée national des beaux-arts de Taïwan à la manière d'un projet *curatorial* par un commissaire[667]. Le régime de l'*Exposition d'art officielle* a ainsi pris fin.

Ensuite, il existe, au sein du concours d'art, une hiérarchie potentielle dans le cercle artistique taïwanais. Il s'agit des gagnants du prix de l'*Exposition d'art officielle* pouvant être promus membres du jury. Toutefois, l'historien d'art Hsiao Chiung-ray(蕭瓊瑞) a déclaré que « *ce système de promotion du jury s'est effondré à partir de 1949, année où les peintres chinois connus en Chine se sont installés à Taïwan et sont devenus directement membres du jury sans avoir besoin de participer à l'exposition officielle*[668] ». La promotion du jury au sein de l'*Exposition d'art officielle* n'existe pas, selon Hsiao. L'*Exposition Provinciale d'art de Taïwan* a instauré trois catégories de prix : le prix du lavis, de la peinture à l'huile et de la sculpture[669] afin de mieux répartir le nombre de gagnants de chaque prix et de respecter les professions représentées au sein du jury.

En ce qui concerne les actualités relatives aux *Expositions d'art officielle*s, le journal *Taiwan Nichinichi Shinpo*[670] est celui qui publie ces informations. En tant que support médiatique du gouvernement japonais, *Taiwan Nichinichi Shinpo* a été fondé en 1898 en fusionnant la presse *Shinpo* et la presse *Nichi* par Zenbee Moriya(守屋善兵衛,

---

[666] Cheng Yi-chia 程怡嘉, « Cultural Production and Disciplinary Consciousness in Current Curatorial Mechanisms : A Case Study of Taiwanese Curators in the Taipei Biennials, 2000-200 », *op. cit.*, p. 103.

[667] La première exposition de la Biennale des beaux-arts de Taïwan sur le sujet « Home » est conçue par le commissaire d'exposition Wang Chia-chi (王嘉驥).

[668] Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, « Jieyan tizhi yu xin chuantong de jianli »戒嚴體制與新傳統的建立 (L'établissement du régime de la loi martiale et de la nouvelle tradition), in Liu Yi-chang 劉益昌, Kao Yeh-Jung 高業榮, Fu Chao-Chin 傅朝卿, Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, *Taiwan meishu shi gang* 台灣美術史綱(Histoire des Beaux-arts de Taïwan), *op. cit.*, p. 307.

[669] *Ibid*., p. 306.

[670] Tsai Shing-ling 蔡幸伶, « Ri zhi shiqi taiwan guanban meizhan zhi xingzheng tantao »日治時期台灣官辦美展之行政探討(Une étude sur l'administration de l'exposition d'art officielle à Taïwan sous le régime japonais), *art. cit.*,pp. 5-31.

もりやぜんべえ)[671]. Sa ligne éditoriale se concentre sur les actualités de la société taïwanaise, les activités culturelles ainsi que les entretiens avec des peintres qui gagnent le Prix de l'*Exposition d'art officielle*[672]. Les informations sur les expositions d'art officielles sont archivées en détail dans ce Quotidien, qui a été renommé en 1945 *Taiwan Shin Sheng Daily News* sous la direction du Bureau d'information du gouvernement provincial de Taïwan.

« *Les normes esthétiques sous un tel régime d'exposition d'art officielle établissent la tendance artistique du réalisme*[673] ». Autrement dit, en synthétisant, les œuvres sélectionnées par et pour les *Expositions d'art officielles* sont de la peinture réaliste sur des sujets locaux taïwanais. En plus, les peintres réalistes qui ont été sélectionnés peuvent non seulement être reconnus en tant qu'artistes, mais aussi se retrouver mentionnés dans l'histoire de l'art taïwanaise.

De l'*Exposition Impériale d'art du Japon* à l'*Exposition Provinciale d'art de Taïwan*, en passant par l'*Exposition d'art de Taïwan,* se construit un contexte historique de l'exposition qui se base sur les nouvelles notions liées à l'exposition d'art, lesquelles évoluent dans un sens multidisciplinaire autour de la production d'expositions d'art.

1.3 Le manifeste de l'*École du Grand Taïpei* et la revue *Theatre* liés à l'*Art Complexe*

Bien qu'une exposition non-officielle ait été présentée en 1934, ses participants principaux étaient presque les mêmes que ceux de l'exposition d'art officielle. Il existe donc des similitudes entre ces expositions, dont le mode d'organisation et le style des œuvres exposées. Néanmoins, l'émergence de l'« *Exposition d'Automne* » en 1966 a pour objectif de remettre en cause la définition de l'exposition établie depuis la domination japonaise et de repenser la prédominance marquée de la tendance réaliste

[671] Chiu Lin-ting 邱琳婷, « 1927 nian tai zhan yanjiu - yi taiwan ri ri xinbao qianhou ziliao wei zhu » 1927 年「台展」研究－以《台灣日日新報》前後資料為主(Études sur l'Exposition d'art de Taïwan en 1927 basées sur le Quotidien *Taiwan Nichinichi Shinpo*), Mémoire de master en histoire de l'art, sous la direction de Monsieur le professeur Lin, Pao-yao 林保堯, Université nationale des arts de Taïpei 1997, p. 34.

[672] *Ibid.*

[673] Cheng Yi-chia 程怡嘉, « Cultural Production and Disciplinary Consciousness in Current Curatorial Mechanisms : A Case Study of Taiwanese Curators in the Taipei Biennials, 2000-200 », *op. cit*., p. 34.

des peintres connus grâce à une telle exposition.

L'*Exposition d'Automne 1966* s'inscrit dans l'histoire de l'art taïwanais en tant que manifestation représentative de l'une des tendances artistiques d'avant-garde. Comme Hsiao Chong-ray(蕭瓊瑞) l'a décrite comme une exploration d'avant-garde de l'«Art Complexe[674]» qui met l'accent sur l'utilisation de la technique mixte, en opposition à la peinture de chevalet de l'époque.

Nous allons d'abord analyser le courant d'*Art Complexe*, qui est un point d'ancrage fondamental permettant de comprendre l'avant-garde en art à la fois dans son action, sa conception et sa représentation dans l'*Exposition d'Automne 1966*.

Le peintre Lee Chun-shan(李仲生) a rédigé l'article « Retour à la réalité de façon anti-traditionnelle » qui paraît dans le premier numéro de la revue *Avant-garde* en mars 1966. Il a souligné que « *l'art reviendra à la réalité et les artistes prendront position pour un retour à la réalité, sans toutefois se référer à la peinture réaliste qui représente des objets se référant à un monde réel*[675] ». La peinture réaliste qu'il a mentionnée est étudiée dans cette thèse (chapitre 2 de la première partie) autour du tableau *Pastoral* de Lee Shi-chiao(李石樵) – une représentation de la vie réelle d'une famille agricole et de rizières – et réalisée avec la technique de figuration de la réalité.

Selon Hsiao Chong-ray(蕭瓊瑞), la tendance artistique des années 1960 se rapproche de la réalité. Cette tendance ne consiste pas à peindre ou à sculpter afin de représenter des objets se référant au monde réel. « *Les artistes créent les œuvres avec des objets du réel afin de reproduire un nouveau sens de cet objet*[676] ».

Une œuvre d'*Art Complexe* est exprimée par des médiums différents et la technique mixte, d'après la définition de l'historien d'art Lai Ying-ying(賴瑛瑛) dans son ouvrage d'*Avant-garde taïwanaise – Art complexe dans les années 1960*[677]. Elle

---

[674] Hsiao Chong-ray 蕭瓊瑞, *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史(Histoire de l'art de Taïwan dans la période d'après-guerre), Taïpei, Artist Publishing Co., 2013. p. 88, p. 91.

[675] *Ibid.*, p. 90.

[676] *Ibid.*

[677] Lai Ying-ying 賴瑛瑛, *Taiwan qianwei : 60 niandai fuhe yishu* 台灣前衛：60 年代複合藝術 (Avant-garde taïwanaise – Art complexe dans les années 1960), Taïpei, Yuan-Liou Publishing Co., Ltd., 2003. (édition originale, Taïpei, Cathay Cultural Foundation, 1996)

considère l'*Art Complexe* comme l'une des tendances artistiques avant-gardiste de Taïwan. Ses modes d'expression échappent à la classification traditionnelle des arts, tout en montrant une œuvre multi-médias et multidisciplinaire.

Selon Lai Ying-ying(賴瑛瑛), l'*Art Complexe* vis avec insistance à « *briser la frontière de la classification des arts en utilisant les objets quotidiens, que ce soit des matériaux naturels ou des produits industriels et commerciaux*[678] ». Lorsque ces objets du réel sont présentés dans une exposition, ils y apportent un sens esthétique en incarnant l'expression conceptuelle de l'artiste et en suscitant des réactions avec des spectateurs. « *Cela a pour but d'éviter l'institutionnalisation de l'art*[679] ».

L'*Art Complexe* à Taïwan illustre l'image de l'œuvre multidisciplinaire qui se caractérise par la portée à la fois symbolique, ironique, philosophique ou métaphysique qu'elle détient. L'*Exposition d'Automne* 1966 de Huang Hua-cheng(黃華成) est considérée comme le début de l'ère de l'*Art Complexe*[680].

Nous allons analyser comment *Exposition d'Automne 1966* illustre le courant de l'*Art Complexe* en présentant d'abord les caractéristiques de l'*Art Complexe.* Ensuite, nous citerons certains articles du manifeste de l'*École du Grand Taïpei* qui non seulement au courant de l'*Art Complexe*, mais aussi à travers desquelles les intentions de l'exposition sont déclarées.

L'*Art Complexe* à Taïwan possède trois caractéristiques selon les historiens d'art. Premièrement, l'*Art complexe* représente une nouvelle expression artistique. La technique réaliste de peinture ou de sculpture n'est plus un facteur décisif pour la qualité de l'œuvre. Ce sont à présent le choix du médium et la pensée de l'artiste qui déterminent la valeur esthétique de l'œuvre.

Ainsi, l'orientation de l'éducation artistique doit être repensée. La formation artistique héritée du Japon, qui met l'accent sur la capacité à réaliser des objets de

---

[678] *Ibid.*, pp. 21-40.

[679] *Ibid.*

[680] Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, « Xianshi huigui xia de fuhe yishu »現實回歸下的複合藝術(L'Art Complexe : retour à la réalité), in Liu Yi-chang 劉益昌, Kao Yeh-jung 高業榮, Fu Chao-chin 傅朝卿, Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, *Taiwan meishu shi gang* 台灣美術史綱(Histoire des Beaux-arts de Taïwan), *op. cit.*, p. 423.

manière réaliste, était encore pratiquée à cette époque-là. La façon de maîtriser la technique de peinture dans un atelier d'apprentissage avec un maître a été remise en cause. En fait, tout peut devenir de l'art dans l'*Art Complexe*. L'artiste est libéré de tout stéréotype esthétique, l'enjeu est le choix de l'artiste.

Deuxièmement, l'artiste est un individu indépendant avec son propre esprit, ses pensées et ses émotions. L'*Art Complexe* renvoie donc à une conception individualiste de la création. L'artiste ne crée pas d'œuvres qui se conforment au thème préféré des institutions officielles ou à l'orientation décidée par la politique. L'artiste a la liberté de choisir parmi les divers genres artistiques, les médias artistiques, les techniques et les esthétiques selon son besoin. Chaque décision offre à l'artiste des possibilités expressives.

Enfin, la subversion de la tradition est un élément constitutif fondamental pour l'art d'avant-garde et on la trouve dans le courant de l'*Art complexe*. Les artistes représentatifs du courant de l'*Art Complexe* refusent l'affiliation aux peintres académiques et refusent la commercialisation des œuvres d'art. Ils sont en fait en avance sur leur époque. C'est la raison pour laquelle leurs créations sont parfois inaccessibles pour les spectateurs. Par exemple, l'*Exposition d'Automne 1966* est la plus étonnante pour les spectateurs en termes d'expression artistique et par son contenu[681]. Certains spectateurs se demandent après avoir visité cette exposition, s'« il y a une exposition ? » C'est parce que d'une part cette exposition est différente de celles connues du public de l'époque – des expositions organisées autour des peintures classiques. D'autre part, la volonté de « détruire l'art[682] » est exprimée par la manière désordonnée dont les objets sont installés dans l'espace d'exposition. Cela suscite un scandale parmi les spectateurs.

[681] Lai Ying-ying 賴瑛瑛, *Taiwan qianwei : 60 niandai fuhe yishu* 台灣前衛：60 年代複合藝術 (Avant-garde taïwanaise – Art complexe dans les années 1960), *op. cit.,* p. 21.

[682] Yang Chia-hsuan 楊佳璇, «The Study on the Works of Huang Hua-cheng 1935-1996 »(Étude sur les œuvres de Huang Hua-cheng de 1935 à 1996), Mémoire de master en histoire de l'art, sous la direction de Madame le professeur Sun Chun-mei 孫淳美, Taïnan, Université nationale des arts de Taïnan, 2011, p. 53.

1.3.1 Le manifeste de l'*École du Grand Taïpei* et ses articles

Le manifeste de l'*École du Grand Taïpei*, jouant le rôle d'avant-propos introductif à l'*Exposition d'Automne 1966*, n'exprime pas seulement la signification de l'existence de cette exposition, mais incarne aussi un esprit de mutinerie de son auteur Huang Hua-cheng. L'*École du Grand Taïpei* est en fait un mouvement artistique fondé par lui-même. Il en est le seul participant. Ce mouvement artistique lancé par une seule personne est réalisé à partir d'une déclaration publiée le premier janvier 1966 dans la revue *Theatre*[683].

À la fois ironique et significatif, le manifeste de l'*École du Grand Taïpei* comporte quatre-vingt-un articles. Parmi ces articles, certains visent non seulement à remettre en cause les conventions d'art, mais aussi à proposer des suggestions d'attitudes à adopter face à la vie. Certaines phrases sont incompréhensibles, quelques-uns des articles sont des jurons. Ces articles sont présentés de façon isolée, il n'y a pas d'ordre logique entre eux. Les historiens d'art taïwanais qualifient tout ce mouvement d'action d'avant-garde taïwanaise, car il oscille entre conception, jeu et valeur de l'art et de l'exposition.

D'abord, face à l'art, l'artiste refuse de pratiquer la peinture et la sculpture, selon l'article 49 « Opposition fondamentale à la peinture et à la sculpture ». Il est en opposition avec la dichotomie entre représentation figurative et abstraite (article 2) et notamment en renvoyant l'art à son état d'origine, on est libéré des stéréotypes construits par l'éducation artistique permettant de comprendre l'art sous un angle nouveau (39). Cela montre une conception de l'exposition qui échappe à l'éducation artistique. Après l'arrivée du gouvernement national en 1949, le ministère de l'Éducation à cette époque-là a considéré les écoles normales comme le système principal d'éducation artistique. Les écoles normales forment des enseignants d'art et non pas des artistes, sa formation est divisée en deux parcours : la peinture à l'huile et le lavis, dont le style est guidé par la tendance de l'*Exposition Provinciale d'art de Taïwan*[684]. Huang Hua-cheng était diplômé du département d'art de l'Université normale de Taïwan, or un tel enseignement de l'art limite ses capacités.

---

[683] Huang Hua-cheng 黃華成, « Da taibei hua pai xuanyan »大台北畫派宣言(Manifeste de l'École du *Grand Taïpei*), *Theatre*, n°5, Taïpei, janvier 1966, p. 101, p. 106.

[684] Yang Chia-hsuan 楊佳璇, «The Study on the Works of Huang Hua-cheng 1935-1996 »(Étude sur les œuvres de Huang Hua-cheng de 1935 à 1996), *op. cit.*, p. 54.

À ce sujet, Huang Hua-chengn n'utilise aucune connaissance de l'école dans son exposition hors norme. Il croit que les intellectuels de haut niveau ne connaissent pas l'art et ils ne sont pas capables de former un artiste professionnel (62). L'*Exposition d'Automne 1966* présente ainsi sous le nom d'exposition le banal quotidien qui est autour de nous, permettant de se concentrer sur la relation mutuelle entre les objets exposés (20).

Il y a dans ce manifeste également des exhortations à se comporter de telle ou telle façon, mais elles ne sont pas vraiment significatives. Ces conseils sont exprimés par des phrases impératives, comme « intervenez dans chaque métier et faites des réformes » (3), « restez détendus, heureux et ne prétendez pas être autoritaires ».

Des phrases incompréhensibles sont insérées dans ce manifeste afin de montrer son esprit subversif, y compris « distinguez soigneusement la différence entre démocratie et science, et ensuite dites-le moi secrètement » (51) et « ne portez pas le manteau du grand-père » (45). Et un article qui indique le positionnement de Taïpei sur Terre : un point croisé de deux repères géographiques de la Terre sphérique – latitude nord 25°02' et longitude 121°31' (79). Cet article indique également la position de l'*École du Grand Taïpei* sur une mappemonde. Pour Huang Hua-cheng, un mouvement artistique est mis en valeur au sein du système géographique mieux que dans le domaine artistique.

Les deux derniers articles du manifeste soulignent que cette déclaration est susceptible d'être modifiée à tout moment en rajoutant des articles ou en en effaçant (81). Cela montre le fait que les articles de ce manifeste peuvent être cités sans contexte fixe pour répondre à toute personne qui en a besoin.

Le langage du non-sens du manifeste de l'*École du Grand Taïpei* se caractérise par la position spécifique de l'*Exposition d'Automne* 1966. Son rejet de la logique et de la raison destiné à capturer l'attention du lecteur, permet de découvrir une autre forme de communication entre l'artiste et le spectateur au sein de cette exposition. En tant qu'à la fois porte-parole du manifeste et auteur de d'exposition, Huang Hua-cheng cherche une liberté de l'art et du langage et incite le spectateur à repenser la logique habituelle du dialogue et du régime d'exposition.

1.3.2 La revue *Theatre*

Nous allons continuer à étudier une publication qui incarne l'esprit de révolte du mouvement d'avant-garde – la revue *Theatre*, dans laquelle le manifeste de l'*École du Grand Taïpei* a été publié.

La revue *Theatre* représente l'un des nombreux courants de l'avant-garde dans les années 1960 ; créée en janvier 1965 à Taïpei, elle a paru pendant deux ans, à l'initiative de Chiu Kang-chien(邱剛健), un scénariste. Cette revue trimestrielle présente spécialement des informations sur le cinéma expérimental et des traductions de scénarios du théâtre occidental d'avant-garde[685], par exemple la première version chinoise du scénario d'un théâtre de l'absurde *En attendant Godot* de Samuel Beckett a été publiée dans la revue numéro 4 en 1965. La revue *Theatre* est classée comme publication représentative du courant d'*Art complexe*[686].

L'équipe éditoriale de la revue *Theatre* comporte des artistes spécialisés dans le domaine du théâtre et du cinéma, ainsi que des photographes et écrivains[687]. Ils traduisent non seulement des nouvelles du théâtre et du cinéma européens dans la revue, mais critiquent aussi les intellectuels et universitaires qui arrivent à Taïwan avec le gouvernement national du parti KMT.

L'objectif de la fondation de cette revue est, selon l'un des rédacteurs Liu Daren(劉大任), un écrivain :

> en terme de mouvement artistique d'avant-garde, il faut faire face à la réalité et comprendre la réalité. On ne débat pas facilement et on ne s'attend pas à une controverse considérable. On n'espère que tout le monde reprenne son travail et travaille tranquillement[688].

---

[685] La revue *Theatre* a publié des informations sur les œuvres des scénaristes, comme Eugène Ionesco (1909-1994), un dramaturge roumano-français et Federico Fellini (1920-1993), réalisateur de cinéma etc.

[686] Lai Ying-ying 賴瑛瑛, *Taiwan qianwei : 60 niandai fuhe yishu* 台灣前衛：60 年代複合藝術 (Avant-garde taïwanaise – Art complexe dans les années 1960), *op. cit.*

[687] Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, « Xianshi huigui xia de fuhe yishu »現時回歸下的複合藝術(L'Art Complexe : retour à la réalité), in Liu Yi-chang 劉益昌, Kao Yeh-jung 高業榮, Fu Chao-chin 傅朝卿, Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, *Taiwan meishu shi gang* 台灣美術史綱(Histoire des Beaux-arts de Taïwan), *op. cit.*, p. 423.

[688] Liu Daren 劉大任, « Yanchu zhiqian »演出之前(Avant la représentation), *Theatre*, n°4, Taïpei, janvier 1965, p. 266.

D'après cette citation, ils ne voulaient pas que cette revue suscite un scandale. La mission de la revue consiste à faire connaître aux lecteurs les performances du théâtre occidental et les films expérimentaux parus simultanément à cette époque-là. « *Parce que l'on manque de connaissances culturelles*[689] », selon Liu Daren(劉大任). L'autre intention de la revue est de critiquer les intellectuels qui détiennent les ressources culturelles, mais aussi de remettre en cause les conventions artistiques établies indirectement par les forces gouvernementales. Néanmoins, deux ans plus tard, cette revue cesse de paraître en raison de son incapacité de l'impression. Ses rédacteurs se développent respectivement dans différents domaines des arts[690].

« *Le revue Theatre est le véhicule à travers lequel Huang Hua-cheng peut montrer ses talents*[691]*. Il est esprit de cette revue*[692] », d'après Liu Daren. Huang Hua-cheng a également conçu la couverture de la revue. Ses *designs* de couvertures deviendront par la suite un modèle du *design* moderne taïwanais[693]. En décomposant des caractères de l'écriture chinoise traditionnelle de Taïwan, il restructure les éléments graphiques primitifs, cela produit de nouvelles significations visuelles.

Pour l'équipe éditoriale de la revue, « *la littérature est aussi importante que l'art*[694] ». Huang Hua-cheng exprime ses pensées en publiant ses écrits dans la revue. Par exemple, un scénario de la pièce de théâtre *Prophète* créée par Huang Hua-cheng a été publié dans la revue numéro 2 en 1965.

---

[689] Liu Daren 劉大任, « Juchang na liang nianx »劇場那兩年(Ces deux ans dans le Theatre), *China Times*, le 29 août, 2013.

[690] Chiu Kang-chien(邱剛健) devient le réalisateur dans la Compagnie *Shaw Brothers*, une société hongkongaise spécialisée dans la production et dans la distribution de films de cinéma. Chuang Ling(莊靈) devient photographe professionnel. Chen Ying-zhen(陳映真) et Liu Daren(劉大任) deviennent des écrivains importants à Taïwan.

[691] Liu Daren 劉大任, *Fu you qun luo* 浮游群落(Le fond du puits, Plancton), Taïpei, UNITAS Publishing Co., 2009, pp. 14-15.

[692] Liu Daren 劉大任, « Juchang na liang nianx »劇場那兩年(Ces deux ans dans le Theatre), *art. cit.*

[693] Hsiao Chiung-Jui 蕭瓊瑞, « Xianshi huigui xia de fuhe yishu »現實回歸下的複合藝術(L'Art Complexe : retour à la réalité), in Liu Yi-Chang 劉益昌, Kao Yeh-Jung 高業榮, Fu Chao-Chin 傅朝卿, Hsiao Chiung-Jui 蕭瓊瑞, *Taiwan meishu shi gang* 台灣美術史綱(Histoire des Beaux-arts de Taïwan), *op. cit.*, pp. 418-419.

[694] Yang Chia-hsuan 楊佳璇, « Qianwei zhenghou – hui wang Huang Hua-cheng 1960 niandai qianwei jingshen yu chuangzuo »前衛癥候–回望黃華成 1960 年代前衛精神與創作(Syndrome d'avant-garde, retour sur l'esprit d'avant-garde et les œuvres de Huang Hua-cheng dans les années 1960), *ACT - Art Critique of Taiwan*, n°65, Taïnan(Taïwan), Université nationale d'art de Taïnan, janvier 2016, p. 75.

La pièce de théâtre *Prophète*

Ce scénario raconte un dialogue entre mari et femme. Ils sont en train de regarder une pièce de théâtre en étant assis face au public. Ils se disputent sur des choses quotidiennes insignifiantes. Le mari se plaint sans cesse et manifeste son mécontentement face à une vie quotidienne déprimante. Ensuite, il parle de ses rêves imaginaires comme « *Je serai le premier romancier. Ça fait quinze ans que j'attends pour réaliser un film. Il n'y aura pas de peintre moderne*[695] ». À la fin, ses yeux se rempliront de larmes et il crira à voix haute, « *Je suis un prophète!* » À ce moment-là, le rideau se ferme soudainement marquant la fin du spectacle[696]. Ce mari rêve d'être un artiste en Chine, ce rêve ne peut se réaliser en raison du manque de ressources. Tout ce que cette pièce présente, « *c'est le déchirement spirituel des artistes modernistes*[697] ». En fait, le mari dans *Prophète* représente Huang Hua-cheng, qui exprime son point de vue et sa pensée. Il se considère comme un prophète dans le monde de l'art.

La pièce *Prophète* transforme le public en scène, cela forme une construction du « théâtre dans le théâtre ». Les acteurs (mari et femme) jouent des faux spectateurs faisant semblant de regarder un faux spectacle à l'intérieur même de la pièce *Prophète*, que des vrais spectateurs regardent. Huang Hua-cheng espérait que la pièce serait mise en scène à côté des spectateurs, mais cette version originale n'a pas été adoptée par le réalisateur Chen Yao-chi(陳耀圻)[698] en 1965. Le scénario de « *Prophète* » a été réinterprété cinquante ans plus tard. L'artiste Su Yu-hsien(蘇育賢) a recréé cette pièce en forme de vidéo exposée à l'occasion de la Biennale de Taïpei 2016 au Musée des beaux-arts de Taïpei. Nous allons la présenter à la fin du chapitre.

D'après Yao Yi-wei(姚一葦), professeur de l'Académie nationale des arts (devenue aujourd'jui l'Université nationale d'Art de Taïwan), « *Prophète incarne la notion de l'anti-théâtre. Néanmoins, il n'a aucun impact sur la vie réelle des*

---

[695] Huang Hua-cheng 黃華成, «Xianzhi»先知(Prophète), *art. cit.*

[696] Le résumé de la pièce entière *Prophète* est extrait de la revue *Theatre*, n°2, Taïpei, avril 1965, pp.135-140.

[697] Yang Chia-hsuan 楊佳璇, « Qianwei zhenghou – hui wang Huang Hua-cheng 1960 niandai qianwei jingshen yu chuangzuo »前衛癥候–回望黃華成 1960 年代前衛精神與創作(Syndrome d'avant-garde, retour sur l'esprit d'avant-garde et les œuvres de Huang Hua-cheng dans les années 1960), *art. cit.*, p. 77.

[698] *Ibid.*

spectateurs[699] ». La notion de l'anti-théâtre était inaccessible pour le public du temps.

Il est précis de considérer le mouvement d'avant-garde comme une attitude de vie plutôt que comme un courant artistique. Le texte, le théâtre et les objets existants peuvent représenter l'esprit d'avant-garde qui s'oppose aux conventions esthétiques et remet en cause la définition étroite de l'art. L'*Exposition d'Automne 1966* de Huang Hua-cheng incarne une telle pensée.

1.4 *Exposition d'Automne 1966 de l'École du Grand Taïpei*

En étudiant l'*Exposition d'Automne 1966*, nous présenterons l'agencement des objets exposés en juxtaposant des photographies qui montrent des vues de l'exposition. Avant de présenter tous les détails de l'exposition, nous allons d'abord analyser deux objectifs de cette exposition.

1.4.1 En opposition avec la peinture traditionnelle

L'*Exposition d'Automne 1966 de l'École du Grand Taïpei* (en abrégé *Exposition d'Automne 1966*) a duré huit jours à la galerie d'art *Hai Tian*(海天) de Taïpei. Son premier objectif consiste à remettre en question le paradigme artistique de son époque : c'est pourquoi la peinture et la sculpture traditionnelle ne sont pas pratiquées pour cette exposition. L'*Exposition Provinciale d'art de Taïwan* est organisée chaque année (jusqu'en 2006) et sous l'influence profonde de l'*Exposition officielle*, la peinture réaliste est devenue le courant principal dans le monde de l'art et à l'école d'art de Taïwan. L'*Exposition d'Automne 1966* ne suit pas cette tendance artistique. L'article 49 du manifeste confirme directement la volonté d'« opposition fondamentale à la peinture et à la sculpture ». Il n'y a ni peinture ni sculpture formelles dans l'exposition[700].

---

[699] Yao Yi-wei 姚一葦 et Hsu Nan-ts'un 許南村, « 'Juchang' di yi ci yanchu de duanping »「劇場」第一次演出的短評(Bref commentaire sur la première performance du 'Theatre'), *Theatre*, n°4, Taïpei, janvier 1966, p. 273.

[700] Yang Chia-hsuan 楊佳璇, «The Study on the Works of Huang Hua-cheng 1935-1996 »(Étude sur les œuvres de Huang Hua-cheng de 1935 à 1996), *op. cit.*, p. 62.

En se conformant aux caractéristiques de l'*Art Complexe*, l'*Exposition d'Automne 1966* marque un retour à la réalité, utilisation d'objets existants pour rendre compte de la réalité de leur temps. Le mode descriptif de cette exposition est subversif car il ne représente pas par la création d'une image visuelle, mais consiste à présenter l'objet que l'artiste a choisi.

1.4.2 Remise en cause de l'*Exposition d'art officielle*

Le deuxième objectif est de (re)définir la valeur esthétique de l'exposition de telle sorte que soit contré le paradigme d'*Exposition d'art officielle* établi à partir de l'*Exposition Impériale d'art du Japon*, considérée comme modèle d'exposition à Taïwan. Nous allons expliquer la remise en cause de l'*Exposition d'art officielle* sous différents aspects : le régime, le mode d'organisation, l'espace d'exposition et le support médiatique.

Huang Hua-cheng est à la fois auteur du manifeste et de l'exposition. Par rapport au mode d'organisation d'*Exposition d'art officielle*, *Exposition d'Automne 1966* est en fait une exposition d'une personne, il n'existe pas de réglementation au niveau du système administratif d'organisation. Il n'y a ni jury ni intervention de l'institution officielle. De cette manière, selon Huang Hua-cheng, « *les conflits de personnel et les interventions officielles peuvent être évités*[701] ».

La tenue de l'*Exposition d'Automne 1966* n'est pas motivée par un concours de peinture, mais par une déclaration artistique. Le manifeste de l'*École du Grand Taïpei* est publié dans la revue *Theatre* en janvier 1966 avant l'inauguration de l'exposition en août 1966. La qualité d'exposition est dans un premier temps déterminée par les articles du manifeste. Tous ces articles sont non seulement imprimés sur les cartons d'invitation, mais aussi imprimés sous forme d'affiche grand format accrochée à l'entrée de la galerie. À la différence d'un cartel qui indique le nom, la date et les informations liés à une œuvre, le texte du manifeste dessine les contours de l'*Exposition d'Automne 1966*. En fait, ce texte n'est pas une interprétation de l'exposition, il donne une orientation de réflexion pour visiter l'exposition. La compréhension du texte est devenue une partie de

[701] Lan Yu 藍鬱, «Yizhi xiang zuo di yi de Huang Hua-cheng »一直想做第一的黃華成(Huang Hua-cheng, l'artiste qui veut toujours être le premier), *Theatre*, n°7et 8 (numéro combiné), Taïpei, décembre 1966, p. 224.

l'exposition, même si ce texte n'est pas accessible facilement pour le public de son temps.

À la différence de l'*Exposition d'art officielle* présentée dans les institutions publiques, l'*Exposition d'Automne 1966* est inaugurée dans un lieu d'exposition privé, la Galerie *Hai Tian* à Taïpei[702]. À partir des années 1960, les galeries d'art jouent un rôle crucial pour des œuvres, en général des peintures, qui ne sont pas appréciées par l'*Exposition d'art officielle*[703]. De plus en plus de galeries d'art sont établies à Taïpei. La Galerie *Hai Tian* est fondée en 1965 au sixième étage d'un immeuble. Contrairement à un espace blanc et neutre, l'espace de la Galerie *Hai Tian* ressemble à un appartement vide. Un tel espace permet à des objets quotidiens d'exister naturellement. Nous allons voir l'environnement de l'exposition dans les photographies montrées ensuite.

Enfin, comme nous l'avons mentionné, les nouvelles liées à l'*Exposition d'art officielle* étaient publiées dans *Taiwan Nichinichi Shinpo*, le support médiatique du gouvernement. Toutefois, en s'appuyant sur l'article 66 du manifeste de l'*École du Grand Taïpei* : « Les normes culturelles d'un pays ne devraient pas être décidées par des journalistes culturels » qui sont chargés de communication du gouvernement. La revue de *Theatre* est non seulement le principal vecteur pour publier l'introduction, la déclaration et la critique de l'*Exposition d'Automne 1966*, mais aussi l'une des manifestations du mouvement d'avant-garde lui-même dans les années 1960.

1.4.3 Analyse de l'*Exposition d'Automne 1966 de l'École du Grand Taïpei*

Selon Huang Hua-cheng, « *il n'y a pas d'œuvre exposée de manière isolée dans l'Exposition d'Automne 1966*[704] », mais des objets et des meubles présentés sans logique dans l'espace. Nous allons d'abord montrer des photographies de l'*Exposition d'Automne 1966* prises en 1966 durant l'exposition par le photographe Chung Ling(莊

[702] Yang Chia-hsuan 楊佳璇, «The Study on the Works of Huang Hua-cheng 1935-1996 »(Étude sur les œuvres de Huang Hua-cheng de 1935 à 1996), p. 53.

[703] Ni Tsai-chin 倪再沁, *Taiwan dangdai meishu tong jian – yishujia zazhi sanshi nianban* 台灣當代美術通鑑–藝術家雜誌三十年版(Histoire de l'art contemporain à Taïwan – 30 ans du Magazine Artiste), Taïpei, Artist Publishing Co., 2005, pp. 72-73.

[704] Hsiao Chong-ray 蕭瓊瑞, *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史(Histoire de l'art de Taïwan dans la période d'après-guerre), Taïpei, Artist Publishing Co., 2013, p. 91.

靈), l'un des membres de la revue *Theatre*. Toutes ces photos de l'exposition sont publiées en ligne par le photographe Chang Chao-tang(張照堂), l'un des amis de l'artiste Huang Hua-cheng.

En suivant ces images, nous allons analyser la disposition des objets exposés et des installations dans l'exposition.

Chung Ling(莊靈), Photographie de l'*Exposition d'Automne 1966*[705],

Paillasson 183 x 91 cm, 1966.

À l'entrée de l'espace d'exposition, un paillasson fait du collage de reproductions de tableaux se trouve par terre. Ces tableaux sont les images de chefs-d'œuvre occidentaux découpés dans des albums. Tous les spectateurs doivent passer devant avant de pouvoir entrer dans la galerie. Ils sont obligés de marcher sur ces fameuses peintures. L'auteur de l'exposition indique par là que toutes les peintures – que les spectateurs s'attendent à voir dans une exposition – sont devenues un objet quotidien : un paillasson. Il n'existe donc aucune peinture « formelle » dans l'*Exposition d'Automne 1966*. À l'exception des toiles dans la photographie montrée ci-dessous.

[705] La reproduction de la photo provient du compte personnel *Blogger* du photographe Chang Chao-tang(張照堂), *Xin duo la laoshi de you yitian* 新哆啦老師的又一天(Un autre jour du professeur Xinduola) : http://changchaotang.blogspot.com/2006/05/5.html (Consulté le 10 août 2018)

Chung Ling(莊靈), Photographie de l'*Exposition d'Automne 1966*[706], 1966,

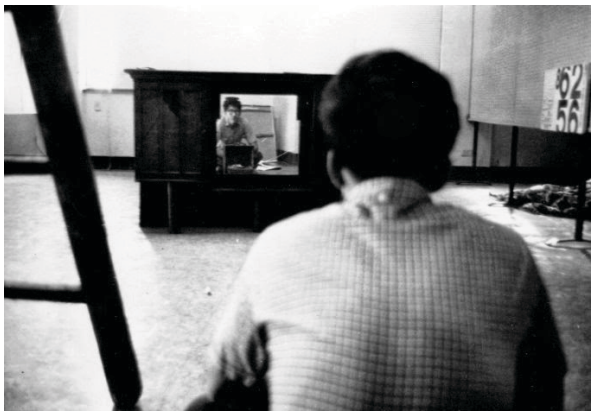
Toiles et échelle.

Les toiles sont appuyées contre un ou plusieurs murs d'un même espace en une ou plusieurs piles. La répartition de ces toiles – inachevées ou en attente d'être achevées – se fait au moment de l'installation. Quelques toiles sont entaillées par un coup de canif. Ces toiles montrent leurs dos aux spectateurs et leur disposition est susceptible d'être modifiée. Plusieurs tableaux réalisés par l'artiste lui-même ont été déchirés. Ces débris de tableaux sont empilés sur le sol à côté. Cela correspond à l'article 30 du manifeste d'*École de Grand Taïpei* : « créer avec la technique est une erreur ».

Ces installations répondent à l'un des articles du manifeste d'*École du Grand Taïpei* qui proclame la mort de la peinture de chevalet, tout s'attachant à une réalité issue de la vie quotidienne. Une telle présentation libère ces toiles pour atteindre une imitation visuelle du monde. Les toiles sont simplement des objets existants « dans l'atelier en désordre d'un étudiant en beaux-arts[707] ».

[706] *Ibid.* (Consulté le 11 août 2018)

[707] Hsiao Chong-ray 蕭瓊瑞, *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史(Histoire de l'art de Taïwan dans la période d'après-guerre), *op. cit.*, p. 93.



Chung Ling(莊靈), Photographie de l'*Exposition d'Automne 1966*[708], 1966,

Échelle, armoire avec miroir.

Ensuite, dans la première salle, une échelle est appuyée contre le mur. « On peut gravir les échelons et monter à des niveaux supérieurs et enfin, on 'heurte le mur' et atteint la fin[709] », a souligné Huang Hua-cheng. Ici, l'artiste fait un jeu de mots, « heurter le mur » en chinois signifiant rencontrer des obstacles et se heurter à un refus. Cela sous-entend que quand on gravit l'échelle sociale ou du succès, il n'est pas nécessaire d'atteindre le but. Une armoire basse avec miroir est placée à côté. Dans cette armoire, on peut trouver un peigne à utiliser. Lorsque l'on s'assoit par terre en face de cette armoire, « on peut se voir et réfléchir », selon Huang Hua-cheng.

Chung Ling(莊靈), Photographie de l'*Exposition d'Automne 1966*[710], 1966.

Linge sale accroché sur une corde suspendue, lampadaire.

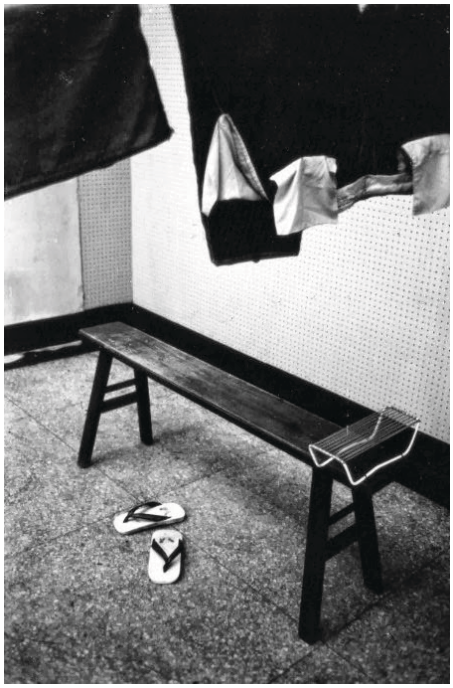
---

[708] La reproduction de la photo provient du compte personnel *Blogger* du photographe Chang Chao-tang(張照堂) : *Xin duo la laoshi de you yitian* 新哆啦老師的又一天(Un autre jour du professeur Xinduola) : http://changchaotang.blogspot.com/2006/05/5.html (Date de consultation : le 10 août 2018)

[709] Hsiao Chong-ray 蕭瓊瑞, *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史(Histoire de l'art de Taïwan dans la période d'après-guerre), o*p. cit.*, p. 92.

[710] La reproduction de la photo provient du compte personnel *Blogger* du photographe Chang Chao-tang(張照堂), *Xin duo la laoshi de you yitian* 新哆啦老師的又一天(Un autre jour du professeur Xinduola) : http://changchaotang.blogspot.com/2006/05/5.html (Consulté le 10 août 2018)

Il y a une corde épaisse qui est tendue et traverse la moitié de l'espace, du linge sale – pantalons et chemises semi-humides – y est accroché et les visiteurs doivent passer en dessous. Huang Hua-cheng a rappelé qu'« il y a une superstition selon notre coutume ancienne : si on passe en dessous des vêtements des autres, on ne grandira plus[711] ». Néanmoins, il crée une ambiance de vie quotidienne avec un lampadaire. Ce lampadaire est allumé toute la journée durant l'exposition, en place de l'éclairage uniforme et homogène que l'on trouve normalement dans un musée.



Chung Ling(莊靈), Photographie de l'*Exposition d'Automne 1966*[712], 1966.

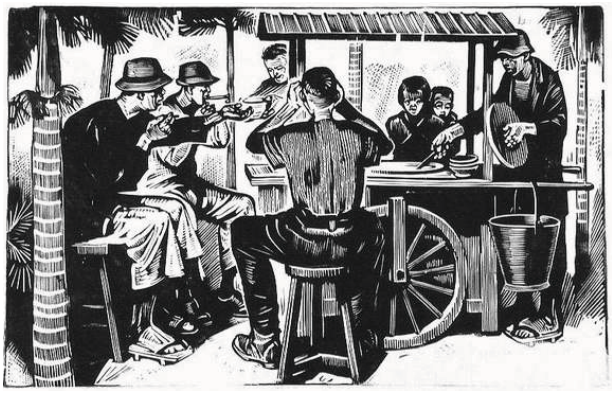
Banc en bois, oreiller en plastique, pantoufles traditionnelles du Japon (*Geta*), linge suspendu

Un autre objet quotidien se situe dans l'espace, c'est un long banc en bois à l'extrémité duquel il y a un oreiller en plastique de style vintage. Une paire de pantoufles traditionnelles du Japon(下駄,*Geta* en japonais) – qui sont composées d'une planchette reposant sur deux barrettes de bois et d'une lanière en V – est au-dessous du banc. L'artiste a commenté cette installation en disant : « Naguère, on dormait sur le banc (après avoir travaillé aux champs) ». L'historien d'art Hsiao Chong-ray (蕭瓊瑞)

[711] Hsiao Chong-ray 蕭瓊瑞, *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史(Histoire de l'art de Taïwan dans la période d'après-guerre), *op. cit.*, p. 93.

[712] La reproduction de la photo provient du compte personnel *Blogger* du photographe Chang Chao-tang(張照堂), *Xin duo la laoshi de you yitian* 新哆啦老師的又一天(Un autre jour du professeur Xinduola) : http://changchaotang.blogspot.com/2006/05/5.html (Consulté le 10 août 2018)

explique que l'artiste a tenté d'évoquer un souvenir de la vie agricole de Taïwan sous l'influence du Japon[713]. Il s'agit d'une mémoire collective qui s'exprime à travers le banc classique en bois et des pantoufles japonaises traditionnelles, qui sont des objets existant depuis la période de l'occupation japonaise. Nous montrons ensuite l'une des quatre œuvres xylographiques de la série *Images de la vie taïwanaise*[714] créée en 1946 par Chu Ming-kang(朱鳴岡). La partie en bas à gauche de cette œuvre montre que les gens sont assis sur le banc et portent des pantoufles traditionnelles du Japon.



Chu Ming-kang(朱鳴岡), *Marchand de nourriture, vue de Taïpei*, 19 x 27.7 cm, 1946.

Détail du coin inférieur gauche de *Marchand de nourriture, vue de Taïpei*

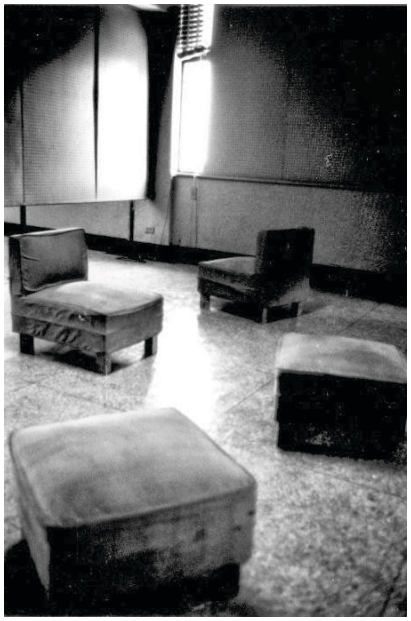
(Cette série d'œuvres xylographiques a été traitée au chapitre 2 de la première partie.) Artiste chinois des années 50, Chu Ming-kang(朱鳴岡) s'est rendu sur l'île à la fin de la colonisation japonaise en 1945, et a proposé son interprétation du « réalisme » né du mouvement artistique de l'aile gauche : représenter des sujets sociaux liés à la vie quotidienne des Taïwanais.

Par rapport au réalisme du graveur Chu Ming-kang(朱鳴岡), la récupération du réel par Huang Hua-cheng est plus proche de la réalité. Le fait que l'artiste reprenne des objets de la réalité, comme par une sorte de réappropriation artistique du monde physique, remet en cause la représentation visuelle du monde. Huang Hua-cheng transforme le banc et les pantoufles traditionnelles en symboles de la vie taïwanaise. Ce choix illustre sa volonté de s'opposer à l'œuvre qui est présentée de manière

[713] Hsiao Chong-ray 蕭瓊瑞, *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史(Histoire de l'art de Taïwan dans la période d'après-guerre), *op. cit.*, p. 92.

[714] La série des gravures sur bois par Chu Ming-kang(朱鳴岡) : *la vie taïwanaise* (1946-1947)(台灣生活組圖) est conservée dans le Musée National des Beaux-arts de Taïwan depuis 1950. La reproduction de l'œuvre provient du site web officiel du Musée National des Beaux-arts de Taïwan : http://collectionweb.ntmofa.gov.tw/tw/02_exhibition_detail.aspx?UP=15 (Consulté le 19 mai 2017)

visuellement et thématiquement réaliste.



Chung Ling(莊靈), Photographie de l'*Exposition d'Automne 1966*[715], 1966,

Quatre canapés orange.

Outre le banc traditionnel, quatre canapés orange sont placés de manière désordonnée dans une autre salle d'exposition. L'artiste a indiqué que l'«on peut s'asseoir sur ces canapés ou déambuler autour de ces meubles[716]». Ces meubles sont réunis dans un espace d'exposition qui maintient un environnement résidentiel pour créer une ambiance invitant les spectateurs à la dérision et au repos.

L'œuvre *Lavage des mains* de Huang Hua-cheng a été présentée dans l'exposition. Le nom de l'œuvre provient d'un poème de Chiu Kang-chien(邱剛健), fondateur de la revue *Theatre*.

[715] La reproduction de la photo provient du compte personnel *Blogger* du photographe Chang Chao-tang(張照堂), *Xin duo la laoshi de you yitian* 新哆啦老師的又一天(Un autre jour du professeur Xinduola) : http://changchaotang.blogspot.com/2006/05/5.html (Consulté le 10 août 2018)

[716] Hsiao Chong-ra 蕭瓊瑞, *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史(Histoire de l'art de Taïwan dans la période d'après-guerre), *op. cit.*, p. 93.

Long Sih-liang (龍思良), Photographie de *Lavage des mains*[717], 1966

Chaise en bois, lavabo en acier, l'œuvre a été conservée par la famille de Huang Hua-cheng.

Lavage des mains est incarnée par une cuvette remplie d'eau sur une chaise en bois. Le poème de Chiu Kang-chien(邱剛健) a été découpé de la revue *Littérature moderne*[718] et collé sur le dossier de cette chaise. Lorsque l'on se lave les mains, on voit ce poème en même temps. L'action de lavage des mains et la compréhension d'un poème incarnant l'idée de lavage des mains se fait en un même temps.

Huang Hua-cheng croit que « *l'art n'est pas artificiel, il existe dans la vie quotidienne*[719] ». La compréhension du poème n'est pas effectuée nécessairement par la lecture et la récitation. Ce poème a été concrétisé en une action. Cette œuvre suscite ainsi une sensation tactile pour « expérimenter » le poème.

L'œuvre *Lavage des mains* a été recréée en 1999 et a été présentée dans le Queens

[717] Long Sih-liang 龍思良, Photographie de l'œuvre *Xishou* 洗手(Lavage des mains), 1966. La reproduction de la photo provient du compte personnel *Blogger* du photographe taïwanais Chang Chao-tang(張照堂), *Xin duo la laoshi de you yitian* 新哆啦老師的又一天 (Un autre jour du professeur Xinduola) : http://changchaotang.blogspot.com/2006/05/5.html (Consulté le 10 août 2018)

[718] La revue bimestrielle *Xiandai wenxue* 現代文學(Littérature moderne) a été fondée en 1960 par l'écrivain Pai Hsien-yung(白先勇). Le but de sa fondation consiste en la traduction et la présentation systématique des courants littéraires et des pensées occidentaux, parce que les styles littéraires existants ne suffisent pas à exprimer les sentiments des gens contemporains. Par conséquent, nous avons décidé d'expérimenter et d'explorer la nouvelle forme de littérature. Cette revue a été terminée en 1984.

[719] Hsiao Chong-ray 蕭瓊瑞, *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史(Histoire de l'art de Taïwan dans la période d'après-guerre), *op. cit.*, p. 97.

Museum of Art à New York à l'occasion de l'exposition *Conceptualismes globaux des années 1950 – 1980*. En tant qu'une des œuvres représentatives de Taïwan, *Lavage des mains* est considérée comme une œuvre conceptuelle[720].

En touchant à la fois à l'art et à la vie, *Exposition d'Automne 1966* propose différents aspects du réel à expérimenter. Des objets et des meubles exposés suscitent des sensations à la fois familières et nouvelles.

1.5 La réception de l'*Exposition d'Automne 1966* et la représentation des œuvres de Huang Hua-cheng

1.5.1 La réception de l'exposition en deux moments

En considérant la réception de l'exposition comme un processus, qu'il s'agisse non seulement du processus de visite de l'exposition, mais aussi de celui de l'évolution de l'histoire de l'art, l'*Exposition d'Automne 1966* est perçue et pensée par les différents récepteurs en s'appuyant sur les différents contextes historiques.

Nous allons donc étudier la réception de l'*Exposition d'Automne 1966* à deux moments précis. Le premier est celui de la réaction effective des spectateurs au moment de la visite de l'exposition ainsi que des critiques et des actualités à l'époque de l'exposition. Le deuxième moment est celui de l'écriture d'articles sur l'exposition par des historiens de l'art en prenant une certaine distance temporelle avec l'exposition.

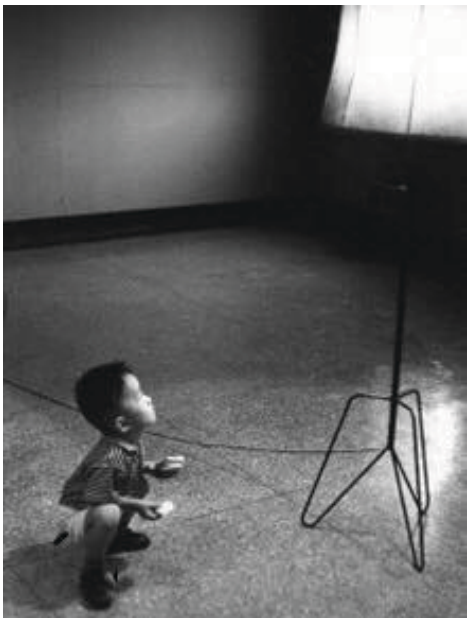
Un article de presse a expliqué qu'en voyant les meubles disposés conformément à la volonté de l'artiste dans la galerie *Hai Tian*, la plupart des visiteurs ont pensé que l'exposition était en cours de montage. Et ils ont demandé à l'artiste, qui était assis à l'entrée de la galerie, où se trouvaient les peintures ?[721] Cet article a été publié sous le

[720] La reproduction de la photo provient du compte personnel *Blogger* du photographe Chang Chao-tang(張照堂), *Xin duo la laoshi de you yitian* 新哆啦老師的又一天(Un autre jour du professeur Xinduola) : http://changchaotang.blogspot.com/2006/05/4.html (Consulté le 11 août 2018)

[721] Duo Yan 多言, « Youren tanxi yishu moluo »有人嘆息藝術沒落(Certaines personnes sont déçues de déclin de l'art), *Central Daily News*, le 4 septembre 1966. Republié dans *Theatre*, n°7 et 8 (numéro combiné), Taïpei, en décembre 1966, p. 226.

titre « Certaines personnes sont déçues du déclin de l'art ». Cette exposition, est-il expliqué, a scandalisé le public de l'époque, car la plupart des visiteurs s'attendaient à une exposition « normale » présentant des œuvres accessibles, tels des tableaux ou sculptures représentant le monde réel. L'*Exposition d'Automne 1966*, qui n'est même pas une exposition d'art, marque un déclin de l'art. Certaines personnes sont étonnées et ne savent pas réagir, y compris certains peintres qui partent immédiatement[722].

Toutefois, il existe un petit nombre de visiteurs qui se promènent autour de ces meubles et touchent des objets exposés[723]. Il y a aussi des enfants qui s'amusent dans cet espace en regardant le paillasson et en regardant le lampadaire. Leurs réactions dans l'espace d'exposition correspondent le plus à l'intention de l'artiste[724], selon la description d'un article de presse.



Chung Ling(莊靈), Photographie de l'*Exposition d'Automne 1966*[725], 1966

Lampadaire.

[722] *Ibid.*

[723] Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, « Xianshi huigui xia de fuhe yishu »現時回歸下的複合藝術(L'Art Complexe : retour à la réalité), in Liu Yi-chang 劉益昌, Kao Yeh-jung 高業榮, Fu Chao-chin 傅朝卿, Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, *Taiwan meishu shi gang* 台灣美術史綱(Histoire des Beaux-arts de Taïwan), *op. cit.*, p. 420.

[724] Duo Yan 多言, « Youren tanxi yishu moluo »有人嘆息藝術沒落(Certaines personnes sont déçues de déclin de l'art), *art. cit.*

[725] Vanessa Yung, « Arts preview: How East Asian art was politicised in the 1960 », la reproduction de la photographie est obtenue du site : https://www.scmp.com/magazines/48hrs/article/1374605/arts-preview-how-east-asian-art-was-politicised-1960s, mis en ligne le 11 déecember, 2013 (Consulté le 12 août 2018)

Selon l'auteur de l'exposition, avant d'accéder à la galerie, il est nécessaire de lire le manifeste qui rend l'exposition perceptible. Le manifeste de l'*École du Grand Taïpei* joue le rôle d'« un mode d'emploi » de l'*Exposition d'Automne 1966*. Il établit un régime de visite d'exposition d'art, notamment d'art contemporain, en demandant qu'on lise un texte avant de visiter une exposition. Le texte n'est plus seulement une information complémentaire sur l'exposition, mais en tant que déclaration, il régit l'exposition, comme dans le cas de l'*Exposition d'Automne 1966*.

Le poète Lan Yu(藍鬱) a critiqué le fait que dans cet environnement où le public ne se soucie pas d'art, dans un espace résidentiel ressemblant à un appartement, les tableaux exposés ne sont pas raisonnablement considérés comme une « œuvre » par le public[726]. Il pense que ce qu'une exposition doit montrer aux spectateurs, ce sont des œuvres conventionnelles et bien accrochées. L'exposition dont l'intention est de redéfinir la notion d'exposition d'art ne saurait, dit-il, obtenir un grand succès.

Cela a suscité une réponse de Huang Hua-cheng qui affirme que les missions et l'attitude d'un artiste sont de remettre en cause les normes artistiques conventionnelles et les régimes existants liés à l'exposition d'art[727]. L'année suivante, il a publié dans la revue *Theatre*, une annonce prévue de l'*Exposition de Printemps de l'École du Grand Taïpei* en 1967, une exposition héritée de l'esprit de l'*Exposition d'Automne 1966*. Il a rajouté phrase que « *c'est le seul art que nous pouvons accepter*[728] ». Néanmoins, cette exposition n'a pas été réalisée.

Le deuxième moment de la réception de l'*Exposition d'Automne 1966* est celui de l'écriture et de la critique de l'exposition par des historiens de l'art et des chercheurs, après avoir pris une certaine distance temporelle avec l'exposition.

Bien que Huang Hua-cheng ait déclaré la notion d'anti-art à travers son exposition, même d'anti-histoire de l'art selon l'article 13 du manifeste : « l'histoire de l'art est une

---

[726] Lan Yu 藍鬱, «Yizhi xiang zuo di yi de Huang Hua-cheng »一直想做第一的黃華成(Huang Hua-cheng, l'artiste qui veut toujours être le premier), *art. cit.,* p. 225.

[727] *Ibid.*

[728] L'annonce « L'Exposition de Printemps de l'École du Grand Taïpei en 1967 », *Theatre*, n°7 et 8 (numéro combiné), Taïpei, décembre 1966, p. 196.

histoire de la critique d'art, néanmoins cette critique elle-même n'est pas parfaite[729] », l'*Exposition d'Automne 1966* s'inscrit dans l'histoire de l'art taïwanaise, comme le montrent l'ouvrage *Histoire des Beaux-arts de Taïwan*[730] paru en 2009 et l'ouvrage *Histoire des Beaux-arts après-guerre de Taïwan*[731] publié en 2013. L'*Exposition d'Automne 1966* est ainsi considérée comme tendance de l'art d'avant-garde représentative des années 60, dont les caractéristiques principales consistent à rejeter les normes artistiques conventionnelles.

Selon l'historien d'art Hsiao Chiung-ray(蕭瓊瑞), « *l'Exposition d'Automne 1966 met l'accent sur la conscience critique*[732] ». Dans le climat politique de l'époque sous la loi martiale du gouvernement nationaliste, bien que cette exposition ne s'oppose pas explicitement au régime politique, elle représente un défi radical aux valeurs esthétiques existantes dans le domaine artistique. Pour atteindre cet objectif, l'artiste Huang Hua-cheng propose d'utiliser l'objet réel dans sa création (son exposition) à la différence de la création qui représente visuellement le réel du monde.

En plus, l'historienne de l'art Lai Ying-ying(賴瑛瑛) a affirmé que l'*Exposition d'Automne 1966 est elle-même un manifeste de l'art d'avant-garde à Taïwan*[733]. La notion d'« anti-art » que Huang Hua-cheng a incarnée à travers son exposition, ne vise pas à renoncer intégralement à l'art, mais à renoncer seulement à certains aspects dans le domaine de l'art. En fait, il utilise la notion d'anti-art pour mettre en œuvre l'art.

1.5.2 La représentation des œuvres de Huang Hua-cheng

Comment une œuvre (en forme d'exposition) dont l'intention est de remettre en cause le régime artistique de son temps est représentée dans différents contextes

[729] Huang Hua-cheng 黃華成, « Da taibei hua pai xuanyan »大台北畫派宣言(Manifeste de l'École du Grand Taïpei), *Theatre*, n°5, Taïpei, janvier 1966, p. 101, p. 106.

[730] Liu Yi-chang 劉益昌, Kao Yeh-jung 高業榮, Fu Chao-chin 傅朝卿, Hsiao Chiung-ray 蕭瓊瑞, *Taiwan meishu shi gang* 台灣美術史綱(Histoire des Beaux-arts de Taïwan), Taïpei, Artiste Publishing Co., 2009 (réédition en 2011).

[731] Hsiao Chong-ray 蕭瓊瑞, *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史(Histoire de l'art de Taïwan dans la pérіode d'après-guerre), Taïpei, Artist Publishing Co., 2013.

[732] *Ibid.,* p. 93.

[733] Lai Ying-ying 賴瑛瑛, *Taiwan qianwei : 60 niandai fuhe yishu* 台灣前衛：60 年代複合藝術 (Avant-garde taïwanaise – Art complexe dans les années 1960), *op. cit.*, p. 21.

historiques ? C'est une question à laquelle il faut penser avant la représentation des œuvres de Huang Hua-cheng. Nous allons étudier les deux cas suivants : l'*Exposition d'Automne 1966* est présentée à nouveau en 2003 dans le Musée des Beaux-Arts de Taïpei, ainsi que la pièce de théâtre *Prophète*, qui a été présentée pour la première fois en 1965, et réinterprétée en 2016 par l'artiste Su Yu-hsien(蘇育賢).

a. La représentation de l'*Exposition d'Automne 1966* en 2003

À l'occasion de l'exposition *Avant-garde – le développement de l'art taïwanais dans les années 1960*, qui a eu lieu dans le Musée des Beaux-Arts de Taïpei en 2003, l'*Exposition d'Automne 1966*, en tant qu'une des œuvres exposées, y a été présentée sous l'angle de l'histoire de l'art taïwanaise.

Le concept de l'*Exposition d'Automne 1966* est ce qui est conservé en priorité. Son objectivité est donc secondaire et remplaçable. Elle est conservée au musée sous forme documentaire, conceptuelle et dématérialisée. Cette œuvre (*Exposition d'Automne 1966*) est représentée par des photographies qui montrent les scènes de l'exposition et des textes. Toutefois, il est impossible de re-présenter véritablement tous les détails de l'*Exposition d'Automne 1966* et son atmosphère.

b. La représentation de la pièce *Prophète* en 2016

À travers le texte du scénario *Prophète* et les documents relatifs à la revue *Theatre*, Su Yu-hsien a fait des recherches sur cet événement artistique afin de réinterpréter le scénario avec un regard contemporain.

Prophète, présentée au Centre éducatif de *Tien* en 1965, a été considérée comme LA pièce de théâtre avant-gardiste de l'époque. Après cinquante ans, cette pièce de théâtre est présentée à nouveau, mais sous forme d'art vidéo dans le Musée des Beaux-Arts de Taïpei en 2016[734]. Huang Hua-cheng décrit dans son scénario qu'un couple marié était en train de voir un spectacle. La seule chose sur la scène est le

[734] Yang Chia-hsuan 楊佳璇, « Interpreting Archives, 2nd Creation or Intervention? Plaster Gong: Su Yu-Hsien Solo Exhibition » (Interprétation des archives, deuxième création ou intervention?), *ARTCO*, Taïpei, Artouch Publication Dept., le 23 août 2017, p. 16.

mouvement de la lumière et des ombres avec le bruit que fait un déplacement du rideau de scène, tandis que les deux rôles principaux sont assis dans le public. Comme nous l'avons montré, leur conversation commence dans un murmure avec des banalités de la vie quotidienne, avant d'évoluer vers des reproches et des disputes. Les personnages de la pièce présentent les troubles psychiques des intellectuels, selon l'auteur du scénario Huang Hua-cheng.

Selon l'intention originale de Huang, la structure de cette pièce et ses scènes ont pour but de rompre avec le modèle théâtral traditionnel. Cependant, cette approche a été rejetée par le réalisateur de l'époque, Chen Yao-chi(陳耀圻), qui a supprimé les mouvements mécaniques et a fait rentrer les acteurs sur scène.

C'est la raison pour laquelle, l'artiste Su Yu-hsien(蘇育賢) a trouvé que *Prophète* n'a jamais été « correctement » interprétée, alors il a invité les interprètes originaux Chunag Ling(莊靈) et Liu Yin-shang(劉引商) à revenir sur scène en 2016[735]. Leur performance a été enregistrée et transformée en un film, qui a été projeté dans le Musée des beaux-arts de Taïpei dans le cadre de la Biennale de Taïpei en 2016.

Image du filme *Prophète*[736], réalisé par Su Yu-hsien(蘇育賢).

Installation vidéo synchronisée à deux canaux, couleur, son, 22 min 35 sec, 2016.

[735] *Ibid.*

[736] Su Yu-hsien 蘇育賢, *Xianzhi* 先知(Prophète), Installation vidéo synchronisée à deux canaux, couleur, son, 22 min 35 sec, 2016.

La reproduction de l'image capturée de l'œuvre obtenue de la Galerie Tina Keng (耿畫廊) : http://www.tinakenggallery.com/plus/index.php?REQUEST_ID=bW9kPWFydCZwYWdlPWRldGFpbCZBSUQ9Ng== (Consulté le 10 août 2018)

L'image du film *Prophète* présentée ci-dessus montre le couple marié assis dans la salle du théâtre et constitue tout le public. Selon le scénario initial, « *toutes les lumières sont projetées de manière homogène sur le rideau en velours rouge. Le théâtre entier est sombre, ces lumières rouge donc se reflètent sur le visage du public*[737] ». Nous pouvons constater sur cette image que la lumière rouge est reflétée sur le visage de ces deux personnes.

Afin de compléter l'image de *Prophète*, l'artiste a en outre imprimé l'affiche de la pièce, désignée par Huang Hua-cheng, les informations relatives à la pièce (comme le nom des interprètes, le résumé du scénario) ainsi que les photographies de la scène publiée dans la revue *Theatre* en 1965.

Photos de répétition et performance de *Prophète*, publiées dans la revue *Theatre*, n°4, 1965.

Affiche de théâtre, désignée par Huang Hua-cheng, 1965.

Ces images sont traitées comme les documents archivés d'une œuvre. Elle sont donc encadrées et accrochées au mur à côté de l'installation vidéo dans l'exposition.

[737] Huang Hua-cheng 黃華成, «Xianzhi»先知(Prophète), *art. cit.*, p. 135.

Su Yu-hsien(蘇育賢), le résumé de scénario, les photographies de la scène,

l'affiche de la pièce sont présentées de gauche à droite[738], 2016, Musée des Beaux-Arts de Taïpei.

En fait, l'œuvre *Prophète* de Su Yu-hsien(蘇育賢) oscille entre la reproduction et la présentation fidèle de *Prophète* de Huang Hua-cheng.

La reproduction consiste à changer le support créatif et les différentes expressions artistiques. L'œuvre *Prophète* présentée par le film et celle présentée par le théâtre sont regardées de différentes manières. Le film est lu en boucle sans interruption. Le spectateur est libre de quitter la salle n'importe quand.

La présentation fidèle signifie que l'artiste respecte le scénario initial. Les acteurs sont en effet assis dans le public, le mouvement de rideau est bien effectué. Néanmoins, par rapport à la mise en scène de *Prophète* en 1965, il n'y a pas de public dans le film, mais il existe des spectateurs qui regardent ce film.

Su Yu-hsien(蘇育賢) cherche à re-comprendre, cinquante ans plus tard, les arrangements narratifs réalisés par Huang Hua-cheng au-delà de l'histoire. Une autre perspective pour comprendre l'œuvre *Prophète* par Su Yu-hsien(蘇育賢) est liée à la Biennale de Taïpei, dont le sujet en 2016 vise à explorer le rôle de catalyseur d'un musée des beaux-arts entre les systèmes de connaissance et les expériences des pratiques artistiques[739]. Dans le cadre de ce sujet de la Biennale de Taïpei, à travers

[738] La reproduction de la photo obtenue de la Galerie Tina Keng (耿畫廊): http://www.tinakenggallery.com/plus/index.php?REQUEST_ID=bW9kPWFydCZwYWdlPWRldGFpbCZBSUQ9Ng== (Consulté le 10 août 2018)

[739] Corinne Diserens, « Gestures and archives of the present, genealogies of the future : A new lexicon for the biennial », Mot du commissaire d'exposition de la Biennale de Taïpei 2016, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum. Disponible sur : https://www.taipeibiennial.org/2016/ (Consulté le 10 août 2018)

l'étude des archives de l'histoire de l'art, Su Yu-hsien(蘇育賢) recrée le dispositif narratif avec une nouvelle vision.

Les deux œuvres de Huang Hua-cheng sont re-exposées dans le Musée des Beaux-Arts de Taïpei. Cela explique le fait que le Musée des Beaux-arts joue deux rôles en ré-interprétant l'histoire de l'art.

D'une part, le Musée des Beaux-Arts de Taïpei est le conservateur des archives d'histoire de l'art taïwanaise. L'*Exposition d'Automne 1966*, en tant qu'une des tendances artistiques de l'histoire de l'art, est re-présentée en 2003 par des documents et des archives. Elle fait partie de la collection du musée des beaux-arts. Cela explique donc le fait qu'elle fasse partie de la base du système de connaissance établi du Musée des beaux-arts.

D'autre part, le Musée des Beaux-Arts de Taïpei est un lieu où l'histoire de l'art est repensée. Les artistes tentent de démêler les relations avec les modes d'archivage ou les mondes de mémorisation des œuvres dans le musée d'art afin de repenser les lectures sur l'histoire de l'art écrite par le musée des beaux-arts.

Ce faisant, il vise à remettre en cause la puissance dominante et officielle de l'histoire de l'art et également à rejeter une seule manière d'explication et de lecture de l'histoire de l'art taïwanaise, afin d'explorer des écritures hétérogènes de l'art et permettre à la mémoire collective de l'histoire de l'art de se disséminer.

Lorsque les artistes transforment le fruit ou le processus de leurs pensées en œuvre, le Musée des beaux-arts de Taïpei s'engage à présenter et à soutenir ces œuvres. Il est paradoxal que la réflexion de l'artiste et ses doutes sur le musée d'art soient exposés en tant qu'œuvre dans un musée d'art.

L'*Exposition d'Automne 1966* de Huang Hua-cheng remet en question l'*Exposition d'art officielle*, et le système esthétique établi depuis la domination japonaise. Nous allons dans le chapitre suivant étudier un projet d'œuvre de Chen Chieh-jen(陳界仁) qui montre le dilemme et l'inégalité de la diplomatie taïwanaise à travers l'interprétation visuelle des archives relatives. Son projet d'œuvre a également été accueilli par le Musée des Beaux-arts en 2009, mais ce fut la dernière fois où il y a été exposé.

Chapitre 2
Frontières d'Empire, Chen Chieh-jen : un regard postcolonial sur le récit collectif

Une exposition rétrospective de l'artiste Chen Chieh-jen(陳界仁) a été inaugurée dans le Musée des Beaux-arts de Taïpei en 2010. Cette exposition intitulée *Aux Frontières de l'Empir*e est conçue à partir de l'une de ses œuvres : une installation vidéo *Frontières d'Empire* réalisée de 2008 à 2009.

Nous allons présenter au début de ce chapitre l'œuvre *Frontières d'Empire*[740], son projet initial ainsi que la manière dont il a été réalisé sous forme de film. Nous étudierons ensuite le contenu du film en montrant quelques images. Le film est composé de deux parties. La première partie raconte les difficultés que rencontrent les citoyens taïwanais pour obtenir un visa américain. La deuxième partie du film concerne des femmes chinoises qui se sont mariées avec des Taïwanais et qui ont été traitées de manière déraisonnable lors d'un entretien d'immigration à l'aéroport de Taïwan.

Cette œuvre a été présentée pour la première fois en 2009 dans le cadre de la Biennale de Venise au pavillon de Taïwan[741]. L'année suivante, le Musée des Beaux-arts de Taïpei[742] a invité l'artiste à présenter sa première rétrospective. Nous analyserons ainsi le concept *curatorial* de chaque exposition dans le cadre de laquelle *Frontières d'Empire* a été présentée en portant des messages divers. L'idée centrale de chaque exposition est conçue autour de la conscience critique de l'artiste qui non seulement vise à dévoiler le dilemme diplomatique, mais aussi résiste à l'amnésie historique entourant la société taïwanaise.

---

[740] Le film intégral est consultable sur : https://vimeo.com/149784421
Chen Chieh-jen 陳界仁, Empire's Borders I 2008-2009, ajouté par IT Artists, 2015, Vimeo.

[741] The 53rd Venice Biennial Taiwan Pavilion：Foreign Affairs, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, 2009, https://www.tfam.museum/Exhibition/Exhibition_page.aspx?id=318&ddlLang=zh-tw.(Consulté le 30 août 2018)

[742] *Ibid.*

En outre, lors de la conférence de presse de sa rétrospective dans le Musée des Beaux-Arts de Taïpei, l'artiste a déclaré que c'était la dernière fois qu'il y exposait afin de remettre en cause les normes d'exposition élaborées par le Musée des Beaux-Arts de Taïpei. Nous analyserons le contexte historique de ce musée municipal d'art en montrant quelques expositions organisées spécialement en coopération avec les entreprises privées. Ces expositions tendent à présenter des œuvres d'art de la tendance artistique occidentale, relativement attractives pour le public. Ainsi, nous découvrirons que la stratégie d'exposition du musée est déterminée par la fréquentation du musée, la billetterie et la popularité du sujet. En conséquence, l'artiste a décidé de ne plus y exposer car il pense que le Musée des Beaux-arts de Taïpei a perdu son rôle éducatif et néglige sa mission de soutien aux artistes locaux.

Le terme « empire » que cette œuvre utilise ne se réfère pas à une entité impériale concrète. L'intention de l'artiste sous-entend l'existence d'une « idéologie impériale ». Au lieu d'une occupation de l'espace à travers une conquête militaire, l'« idéologie impériale » s'installe dans la société taïwanaise en constituant une forme actuelle de « colonisation interne » qui domine les pensées des citoyens.

Nous proposons ainsi la problématique suivante : l'artiste tente de visualiser dans l'œuvre *Frontières d'Empire* les récits individuels avec son langage cinématographique en portant un regard postcolonial sur le dilemme diplomatique et le rapport ambigu qu'entretien Taïwan avec les États-Unis et la Chine. L'« idéologie impériale » est mise en évidence notamment dans les lieux représentatifs des frontières entre les États, comme l'ambassade et l'aéroport. Comment, par le biais de la création artistique, peut-on lutter contre l'« idéologie impériale » ?

Selon l'artiste, « *le film constitue des actions qui représentent la mémoire des lieux marginalisés en présentant des manières de s'ouvrir à l'autre et par là même de subvertir les mécanismes externes et internes du colonialisme*[743] ». En s'appuyant sur *Frontières d'Empire,* il est possible de parler des événements qui ont été passés sous silence par le pouvoir en place. Une fois que l'on est capable d'en parler, cette

[743] Sing Song-yong 孫松榮, « Qi shi lu : wan luxiang yishu chuangshiji »啟視錄：臺灣錄像藝術創世紀 (La genèse de l'art vidéo à Taïwan), texte du projet d'exposition, New Taipei City, Musée des beaux-arts *Kuandu*, 2005. Disponible sur : http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/11/2177/256 (Consulté le 30 août)

« idéologie impériale » est affaiblie.

L'artiste a souligné que cette « idéologie impériale » existe également dans le musée d'art à Taïwan par une mise en valeur excessive de l'œuvre d'art occidentale. Sa rétrospective présentée dans le Musée des Beaux-Arts de Taïpei signifie qu'il a obtenu un droit de parole dans ce musée. Il a donc demandé à ce musée d'art d'instaurer un régime d'exposition au service d'abord des artistes taïwanais et d'écrire leur propre histoire de l'art.

2.1 La présentation de *Frontières d'Empire* – immigrant illégal ?

L'œuvre *Frontières d'Empire*, réalisée sous forme de vidéo, est l'une des œuvres cruciales de Chen Chieh-jen(陳界仁). L'artiste est né en 1960. Sous l'ère de la loi martiale (entre 1945 et 1987) à Taïwan, il a tenté de remettre en cause la politique de Taïwan par une performance artistique au début de sa carrière d'artiste[744]. Il trouve qu'après des années de domination, la société taïwanaise a perdu la capacité de (re)penser l'histoire nationale autrement que dans la version officielle qui est enseignée[745].

À partir de 1996, Chen a créé une série de projets vidéo[746]qui consiste non seulement à lutter contre l'amnésie collective entourant l'histoire partiellement inconnue de Taïwan, mais aussi à créer des espaces à travers lesquels une « histoire du peuple » peut être écrite.

Le film *Frontières d'Empire* interprète le traitement discriminatoire rencontré par huit demandeurs taïwanais de visas américains et neuf femmes de la Chine continentale

[744] En 1983, Chen Chieh-jen a organisé une action artistique intitulée *Jineng sangshi* 機能喪失(Perte fonctionnelle) qui a été entreprise par lui et quatre jeunes hommes face à un public dans le quartier de *Ximending* à Taïpei. Ces cinq hommes, dont le visage est caché par une serviette placée sur le visage, marchent à la queue leu-leu dans la rue. Chacun touche l'épaule d'une personne devant lui. *Jineng sangshi* 機能喪失(Perte fonctionnelle) a exprimé le fait que sous le régime de la loi martiale, la capacité de penser et de voir du peuple est limitée.

[745] Hsiao Chong-Ray 蕭瓊瑞, *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史(Histoire de l'art de Taïwan dans la période d'après-guerre), Taïpei, Artist Publishing Co., 2013, p. 88, p. 171.

[746] Cheng Huei-Hwa 鄭慧華, « Zai wufa you dangan de shijian zhong shengchan xingdong he dangan » 在無法有檔案的事件中生產行動和檔案(Production des actions et des archives dans des cas non enregistrés), *Contemporary Art & Investment*, n°8, Pékin, *Nei Meng Gu* Daily, août 2009, p. 32.

qui ont immigré à Taïwan avec un visa de mariage. Ce film a été réalisé en se fondant sur un projet de blog qui collecte des récits individuels que l'artiste a transformés en une expérience collective. Il a ensuite filmé dans un espace spécialement construit. *Frontières d'Empire* retrace l'isolement, l'examen minutieux, la méfiance et le contrôle imposé à un groupe de personnes situées à la « frontière des empires ».

2.1.1 L'origine du projet

L'artiste a été invité à participer en 2008 au *Prospect New Orleans*, une biennale d'art contemporain aux États-Unis. Pour pouvoir demander un visa américain, les citoyens taïwanais doivent préparer des documents qui permettront de s'assurer qu'ils ne résideront pas illégalement aux États-Unis et fournir des empreintes digitales qui seront conservées dans les dossiers de sécurité du gouvernement américain. L'obtention d'un visa non-immigrant américain suppose de passer un entretien avec un officier d'immigration à l'Institut Américain à Taïwan (AIT en abrégé). Conformément au « Taiwan Relations Act », l'AIT a été instauré en 1979 à Taïpei[747] dans le but de maintenir les relations entre le peuple des États-Unis et le peuple taïwanais au moment où les États-Unis rompait toutes relations diplomatiques avec le parti au pouvoir à Taïwan et établissait des relations diplomatiques avec la Chine[748]. Cependant, les États-Unis conservent une attitude ambiguë puisqu'ils continuent de promettre de protéger l'île en cas d'attaque de Pékin. Cet « Act » autorise des relations avec les autorités gouvernementales américaines en donnant des pouvoirs spéciaux à l'AIT au niveau de l'ambassade de fait[749].

Lors de l'entretien l'officier de l'AIT peut manifester des préjugés de suspicion et utiliser un langage discriminatoire. Les demandes de visa peuvent être refusées pour des raisons imprécises. En cas de refus de visa, le demandeur se voit remettre un document

[747] « Taiwan Relations Act » (Public Law 96-8, 22 U.S.C. 3301 et seq.), l'Institut Américain à Taïwan. Disponible sur :

https://www.ait.org.tw/our-relationship/policy-history/key-u-s-foreign-policy-documents-region/taiwan-relations-act/ (Consulté le 31 août)

[748] Lee Hsiao-feng 李筱峰, *Taiwan shi 100 jian dashi* 台灣史 100 件大事(Cent événements marquants dans l'Histoire de Taïwan), tome II, Taïpei, Tipi Press (玉山社), 1999, p. 104, pp. 106-107.

[749] Le « Taiwan Relations Act » a été promulgué le 10 avril 1979 et autorise la continuation des relations commerciales, culturelles entre les peuples des États-Unis et de Taïwan. L'une des missions de l'AIT consiste à traiter les demandes de visa pour les citoyens taïwanais.

contenant la phrase « la décision prise ne peut faire l'objet d'un appel ».

Lors de l'entretien de l'artiste Chen Chieh-jen(陳界仁) en 2008, l'officier avait un doute sur les motifs qui l'amenaient à vouloir entrer sur le territoire américain car il y avait une erreur dans le formulaire rempli par l'artiste lui-même en raison de son faible niveau d'anglais. Selon l'artiste[750], cette expérience humiliante l'a incité à créer le blog « L'immigrant illégal » afin de protester contre les abus verbaux qu'il a subis de la part de l'officier de l'AIT.

En tant que départ du projet de l'œuvre, l'artiste a publié sur son blog en haut de la page une déclaration indiquant qu'« *il faut défendre la dignité fondamentale de l'homme soi-même*[751] ». Il a raconté ensuite sa mauvaise expérience au sein de l'AIT. Selon lui, il peut accepter le refus de visa, mais l'officier de l'AIT, en tant que représentant diplomatique entre deux pays, doit respecter la politesse élémentaire entre les personnes. L'intention d'immigrer illégalement est une allégation grave et inadmissible pour l'artiste. Il invite ainsi ceux qui rencontraient des histoires similaires à partager leur expérience, au cours des jours suivants, plusieurs réponses ont été postées sur le blog. Lorsque ces expériences personnelles sont partagées sur un blog public, « *au lieu de subir silencieusement, cela aide à réfléchir sur l'exercice de la souveraineté d'un pays derrière l'entretien*[752] ». Un simulacre construit de la valeur américaine a été intégré dans la pensée collective de la société taïwanaise au point de former des mécanismes d'autocensure subconsciente tels que les gens pensent ne pas être la hauteur des normes américaines lorsque leur visa a été refusé.

Après que le blog a été créé, cet événement a été publié dans les médias comme *TVBS NEWS* et *Liberty Times*. L'officier concerné à l'AIT a répondu que le déroulement de l'événement n'était pas tout à fait celui que l'artiste avait raconté. Par conséquent, l'AIT ne se prononcerait plus sur ce sujet.

Il existait un nombre proportionnellement plus élevé de demandes refusées parce

[750] Chen Chieh-jen 陳界仁, « Projet de la création : *Wo huaiyi ni shi yao toudu* 我懷疑你是要偷渡 protestation contre la violence verbale de la part de l'officier de l'Institut Américain à Taïwan », http://ccjonstrike.blogspot.com/2008/09/ait.html, mis en ligne le 27 septembre 2008 Blogger. (Consulté le 30 août 2018)

[751] *Ibid.*

[752] *Ibid.*

que présentées par des jeunes femmes célibataires et des personnes incapables de fournir des preuves de ressources financières suffisantes. Parmi ces témoignages partagés sur le blog, l'artiste a sélectionné huit cas de femmes qui se sont vu refuser un visa car elles étaient soupçonnées d'avoir pour but de se marier ou encore pire de vouloir contracter un mariage blanc sur le territoire américain[753]. Le contenu de ces *posts* non seulement retrace les mauvaises expériences faites à l'AIT, mais également suggère que les autorités taïwanaises devraient examiner leur politiques sur le contrôle des frontières à l'égard des autres États. C'est ainsi que l'artiste a réalisé une autre partie dans *Frontière d'Empire* qui parle des expériences discriminatoires subies par les épouses immigrées de la Chine durant l'entretien à l'aéroport de Taïwan.

L'« Empire » ne se réfère pas aux États-Unis, mais à l'« idéologie impériale ». Le terme de « frontière » dans la vidéo est figuré à la fois par l'institution représentative d'un pays à l'étranger (AIT) et par le lieu où sont effectués des contrôles d'immigration à l'aéroport. Au nom de l'alliance et du traité diplomatique entre les pays, l'« entretien pour le visa » ne consiste pas seulement un exercice de souveraineté d'un pays pour les contrôles de l'immigration à ses frontières extérieures, mais concerne aussi la stratégie disciplinaire d'un pays dominant vis-à-vis des pays plus faibles. Le peuple est soumis à certaines restrictions en raison de la surveillance impériale aux frontières entre pays en fonction de choix politiques, de facteurs économiques ou démographiques.

2.1.2 L'impérialisme culturel des États-Unis à Taïwan

Le thème de « l'empire » est défini comme ce que Saïd a cité dans *Culture et Impérialisme* : « *L'empire écrit Michael Doyle, est une relation officielle ou informelle ou un État contrôle le pouvoir politique effectif d'une autre société*[754]. » Il peut être établi par la force, la collaboration politique, la dépendance économique, sociale et culturelle[755]. Dans *Culture et Impérialisme*(1993), qui a été considéré comme la suite de l'*Orientalisme*, Saïd suggère que le colonialisme direct a pris fin après la Seconde Guerre Mondiale(1939–1945), mais qu'il perdure encore dans la sphère culturelle, dans

[753] Wu Ericamigo 吳根慧, « Chen Chieh-jen chuang 'diguo bianjie' weinisi canzhan »陳界仁闖《帝國邊界》威尼斯參展('Frontières d'Empire' est exposée dans le cadre de la Biennale de Venise au pavillon de Taïwan), Taïpei, *IT Park* Gallery & Photo Studio, http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/658/73, mis en ligne le 06 mai 2009 (Consulté le 31 août 2018)

[754] *Ibid*.

[755] *Ibid.*

les pratiques idéologique et sociale. L'impérialisme et le colonialisme ne se résument pas à un acte de conquête et d'accumulation, c'est une formation idéologique, un discours présent en laissant aux peuples (anciennement) dominés, un héritage culturel qui reste dans leur civilisation actuelle, c'est-à-dire que l'impérialisme culturel s'inscrit dans un système de pouvoir internationaux[756], car l'impérialisme n'aurait pas pu exister sans une culture la supportant. Saïd propose dans *Culture et Impérialisme* (1993) un discours visant à persuader la société politiquement et économiquement faible de l'importance cruciale d'évoluer dans le monde non occidental, et notamment avec l'aide des États-Unis.

Dans le cas de Taïwan, l'idéologie impériale des États-Unis sur l'île de Taïwan est fondée sur la dépendance de Taïwan en termes d'économie et de collaboration militaire. Nous allons ainsi retracer le contexte historique lié à la relation entre les États-Unis et Taïwan de 1954 à 1979 afin de comprendre le tropisme américain de Taïwan.

Après le déclenchement de la guerre de Corée en 1950, le gouvernement américain, qui avait renoncé à soutenir le parti KMT à la fin de la guerre civile chinoise, a immédiatement ordonné à la septième flotte américaine de bloquer le détroit de Taïwan pour maintenir sa position dominante dans la zone du Pacifique et bloquer l'armée communiste chinoise envoyée en support pendant la guerre de Corée.

Plus tard, de 1951 à 1965[757], les politiques militaires et économiques à Taïwan ont été élaborées sur la base de la politique de la « Diplomatie d'aide américaine[758] ». L'ensemble du soutien financier des États-Unis a stimulé l'industrie sur l'île et a permis aux ressources propres de Taïwan d'être utilisées pour le développement économique[759].

Par conséquent, l'éducation anticommuniste du KMT et le Bloc capitaliste américain ont transformé Taïwan en une base proaméricaine. Néanmoins, les États-Unis ont officiellement rompu en 1979 leurs relations diplomatiques avec Taïwan afin de se rapprocher de la Chine continentale. Cette dernière a mis en œuvre une réforme

[756] Edward W. Saïd, *Culture et Impérialisme,* trad. de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Fayard/Le Monde Diplomatique, 2000, p. 17.
[757] Lisa Reynolds Wolfe, « Cold War Taiwan : The United States Pulls Out », COLD WAR, le 12 mai 2015. Disponible sur : https://coldwarstudies.com/2015/05/12/cold-war-taiwan-the-united-states-pulls-out/ (Consulté le 01 septembre 2018)
[758] Le soutien américain atteint en moyenne environ 100 millions de dollars de 1951 à 1965.
[759] Lisa Reynolds Wolfe, « Cold War Taiwan : The United States Pulls Out », *art. cit.*

économique axée sur le néolibéralisme en 1978. C'est ainsi que le « Taiwan Relations Act » a été adopté comme loi interne aux États-Unis votée au Congrès américain en 1979 pour réglementer la relation indécise avec Taïwan.

2.1.3 La réalisation du projet sous forme de vidéo

En se fondant sur les textes postés sur le blog « L'immigrant illégal », le projet d'œuvre *Frontières d'Empire* tente de dévoiler la domination invisible par l'«idéologie impériale» des États-Unis. Dans le même temps, l'artiste réfléchit à la question de savoir si Taïwan traite les citoyens des autres pays relativement défavorisés avec cette « idéologie impériale ».

Le film est donc composé de deux parties. La première partie relate huit expériences typiques de femmes taïwanaises qui ont présenté une demande de visa américain non-immigrant à l'AIT. Dans chacun de ces cas, la demandeuse a été traitée impoliment par l'officier et s'est vu refuser un visa pour des raisons indéfinies.

La deuxième partie de vidéo narre l'histoire de huit épouses de la Chine continentale qui ont immigré à Taïwan pour vivre avec leur conjoint. L'artiste a filmé ces mariées chinoises qui racontent leur expérience d'entretien d'immigration à l'aéroport sous le contrôle de l'Agence nationale de l'immigration taïwanaise.

Par ailleurs, au lieu de créer un effet théâtral dans la vidéo, l'artiste a construit pour le tournage du film des espaces ressemblant aux salles d'interview de l'AIT et de l'aéroport de Taïwan. L'intention de l'artiste consiste à rendre sensible une ambiance autoritaire dans ces espaces, qui sont des lieux symboliques de la souveraineté nationale. Dans ces espaces, les appareils d'enregistrement et les dispositifs de communication électronique ne sont pas autorisés. Tous les demandeurs de visa américain et les femmes mariées de la Chine continentale ont été complètement isolés durant le processus d'entretien. Il n'y a donc aucune manière de prouver la véracité de leurs déclarations.

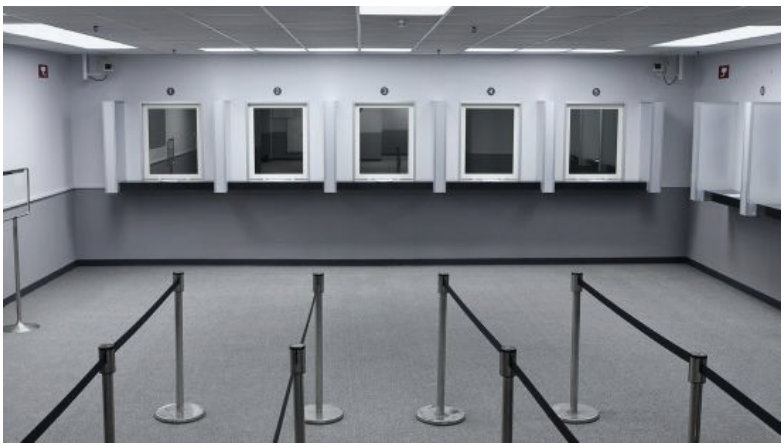
L'artiste a enlevé les bruits de l'ambiance du film. En plus de la voix des lecteurs, le designer sonore Lo Song-ce(羅頌策) a rajouté dans tout le film un son à très basse

fréquence de 32 Hz, qui fait que les spectateurs se sentent oppressés[760].

Nous allons étudier le contenu de l'œuvre en montrant des images du film[761]. Le film a été transféré en HD puis copié sur DVD et est présenté sous forme d'installation vidéo à canal unique, lu en boucle sans interruption. *Frontière d'Empire* est montré en noir et blanc, sa durée totale est de vingt-six minutes et cinquante secondes.

Première partie du film : L'expérience de huit femmes taïwanaises à l'AIT

Le film a commencé par une séquence sur la salle d'entretien à l'AIT en prise de vue continue et unique. Cette séquence du film est muette. L'espace est spécialement construit par l'artiste en imitation de la salle d'entretien réelle de l'AIT, où il y a cinq guichets sur le mur de face et deux guichets sur un côté. Devant ces guichets numérotés, des poteaux de guidage à sangle rétractable sont placés pour la gestion des files d'attente avec un potelet à panneau transparent situé sur le côté. Les plafonniers fluorescents émettent leur faible lumière blanche qui plonge tout l'espace dans une atmosphère étouffante.



La première séquence montre la salle d'entretien à
l'Institut Américain à Taïwan, dans laquelle il n'y a personne.

---

[760] Lin Yi-hsiu 林怡秀, «Uncanny-Body of Image : The Case Study of Chen Chieh-Jen's Films »(Corps étrange de l'image : l'étude de cas des films de Chen Chieh-jen), Mémoire de master en film d'animation et esthétique de l'image, sous la direction de Monsieur le professeur Sing Song-yong 孫松榮, Taïnan(Taïwan), Université nationale des Arts de Taïnan, 2011, p. 105.

[761] Chen Chieh-jen 陳界仁, *Empire's Borders I 2008-2009*, ajouté par IT Artists, 2015, Vimeo, https://vimeo.com/149784421. (Consulté le 02 septembre 2018)

La scène montre l'espace de l'AIT où une femme attend devant chaque guichet.

Après que la scène présentant l'espace a duré quelques dizaines de secondes, un sous-titre à la fois en anglais et en chinois apparaît à l'écran et indique l'endroit où les entretiens de visa se sont déroulés – un lieu qui symbolise la frontière de l'empire.

Afin de protéger les informations personnelles et la sécurité de huit demandeuses de visa, l'artiste a recruté huit interprètes en remplacement des femmes qui ont partagé sur le blog leur expérience du rendez-vous à l'AIT. Dans un espace sombre, ces huit demanderesses tournent le dos à la caméra et regardent vers le guichet, fermé par une vitre qui reflète leur visage.

Chaque histoire racontée se termine par un fondu en noir, la scène suivante s'éclaircit jusqu'à être visible normalement et une autre histoire commence. Et chaque histoire dure en moyenne deux à cinq minutes.

Nous allons présenter ci-dessous trois cas parmi ces expériences partagées. Dans le premier cas, une jeune femme travaille dans une entreprise familiale qui assure ses ressources financières. Néanmoins, sa demande de visa touristique a été refusée deux fois sans raison précise.

« Je vous soupçonne de vouloir immigrer illégalement. »

D'après l'image du film montrée ci-dessus, lors de l'entretien, sans demande de précisions, elle est soupçonnée d'avoir l'intention d'immigrer illégalement. L'officier de l'AIT jette ensuite tout son dossier de demande devant elle. Elle dit à la fin : « *Je voulais juste aller à New York pour les vacances. Je ne comprends pas pourquoi nous sommes traités comme des criminels et interrogés un par un?* »

La deuxième histoire concerne une autre jeune femme qui devait rencontrer un client aux États-Unis suite à la demande de son patron. L'officier de l'AIT lui a posé ensuite des questions suivantes : Pourquoi êtes-vous célibataire? Comme vous parlez couramment anglais, est-ce que vous comptez rester longtemps aux États-Unis et ne plus revenir ?

(Pourquoi êtes-vous célibataire ?)

« Vous parlez couramment anglais. Allez-vous y aller et ne pas revenir ? »

Après avoir essuyé un refus une première fois, elle a demandé encore un fois un visa de voyage d'affaires. Cette demande a été refusée. Lorsqu'elle a voulu savoir la raison de ce refus, l'officier de l'AIT lui a donné une feuille de papier expliquant qu'il n'y a aucun moyen de faire appel de cette décision. Elle voulait encore poser une autre

question, mais cet officier a crié avec impatience : « *La personne suivante !* ».

Dans le troisième cas, une femme a déclaré, après s'être vu refuser deux fois sa demande de visa, « *Pourquoi est-ce si difficile d'obtenir un visa américain ?* » Elle avait besoin d'un visa américain pour rendre visite à sa grand-mère qui était malade. Il fallait d'abord payer quatre mille nouveaux dollars taïwanais afin de prendre rendez-vous pour seulement déposer une demande de visa. L'attitude de l'officier de l'AIT est perçue comme intolérable. À la fin, la jeune femme réalise que ce monde n'est pas juste.

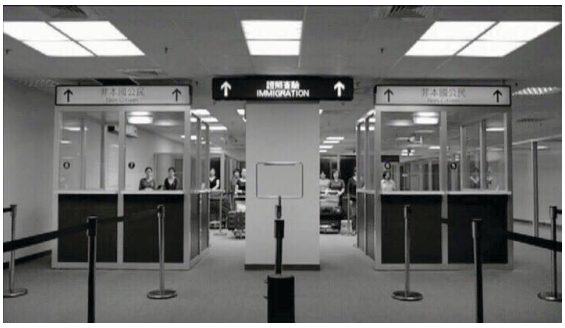
« ce monde n'est pas juste. »

Cette injustice ne concerne pas seulement le processus d'entretien pour le visa américain, mais aussi le contrôle d'immigration à l'aéroport taïwanais. Lorsque les immigrants veulent entrer sur le territoire de Taïwan, des conversations tout aussi injustes ont lieu au sein du contrôle de l'immigration.

Deuxième partie :
L'expérience de huit épouses chinoises continentales à l'aéroport

La deuxième partie du film *Frontières d'Empire* commence par une image d'un panneau d'indication du Hall d'arrivée à l'aéroport. La scène suivant montre un espace du contrôle de l'immigration, où il y a huit femmes chinoises qui attendent de passer le contrôle d'immigration.

Le panneau « Hall d'arrivée » à l'aéroport



La salle de l'immigration à l'aéroport

Avec l'aide de l'Association des mariages des deux côtés du détroit de Taïwan, l'artiste a invité huit femmes chinoises, qui se sont mariées avec des Taïwanais et se font filmer volontairement pour parler de leurs difficultés à obtenir une carte d'identité et leurs propres expériences d'entretiens à l'aéroport de Taïwan[762]. Lors du contrôle avec l'agent d'immigration, elles doivent subir une vérification approfondie de leurs antécédents, y compris en répondant à des questions sur leur vie privée avec leur mari.

Dans la vidéo, nous constatons sur l'image ci-dessous que ces femmes restent debout en attendant avec leurs bagages sur le chariot. Elles tiennent dans leurs mains un formulaire d'entrée à Taïwan qu'il faut remplir avant l'entretien, derrière lequel elles écrivent leurs expériences personnelles d'entretien avec la police d'immigration. Ensuite, elles lisent une par une leur texte manuscrit en utilisant un dialecte régional ou le mandarin. Nous allons étudier deux cas parmi ces huit histoires.

Huit femmes sont debout derrière un chariot à bagages chargé des valises dans l'endroit où s'exerce le contrôle d'immigration.

[762] Wu Ericamigo 吳根慧, « Chen Chieh-jen chuang 'diguo bianjie' weinisi canzhan »陳界仁闖《帝國邊界》威尼斯參展('Frontières d'Empire' est exposée dans le cadre de la Biennale de Venise au pavillon de Taïwan), *art. cit.*, (Consulté le 02 septembre 2018)

Dans le premier cas, une femme chinoise est venue à Taïwan pour rejoindre son mari qui est taïwanais. Une fois qu'elle est descendue de l'avion à Taïwan, elle a été emmenée dans une salle et a passé un entretien pendant quatre heures. La police d'immigration lui a posé des questions délicates telles que : Est-ce que votre mari et vous ne dormez pas ensemble? Quand avez-vous commencé à avoir des relations sexuelles? À quelle heure se lève votre mari ? Quel pied pose-t-il d'abord par terre? Selon elle, ces questions sont privées, mais si elle ne répondait pas clairement ou si elle donnait des réponses différentes de celles de son mari, elle serait soupçonnée d'avoir paraphé un faux acte de mariage. Elle serait alors immédiatement renvoyée en Chine continentale.

« Je serai soupçonnée d'avoir un mariage blanc. »

« Si vous dites quelques chose de mal, vous serez expulsées. »

Ensuite, la dernière femme qui témoigne dans le film décrit une situation générale des femmes immigrées. Elle était à Taïwan depuis huit ans. La durée de séjour et son travail lui ont permis de demander une carte d'identité de Taïwan. Cependant, certaines de ses amies ont été expulsées parce qu'elles n'ont pas réussi à obtenir leurs titres de séjour. Certaines n'osaient pas parler de leurs expériences. La police d'immigration a posé des questions délicates et même a menacé que si ces femmes chinoises disaient quelque chose d'inapproprié, elles seraient expulsées.

La transition entre chaque récit individuel est représentée par un fondu en noir. Ces femmes parlent successivement. À la fin du film, la scène s'assombrit progressivement jusqu'à ce que l'écran devienne entièrement noir.

2.1.4 L'analyse de *Frontière d'Empire*

Le film est présenté de manière documentaire. Ces monologues transforment des voix auparavant réduites au silence en conversation publique avec les spectateurs de l'œuvre. La réalisation de ce film amplifie les voix étouffées et conserve des mémoires et des incidents collectifs qui sont impossibles à enregistrer. L'analyse de la vidéo *Frontière d'Empire* se construit en trois perspectives.

1) Le choix de la forme d'expression artistique

La mission de l'artiste est de montrer ces relations oppressives de manière esthétique, selon l'artiste Chen Chieh-jen(陳界仁)[763]. Il utilise la caméra comme outil de création, et le médium vidéo devient une forme d'expression artistique. La caméra relie le spectateur à l'opprimé. Les demandeuses de visa américain et les épouses chinoises dans la vidéo ont parlé respectivement devant la vitre du guichet et devant la caméra, tandis que les spectateurs jouent le rôle à la fois d'intervieweur et de témoin qui participe à ces entretiens du passé.

La puissance de la vidéo est renforcée par l'image mobile, le son, l'enregistrement, la copie et la lecture en boucle. La lecture de la vidéo n'est pas limitée par le temps et l'endroit, cela crée davantage de possibilités de dialogue. Chaque projection de la vidéo signifie une réunion temporaire pour discuter des questions liées à l'œuvre *Frontière d'Empire* avec les spectateurs.

La vidéo non seulement combine différentes formes d'expression artistique mais aussi devient une révolution esthétique liée au médium en art. *Frontière d'Empire* marque une étape de l'histoire de l'art taïwanais où l'image mobile, l'audio-visuel, est de plus en plus présents[764]. Le langage cinématographique s'inscrit ainsi dans le domaine de l'art plastique. Dans le cas de la vidéo *Frontière d'Empire*, le ralenti, le gros plan et le rapprochement des images par le montage sont des techniques

[763] Cheng Amy Huei-hwa 鄭慧華, « Zai wufa you dangan de shijian zhong shengchan xingdong he dangan »在無法有檔案的事件中生產行動和檔案(Production des actions et des archives dans des cas non enregistrés), *art. cit.*, p. 34.

[764] Sing Song-yong 孫松榮, « Qi shi lu : taiwan luxiang yishu chuangshiji »啟視錄：臺灣錄像藝術創世紀(La genèse de l'art vidéo à Taïwan), *art. cit.*, (Consulté le 10 septembre 2018)

qui ont un retentissement sur la manière de considérer le monde et notamment les arts. Grâce à l'équipement audiovisuel en haute définition et à la technique de la construction des décors du film, le film représente précisément les détails des espaces de manière réaliste.

2) L'espace construit fidèle à la réalité

En plus par les témoignages extraits du blog « L'immigrant illégal », l'incarnation du pouvoir étatique est présentée dans la vidéo par le déploiement dans l'espace.

Deux parties du film *Frontière d'Empire* montrent respectivement deux espaces très fermés. Ces espaces ne sont ni le réel ni une reproduction tout à fait fidèle du réel. Néanmoins, l'artiste garde une vocation de réalisme en apportant une cohérence et une crédibilité entre des décors et l'endroit réel. Bien que c'est un film presque en noir et blanc, la qualité du plafond, du sol, de la cloison entre chaque guichet à l'AIT, des vitres des guichets est représentée en s'appuyant sur l'endroit réel.

L'artiste a transformé ces espaces qui sont en fait des frontières interétatiques et dans lesquels résident les pouvoirs qui ont le droit de ne pas divulguer l'image de ces espaces, en un lieu de discussion, de partage et d'accusation. Dans ces espaces, l'artiste met en scène des « monologues » collectifs pour s'opposer au « soupçon d'immigration clandestin » légalisé par la politique étrangère aux niveaux national et interétatique.

3) La « politicité » dans *Frontière d'Empire*

Le critique d'art, Huang Chien-hung (黃建宏) désigne que la vidéo de l'artiste Chen est une sorte d'« opération »[765], qui incite les spectateurs à être conscients de l'existence de la *politicité*. La « politicité » que *Frontière d'Empire* a exprimée désigne la conscience politique plutôt que l'engagement politique[766]. Ce dernier implique l'action autrement que l'adhésion à des valeurs, c'est-à-dire une volonté d'agir.

[765] Huang Chien-hung 黃建宏, « Cong Chen Chien-jen luxiang zhan kan yingxiang de wenti hua »從陳界仁錄像展看影像的問題化(La problématique de l'image dans la vidéo de Chen Chien-jen), *ACT - Art Critique of Taiwan*, n°41, Université nationale d'art de Taïnan, janvier 2010, p. 138.

[766] *Ibid*., p. 137.

L'ambition du film n'est donc pas d'influer réellement en faveur d'une réforme politique[767]. Selon le critique d'art Cheng Amy Huei-hwa(鄭慧華), l'artiste ne pense pas que le film *Frontière d'Empire* puisse exercer une pression suffisante sur le gouvernement de Taïwan pour négocier avec le gouvernement des États-Unis afin d'améliorer le régime de délivrance des visas, notamment le contrôle des demandes de visas[768]. La conscience politique proposée par l'artiste n'émerge que lorsque l'on s'intéresse étroitement aux rapports d'exploitation et donc aux rapports de pouvoir de domination. Cette conscience politique implique la compréhension de la nature du pouvoir, et des différentes façons dont sa délégation est organisée en fonction de la loi.

D'après l'artiste Chen Chien-jen(陳界仁), « *une fois que l'on est capable d'écrire et de raconter ces expériences privées, cela devient le point de départ pour prendre conscience de la politique et l'idéologie impériale*[769] ». L'écriture signifie, au-delà du discours dominant dans le cadre institutionnel, la proposition d'un autre aspect, qui rend visible les incidents dissimulés et qui crée un champ dans lequel un individu peut discuter au lieu d'accepter juste les résultats[770].

Un autre niveau de la « politicité » est exprimé dans la tension entre l'apparition de ces récits individuels et le fait réel, ainsi que dans la tension entre l'entrée légale définie par la souveraineté nationale – exprimée par des attitudes bureaucratiques – et l'impact sur l'individu dans son existence en tant qu'être humain.

Les droits de l'homme et la liberté de voyage sont en fait pratiqués conditionnellement[771] et sont basés sur des formulaires, des entretiens et le jugement des officiers d'immigration. La relation entre les États-Unis et Taïwan et celle entre Taïwan et la Chine ne possèdent pas le même contexte historique. Néanmoins, la conversation autoritaire durant le processus de l'entretien en vue d'entrer dans un pays

---

[767] *Ibid*., p. 133.

[768] Cheng Amy Huei-hwa 鄭慧華, « Zai wufa you dangan de shijian zhong shengchan xingdong he dangan »在無法有檔案的事件中生產行動和檔案(Production des actions et des archives dans des cas non enregistrés), *art. cit.,* p. 33.

[769] *Ibid.*, p. 34.

[770] *Ibid*.

[771] Le ministère des Affaires étrangères de Taïwan a déclaré le 26 août 2008 que si Taïwan peut répondre aux sept exigences techniques du cadre de coopération antiterroriste des États-Unis, Taïwan peut devenir candidat au Programme des exemptions de visa. Ces conditions comportent les passeports incorporés aux micro-puces et le partage de renseignements antiterroristes.

repose sur les droits autorisés par l'État.

L'artiste crée, d'abord à travers un réseau public – son blog, un champ de discussion dans lequel les traces des histoires personnelles ont été remémorées. Ensuite, à travers une vidéo dans laquelle ces expériences initialement dissimulées sont présentées par des acteurs ou par les personnes qui les ont subies. Tout cela met en évidence la conditionnalité du franchissement d'une frontière séparant deux pouvoirs souverains : États-Unis et Taïwan, Taïwan et Chine. Au nom de l'art, ces récits personnels sont ainsi archivés dans un lieu d'art comme la galerie et le musée d'art.

2.2 Les expositions dans le cadre desquelles la vidéo est présentée

Nous allons étudier ensuite deux expositions, dans le cadre du projet *curatorial* de chaque exposition, *Frontière d'Empire* montre que l'« idéologie impériale » existe encore de nos jours. L'œuvre est présentée aux différents publics de l'exposition, l'artiste tente de réduire la possibilité d'être domestiqué par l'« idéologie impériale ». Ainsi, chaque exposition porte des significations diverses selon le contexte différents.

2.2.1 L'artiste représentatif de Taïwan à la 53ème Biennale de Venise

L'œuvre *Frontière d'Empire* est exposée pour la première fois dans l'exposition intitulée *Affaires étrangères*[772] dans le cadre de la 53ème Biennale de Venise dans le pavillon de Taïwan. Ce thème sert de métaphore de l'exposition. Dans cette manifestation internationale d'art contemporain, en utilisant *Affaires étrangères* comme sujet, l'exposition est considérée non seulement comme une action qui traite des rapports mutuels entre pays mais aussi comme un processus de construction et d'affirmation de l'identité de l'individu consubstantielle à celle de la nation.

La Biennale de Venise fondée en 1895 désigne couramment l'Exposition internationale d'art contemporain qui est composée d'un pavillon central, de pavillons

[772] « Di 53 jie weinisi shuang nian zhan – taiwan guan »第 53 屆威尼斯雙年展–台灣館(La 53ème Biennale de Venise – Pavillon de Taïwan), *Modern Art*, Taïpei, Taïpei Fine Arts Museum, juin 2009, pp. 4-7.

nationaux et d'événements collatéraux[773]. Le pavillon central est réservé à l'exposition principale de la manifestation qui est organisée par le directeur artistique de chaque édition. Le pavillon national représente l'image d'un pays en termes d'art contemporain et présente son état actuel de développement artistique. Et puis, des événements collatéraux sont organisés souvent par la galerie d'art et le centre d'art qui loue les espaces pour présenter des expositions individuelles.

Taïwan, dirigé par le Musée des Beaux-Arts de Taïpei, est devenu l'un des pays participants à partir de 1995[774]. Taïwan a pu être présent dans un pavillon dédié. Ce pavillon national taïwanais revêt une signification politique sans doute plus considérable que la signification artistique de l'exposition. La fondation du pavillon de Taïwan incarne une construction de l'identité nationale de Taïwan.

Cependant, les autorités chinoises ont fait pression sur la fondation de la Biennale de Venise[775]. Ainsi, la qualification de pavillon national pour Taïwan a été annulée en 2003[776]. Afin de continuer d'assister à une telle manifestation internationale, dans les éditions suivantes, le Musée des Beaux-Arts de Taïpei a demandé à être présent en tant qu'organisateur de l'un des événements collatéraux de la Biennale. Le Musée des Beaux-Arts loue ainsi à chaque édition, via le Cercle artistique de Venise, le Palais des Prigioni (*Palazzo delle Prigioni*) comme lieu d'exposition[777], qui est considéré comme

---

[773] The Organization : LA BIENNALE DI VENEZIA, Site officiel de La Biennale di Venezia, http://www.labiennale.org/en/la-biennale-di-venezia. (Consulté le 13 septembre 2018)

[774] Weinisi shuang nian zhan taiwan guan 威尼斯雙年展臺灣館(Pavillon de Taïwan à la Biennale de Venise), Taïpei Fine Arts Museum, https://www.tfam.museum/Exhibition/ExhibitionTheme.aspx?id=4&ddlLang=zh-tw. (Consulté le 13 septembre 2018)

[775] Lu Pei-yi 呂佩怡, « shuang yinhao li de taiwan guan »雙引號裡的『台灣館』(Le Pavillon de Taïwan entre guillemets 1995 – 2013), *ARTCO*, n°244, Taïpei, Artouch Publication Dept., janvier 2013, p. 66.

Selon Lu Pei-yi(呂佩怡), à partir de 2000, année qui marque la première alternance de pouvoir, le KMT perd le pouvoir à la faveur du Parti Démocratique Progressif (DPP) qui soutient l'indépendance du pays. Le développement démocratique à Taïwan permet à la Chine d'empêcher Taïwan de participer, en tant que pays, à tout manifestation internationale.

[776] Weinisi shuang nian zhan taiwan guan 威尼斯雙年展臺灣館(Pavillon de Taïwan à la Biennale de Venise), Taipei Fine Arts Museum, https://www.tfam.museum/Exhibition/ExhibitionTheme.aspx?id=4&ddlLang=zh-tw. (Consulté le 13 septembre 2018)

[777] Wang Chia-chi 王嘉驥, « wo dui beimei guan 'shuang zhan ban' de renshi, guancha yu fenxi »我對北美館「雙展辦」的認識、觀察與分析(Mes compréhension, observation et analyse sur le 'Bureau des affaires de la biennale' du Musée des Beaux-Arts de Taïpei), *ARTCO*, n°244, Taïpei, Artouch Publication Dept., janvier 2013, p. 68.

le pavillon de Taïwan. Mais ce pavillon de Taïwan n'a pas le statut d'un pavillon national officiel.

Le pavillon national dans le cadre d'une manifestation internationale d'art met en valeur la légitimité identitaire d'un pays. La question du statut national de Taïwan est compliquée : Taïwan souhaite être reconnu de droit comme un État souverain, et possède en effet quatre propriétés qui satisfont aux conditions de l'existence d'un État souverain[778]. Néanmoins, pour des raisons de conflit entre Taïwan et la Chine, l'île taïwanaise se heurte à un manque de reconnaissance diplomatique.

En ce qui concerne la méthodologie de l'exposition, le Musée des Beaux-Arts de Taïpei publie d'abord une demande de projet *curatorial*. Ensuite, en coopération avec le commissaire d'exposition sélectionné, le Musée des Beaux-Arts de Taïpei est chargé de la gestion du budget, du transport d'œuvres, du montage de l'exposition et du démontage[779]. Le pavillon de Taïwan n'est pas officiellement un pavillon national, mais il a l'ambition de réaliser des expositions du niveau d'un pavillon national. Chaque édition a tendance à utiliser la thématique relative à l'identité taïwanaise dans l'exposition présentée au pavillon de Taïwan.

Un professeur de l'Université nationale d'éducation de Taïpei, Lin Chih-ming (林志明) a estimé que le thème *Affaires étrangères* correspond à cette tendance en reflétant le caractère ambigu et fluctuant de l'institution politique à Taïwan et la division de l'identité nationale au nom de la diplomatie culturelle[780].

En étudiant le contexte du pavillon de Taïwan à la Biennale de Venise, dans le cadre de cette exposition, *Frontières d'Empire* montre une absence de liberté de voyage dans le monde reposant sur des documents, des formulaires et des entretiens. Ces

---

[778] Claude Duval et François Ettori, « États fragiles… ou États autres ? Comment repenser l'aide à leur développement, notamment en Afrique ? », *Géostratégiques*, n°25, octobre 2009.

Selon la Convention de Montevideo sur les droits et les devoirs des États, la définition d'un État souverain respecte les quatre critères suivants : « une population permanente, un territoire défini, un gouvernement, une capacité d'entrer en relation avec les autres États ». Cette convention est celle signée à Montevideo en 1933.

[779] Lu Pei-yi 呂佩怡, « shuang yinhao li de taiwan guan »雙引號裡的『台灣館』(Le Pavillon de Taïwan entre guillemets 1995 – 2013), *art. cit.*, p. 66.

[780] Lin Chih-ming 林志明, « Yuedu weinisi shuang nian zhan taiwan guan »閱讀威尼斯雙年展台灣館 (La lecture du pavillon de Taïwan à la Biennale de Venise), *Taiwan Pavilion at the Venice Biennale 1995-2007*, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, 2010, p. 76.

règlements sont établis en fait par les autorités des affaires étrangères de chaque pays. L'exposition présentée dans le pavillon de Taïwan symbolise un espace de diplomatie. *Frontière d'Empire* est une protestation contre l'attitude dominatrice des autorités responsables des affaires étrangères.

Cependant, les visiteurs de la Biennale de Venise viennent de pays différents. Ils ne comprennent pas nécessairement la problématique que *Frontière d'Empire* exprime : la difficulté d'obtention d'un visa en raison de problèmes diplomatiques entre les États-Unis et Taïwan, ainsi que le doute sur l'acte de mariage entre un(e) Taïwanais(e) et un(e) Chinois(e) en raison des relations compliquées entre Taïwan et la Chine. L'œuvre *Frontière d'Empire* présente simplement l'un des problèmes de la diplomatie taïwanaise. La présence du pavillon de Taïwan dans le cadre d'une manifestation internationale d'art est davantage une question politique qu'artistique.

Que ce soit l'AIT ou la Biennale de Venise, ces institutions n'admettent pas que Taïwan soit un État légitime, puisque Pékin est attentif à ne laisser aucune chance à la diplomatie taïwanaise de poser le pied sur la scène internationale. Taïwan a toujours entretenu des relations diplomatiques avec des méthodes exceptionnelles comme le « Taiwan Relations Act » et la participation aux événements collatéraux de la Biennale de Venise.

Les narratrices dans le film de Chen Chien-jen(陳界仁) et l'existence du Pavillon de Taïwan marquent le positionnement de Taïwan situé aux frontières entre États. À la fin de la Biennale de Venise, l'œuvre *Frontière d'Empire* a été conservée au Musée des Beaux-Arts de Taïpei[781].

2.2.2 La rétrospective de l'artiste au Musée des Beaux-Arts de Taïpei

En 2010, le Musée des Beaux-Arts de Taïpei a invité l'artiste pour la première fois à présenter sa rétrospective, dont la thématique est conçue autour de *Frontière d'Empire*. Par rapport à une manifestation internationale d'art, la présentation de l'œuvre *Frontière d'Empire* dans le musée d'art taïwanais possède des significations différentes.

[781] Informations obtenues du site officiel du Musée des Beaux-Arts de Taïpei : https://www.tfam.museum/Collection/CollectionDetail.aspx?CID=4351&ddlLang=zh-tw. (Consulté le 13 septembre 2018)

L'artiste Chen explique : « *Ce dont je veux discuter à travers l'œuvre ne concerne pas l'immigration clandestine ou l'entrée illégale, mais l'idéologie de l'empire, et la question de savoir s'il y a des frontières ?*[782]» Nous allons d'abord présenter le sens du thème relatif à l'«empire» dont traite *Frontière d'Empire*. L'empire contemporain ne se compose ni d'un seul État souverain ni d'un État-nation. L'« idéologie impériale » de nos jours est une forme de pouvoir construite sur la base de la force politique et économique, elle est devenue par conséquent une force idéologique, qui progressivement pénètre dans la société.

Une fois que l'on a pris conscience de l'existence de l'« idéologie impériale » dans la société taïwanaise, il est possible d'éliminer une telle idéologie. Les actes d'écrire et de parler marquent le début d'un mouvement visant à arrêter le renforcement de l'« idéologie impériale ».

À l'occasion de cette rétrospective, l'artiste a créé deux espaces : un espace fictif de discussion sur un réseau social, le blog, et un espace réel où est exposée l'installation vidéo de *Frontière d'Empire*.

D'abord, le projet de blog « Immigrant illégal » met en place une communication ouverte via les réseaux sociaux, ce qui permet à des faits et incidents initialement ignorés d'être présentés et discutés publiquement. Ce blog permet également aux personnes qui ne se connaissent pas de se connecter et d'exprimer leur désaccord. Cependant, il existe des critiques sur le blog, par exemple certains pensent que l'artiste recherche simplement la notoriété et même voudrait en profiter pour obtenir un visa américain.

Bien qu'il soit difficile de parler publiquement du processus de demande de visa dans les médias, le mécanisme d'anonymat du blog permet de recueillir ces expériences et ensuite de les archiver. L'une des missions de l'artiste est de créer une œuvre à partir de ces archives.

Le Musée des Beaux-Arts de Taïpei a organisé pour la première fois la

[782] Lin Yi-hsiu 林怡秀, «Uncanny-Body of Image : The Case Study of Chen Chieh-Jen's Films »(Corps étrange de l'image : l'étude de cas des films de Chen Chieh-jen), *op. cit.*, p. 143.

rétrospective d'artiste présentant les œuvres vidéo de Chen Chieh-jen(陳界仁) sous forme d'installation vidéo. Le Musée a invité initialement l'artiste à montrer son installation vidéo dans un grand espace au rez-de-chaussée, mais l'artiste a refusé. Son but est de supprimer la « classe spatiale ». Selon l'artiste, « *ce n'est pas l'espace qui détermine la qualité de l'œuvre, c'est l'œuvre qui détermine le sens de l'espace*[783] ». Autrement dit, l'espace d'exposition au rez-de-chaussée est généralement réservé aux artistes renommés tandis que l'espace d'exposition du premier sous-sol est réservé aux jeunes artistes qui sont relativement moins connus pour réaliser leur projet d'exposition. L'artiste Chen Chieh-jen(陳界仁) a exposé sa rétrospective au premier sous-sol où il y a même eu une fuite d'eau. Il a décidé d'utiliser une partie de son budget de création pour réparer cette fuite.

Présentée sous forme d'installation vidéo, *Frontière d'Empire* est lue en boucle sans interruption. Le spectateur est libre d'entrer et de quitter la salle n'importe quand. La structure temporelle du film est linéaire, mais ce que voit le spectateur peut en être un fragment. Le dispositif de présentation propose un nouveau rapport au spectateur, ce qu'il va recevoir peut être une mémoire d'une seule image extraite du film. Dans le cadre de l'exposition d'art contemporain, ce film repose sur une certaine conception de l'événement et non sur une intrigue dramatique.

2.3 La critique faite par l'artiste sur le Musée des Beaux-arts de Taïpei

À l'occasion d'une conférence de presse en 2010, qui a eu lieu pour inaugurer la rétrospective de l'artiste, Chen Chieh-jen (陳界仁) a critiqué le changement de stratégie du Musée des beaux-arts de Taïpei. « *Ces dernières années, la politique d'exposition du musée a été élaborée en favorisant les ventes de billets et la popularité*[784]». C'est-à-dire que le musée s'est intéressé avant tout à l'organisation d'expositions financièrement rentables, au détriment de son rôle initial qui est de faire connaître les artistes locaux. L'artiste a souligné que l'une des missions du Musée des Beaux-Arts de Taïpei est essentiellement d'encourager la production culturelle locale. Il a déclaré à la fin de la conférence que si le Musée des Beaux-Arts de Taïpei ne modifie pas sa politique d'exposition, il n'y exposerait plus.

---

[783] *Ibid.*, p. 158.

[784] *Ibid.*

Les deux points de vue critiques que l'artiste a exprimés concernent premièrement la disproportion entre le nombre d'expositions des chefs-œuvre empruntés de grands musées européens ou américains et celui des expositions consacrées à des artistes taïwanais. Et deuxièmement, l'insuffisante présentation de l'histoire de l'art taïwanais dans le musée.

Le Musée des Beaux-Arts de Taïpei a été fondé en 1983 en tant que premier musée d'art moderne de Taïwan[785]. Selon l'artiste, qui a participé à l'inauguration, la fondation du musée des beaux-arts de Taïpei signifiait que les Taïwanais sont capables de développer leur propre histoire de l'art en se fondant sur le contexte historique taïwanais[786].

Cependant, ce musée s'est engagé depuis les années 1990 dans des projets d'échanges avec des musées européens et américains. Par exemple en 1991, l'exposition *Le monde de Miró* en coopération avec la Fondation Maeght ; en 1993, l'exposition *Sculptures de Rodin* organisée avec le musée Rodin de Paris ; et en 1999, l'exposition *Chefs-d'œuvre du musée de l'Orangerie* ; et en 2005, l'exposition de la collection du *Musée d'art moderne de la Ville de Paris*. Jusqu'en 2009, le Musée des Beaux-arts de Taïpei a présenté une exposition concernant les œuvres du *Pixar Animation Studio*[787]. Selon l'artiste Chen, « *bien que l'exposition Pixar soit présentée dans un espace qui n'est pas muséal conventionnel, elle connait un succès de fréquentation. Le Musée des Beaux-Arts de Taïpei devrait soutenir des créations plus expérimentales*[788] ».

Le succès populaire de ces expositions détermine l'élaboration de la politique d'exposition du musée. Les expositions empruntant des chefs-d'œuvre de grands musées d'Europe amènent au musée des catégories de public qui ne le fréquentent que par la notoriété de ces musées. L'art a ainsi été dominé par le régime invisible du musée, comme la fréquentation d'une exposition, la vente de tickets et la visibilité médiatique

---

[785] Hsiao Chong-ray 蕭瓊瑞, *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史(Histoire de l'art de Taïwan dans la période d'après-guerre), Taïpei, Artist Publishing Co., 2013, p. 88, p. 154.

[786] *Ibid.*

[787] Informations obtenues sur le site du Musée des Beaux-Arts de Taïpei : https://www.tfam.museum/. (Consulté le 16 septembre 2018)

[788] Lin Yi-hsiu 林怡秀, «Uncanny-Body of Image : The Case Study of Chen Chieh-Jen's Films »(Corps étrange de l'image : l'étude de cas des films de Chen Chieh-jen), *op. cit.*, p. 160.

qui sont devenues les normes pour déterminer la qualité de l'exposition[789].

En plus, en tant que l'un des vingt-cinq membres du comité consultatif annuel du Musée des Beaux-Arts de Taïpei, l'artiste Chen a trouvé lors du comité en 2009 que le Musée des Beaux-Arts tendait à réaliser les projets d'expositions en coopération avec des entreprises privées[790], ces derniers apportent leur soutien financier au musée. Cela permet au musée de pouvoir faire venir des chefs-d'œuvre et des grands noms des musées internationaux, en particulier des musées d'art français, garants de la qualité des expositions présentées. Par rapport aux expositions de l'artiste taïwanais, le Musée des beaux-arts de Taïpei a consacré le gros de ses ressources financières et humaines aux expositions qui présentent des œuvres empruntées à de grands musées étrangers. La période d'exposition est plus longue, l'espace d'exposition est plus grand. Le contrat concernant la répartition des bénéfices entre le musée et les entreprises privées n'a pas été divulgué. Comment un musée d'art confie-t-il son espace culturel public à des entreprises privées ? C'est une question dont l'artiste a tenté de parler.

Chen Chieh-jen(陳界仁) a profité de sa rétospective pour créer un espace de discussion. Non seulement avec son œuvre *Frontière d'Empire* contre l'hégémonie impériale, mais aussi à travers sa rétrospective, il œuvre à contrer les valeurs esthétiques occidentales qui se transforment en hégémonie culturelle et déterminent la nature des expositions dans le musée des beaux-arts. Bien que l'intention de *Frontière d'Empire* de changer directement la politique diplomatique ne soit pas possible, son film est une proclamation de décolonisation culturelle par l'« idéologie impériale ».

Pareillement, bien que la critique faite par l'artiste à l'occasion de sa conférence de presse ne conduise pas à un changement immédiat de la politique culturelle du Musée des Beaux-Arts de Taïpei, il a déclaré que les expositions internationales co-organisées avec des entreprises à but lucratif allaient réduire sérieusement l'espace d'exposition des artistes taïwanais.

---

[789] Chang Chia-chi 張佳祺, « "Zai diguo de bianjie shang" Chen Chieh-jen xiang beimei guan dao bie »"在帝國的邊界上" 陳界仁向北美館道別(Aux frontières de l'Empire, Chen Chieh-jen(陳界仁) a fait ses adieux au Musée des Beaux-Arts de Taïpei), *Newnet*, Association des artistes chinois, http://newnet.tw/Newsletter/Comment.aspx?Iinfo=5&iNumber=1284#ixzz5RSjNEorC, mis en ligne le 26 août 2010. (Consulté le 18 septembre 2018)

[790] Chen Chieh-jen 陳界仁, « Mingzhebaoshen huo xiangxin diandi gongcheng »明哲保身或相信「點滴工程」(Préserver ses intérêts plutôt que les principes ou bien croire en « l'ingénierie des petits pas »), *ARTCO*, n°294, 2017, p. 76.

Selon lui, il faut d'abord définir les missions institutionnelles du musée. L'espace d'exposition du musée doit réserver ses ressources muséales pour soutenir les jeunes commissaires d'exposition. Une autre mission consiste à instaurer le régime selon lequel les artistes taïwanais et internationaux conçoivent ensemble des expositions temporaires. Toutes ces missions ont pour but de construire le contexte d'art contemporain taïwanais et en même temps d'établir des archives artistiques nationales[791]. Il faudrait réécrire une histoire de l'art en respectant les artistes locaux et leurs œuvres tout en reflétant leur propre expérience, au lieu d'apprendre l'art avec un regard encore centré sur l'histoire de l'art occidentale. Face à l'eurocentrisme et à sa monopolisation, le Musée des Beaux-Arts de Taïpei est responsable de la production de connaissances artistiques et de l'écriture de l'histoire de l'art taïwanaise.

Afin de répondre à la critique faite par l'artiste, la directrice du Bureau culturel de Taïpei Hsieh Hsiao-yun (謝小韞) et la conservatrice du Musée des Beaux-Arts de Taipei Chen Wen-ling (陳文玲) ont organisé une conférence de presse. Chen Wen-ling (陳文玲) a désigné la présentation de l'histoire de l'art occidentale comme l'une des missions du musée. Elle a aussi répondu que le Musée des Beaux-Arts doit rendre sa collection accessible au public, l'exposition internationale à grande échelle peut attirer un public qui fréquente rarement les musées d'art. Et Hsieh Hsiao-yun (謝小韞) a souligné que le Musée des Beaux-Arts de Taïpei planifie chaque année un budget pour conserver des œuvres d'art taïwanaises.

En conséquence, le « Règlement sur les normes des projets d'exposition » a été mis en œuvre en 2011 et il concerne la réalisation d'expositions à grande échelle avec des entreprises privées lucratives. Le Centre d'art contemporain de Taïpei et l'Association des arts visuels de Taïwan ont rédigé une déclaration qui demande au Musée des Beaux-Arts de Taïpei de faire une enquête approfondie sur toutes les expositions internationales présentées.

Ce « Règlement » stipule que le Musée des Beaux-Arts de Taïpei ne peut organiser qu'une exposition internationale chaque année. Étant donné qu'il est difficile de

[791] Chen Wei-chen 陳韋臻, « Jianren wenhua zhimin ju de meishuguan – 2009 beimei guan ce zhan guihua yu fantan »兼任文化殖民局的美術館 – 2009 北美館策展規劃與反彈(Le Musée des Beaux-Arts de Taïpei devient le Bureau de la colonisation culturelle – les expositions de 2009), *Pots Weekly*(破週報), n°596, le 21 janvier 2010.

satisfaire à toutes les conditions du « Règlement », il n'y a plus eu d'exposition co-organisée avec des entreprises privées dans le Musée des Beaux-arts de Taipei à partir de 2012[792]. C'était la première manifestation collective du monde de l'art de Taïwan contre la politique culturelle publique en matière d'arts plastiques.

En 2016, le film *Frontière d'Empire* a été présenté encore une fois dans le Musée des Beaux-Arts de Taïpei dans sa salle de cinéma à l'occasion de la Biennale de Taïpei. Le sujet de cette édition de la Biennale tournait autour de la réinterprétation des archives. Le contenu du blog « Immigrant illégal » a ainsi été considéré comme une archive, la représentation de *Frontière d'Empire* dans le Musée des Beaux-Arts de Taïpei non seulement représente la réinterprétation des textes postés sur le blog mais aussi témoigne de l'attention qui a été portée aux critiques de l'artiste.

2.4 La réception de l'œuvre *Frontière d'Empire* par les critiques d'art

Nous allons dans cette parties retracer deux perspectives proposées par les critiques d'art afin de comprendre *Frontière d'Empire*, qui est étudiée premièrement dans le cadre de l'économie mondialisée, et deuxièmement est analysée en utilisant la notion de « colonisation intérieure ».

La première perspective est proposée par la chercheuse Lin Pei-ying(林珮穎). Selon elle, toutes les expériences racontées dans le film sont des exemples de la mobilité internationale[793]. Dans le domaine du capitalisme transnational, la mobilité internationale désigne les flux de marchandises, de personnes, d'ouvriers et d'employés immigrés qui circulent dans le monde, y compris dans le cas de Taïwan les ouvriers d'Asie du Sud-Est, le mariage transnational, les conjoints de nationalité chinoise ou asiatique du Sud-Est. La mobilité entre les pays est basée sur les conditions et le capital de l'État. Elle peut être volontaire ou un compromis avec l'objectif de recevoir plus de

[792] Wu Ericamigo 吳根慧, « Chen Chieh-jen hong beimei : piaofang hua, shangye hua »陳界仁轟北美館：票房化、商業化(Chen Chieh-jen critique la commercialisation du Musée des Beaux-Arts de Taïpei), *China Times*, http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/163/813, mis en ligne le 28 août 2010. (Consulté le 13 septembre 2018)

[793] Lin Pei-ying 林珮穎, « Kuaguo ziben zhuyi liudong xia de diguo bianjing »跨國資本主義流動下的帝國邊境(Frontière d'Empire sous le flux du capitalisme transnational), Taïpei, Association de la vie publique de Taïwan, http://twpublic.blogspot.com/, mis en ligne le premier mars 2010. (Consulté le 21 septembre 2018)

revenus.

Les populations mobiles risquent de faire l'objet de soupçons d'immigration clandestine. Les frontières entre pays, l'aéroport, les douanes ainsi que les représentations diplomatiques dans d'autres États sont devenues des lieux où est exercé le pouvoir.

D'après Lin Pei-ying(林珮穎), « *d'un côté, on subit un interrogatoire qui est rationalisé par la puissance de l'idéologie impériale, de l'autre côté, on a une mentalité d'empire*[794] ». Taïwan d'une part est influencé par les États-Unis en termes d'économie et de défense militaire et d'autre part traite les travailleurs et les conjoints chinois ou asiatique sud-est avec une idéologie impériale. La mentalité contradictoire se révèle par la comparaison de deux parties du film. L'idéologie impériale n'a jamais disparu, mais est apparue aux frontières de l'empire.

Le deuxième point de vue pour comprendre *Frontière d'Empire* est développé par le critique d'art Lin Chi-wei (林其蔚).

La fondation de l'AIT est un engagement exceptionnel en l'absence de reconnaissance diplomatique[795]. L'« idéologie impériale » des États-Unis est présente. Cette présence peut être prouvée par de nombreux *posts* sur le blog « Immigrant illégal », qui supportent les États-Unis en affirmant que tout ce que l'AIT a fait est conforme à la loi en vigueur.

Même s'il n'y a plus de conquête militaire de territoire et de peuplement par un autre pays à Taïwan, il existe encore une structure de « colonisation intérieure » dominée par l'« idéologie impériale » dans la société taïwanaise, par référence à un système social établi par l'inégalité économique et politique.

Le critique d'art Lin Chi-wei (林其蔚) a ainsi utilisé la notion de « colonisation intérieure » pour décrire la situation du monde de l'art à Taïwan et son rapport avec le

---

[794] *Ibid.*

[795] L'engagement des États-Unis est basé sur le « Taiwan Relations Act », qui maintient les relations entre Taïpei et Washington en l'absence de reconnaissance diplomatique. L'AIT a assuré que son pays allait continuer à soutenir la capacité de Taïwan à se défendre.

musée d'art[796].Les systèmes autoritaires ont été mis en place par l'éducation, la valeur esthétique, l'exposition, le régime et la politique culturelle. Dans le monde de l'art à Taïwan, ceux qui possèdent le plus de ressources et le droit d'élaborer la politique culturelle se placent au centre, en position dominante. À la périphérie peuvent être trouvés ceux qui ont des points de vue autres sur la culture. Ils sont ainsi devenus des groupes minoritaires. La « colonisation intérieure » incarne une distribution du pouvoir dans le cadre de laquelle les ressources sont affectées et les opportunités d'exposer des œuvres d'art sont décidées. Elle est considérée comme similaire au colonialisme dans les relations entre la métropole et la colonie.

Ce type de « colonisation intérieure » fait oublier l'histoire personnelle et impose l'acceptation de la version officielle de grand récit historique en renonçant à toute autre histoire marginale et aux perspectives historiques non officielles. À la fin, elle force les individus à oublier leur propre identité culturelle et sociale et devient une partie de l'empire.

Bien que Taïwan ne soit plus dominé par une puissance étrangère, les Taïwanais ne reconnaissent pas les créations liées à leur propre histoire. Le musée d'art s'adresse souvent à des experts internationaux pour déterminer les grandes tendances en matière d'exposition artistique, comme par exemple pour des méga-expositions organisées dans le Musée des Beaux-Arts de Taïpei en empruntant des chefs-d'œuvre des musées occidentaux, ou encore pour la Biennale de Taïpei du Musée des Beaux-Arts de Taïpei conçue par un commissaire d'exposition étranger.

Du contenu du film à l'événement au Musée des Beaux-Arts de Taïpei, *Frontière d'Empire* montre une dépendance par rapport aux valeurs occidentales en termes de politique, de culture et d'économie. Ainsi se construit l'« idéologie impériale ». Elle peut entraîner la perte d'autres valeurs culturelles différentes conduisant à une homogénéisation culturelle. « *Si les normes et valeurs de la culture occidentales dominent le musée d'art, nous perdons l'espace d'écouter des histoires individuelles des artistes locaux*[797] », d'après le critique d'art Lin Chi-wei(林其蔚).

---

[796] Lin Chi-wei 林其蔚, «Zhaohun shu yu qu zhimin gongcheng »招魂術與去殖民工程(L'invocation des esprits et le projet de décolonisation), *Contemporary Art & Investment*(當代藝術與投資), n°11, Pékin, Nei Meng Gu Daily(內 蒙 古 日 報 社), 2010. Disponible sur : http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/2234/73 (Consulté le 19 septembre 2018)

[797] *Ibid.*

Conclusion du chapitre 2

Frontière d'Empire critique à la fois la colonisation par l'« idéologie impériale » des États-Unis et la violence verbale exercée par la police d'immigration de Taïwan. La puissance de cette œuvre permet à l'artiste d'entrer dans l'espace muséal officiel. À cette occasion, il critique la domination de l'hégémonie culturelle occidentale dans le musée d'art qui réduit l'espace d'exposition des artistes taïwanais.

Le statut social de l'artiste Chen dans le monde de l'art est confirmé d'abord par la participation aux musées d'art et par l'invitation par les Biennales d'art en Europe et aux États-Unis[798]. On n'est pas sûr si c'est grâce à cette réputation internationale que Chen Chieh-jen(陳界仁) a obtenu le Prix national de la culture et des arts de Taïwan en 2009, année où *Frontière d'Empire* a été présenté à la Biennale de Venise. Le Prix national de la culture et des arts de Taïwan est décerné par la Fondation nationale de la culture et des arts de Taïwan qui récompense chaque année les contributions les plus notables à la culture, notamment les œuvres d'artistes[799]. Les choix artistiques de Chen Chieh-jen(陳界仁) ont ainsi été confirmés par le jury représentatif de l'institution nationale.

À l'occasion de la cérémonie de remise des Prix nationaux d'art, Chen Chieh-jen(陳界仁) a prononcé un discours en lisant le texte écrit par lui-même au dos d'un formulaire d'entrée dans le pays, de la même manière que les femmes chinoises présentées dans le film lisent leurs récits personnels écrit au dos des formulaires d'entrée à Taïwan. En plus, le directeur de l'AIT ainsi que des fonctionnaires du centre culturel américain étaient invités à cette cérémonie. L'artiste pense que dans une telle occasion, il pouvait parler de l'«idéologie impériale» d'égal à égal avec ces représentants diplomatiques.

Pour lui, l'obtention du Prix national de la culture et des arts et la présentation de

[798] Par exemple la Biennale Cuvée en Autriche en 2009, l'exposition individuelle dans le Musée National Centre d'Art Reina Sofía en Espagne en 2008, la Biennale d'Art contemporain à Rennes en France en 2008, Prospect New Orleans – Biennale d'art contemporain aux États-Unis en 2008, au Centre d'Art et Média ZKM en allemand en 2007, l'exposition dans le Musée Les Halles (*De Hallen Haarlem*) aux Pays-Bas en 2006, la Biennale d'art contemporain de Sydney en 2006 et la Biennale de Lyon en 2000, etc.

[799] Informations obtenues sur le site officiel de la Fondation de la culture et des arts de Taïwan : http://www.ncafroc.org.tw/ (Consulté le 20 septembre 2018)

sa rétrospective dans le Musée des Beaux-Arts de Taïpei signifient qu'il a obtenu un droit de parole dans ces institutions d'art officielles, droit de critiquer ces mêmes institutions et de réclamer que le peuple taïwanais écrive sa propre histoire de l'art en refusant de copier les pensées esthétiques provenant de « l'empire[800] ».

L'artiste a transformé l'attitude passive en action positive à travers l'œuvre *Frontière d'Empire* qui consiste d'abord à accepter de manière passive, puis à résister : subir l'attitude de l'officier à l'AIT et de la police de l'immigration et accepter un refus de franchissement des frontières, et ensuite partager et décrire activement ces mauvaises expériences. À travers l'atmosphère étouffante de sa vidéo et ses points de vue critiques, il a créé un champ de confrontation collective, obligeant le spectateur à être conscient de l'« idéologie impériale » qui diffuse dans la société taïwanaise.

Frontière d'Empire décrit l'état psychologique des classes sociales exploitées. Regarder ce film devient une psychothérapie. En se plaçant dans une société dominée par l'« idéologie impériale », tant que les gens peuvent encore parler et écrire leurs points de vue et que les artistes sont capables de critiquer, l'«idéologie impériale» peut être déconstruite.

[800] Lin Chi-wei 林其蔚, «Zhaohun shu yu qu zhimin gongcheng »招魂術與去殖民工程(L'invocation des esprits et le projet de décolonisation), *art. cit.*

Conclusion

Notre recherche s'est concentrée sur la transition vers la décolonisation dans les arts plastiques à Taïwan en étudiant des œuvres réalisées après la fin de la domination japonaise. Néanmoins, « *cette île ayant été colonisée durant cinquante ans et ayant été profondément influencée par la culture et la pensée du Japon*[801] », les normes établies par le Japon sont demeurées profondément prégnantes.

Les artistes taïwanais retracent visuellement leurs expériences personnelles tout en portant différents regards – soit critiques, soit dans une perspective novatrice – sur des références esthétiques établies depuis la période coloniale afin d'atteindre l'objectif de décolonisation : ils cherchent à parvenir à l'indépendance qui permettra de reconstruire une identité culturelle et idéologique. Ces artistes, utilisent non seulement le langage verbal pour s'exprimer, mais aussi le langage esthétique en recherchant une autonomie dans les techniques de création et dans les thèmes abordés afin d'amener les spectateurs à une prise de conscience des répercussions du passé colonial sur le présent dans un objectif de décolonisation.

Si nous nous attachons à réaliser une synthèse de chaque partie de la thèse, nous constatons que chacune des trois se rapporte à une étape du processus de décolonisation. Les œuvres que nous avons étudiées sont conservées respectivement par des institutions muséales ou culturelles ; leurs caractéristiques et leurs auteurs représentent des courants artistiques qui jalonnent l'histoire de l'art taïwanaise. Les œuvres de cette histoire représentent des aspects différents des normes esthétiques héritées du passé.

[801] Huang Ying-che 黃英哲, *Taiwan bunka saikōchiku 1945 – 1947 no hikari to kage Rojin shisō juyō no yukue* 台灣文化再構築 1945-1947 の光と影 魯迅思想受容の行方 (La construction culturelle taïwanaise, ombre et lumière, 1945-1947. Le destin de la pensée de Lu Xun), Tokyo, Sōgensha 創元社, 1999, p. 47.

L'étude de ces œuvres ne s'inscrit pas dans une continuité chronologique conformément aux courants artistiques de l'histoire de l'art. Chaque œuvre témoigne des caractéristiques d'une époque et en même temps établit un rapport particulier à la problématique de la colonisation. Ces ruptures dans le champ artistique sont une façon de rompre dans le monde de l'art avec un modèle importé de la période coloniale, tels que le modèle familial et l'esthétique de la représentation de la famille que la première partie a traités ; l'esthétique de la représentation du pouvoir que la deuxième partie a étudiée ; la notion d'exposition que la troisième partie a élaborée.

La première partie se concentre sur le thème de l'image de la famille à travers l'analyse de deux œuvres: le tableau *Pastoral* en 1946 réalisé par Lee Shih-chiao(李石樵) et la série des photographies retravaillées *Voyage dans le temps* entre 2001 et 2003 de Chen Shun-chu(陳順築). En comparant ces deux œuvres, nous pouvons constater la transition et le changement de l'image de la famille en termes de structure de la famille, du mode de vie familiale ainsi que des costumes et de l'attitude des personnages. Le tableau *Pastoral* symbolise l'image de la famille typique peu après la fin de la domination japonaise, tandis que *Voyage dans le temps* – une série de photographies retravaillées – porte un regard critique sur un stéréotype de la famille standard. Ces photos retravaillées acquièrent une valeur esthétique qui évoque des souvenirs de la société, celui de la mémoire collective.

Une fois la domination japonaise terminée, Taïwan a commencé à aborder une deuxième phase de décolonisation marquée par la fondation d'une nouvelle identité nationale, non seulement par la mise en œuvre des textes constitutionnels, mais aussi par la définition des orientations en matière sociale et culturelle. Certains artistes taïwanais se sont alors engagé à servir ou à dénoncer la politique dont ils étaient les témoins.

La deuxième partie est donc consacrée à la transition des représentations visuelles du thème national. Les recherches se sont concentrées sur le portrait peint du dirigeant, le slogan révolutionnaire ainsi que le symbole de souveraineté. En premier lieu, le portrait peint du président Chiang Kaï-Shek réalisé par le peintre Li Mei-shu(李梅樹) souligne le canon du portrait du chef de l'État, impliquant à la fois l'art de la ressemblance et la pratique de la reproduction dans la société taïwanaise. En raison de l'omniprésence de cette version du portrait, certaines normes esthétiques ont été élaborées pour les travaux de reproduction. Ainsi la représentation du portrait du

dirigeant de manière réaliste a été réalisée à partir d'une photographie sélectionnée par le gouvernement, afin de présenter au public une image qui soit idéale et magnifiée les qualités de dirigeant du chef de l'état et son charisme.

Ensuite, l'artiste de la « nouvelle génération » Mei Dean-e(梅丁衍) porte un regard critique sur ces règles esthétiques en vue de réaliser un portrait classique du dirigeant. *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple*, titre dérivé d'un slogan révolutionnaire, montre le portrait de face fusionné de deux portraits de « chefs d'État » : celui de Sun Yat-sen(孫中山) et de Mao Zedong(毛澤東). En reconstruisant un portrait du pouvoir par la fusion de ces deux figures politiquement opposées, de deux portraits représentant chacun l'esprit de la Chine moderne, l'artiste n'en souligne pas moins le fait que le territoire national est fracturé et se situe sur les deux rives du détroit de Taïwan. La signification du slogan « Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple » donne aussi une interprétation liée à l'image dans le but de remettre en cause cette unification nationale. Le portrait conventionnel du dirigeant a été ainsi transformé en sorte d'anti-icône.

Au lieu de la figure d'homme politique, *Représenta.tiff* de Chou Yu-cheng(周育正) réalisé entre 2008 et 2009 adopte une autre esthétique pour dire la nation. Une composition de couleurs et un dessin aux motifs géométriques faisant allusion au drapeau – *Ciel bleu, Soleil blanc et Terre rouge* incarnent le thème nationaliste de manière conceptuelle. En ce qui concerne la manière dont l'œuvre est présentée, par rapport au portrait peint du président Chiang ou au portrait fusionné des deux dirigeants destinés à être accrochés au mur dans un espace d'exposition, *Représenta.tiff* adopte des formes d'exposition différentes. Chou applique le concept de « visuel clé[802]». À partir de celui-ci, l'artiste transforme un *design* graphique en objet matériel selon les besoins et les paramètres de chaque exposition.

Ces trois œuvres politiquement engagées induisent une transformation des codes figuratifs liés à la représentation du symbole national. En se fondant sur ces codes existants, l'image du pouvoir étatique sera recréée de manières différentes et cette image dans le processus d'évolution aboutit finalement à une spécificité identitaire. Li

[802] Wang Yung-lin 王咏琳, « Zuopin neirong feixiang zai yishu xingshi de chibang shang : tan zhouyuzheng de ji hua shi zuopin »作品內容飛翔在藝術形式的翅膀上 : 談周育正的計畫式作品(Le contenu de l'œuvre volant sur les ailes de la forme artistique : projet de Chou Yu-cheng), *LEAP MAGAZINE*(藝術界), Shanghai, Modern Media Group, avril 2013, p. 84.

Mei-shu honore le pouvoir présidentiel de Chiang Kaï-shek au cours de la période de la loi martiale durant laquelle Chiang impose à la population taïwanaise la dictature du parti unique, le KMT. Le peintre s'attache plus particulièrement à la représentation du pouvoir national notamment à travers des détails vestimentaires et des décorations militaires. Le portrait présidentiel de Chiang fait l'objet de commandes de la part du gouvernement nationaliste qui y trouve un moyen de garder son statut «une ubiquité éternelle dans le temps et dans l'espace[803]» et un outil de propagande nationaliste. Dans l'atmosphère au lendemain de la levée de la loi martiale en 1987, les artistes taïwanais obtiennent la liberté d'exprimer leurs propres opinions politiques. Le changement du climat politique permet à Mei Dean-e de pouvoir imaginer une autre représentation du pouvoir politique et de la montrer par le biais d'un portrait non conventionnel. Ensuite, *Représenta.tiff* de Chou Yu-cheng traite le thème national au niveau de l'internationalité. La figure d'homme politique perd de sa puissance selon l'artiste, qui a choisi de montrer un dessin du drapeau national modifié pour exprimer le dilemme sur la légitimité de ce drapeau, tant à l'intérieur du pays que, sur le plan diplomatique, à l'étranger.

Dans ce sens, le concept moderne d'identité nationale à Taïwan, avec son contexte historique et sa situation diplomatique, change par la réorganisation, la réinterprétation et la remise en cause des définitions préexistantes, et puis en ayant pour but de parvenir à trouver un sentiment d'appartenance nationale.

Nous allons parler ici en particulier du « réalisme » à Taïwan. Les trois œuvres que nous avons analysées : *Pastoral* de Lee Shih-chiao, le portrait du président Chiang Kaï-shek peint par Li Mei-shu et l'*Exposition d'automne* en 1966 créée par Huang Hua-cheng ont créé avec ce courant artistique des aspects différents. Le moment colonial sur l'île est marqué par le « réalisme ». Ce courant artistique est d'abord compris dans le contexte linguistique. Nous avons étudié dans la première partie de la thèse les chercheurs, écrivains chinois comme Cai Yuanpei (蔡元培), Xu Beihing(徐悲鴻) et Lu Xun(魯迅) qui définissent respectivement le mot « réalité » en chinois littéraire et vernaculaire. Et puis, le « réalisme » se caractérise en fait par la technique de la peinture occidentale médiatisée par l'éducation artistique japonais, et par le modèle du *Salon de peinture et de sculpture* en France qui est transformé par le Japon en *Exposition d'art officielle*[804] importée sur l'île de Taïwan. Ces deux politiques

[803] Sylvie Aubénas, Anne Biroléau (dir.), *Portraits / Visages 1853 – 2003*, Paris, Éditions Gallimard, Éditions Bibliothèque nationale de France, collection « Galerie de Photographie », 2003, p.183.
[804] Le système d'*Exposition officielle d'art* se compose chronologiquement de l'*Exposition Impériale d'art du Japon* (*Teiten*), de l'*Exposition d'art de Taïwan* (*Taiden*) et de l'*Exposition Provinciale d'art de*

culturelles menées par le Japon conduisent le courant réaliste dans le champ artistique taïwanais.

La domination japonaise qui dure cinquante ans forge complètement un régime éducatif des beaux-arts à Taïwan. Nous avons présenté dans notre thèse Lee Shih-chiao (l'auteur de *Pastoral*), Lin Yu-shan (qui crée *Sur le chemin de retour*) et Li Mei-shu (qui réalise le portrait du président Chiang Kaï-shek) qui sont les trois des peintres représentatifs du réalisme. Les points communs de ces peintres sont d'abord qu'ils ont reçu une formation artistique par l'enseignement japonais à Taïwan dont Kinichiro Ishikawa(石川欽一郎)est le représentant le plus connu. Ces peintres réalisent les œuvres à partir d'une observation scrupuleuse de la réalité et choisissent des sujets décrivant des caractéristiques du terroir insulaire qui sont aussi les sujets préférés du jury de l'*Exposition officielle d'art*. Même au cours de la période de la loi martiale du gouvernement nationaliste, il existe de nombreux peintres réalistes taïwanais qui continuent à créer des tableaux afin de participer à l'*Exposition officielle d'art*. Ce phénomène perdure jusqu'en 2006, année où le régime de l'*Exposition d'art officielle* a pris fin.

Et puis, Huang Hua-cheng adopte une méthode d'appropriation directe du réel en reprenant l'appellation de « réalisme » à l'occasion de l'*Exposition d'automne* en 1966. D'une part, ce réalisme consiste à décrire une réalité quotidienne en mettant en exposition les objets déjà existants que l'artiste a choisis. D'autre part, il ne s'identifie pas à une représentation par la création d'une image adéquate. La peinture et la sculpture traditionnelle ne sont pas pratiquées pour cette exposition.

L'*Exposition d'Automne 1966 de l'École du Grand Taïpei* par Huang Hua-cheng(黃華成) nous amène au thème de « l'exposition d'art » que nous avons abordé dans la troisième partie. L'exposition d'art implique la manière dont les thématiques sont interprétées, le lieu expographique ainsi que les discussions de la structure du mécanisme d'exposition d'art.

Nous avons adopté le point de vue de Jérôme Glicenstein, selon lequel « *l'exposition est à la fois une entité matérielle et une entité immatérielle*[805] ». Ses

---

Taïwan (*Futen*).

[805] Jérôme Glicenstein, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010, p. 85.

caractéristiques matérielles consistent en la disposition des objets exposés et dans les dispositifs institutionnels et scénographiques. Une exposition implique également une présentation conceptuelle et contextuelle des idées proposées par le commissaire ou l'auteur d'exposition.

Dans cette perspective, on constate qu'à Taïwan, une série d'*Expositions d'art officielles* a établi les normes d'exposition d'art, y compris en ce qui concerne la méthodologie de l'organisation, la composition de l'équipe administrative et l'aménagement de l'espace d'exposition. Dans ce système, les résultats des concours déterminent la qualité et le contenu de l'*Exposition d'art officielle*. Quel regard critique et novateur l'auteur de cette exposition porte-t-il sur les notions liées à l'exposition d'art définies depuis le moment colonial ?

L'organisation de l'*Exposition d'Automne 1966 de l'École du Grand Taïpei* par Huang Hua-cheng(黃華成) a consisté à remettre en question le modèle de l'*Exposition d'art officielle* à travers la méthode de présentation. À la différence du concours artistique qui était la condition primordiale pour pouvoir participer à l'*Exposition officielle d'art*, c'est un manifeste qui soutient la mise en œuvre de l'*Exposition d'automne 1966*. En opposition à la peinture de chevalet, l'artiste met en exposition les objets de la réalité du monde physique comme le banc, le lampadaire et les pantoufles traditionnelles, au lieu de leur représentation picturale. L'idée est seul le réel témoigne la réalité.

Bien que cette exposition ait suscité un scandale auprès du public de l'époque, qui s'attendait à visiter une exposition d'art conventionnelle, ses caractéristiques rebelles ont permis aux expositions qui ont suivi l'*Exposition d'Automne 1966* d'être interprétée de façons différentes par des jeunes artistes. Ainsi à l'occasion de la Biennale de Taïwan en 2018, le commissaire[806] l'a conçue sous le titre *wild rhizome* en proposant une problématique autour de l'histoire de l'art taïwanaise authentique. Dans le cadre de cette manifestation d'art, les documents autour de la revue d'avant-garde taïwanaise *Theatre* et l'*Exposition d'Automne 1966* comme jalon important de l'histoire de l'art

[806] La Biennale de Taïwan 2018 a été conçue par les commissaires d'exposition Gong Jow-jiun(龔卓軍) et Chou Yu-ling(周郁齡).

Informations obtenues sur le site officiel du Musée national des beaux-arts de Taïwan : https://event.culture.tw/NTMOFA/portal/Registration/C0103MAction?actId=80120&request_locale=en&useLanguage=en (Consulté le 2 octobre 2018)

taïwanaise ont été réinterprétés.

Le discours sur l'exposition peut croiser le discours sur l'art. La question de l'exposition touche tous les aspects de la réflexion sur l'art. L'exposition crée des relations, en tant que médiation, entre le spectateur, la valeur esthétique des œuvres et le dispositif de présentation, l'explication textuelle accompagnant l'œuvre exposée, l'intention de l'auteur d'exposition et l'endroit d'exposition. Une exposition présentée dans le musée des beaux-arts, puisque ce dernier est considéré comme un lieu de construction de valeur esthétique pour la société, implique non seulement la conception de sa thématique mais aussi le mécanisme interne du musée.

À l'occasion de la rétrospective consacrée à Chen Chieh-jen(陳界仁), *Aux frontières de l'empire* est présentée dans le Musée des Beaux-Arts de Taïpei en 2009. Cette rétrospective permet à l'artiste de posséder le droit et l'occasion de parler du système des beaux-arts dans le musée. Son projet d'art est marqué par un engagement politique, car *Frontière d'Empire* amène à réfléchir non seulement sur l'histoire personnelle, où les inégalités du passé sont toujours présentes, mais également sur la légitimité des grands récits à Taïwan. Cette œuvre d'une part a rendu visibles les récits individuels concernant les difficultés en vue de l'obtention d'un visa d'entrée aux États-Unis pour les citoyens taïwanais et d'autre part a filmé les témoignages des épouses chinoises qui subissent une enquête déraisonnable lors du contrôle d'immigration à l'aéroport de Taïwan. Avec son langage cinématographique, l'artiste porte un regard postcolonial sur un rapport ambigu lié à l'histoire et l'économie qu'entretient Taïwan avec les États-Unis et la Chine. *Frontière d'Empire* a ainsi incarné un espace de discussion permettant au public d'être conscient de l'« idéologie impériale » qui n'a jamais disparu, mais est apparue potentiellement dans la société contemporaine. Une fois que le peuple est conscient de l'existence de l'« idéologie impériale » – en tant que mission de l'artiste, afin que celui-ci puisse développer une conscience de sa propre condition et des multiples réalités de son environnement – les actes d'écrire et de parler marquent le début d'un mouvement lié à affaiblir cette « idéologie impériale ».

Si nous affirmons que l'art possède une valeur émancipatrice, est-ce que l'art plastique à Taïwan vit enfin son moment de décolonisation? Et que reste-t-il du passé colonial dans l'art contemporain? Nous avons étudié certains artistes taïwanais qui

réalisent leurs œuvres face au héritage colonial : le paradigme esthétique, leurs œuvres sont porteuses du regard à la fois critique et novateur à l'ère de la période postcoloniale.

Dans un contexte postcolonial, « post » ne souligne pas « après », chez Homi Bhabha, mais « au-delà ». Son idée n'est pas celle des conséquences de la colonisation, mais celle de la possibilité d'un « au-delà » émancipateur. Dans le même sens, une œuvre conçue en portant un regard postcolonial n'implique pas de suivre le régime esthétique hérité, mais un au-delà de ce régime dans une transformation des œuvres.

Au cours de la recherche, nous avons constaté que les artistes mentionnés dans cette thèse luttent contre les stéréotypes en exposant leurs créations et en les dépassant pour atteindre un espace critique libéré des mécanismes externes et internes établis depuis le moment colonial, un espace où une « histoire du peuple » peut être écrite. Ces artistes partent du concret d'une situation sociale et politique et parlent de récits personnels ou de ceux de leur entourage pour parler du monde. L'histoire coloniale ou du corpus théorique postcolonial n'est pas forcément le sujet explicite de leur œuvre, mais les expériences corporelles et les mémoires enfouies rendent visible leur expérience d'individu.

Nous pouvons constater une situation dans laquelle les artistes ne suivent plus de modèles donnés, notamment ceux forgés depuis l'époque coloniale. Chaque œuvre étudiée dans la thèse, en tant que constat porté sur une époque, incarne une telle situation. Ces œuvres créées après la domination japonaise se caractérisent par un délitement des rapports à la problématique de la colonisation mais en même temps elles sont réalisées en raison des préoccupations d'artiste liées au regard colonisé : la technique artistique du réalisme médiatisé par le régime éducatif japonais, l'image de l'île de Taïwan forgée par le Japon, le portrait standard du chef d'État et les références culturelles dominantes. Chaque oeuvre est une tentative qui porte à la fois une pensée novatrice et un regard critique sur les codes esthétiques hérités du moment colonial, ceux-ci pouvant être critiqués et examinés à nouveau durant une autre nouvelle période. Une transition vers une remise en cause des valeurs dominantes comme l'est un processus de décolonisation n'atteint jamais à un état définitif, car l'action décoloniale est en fait une pratique continuelle et répétitive de réflexion et de réécriture de l'histoire culturelle.

Index

Academia Sinica : 14, 26, 27, 72, 94, 215
Art Complexe : 259, 260, 263, 267
Art contemporain : 228-230, 232-233
Avant-garde : 258-263, 266, 268, 279-280, 321
Balandier, Georges : 8-9
Barthes, Roland : 125-126, 134, 146
Baxandall, Michael : 29
Becker, Howard Saul : 24-25, 244
Bhabha, Homi K. : 23, 323
Biennale d'art : 256, 265, 281, 283, 285, 288, 302-305, 311, 313-314, 321
Cabral, Amílcar : 9, 22, 23
Cai, Yuanpei 蔡元培 : 41, 86, 319
Chang, Chao-tang 張照堂 : 27, 99, 106, 112, 269
Chen, Chih-cheng 陳志誠 : 232
Chen, Tai-song 陳泰松 : 213-215
Cheng, Huei-hwa 鄭慧 華 : 132, 301
Cheng, Shang-hsi 鄭桑溪 : 109-110
Cho, Becky 曹鸞姿 : 236-237
Colonisation interne : 286
Concours artistique : 247-252, 256, 267, 321
Connerton, Paul : 126-127
Corcuff, Stéphane : 14, 142, 191, 199, 201
Danto, Arthur : 25,
Dé-chiang-kai-shekisation : 149, 178-180, 183
Deng, Nang-guang 鄧南光 : 93, 107-108
Dispositif : 30, 234, 240, 249, 284, 292, 307, 321-322
Émancipation : 7-8, 15, 19, 33,
Empire : 9-11, 14-15, 17, 61, 85, 191, 223, 286, 290, 294, 306, 312-313, 315
Espace d'exposition : 212, 230, 234, 236, 240, 249, 254-255, 260, 267, 269, 274, 277, 307, 309-310, 314, 318, 321
Expographique : 220, 230, 237, 239, 248, 320
Fanon, Frantz : 22
Glicenstein, Jérôme : 33, 320
Halbwachs, Maurice : 26, 126-127
Héritage : 7, 9, 108, 291, 323
Histoire du peuple : 129, 287, 323
Histoire de l'art taïwanaise : 180, 184, 186, 248-249, 257, 279-280, 284, 310, 316, 321

Hsiao, Chong-ray 蕭瓊瑞 : 27, 60, 71, 149, 169, 258, 272
Hsu, Chi-lin 許綺玲 : 119, 125, 133, 146
Hsu, Chien-yu 徐建宇 : 239, 241
Hoshun, Yamaguchi 山口蓬春 : 49, 62
Huang, Chien-hung 黃建宏 : 300
Huang, Rong-can 黃榮燦 : 44, 52-53, 87, 89-90

Idéntité : 6-7, 19-20, 23, 72, 80, 93, 96, 128, 133, 135, 142, 144, 153, 184, 187-188, 210, 212-213, 215, 218, 235, 240-242, 249, 255, 297-298, 302-304, 313, 316-317, 319
Idéologie impériale : 17, 286-287, 290-292, 301-302, 306, 309, 312-315, 322
Institution muséale : 65, 98, 180, 186, 190, 246
Ishikawa, Kinichiro 石川欽一郎 : 27, 36, 45, 65, 168, 320

Jian, Tzu-chieh 簡子傑 : 234-235
Kinoshita, Seigai 木下靜涯 : 27, 48

Lai, Ying-ying 賴瑛瑛 : 27, 258-259, 279
Légitimité : 207, 212, 220, 222, 226, 230, 235, 304, 319, 322
Lin, Hong-john 林宏璋 : 213, 215
Liu, Daren 劉大任 : 263-264
Loi martiale : 12-13, 18, 45, 64, 95, 124, 151, 182, 184-187, 213, 227, 279, 287, 319-320
Lu, Xun 魯迅 : 42-44, 51, 319

Mengin, Françoise : 14, 18, 151
Mitchell, William J. T. : 16, 29

Normes artistiques : 6, 36, 278-279
Nouvelle génération : 7, 107, 184-187, 214, 318
Objets existants : 30, 266-267, 270, 273
Portrait d'anti-icône : 33, 189, 242, 318
Portrait fusionné : 28, 184, 189, 211-212, 242, 318
Postcolonial : 285-286, 322-323
Projet *curatorial* : 256, 302, 304
Processus de décolonisation : 2, 6-7, 9, 21-23, 316, 323

Récit individuel : 298
Saïd, Edward Wadie : 23-24, 290-291
Scénographique : 321
Schuttler, Barry : 59, 67, 78, 79, 114
Steichen, Edward : 112
Sun, Yat-sen 孫中山 : 184, 191-199, 201-212, 223-226, 318

Taïwanais de souche : 13-15, 151
Taiwan Nichinichi Shinpo : 59, 252, 255-256, 268
the Journalist : 72, 246-247
Theatre (revue) : 249-250, 257, 261, 263

Valeur culturelle : 23, 30
Visuel clé : 318, 241, 244
Wang, Chia-chi 王嘉驥 : 188-189
Wu, Ericamigo 吳根慧 : 229
Wu, Jui-jen 吳叡人 : 13-14
Xu, Beihing 徐悲鴻 : 42, 319
Yen, Chuan-ying 顏娟英 : 27, 57, 62, 65

Bibliographie

I. Taïwan et Asie

Histoire de l'art taïwanais

CHANG Chao-hsuan 張肇烜, « Taiwan diyiwei diaosu jia Huang Tu-Shui »台灣第一位雕塑家黃土水(Le premier sculpteur taïwanais Huang Tu-shui), *Thinking Taiwan*, février 2016. Disponible sur : http://www.thinkingtaiwan.com/content/5173.

CHANG Chao-tang 張照堂, « guangying yu jiaobu – taiwan xieshi sheying fazhan baogao »光影與腳步–臺灣寫實攝影發展報告(Lumière, ombre et traces – Rapport sur le développement de la photographie réaliste de Taïwan), in *Annual of photography in Taïwan*(臺灣攝影年鑑綜覽), Taïpei, Yuanyi Art space(原亦藝術空間), 1998, pp. 33-55.

CHEN Chia-ling 陳嘉翎, « National Consciousness and Knowledge Production in Museum: A Case Study of the NMH's Five-Thousand-Year History and Culture of China Exhibition in 1956 », *Journal of the National Museum of History*, n°55, décembre 2017, pp. 214-231.

CHENG Hui-mei 鄭惠美, *Taiwan xiandai meishu da xi · xifang meicailei : xiangtu xieshi huihua* 台灣現代美術大系·西方媒材類：鄉土寫實繪畫(La série de l'Art Moderne de Taïwan : la peinture réaliste locale), Taïpei, Conseil des Affaires Culturelles de Taïwan, 2004.

CHIEN Yun-ping 簡永彬, « Images Under the Rising Sun : Taiwan *Shashin Cho* from Japanese Colonial Period », *Voices of Photography*, Issue 12, Taïpei, mai 2014, pp. 4-15.

CHIU Lin-ting 邱琳婷, « 1927 nian tai zhan yanjiu – yi taiwan ri ri xinbao qianhou

ziliao wei zhu » 1927 年「台展」研究－以《台灣日日新報》前後資料為主(Études sur l'Exposition d'art de Taïwan en 1927 basées sur le Quotidien Taiwan Nichinichi Shinpo), Mémoire de master en histoire de l'art, sous la direction de Monsieur le professeur Lin, Pao-yao 林保堯, Université nationale des arts de Taïpei 199

CHOU Wen 周文, « taiwan sheying zhi fazhan zuotanhui jilu »臺灣攝影之發展座談會記錄 (Compte-rendu du Symposium sur le développement de la photographie taïwanaise), *Journal of National Taiwan Museum of Fine Art*, n°12 : 3, National Taiwan Museum of Fine Art, décembre 2001, pp. 43-52.

FANG Lin 方林, « Dizhan shiqi de taiwan yixiang »帝展時期的台灣意象(Image de Taïwan durant la période de l'Exposition Impériale d'art), *Artist*, vol. 42, n°4, Taïpei, Artist Publishing Co.(藝術家出版社), 1996.

HSIAO Chong-ray 蕭瓊瑞, *Zhanhou taiwan meishushi* 戰後臺灣美術史(Histoire de l'art de Taïwan dans la période d'après-guerre), Taïpei, Artist Publishing Co.(藝術家出版社), 2013.

HSIA Chu-chiu 夏鑄九, « Zhimin de xiandaixing yingzao – chongxie riben zhimin shiqi taiwan jianzhu yu chengshi de lishi »殖民的現代性營造–重寫日本殖民時期台灣建築與城市的歷史(La construction de la modernité – réécrire l'architecture et l'historie urbaine de Taïwan durant la période de la colonisation japonaise), *Taiwan : A Radical Quarterly in Social Studies*, n° 40, Taïpei, décembre 2000, pp. 47-82.

HSIEH Tung-shan 謝東山 et CHU Pei-yi 朱佩儀, *Taiwan xieshi zhuyi meishu* 台灣寫實主義美術(Art réaliste taïwanais), Taïpei, ARTouch(典藏雜誌社), 2006.

HUANG Ming-chuan 黃明川, «Taiwan sheyingshi jian lun »台灣攝影史簡論(Une brève histoire de la photographie de Taïwan), *Taiwan shiliao yanjiu* 臺灣史料研究 (Recherche historique de Taïwan), n°7, Wu San-lian Taiwan Historical Foundation, février 1996, pp. 3-18.

HUANG Ying-zhe 黃英哲, « Zhan hou chuqi taiwan de wenhua zhong bian (1945-1947)»戰後初期台灣的文化重編(La réédition de la culture taïwanaise au début d'après-guerre), in *Hewei taiwan? Jindai taiwan meishu bainian yu wenhua rentong lunwen ji* 何謂臺灣？近代臺灣美術百年與文化認同論文集(Qu'est-ce que Taïwan ? Recueil des essais sur cent ans d'art moderne et l'identité culturelle de Taïwan), Taipei Council for Cultural Affairs, 1997, pp. 330-342.

LAI Ying-ying 賴瑛瑛, *Taiwan qianwei : 60 niandai fuhe yishu* 台灣前衛：60 年代複合藝術(Avant-garde taïwanaise – Art complexe dans les années 1960), Taïpei, Yuan-Liou Publishing Co., Ltd. en 2003. (édition originale, Taïpei, Cathay Cultural Foundation, 1996)

LI Chien-nung 李劍農, *Zhongguo jin bainian zhengzhi shi* 中國近百年政治史

(L'Histoire politique de la Chine 1840-1928), Teng Ssu-yu 鄭嗣禹(éd.), Wuhan(Chine), Wuhan University Press, 2013

LI Mei-shu 李梅樹, « Taiwan meishu de yanbian »台灣美術的演變(L'évolution de l'art taïwanais : le compte rendu du 50e symposium sur des études taïwanaises : Histoire, Culture et Taïwan), *The Taiwan Folkways*, octobre 1988.

LIAO Ching-yuan 廖瑾瑗, « Kinoshita Seigai yu taiwan jindai huatan »木下靜涯與臺灣近代畫壇(Kinoshita Seigai et le monde de la peinture taïwanais), *Artist*, n°6, Taïpei, Artiste Publishing Co., juin 1996, p. 237.

LIN Chi-yun 林其昀, « Special Exhibition as the Interpretation Method of Art History in Art Museum : A Case Study of "The Pioneers of Taiwanese Artists" in National Taiwan Museum of Fine Arts », Mémoire de master en muséologie, sous la direction de Liao Ren-yi 廖仁義, Université nationale des arts de Taïpei, 2014.

LIN Chih-ming 林志明, « Yuedu weinisi shuang nian zhan taiwan guan »閱讀威尼斯雙年展台灣館(La lecture du pavillon de Taïwan à la Biennale de Venise), *Taiwan Pavilion at the Venice Biennale 1995-2007*, Taipei, Taipei Fine Arts Museum, 2010, pp. 72-85.

LIN Hsing-yueh 林惺嶽, *Taiwan meishu fengyun 40 nian* 台灣美術風雲 40 年(Les beaux-arts de Taïwan), Taïpei, Independence Evening Post(自立晚報), 1987.

LIU Yi-chang 劉益昌, KAO Yeh-jung 高業榮, FU Chao-chin 傅朝卿, HSIAO Chiung-ray 蕭瓊瑞, *Taiwan meishu shi gang* 台灣美術史綱(Histoire des Beaux-arts de Taïwan), Taïpei, Artiste Publishing Co., 2009 (réédition en 2011).

LU Pei-yi 呂佩怡, « shuang yinhao li de taiwan guan »雙引號裡的『台灣館』(Le Pavillon de Taïwan entre guillemets 1995 – 2013), *ARTCO*, n°244, Taïpei, Artouch Publication Dept., janvier 2013, pp. 64-67.

MEI, Dean-E 梅丁衍, « Taiwan xiandai banhua shi guangfu chuqi de banhua yu meishu fazhan(1945-1948) »臺灣現代版畫史「光復初期」的版畫與美術發展(1945-1948)(L'histoire de la xylographie moderne de Taïwan de 1945 à 1948. Le développement de la xylographie et des beaux-arts), in *The 11th international biennial print and drawing exhibition,* Taïchung(Taïwan), National Taiwan Museum of Fine Arts, 2004, p. 57.

NI Tsai-chin 倪再沁, *A Cultural Perspective on Taiwan Art*, Taïpei, Artiste Publishing Co., 2007.

——, *Taiwan dangdai meishu tong jian – yishujia zazhi sanshi nianban* 台灣當代美術通鑑–藝術家雜誌三十年版(Histoire de l'art contemporain – 30 ans du Magazine Artiste), Taïpei, Artist Publishing Co., 2005.

TSAI Shing-ling 蔡幸伶, « Ri zhi shiqi taiwan guanban meizhan zhi xingzheng tantao » 日治時期台灣官辦美展之行政探討(Une étude sur l'administration de l'exposition officielle à Taïwan sous le régime japonais), *Museology Quarterly*, n°30(2), Muséum des Sciences Naturelles, avril 2016.

WANG Chia-chi 王嘉驥, « wo dui beimei guan 'shuang zhan ban' de renshi, guancha yu fenxi »我對北美館「雙展辦」的認識、觀察與分析(Mes compréhension, observation et analyse sur le 'Bureau des affaires de la biennale' du Musée des Beaux-Arts de Taïpei), *ARTCO*, n°244, Taïpei, Artouch Publication Dept., janvier 2013, pp. 68-71.

WANG Fu-dong 王福東, *Taiwan xinsheng dai meishu xunli* 台灣新生代美術巡禮(La Nouvelle Génération d'Artistes), Taïpei, Crown Culture Corporation, 1993.

WANG Ya-lun 王雅倫, *Anciennes photographies de Taïwan, collection de la bibliotheque nationale de France : dialogue entre la photographie et l'histoire*, Taïpei, Hsiung Shih Art Books Co. Ltd.(雄獅圖書), 1997.

WU Chia-pao 吳嘉寶, « Taiwan sheying jian shi »台灣攝影簡史(Histoire de la photographie de Taïwan), in *Recueil de documents de la Conférence de la photographie : Three Photographic Perspectives – Hong Kong, Mainland China, Taiwan*, Hong Kong Arts Centre, 1993, pp. 3-4.

——, « Rang women de sheying wenhua qibu – cong bainian taiwan sheying shiliao de zhengli tan qi »讓我們的攝影文化起步–從百年臺灣攝影史料的整理談起(Commençons notre culture de la photographie – parlons à partir du Projet de recherche sur le Centenaire des documents photographiques taïwanais), *The Lion Art Monthly*, n°183, mai 1986, pp. 72-85.

XIE Li-fa 謝里法, *Ri ju shidai taiwan meishu yundong shi* 日據時代台灣美術運動史(Les mouvements artistiques à Taïwan durant l'occupation japonaise), Taïpei, Artiste Publishing Co., 1995.

YEN Chuan-ying 顏娟英, *Taiwan jindai meishu dashi nian biao* 台灣近代美術大事年表(Chronologie des événements d'art moderne de Taïwan), Taïpei, Hsiung Shih Art Books Co. Ltd.(雄獅圖書), 1998.

——, *Taiwan jindai meishu wenxian daodu* 台灣近代美術文獻導讀(Étude rassemblant les critiques en japonais de l'art moderne de Taïwan), vol. I, Taïpei, Hsiung Shih Art Books Co. Ltd.(雄獅圖書), 2001.

Histoire nationale et politique de Taïwan

FENG Ziyou 馮自由, *Geming shi* 革命史(Histoire révolutionnaire), tome I, Pékin, New Star Press(新星出版社), 2009.

HUANG Tai-lin, "White Terror exhibit unveils part of the truth", *Taipei Times*, http://www.taipeitimes.com/News/taiwan/archives/2005/05/20/2003255840, mis en ligne le 20 mai 2005.

LEE Hsiao-feng 李筱峰, *Taiwan shi 100 jian dashi* 台灣史 100 件大事(Cent événements marquants dans l'Histoire de Taïwan), tome II, Taïpei, Tipi Press (玉山社), 1999.

LEE Shiao-feng 李筱峰, « Jiang zhengquan fangong kang e de zhengzhi misi shiliao juyu » 蔣政權「反共抗俄」的政治迷思史料舉隅(Les mythes politiques des recherches sur mouvement anti-communiste par régime de Chiang), *Taiwan Historical Materials Studies,* n°12, Taïpei, Wu San-lian Taiwan Historical Foundation.

LI Xuezhi 李學智, « Minyuan guoqi zhi zheng »民元國旗之爭(Le conflit du drapeau national), *Journal of Historical Science*, n°1, Henan(Chine), Henan University, pp. 46-50.

LIN Bo-wen 林博文, *1949 shipotianjing de yi nian* 1949 石破天驚的一年(1949, une année bouleversante), Taïpei, China Times Publishing Co., 2009.

LO Chia-lun 羅家倫(éd.), *Guofu nianpu* 國父年譜(Chronologie : Père de la nation), tome I, Taipei, Comité d'histoire du Parti KMT, 1994(1958).

NGUYEN Eric, *L'Asie géopolitique: de la colonisation à la conquête du monde*, Levallois-Perret, Studyrama, 2006.

SUN Yat-sen 孫中山, *Zhongguo geming shi* 中國革命史(Histoire de la révolution chinoise), in *Guofu quanji* 國父全集(Recueil de textes du Père de la Nation), tome II, 1923, pp. 354-364.

——, *Sun Zhongshan feichang yan : lun dao* 孫中山非常言：論道(Recueil de discours de Sun Yat-sen 1896-1925), Yet Kuang-zheng 葉匡政(éd.), Pékin, People Daily Press, 2011.

——, *Jianguo fanglue – Sun wen xueshuo* 建國方略–孫文學說 Stratégie de la fondation de l'état – Sunologie*,* 1919, in *Guofu quanji* 國父全集(Recueil de textes du Père de la Nation), tome I, Disponible sur : http://sunology.culture.tw.

——, Chin Shiao-yi 秦孝儀, *Recueil de textes du Père de la Nation*, tome I, Taïpei, Modern China(近代中國出版社), 1989

SUN Zhendong 孫鎮東, *Guoqi guoge guohuashi* 國旗國歌國花史*(Histoire du drapeau national, de l'hymne national et de la fleur nationale à Taïwan*), Chang Chin- huang 張慶煌(éd.), Taïpei, Biography Literature(傳記文學出版社), 1981.

WANG Wang Hsiao-hua 王曉華 et Chang Ching-chun 張慶軍, *1901-1949Zhonghua minguo zhi mi* 1901-1949 中華民國之謎(Le mystère de la République de Chine de 1901 à 1949), Taïpei, LingHuo Culture(靈活文化出版), 2016.

Journaux en ligne

Taiwan Info, "Une décennie de changements politiques", *Taiwan Info*, Ministère des Affaires étrangères de Taïwan, mis en ligne le 1er septembre 1997, https://taiwaninfo.nat.gov.tw/news.php?unit=48,75,81,90,182&post=43245.

Taiwan Mag, "Le massacre du 28 février 1947", *Taiwan Mag*, mis en ligne le 25 février 2018, http://www.taiwanmag.net/2018/02/massacre-28-fevrier-1947.

Études culturelles et Sociologie de l'art

CHIEN Wen-yin 簡文吟 et YI Chin-chun 伊慶春, « The Dynamic Development of Taiwanese Families : Structural Fission and Expansion », *Journal of Population Studies,* n°23, Taïpei, Airiti Press Inc., décembre 2001, pp. 1-47.

CHENG Yi-chia 程怡嘉, « Cultural Production and Disciplinary Consciousness in Current Curatorial Mechanisms : A Case Study of Taiwanese Curators in the Taipei Biennials, 2000-2006 », *Journal of Museum & Culture*, n° 2, décembre 2011, pp. 137-162.

HORIGOME Kenji, « A Study on the Evolvement in Tile Configuration and Coloration of Taiwanese Modern Building Façade during the Japanese Occupation Era », *Journal of Building and Planning*, n°18, Taïpei, National Taiwan University, décembre 2011, pp. 19-48.

HSU Chi-lin 許綺玲, « Looking for our ancestors through broken mirror? – Rebirth or diversion of family albums in Taiwan », *Chung Wai Literary Quarterly*, vol. 29, n°2, juillet 2000, pp. 69-98.

——, « Sweet Home… Seen through Changing Images (1970-1990): Snapshot Style and Family Theme in Photographic Discourses», *ROUTER : A Journal of Cultural Studies,* n°2, mars 2006, pp. 9-40.

HUNG, Shu-ling 洪淑苓 et HUANG Mei-o 黃美娥(Dir.), *Cultural Flows and*

Knowledge Dissemination : The 1st International Conference (第一屆文化流動與知識傳播國際學術研討會論文集), Taïpei, Showwe Information Co., Ltd.(秀威資訊出版), 2017.

HUANG Ying-zhe 黃英哲, *Taiwan bunka saikōchiku 1945 – 1947 no hikari to kage Rojin shisō juyō no yukue* 台灣文化再構築 1945-1947 の光と影 魯迅思想受容の行方 (La construction culturelle taïwanaise, ombre et lumière, 1945-1947. Le destin de la pensée de Lu Xun), Tokyo, Sōgensha(創元社), 1999.

HUANG You-chin 黃猷欽, « The Fabrication of Sun Yat-sen and Chiang Kai-shek： their Statues in the Public Schools in Taipei », Mémoire de master en études d'arts, sous la direction de Wu Fang-cheng 吳方正, Université nationale Centrale 中央大學, 1999.

LIAO Ping-hui 廖炳惠, CHANG SUN Kang-i 孫康宜, WANG David Der-wei 王德威 (Dir.), *Taiwan ji qi mailuo* 台灣及其脈絡(Taïwan et ses contextes), Taïpei, National Taiwan University Press, 2012.

LIAO Ping-hui 廖炳惠 et WANG David Der-wei 王德威(ed.), *Taiwan under Japonese Colonial Rule : History, Memory, Culture*, New York, Columbia University Press, 2006.

LIN Chi-wei 林其蔚, « Zhaohun shu yu qu zhimin gongcheng »招魂術與去殖民工程 (L'évocation des esprits et le projet de la décolonisation), *Contemporary Art & Investment*(當代藝術與投資), n°11, Pékin, Nei Meng Gu Daily(內蒙古日報社), 2010.

LIN Hong-john 林宏璋, *Sinthome of Post-Contemporary Art. Writings on Locality*, Art & Collection Group Publishing Ltd.(典藏藝術家庭), 2005.

LU Yun-ru 盧韻如, « Discussion on the Transition of Spirit of Times from Perspective on Deconstruction of Great men's portrait – Using the Example of Chiang Kai-shek », Mémoire de master en art, sous la direction de Chen Zuei-wen 陳瑞文, Université nationale Cheng Kung, Taïwan, 2010.

WANG Hsiao-ching 汪曉青, « The New Face of Family Portraits : from Traditional Albums to Facebook », *Journal of Aesthetic Education,* n°185, Taïpei, National Taiwan Arts Education Center, 2012.

WU Yu-tang 吳宇棠, « "Xie-Shi"(Realism) in Art of Taiwan(1910-1954) : Contextual formation and its History », Thèse de doctorat en littérature comparée, sous la direction de Madame le Professeur Lo Kii-ming 羅基敏, Université Fu Jen, décembre 2008.

Études artistiques chinoises et littérature chinoise

AI Chung-hsin 艾中信, *Xubeihong yanjiu* 徐悲鴻研究(Les recherches sur Xu Beihing), Shanghai, Shanghai People's Fine Arts Publishing House, 1984.

CAI Yuanpei 蔡元培, *Recueil de textes de Cai Yuanpei*, vol. 4 : Éducation esthétique, Taïchung(Taïwan), Jinxiu wenhua tuwen(錦繡文化圖文), 1916.

HUANG Rong-can 黃榮燦, « Xinxing muke yishu zai zhongguo »新興木刻藝術在中國(Nouvel art xylographique en Chine), *Taiwan Culture,* vol.1, n°1, Taïpei, Taiwanese Cultural Association, septembre 1946, p. 16.

HSU Hsing-chih 許幸之, « Xinxing meishu yundong de renwu »新興美術運動的任務(La mission du nouveau mouvement artistique) », *Art*(藝術月刊), vol.1, n°1, Shanghai, Shanghai Art Troupe, mars 1930.

LU Xun 魯迅, *Recueil de textes de Lu Xun*, vol. 5, Taïpei, Tangshan Publishing Limited(唐山出版社), 1932.

——, *Recueil de textes de Lu Xun*, vol. 6, Taïpei, Tangshan Publishing Limited(唐山出版社), 1934.

——, *Recueil de discours de Lu Xun*, Wuchang, Changjiang Wenyi Press(長江文藝出版社), 2007.

WANG Shou-chih 王受之, « Zhongguo dalu xiandai meishushi »中國大陸現代美術史(L'histoire de l'art moderne de la Chine continentale), *Artist*, Taïpei, Artiste Publishing Co., septembre 1992, p. 352.

XU Beihing 徐悲鴻, *Recueil de textes de Xu Beihing*, Shanghai, Shanghai People's Fine Arts Publishing House(上海人民美術出版社), 1947.

Études postcoloniales de Taïwan

CHEN Yingzhen 陳映真, « Meiguo dui taiwan wenhua zhimin chenggong de wuzhong lujing »美國對台灣文化殖民成功的五種路徑(Cinq chemins pour les États-Unis de coloniser culturellement Taïwan avec succès), in Danyang 丹陽, *Huigui de lutu - gei WeChi de shiwu fengxin* 回歸的旅途-給文琪的十五封信(Le voyage du retour – 15 lettres à Wen Chi), Taïpei, ReJian Publishing House, 1997. Disponible sur : https://read01.com/8y7oGL.html.

CHING Leo T. S.荊子馨, *Becoming "Japanese": Colonial Taiwan and the Politics of Identity Formation*, University of California Press, 2001, trad. de l'anglais en chinois

par Cheng Li-hsuan 鄭力軒, *Chengwei riben ren : zhimindi taiwan yu rentong zhengezhi* 成為「日本人」: 殖民地台灣與認同政治 (Devenir "japonais" : Taïwan colonial et la politique de la formation d'identité), Taïpei, Rye Field Publishing Co. (麥田出版), 2006.

GONG Zhongwu 龔忠武, « meiguo wenhua diguozhuyi yu liangan guabxi »美國文化帝國主義與兩岸關係(Impérialisme culturel américain et relations entre les deux rives du détroit de Taïwan), in *Recueil du Symposium International sur taiwan guangfu 50 zhounian yu taiwan weilai* 台灣光復 50 週年與台灣未來(50ème anniversaire de Taïwan et l'avenir de Taïwan), Taïpei, Haixia pinglun (海峽評論 Revue de Détroit), n°59, novembre 1995. Disponible sur : https://www.haixia-info.com/articles/1467.html.

LEE Ming 李明, « han zhan qianhou de dui hua zhengce »韓戰前後的美國對華政策 (La politique américaine à l'égard de la Chine avant et après la guerre de Corée), in *Recueil du Symposium International sur zhongguo jindaishi de zai sikao* 中國近代史的再思考(Repenser l'histoire moderne de la Chine), Institut d'histoire moderne de l'Academia sinica, juillet 2005, p. 2.

Taiwan Association of University Professors, *Zhonghua minguo liuwang taiwan 60 nian ji zhan hou taiwan guoji chujing* 中華民國流亡台灣 60 年暨戰後台灣國際處境 (60 ans du gouvernement République de la Chine exilé à Taïwan et statut international de Taïwan dans les années d'après-guerre), Taïpei, Qianwei, 2010.

Wu Jui-jen 吳叡人, « taiwan hou zhimin lun gang »台灣後殖民論綱 (Programme d'études postcoloniales de Taïwan), *Si Xiang* 思想, n°3, Taïpei, Linking Publishing, décembre 2006, pp. 93-103.

ZHANG Jing-yuan 張京媛(éd.), *Postcolonial Criticism and Cultural Identity*, Taïpei, Rye Field Publishing Co. (麥田出版), 2007.

Études artistiques

CHEN Chih-cheng 陳志誠, *Essai de l'exposition : taïwanpics.doc*, Paris, Centre culturel de Taïwan à Paris, 2009.

CHEN Kuan-yo 陳寬育, « History : Constatn Battles and Endless Memories – Dean-e Mei's Art on Politics », *Modern Art*, n° 139*,* Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, août 2008.

CHEN Tai-song 陳泰松, « Zhengzhi yishu zai taiwan de(bu)quexi »政治藝術在台灣的（不）缺席((Non-) absence de l'art politique à Taïwan), *ARTCO*, n°173, Taïpei, Artouch Publication Dept., mars 2007, pp. 134-137.

CHEN Yi 陳怡, « More Local, More International : Alteration and Introspection Caused by the Taiwanese Elements Adopted in the Visual Imagery », *Fine Arts in Taiwan*, n°91, Taïchung(Taïwan), Taiwan Museum of Fine Arts, janvier 2013, pp. 76-87.

CHENG Huei-hwa 鄭慧華, « Zai wufa you dangan de shijian zhong shengchan xingdong he dangan »在無法有檔案的事件中生產行動和檔案(Production des actions et des archives dans des cas non enregistrés), *Contemporary Art & Investment*, n°8, Pékin, *Nei Meng Gu* Daily, août 2009.

CHO Becky 曹鸞姿, « Soft Power – The Intangible Indicator », Galerie Main Trend, 2012. Disponible sur : http://www.maintrendgallery.com.tw/exhibition/32.

HOSHUN Yamaguchi 山口蓬春, *Shin nihonga no gihō* 新日本画の技法 (La nouvelle technique de la peinture japonaise), Tokyo, Beaux-Arts de Tokyo 東京都美術, 1951.

HSIA Ya-na 夏亞拿, « Lee Shih-chiao de xieshi qunxiang yu taiwan shehui »李石樵的寫實群像畫與臺灣社會(Portraits du group réalistes par Lee Shih-chiao et la société taïwanaise), *Art Studies of National Central University,* n°10, pp. 57-71.

HSIAO Chong-ray 蕭瓊瑞, « Shi zhui jiyi • pin tie qinggan – Chen Shun-chu de yingxiang yu zhuangzhi»拾綴記憶・拼貼情感 – 陳順築的影像與裝置(Ramassage des mémoires, Collage des émotions – l'image et l'installation de Chen Shun-chu), *Artist*, n°418, Taïpei, Artiste Publishing Co., mars 2010, pp. 202-205.

HSU Chien-yu 徐建宇, « Guanyu Chou Yu-cheng zuijin zhuanxiang de yixiz xijie »關於周育正最近轉向的一些細節(Quelques détails sur le récent projet de Chou Yu-cheng), *ARTCO*, n°216, Taïpei, Artouch Publication Dept., septembre 2010.

HUANG Chien-hung 黃建宏, « Cong Chen Chien-jen luxiang zhan kan yingxiang de wenti hua »從陳界仁錄像展看影像的問題化(La problématique de l'image dans la vidéo de Chen Chien-jen), *ACT - Art Critique of Taiwan*, n°41, Université nationale d'art de Taïnan, janvier 2010, pp. 132-138.

ISHIKAWA Kinichiro 石川欽一郎, «E o kaku hito e ni »繪を描く人へ二 (Pour ceux qui dessinent II), *Taiwan jiaoyu* 臺灣教育(L'Éducation de Taïwan), n°334, 1930, trad. du japonais en chinois par Lin Jiao-bi 林皎碧, *Artist*, n°256, Taïpei, Artist Publishing Co. (藝術家出版社), septembre 1996, pp. 256-261.

JIAN Tzu-chieh 簡子傑, « Juese yu shengming : zai 'molinuo' yu 'lisite' zhi jian de Chou Yu-cheng »角色與生命：在「莫里諾」與「李斯特」之間的周育正(Rôle et vie : Chou Yu-cheng entre 'Molyneux' et 'Liszt'), *Modern Art*, n°175, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, décembre 2014.

JU Tsae-pin 朱采屏, « Taiwan Realistic Art during Early Post-War Era (1945-1949) », Mémoire de master en beaux-arts, sous la direction de Lu Rong-jy 陸蓉之, Université

de Tung Hai, 1998.

KINOSHITA Seigai 木下靜涯, « Taiten no nihonga ni tsuite »台展の日本画に就て (L'histoire de la peinture japonaise dans l'Exposition officielle de Taïwan), *Art Oriental,* octobre 1939.

LAN Yu 藍鬱, «Yizhi xiang zuo di yi de Huang Hua-cheng »一直想做第一的黃華成 (Huang Hua-cheng, l'artiste qui veut toujours être le premier), *Theatre*, n°7et 8 (numéro combiné), Taïpei, décembre 1966, p. 224.

LEE Wei-jing 李維菁, CHANG Shih-lun 張世倫, YU Wei 游崴, CHOU Yu-ling 周郁齡 et YU Sharleen 余思穎, *Portrait of Family : Chen Shun-Chu,* Art Forums 89, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum et Garden City Publishers, 2014.

LI Su-chu 李淑珠, *Biaoxian chu shidai de "Something" : Chen Cheng-po huihua kao* 表現出時代的「Something」: 陳澄波繪畫考(Montrant quelques choses de l'époque : la peinture de Chen Cheng-po), Taïpei, Art & Collection Group Publishing Ltd.(典藏), 2012.

LIN Hsing-yu 林惺嶽, «Lun Lee Shih-chiao de shengping ji qi yishu »論李石樵的生平及其藝術(Discours sur la vie de Lee Shih-chiao et son art), in *Lee Shih-chiao de huihua shijie* 李石樵的繪畫世界(Le monde de la peinture de Lee Shih-chiao), Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, 1988.

LIN Hong-john 林宏璋, « Diqiucun de panbian : lijie yu dianfu baoli »地球村的叛變 : 理解與顛覆暴力(La rébellion du village global : compréhension et inversion de la violence), *Artist*, n° 302, Taïpei, Artist Publishing Co., 1999, p. 401.

LIN Pei-ying 林珮穎, « Kuaguo ziben zhuyi liudong xia de diguo bianjing »跨國資本主義流動下的帝國邊境(Frontière d'Empire sous le flux du capitalisme transnational), Taïpei, Association de la vie publique de Taïwan, http://twpublic.blogspot.com.

LIN Yi-hsiu 林怡秀, «Uncanny-Body of Image : The Case Study of Chen Chieh-jen's Films »(Corps étrange de l'image : l'étude de cas des films de Chen Chieh-jen), Mémoire de master en film d'animation et esthétique de l'image, sous la direction de Monsieur le professeur Sing Song-yong 孫松榮, Taïnan(Taïwan), Université nationale des Arts de Taïnan, 2011.

LIN Yu-chun 林育淳, « Ri zhi shiqi taiwan guan zhan hua feng de zai sikao »日治時期臺灣官展畫風的再思考(Repenser le style de peinture exposée à l'Exposition Officielle de Taïwan durant la période coloniale japonaise), *Modern Art*, n° 124, Taïpei, Edition Taipei Fine Arts Museum, février 2006, pp. 40-51.

LIU Daren 劉大任, *Fu you qun luo* 浮游群落(Le fond du puits, Plancton), Taïpei, UNITAS Publishing Co., 2009.

——, « Yanchu zhiqian »演出之前(Avant la représentation), *Theatre*, n°4, Taïpei, janvier 1965.

——, « Juchang na liang nianx »劇場那兩年(Les deux ans dans le Theatre), *China Times*, le 29 août, 2013.

SHEN Hsiao-wen 沈孝雯, « The Sculptural Creation under Cultural Policy of Literary and Art with Fighting Spirit from Taiwan after War of World II », *The Sculpture Research Semiyearly*, n°1, 2008, pp. 77-140.

WANG Chia-chi 王嘉驥, « Cong fan shengxiang dao xin sheng xiang – hou jieyan shiqi de taiwan dangdai yishu : ce zhan zhuanwen »從反聖像到新聖像 – 後解嚴時期的台灣當代藝術：策展專文(De l'anti-icône à la nouvelle icône – l'art contemporain taïwanais dans la période d'après la fin de la loi martiale : essai de commissaire d'exposition), *IT Park* Gallery & Photo Studio, http://www.itpark.com.tw/people/essays_data/7/37.

WANG Hsiu-hsiung 王秀雄, « Ri ju shidai taiwan guan zhan de fazhan yu fengge tan shi – jian lun qi beihou de dazhong chuanbo yu yishu piping »日據時代台灣官展的發展與風格探釋–兼論其背後的大眾傳播與藝術批評(Le développement de l'exposition officielle et le style des œuvres d'art durant l'époque de l'occupation japonaise, ainsi que la communication de masse et la critique d'art), *Artist*, n° 199, Taïpei, Artist Publishing Co., décembre 1991.

WANG Teh-yu 王育德, *Dialogue between Modernism and Cultural Heritage in Taiwanese Art,* Art Forums 81, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, 2004.

WANG Yung-lin 王咏琳, « Zuopin neirong feixiang zai yishu xingshi de chibang shang : tan zhouyuzheng de ji hua shi zuopin »作品內容飛翔在藝術形式的翅膀上：談周育正的計畫式作品(Le contenu de l'œuvre volant sur les ailes de la forme artistique : projet de Chou Yu-cheng), *LEAP MAGAZINE*(藝術界), Shanghai, Modern Media Group, avril 2013.

WU Chia-hsuan 吳嘉瑄, « Mei Dean-e : Hun zhong de lishi, hunxie de wenhua »梅丁衍：混種的歷史，混血的文化(Mei Dean-e : Histoire mélangée, Culture métisse), *ARTCO*, n°187, Taïpei, Artouch Publication Dept., avril 2008, pp. 160-161.

WU Ericamigo 吳根慧, « Chen Chieh-jen chuang 'diguo bianjie' weinisi canzhan »陳界仁闖《帝國邊界》威尼斯參展(L'œuvre 'Frontières d'Empire' exposée dans le cadre de la Biennale de Venise au pavillon de Taïwan), Taïpei, *IT Park* Gallery & Photo Studio. Disponible sur : http://www.itpark.com.tw/artist/critical_data/10/658/73.

YANG Chia-hsuan 楊佳璇, «The Study on the Works of Huang Hua-cheng 1935-1996 »(Étude sur les œuvres de Huang Hua-cheng de 1935 à 1996), Mémoire de

master en histoire de l'art, sous la direction de Madame le professeur Sun Chun-mei 孫淳美, Taïnan, Université nationale des arts de Taïnan, 2011.

——, « Qianwei zhenghou – hui wang Huang Hua-cheng 1960 niandai qianwei jingshen yu chuangzuo »前衛癥候–回望黃華成 1960 年代前衛精神與創作(Syndrome d'avant-garde, retour sur l'esprit d'avant-garde et les œuvres de Huang Hua-cheng dans les années 1960), *ACT - Art Critique of Taiwan*, n°65, Taïnan(Taïwan), Université nationale d'art de Taïnan, janvier 2016, pp. 73-80.

——, « Interpreting Archives, 2nd Creation or Intervention? Plaster Gong: Su Yu-Hsien Solo Exhibition » (Interprétation des archives, deuxième création ou intervention?), *ARTCO*, Taïpei, Artouch Publication Dept., le 23 août 2017.

YANG Meng-che 楊孟哲, *Rizhi shidai taiwan meishu jiaoyu* 日治時代台灣美術教育 (L'éducation des beaux-arts durant la période de la domination japonaise 1895-1927), Taïpei, Avant-garde Publishers, 1999.

YAO Yi-wei 姚一葦 et HSU Nan-ts'un 許南村, « 'Juchang' di yi ci yanchu de duanping »「劇場」第一次演出的短評(Bref commentaire sur la première performance du 'Theatre'), *Theatre*, n°4, Taïpei, janvier 1966, p. 273.

YUJI Tsuyoshi 横地剛, *Nantian zhi hong : ba ererba shijian ke zai banhua shang de ren* 南天之虹：把二二八事件刻在版画上的人(Arc-en-ciel dans le ciel du sud : la personne qui a gravé l'Incident 228 sur le bois), trad. du japonais en chinois par Lu Pingzhou 陸平舟, Pékin, Commercial Press, 2016.

Musée des Beaux-Arts de Taïpei, « Di 53 jie weinisi shuang nian zhan – taiwan guan » 第 53 屆威尼斯雙年展–台灣館(La 53ème Biennale de Venise – Pavillon Taïwan), *Modern Art*, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, juin 2009, pp. 4-7.

Album photographique

CHANG Chao-tang 張照堂, *In Search of Photos Past*, Taïpei, Walkers Cultural Co., Ltd.(遠足文化), 2015 (ouvrage original publié en 1988).

——, *Nostalgia & Memory – Deng Nan-guang*, Taïpei, Hsiung Shih Art Books Co. Ltd., 2002

CHANG Tsang-sang 張蒼松, *Tilian shiguang de qing wei : Lin Chuan-chu sheying ji* 提煉時光的情味：林權助攝影集(Affiner la sensation du temps : Album photographique de Lin Chuan-chu), Taïchung, Cultural Affairs Bureau of Taichung City Government, 2004.

CHENG Shang-hsi 鄭桑溪, *Images of time : a retrospective of Cheng Shang-hsi*, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, 1997.

CHIJIIWA Suketarô 千千岩助太郎, *Taiwan shanyue xiezhen ji* 台灣山岳寫真集 (Album photographique des montagnes de Taïwan), Taïpei, Bureau des archives du Premier secrétaire du gouvernement général de Taïwan(臺灣總督府官房文書課), 1936.

CHUNG Yin-chai 鍾燕齊, *The Tale : Archaeology of Photography in studio*, Hong Kong, Joint Publishing HK, 2015.

FOLEY Fred, *The Face of Taiwan*, Tokyo, Jesuit Information Bureau, 1959.

ISHIKAWA Genichiro 石川源一郎, *Taiwan mingsuo xiezhen tie* 臺灣名所寫真帖 (Album photographique des architectures institutionnelles et des sites touristiques), Magazine Takasagun, trad. du japonais en chinois par Huang Yu-chi 黃育智, Taïpei, Culture and History Studio Nangang 南港文史工作室, 2016 (album original publié en 1899).

MORI Ushinosuke 森丑之助, *Taiwan fanzu tupu* 臺灣蕃族圖譜 (Album photographique des aborigènes), Taïpei, trad. du japonais en chinois par Song Wen-xun 宋文薰, Southern Materials Publishing, 2014, (album original publié en 1935).

MURASAKI Nagaaki 村崎長昶, *The View of Taihoku Formosa* : Album photographique de Taïpei, Taïpei, Niitakado Book Store, 1913.

SCHUTTLER Barry, *Land*, tiré de la collection de Hsu Tsung-mao 徐宗懋, Taïpei, Homeward Publishing, 2011.

WANG Zuo-rong 王佐榮, *About Huo-Zheng Li: The Wanderer in Warm Winds·Taiwan 1935-1945*, Taïpei, Cang bi(蒼璧出版社), 2017.

Catalogue d'exposition et de collection du musée

CHEN Chih-cheng 陳志誠(Dir.), *Une terrible poétique*, Paris, Centre culturel de Taïwan à Paris, 2011.

CHEN Tai-song 陳泰松, *Mei shi zhengzhi tu xiang xue* 梅式政治圖像學(Graphique politique de Mei), Taïpei, Museum of Contemporary Art, 2003.

HUANG Tsai-lang 黃才郎, *100 Highlights – From the Taipei Fine Arts Museum*, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, 2004.

LE THOREL Pascale (Dir.), *taïwanpic.doc – art contemporain taïwanais*, Paris, École des beaux-arts de Paris, 2009.

LIN Chiao-pi 林皎碧, LIN Yu-chun 林育淳 et WANG Pei-yu 王蓓瑜, *The Modernization of Taiwanese Art before 1945*, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, octobre 2009.

MEI Dean-e 梅丁衍, *Album des œuvres d'art de Mei Dean-e*, Taïpei, Eslite Gallery, 1992.

Musée des Beaux-Arts de Taïpei, *Li Mei-shu : Land and People*, Taïpei, Taipei Fine Arts Museum, 1999.

STEICHEN Edward, *The Family of Man*, New York, The Museum of Modern Art, 1988.

Site web

Academia Sinica – Centre de la culture numérique avec le Projet « numérisation des œuvres de Taïwan » : http://digitalarchives.tw/Exhibition/1261/1.html.

Academia Sinica – Institut d'Histoire de Taïwan : http://rarebooks.ith.sinica.edu.tw/sinicafrsFront99/index.htm.

Academia Sinia – Research Center for Humanities and Social Sciences : http://catalog.digitalarchives.tw.

Archives de l'art contemporain de Taïwan (TCAA) : http://tcaaarchive.org.

Bibliothèque Nationale de Taïwan – Archives photographiques « Taiwan Memory » : http://memory.ncl.edu.tw.

Bibliothèque de l'Université de Taïwan – Base de données de vieilles photos taïwanaises : http://photo.lib.ntu.edu.tw/pic/db/oldphoto.jsp.

CHEN Chieh-jen 陳界仁, *Empire's Borders I 2008-2009*, ajouté par IT Artists, 2015, Vimeo, https://vimeo.com/149784421.

Li Mei-shu Memorial Gallery : https://limeishu.org.tw.

Musée Municipal des Beaux-Arts de Taïpei : https://www.tfam.museum.

Musée National des Beaux-Arts de Taïwan : https://www.ntmofa.gov.tw.

Musée National d'histoire (Taïwan) : https://www.th.gov.tw.

National digital archive program : http://content.teldap.tw/main/index.php.

Wellcome Library : https://wellcomelibrary.org.

II. Europe, États-Unis et Afrique

Dictionnaire

DUBOIS Jean, *Dictionnaire de la langue française : lexis*, Paris, Larousse, 1994.

REY-DEBOVE Josette et REY Alain, *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, Paris, Éditions Le Robert, 2011.

Histoire culturelle et Histoire de l'art

BERTHO LAVENIR Catherine, *La Roue et le stylo. Comment nous sommes devenus touristes*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1999.

BERTHO LAVENIR Catherine, « Regard sur les autres, regard sur soi : les journaux-lettres d'Anne-Marie Palardy (1907-1923) », *Revue de Bibliothèque et Archives nationales du Québec*, n°3, 2011, pp. 34-47.

ROTHSTEIN Arthur, *Documentary photography*, Waltham, Massachusetts, Focal Press, 1986.

Histoire de Taïwan

BANEGAS Richard, BAYART Jean-François, HIBOU Béatrice, MEIMON Julien et MENGIN Françoise, *Legs colonial et gouvernance contemporaine*, vol. II, Paris, FASOPO, 2006.

CABESTAN Jean-Pierre, *Chine-Taiwan, la guerre est-elle concevable ?* Paris, Economica, 2003.

CORCUFF Stéphane, « Les 'Continentaux' de Taïwan – Une catégorie identitaire récente », *Perspectives chinoises,* vol. 57, n°1, 2000.

EYRAUD Henri, « Les rapports sino-américains », *Hérodote*, n°108, Paris, La Découverte, 2003, pp. 69-90.

FENBY Jonathan, *Generalissimo Chiang Kai-Shek and the China he lost*, New York, Free Press, 2003.

HALLIDAY Jon, *A Political History of Japanese Capitalism,* New York, Pantheon Books, 1975.

HO Kang-mei Jacinta et MALLET Pierre, *Lee Teng-hui et la « Révolution tranquille » de Taïwan,* Paris, L'Harmattan, 2005.

MENGIN Françoise, « Taïwan : la question nationale et la démocratisation », in Christophe Jappelot (Dir.), *Démocraties d'ailleurs*, Paris, Karthala, 2000.

MYERS Ramon H. et PEATTIE Mark R., *The Japanese Colonial Empire, 1895-1945,* Princeton, Princeton University Press, 1984.

RINTZ William A., « The Failure of the China White Paper », *Constructing the Past*, vol.11, Iss.1, Article 8, 2009.
Disponible sur : https://digitalcommons.iwu.edu/constructing/vol11/iss1/8.

TRESCOTT Paul B., *The History of the introduction of Western economic ideas into China 1850-1950*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2007.

Sociologie

CONNERTON Paul, *How societies remember*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

CORCUFF Stéphane, « Que reste-t-il de Chiang Kaï-shek ? Ritualisation d'une commémoration politique à Taïwan (1988-1997) », *Études chinoises,* vol. XVI, n°2, Paris, Association française d'études chinoises, 1997.

——, « Une remise en cause des trois principes du peuple? L'avenir d'une idéologie. », *Perspectives chinoises*, n°30, vol. 30, 1995, pp. 35-40.

HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, PUF, 1968.

Sociologie de l'art

BECKER Howard Saul, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

BECKER Howard Saul, *Propos sur l'art*, coll. Logiques Sociales, Paris, L'Harmattan, 1999.

BECKER Howard S. et PESSIN Alain, « Dialogue sur les notions de Monde et de Champ », Sociologie de l'art, vol. 8, n°1, 2006, pp. 163-180.
BENGHOZI Pierre-Jean, « Recension sur Howard S. Becker "Les mondes de l'art" », *Revue française de sociologie*, vol. 31, n°1, 1990, pp. 133-139.

CHATEAU Dominique, *L'art comme fait social total*, coll. L'art en bref, Paris, L'Harmattan, 1998.

DANTO Arthur, « The Artworld », *Journal of Philosophy*, vol. 61, 1964, p. 580.

DANTO Arthur, DE DUVE Thierry et SHUSTERMAN Richard, « Autour du "monde de l'art" », *Cahiers philosophiques*, n° 131, 2012/4, pp. 108-128. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-cahiers-philosophiques1-2012-4-page-108.htm?fbclid=IwAR2WovLwxhXR-qx7a1hdyTyDR9A8n7304oAqai0o7gFP3nEwyNUMymjpvfQ.

HENNION Antoine, « La fausse modestie d'un grand livre : les mondes de l'art d'Howard Becker », in BLANC Alain et PESSIN Alain (Dir.), *L'art du terrain. Mélanges offerts à Howard S. Becker*, Paris, L'Harmattan, 2004, pp.163-170.

Culture visuelle

BAXANDALL Michael, *L'Œil du Quattrocento*, trad. de l'anglais par Yvette Delsaut, Paris, Gallimard, 1985.

MITCHELL William J. T., *Iconology Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

——, « Iconologie, culture visuelle et esthétique des médias », *Perspective*, 3, 2009, pp. 339-342.

WALKER John A. et CHAPLIN Sarah, *Visual Culture. An Introduction*, Manchester (UK), Manchester University Press, 1997.

Études postcoloniales

BALANDIER Georges, « La situation coloniale : approche théorique », *Cahiers internationaux de sociologie*, vol.110, n°1, 2001, pp. 9-29. Disponible sur : https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2001-1.htm-page-9.htm.

BHABHA Homi K., *Les Lieux de la culture : une théorie postcoloniale*, trad. de l'anglais par François Bouillot, Parie, Payot, 2007.

CABRAL Amílcar, *Unité et Lutte I : L'arme de la théorie,* Paris, François Maspero, 1975.

——, *Resistance and Decolonization*, trad. par Dan Wood, Londres, Rowman & Littlefield International, 2016.

——, *Amílcar Cabral : Recueil de textes introduit par Carlos Lopes*, Genève, Centre Europe-Tiers Monde(Cetim), 2013.

DUVAL Claude Duval et ETTORI François, « États fragiles… ou États autres ? Comment repenser l'aide à leur développement, notamment en Afrique ? », *Géostratégiques*, n°25, octobre 2009.

FANON Frantz, *Les damnés de la terre*, La Découverte, Paris, 2002.

——, *Peau noire, masques blancs*, Points, Paris, 2015.

NERCAM Nicolas, « Pensées postcoloniales, esthétique de l'art contemporain et mondialisation », *Revue Proteus*, n°8, pp. 64-72.

NGUGI WA Thiong'o, *Décoloniser l'esprit : La politique du langage dans la littérature africaine*, trad. de l'anglais (kenya) par Sylvain Prudhomme, Paris, La Fabrique, 2011.

SAID Bouamama, *Figures de la révolution africaine*, Paris, Zones, 2014.

SAID Edward Wadie, *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, trad. de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 2005.

———, *Culture et Impérialisme*, trad. de l'anglais par Paul Chemla, Paris, Fayard/Le Monde Diplomatique, 2000.

YOUNG Robert J. C., *Postcolonialism : An Historical Introduction*, New Jersey, Wiley-Blackwell, 2016.

Études artistiques

AUBENAS Sylvie, BIROLEAU Anne(dir.), *Portraits / Visages 1853 – 2003*, Paris, Éditions Gallimard, Éditions Bibliothèque nationale de France, collection « Galerie de Photographie », 2003

BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

DEFEYT Catherine, « Restauration et non-restauration en art contemporain », Actes des journées d'étude, Marie-Hélène Breuil(Dir.), *Du refus de l'impossibilité de la restauration*, Ecole supérieure des Beaux-Arts de Tours, 14 février 2007 et *Répliques et restitutions… autour de Marcel Duchamp*, Musée des Beaux-Arts de Rouen, 6 avril 2007, ARSET, 2008.

ELISSEEFF Danielle, *L'Art chinois*, Paris, Larousse, 2007.

ESCANDE Yolaine, *Montagnes et eaux. La culture du Shanshui*, Paris, Hermann, 2005.

GLICENSTEIN Jérôme, *L'art : une histoire d'expositions*, Paris, Presses Universitaires de France, 2010.

RANCIERE Jacques, *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.

SEKULA Allan, « The Traffic in Photographs », *Art Journal*, vol. 41, n°1, New York, College Art Association, 1981, pp. 15-25.

THOMSON John, *Dix ans de voyage dans la Chine et l'Indo-Chine,* trad. de l'anglais par A. Talandier et H. Vattemare, Paris, Hachette Livre – Bnf, 2013. (Ouvrage original publié en 1877)

Annexe

Annexe 1

L'extrait de l'interview du peintre Lee Shih-chiao, dont nous parlons dans le chapitre 1 de la première partie, réalisé par Lin Ching-chieh(林靖傑), correspondant de la revue hebdomadaire *the Journalist*(新新聞週刊).

Les questions posées et les réponses sont présentées ci-dessous :

Parmi vos œuvres, quels sont les thèmes que vous sélectionnez principalement ?
Les figures et les portraits, car les figures expriment le sentiment. Le paysage ne l'exprime pas clairement. Je préfère peindre des taïwanais et pas les continentaux ou étrangers.

Quelles sont vos figures préférées ?
Ce que je préfère peindre le plus, c'est les personnages ordinaires autour de moi, par exemple mes proches, mes voisins. Et je suis satisfait de réaliser les portraits de mes enfants.

Est-ce que vous avez une couleur préférée ?
Non, chaque couleur a son effet idéal.

Qu'est-ce que la pensée principale dans vos tableaux ?
L'intention est ma pensée la plus importante, c'est un genre d'attitude de la valeur esthétique. Si on peint avec la rationalité, on peut montrer naturellement la réalité.

Donc la sensibilité est peu importante dans vos œuvres ?

Non, la sensibilité existe potentiellement. La peinture reflète la société de notre temps. Le choix du sujet va être rational, il faut tenir compte du public et du peuple. Et puis, on exprime pareillement la sensibilité avec des couleurs et la touche.

En 1992, la Galerie d'art Apollo de Taïpei a fondé la Galerie commémorative de Li Mei-shu. À cette occasion, Lin Ching-chieh(林靖傑) du *the Journalist* a fait une interview[807]. L'artiste a eu l'occasion de revenir sur son sujet traité dans sa création. Selon l'interview, il sépare le tableau du paysage et celui des portraits auxquels il accorde des valeurs différentes. Le peintre insiste davantage sur la peinture des portraits que du paysage, car pour lui, la méthode artistique met en valeur des personnages portant des sentiments. Notamment des personnages de sa nation - taïwanais, qui est, selon lui, ordinaires et plus proches de lui.

D'après l'interview, l'artiste a une intention rationnelle en réalisant ce tableau. Il s'agit de choisir le thème qui est caractérisé par une attitude face au réel et qui vise à représenter le plus fidèlement possible la réalité telle qu'elle est. Cette réalité fournit l'image de leur temps. Autrement dit, la sélection du sujet est une action rationnelle qui suive naturellement la sensibilité.

[807] La transcription de l'interview a été publiée dans la revue hebdomadaire *the Journalist*(新新聞週刊) le 19 janvier 1992. Disponible sur le site web officiel de la Galerie d'art Apollo : http://www.artgalleryapollo.com/wp/%E6%9D%8E%E7%9F%B3%E6%A8%B5-lee-shih-chiaou.(Consulté le 20 mars 2017)

Table des Matières

Introduction ……..... 6

Contexte historique de Taïwan …….. 8

Dans quelle mesure les arts plastiques à Taïwan sont-ils affectés par ces « processus de décolonisation » ? ……. 21

Références et Sources ……..…….. 24

Choix et Méthode d'analyse des œuvres ……... 28

Présentation des parties ……. 31

PARTIE I. Le moment colonial et sa critique ……. 34

Chapitre 1 *Pastoral*, Lee Shih-chiao : le moment colonial ……... 35

1.1 Le « réalisme » dans le contexte taïwanais ……... 37

1.1.1 Les contextes linguistiques du « réalisme » en chinois …….. 40

1.1.2 L'éducation artistique du Japon : la formation artistique et le « réalisme » ……. 44

1.1.3 Le sujet « réaliste » des beaux-arts de la « gauche » en Chine …….. 50

1.2 Les *Expositions d'art officielles* et leurs influences sur les arts plastiques à Taïwan ……. 55

1.3 L'œuvre du « réalisme » : trois tableaux realists …….. 63

1.3.1 *Pastoral*, 1946 : réalisme et allégorie de la société taïwanaise …….. 64

1.3.2 *Marché*, 1945 : scène de genre, et allégorie des hiérarchies sociales … 82

1.3.3 *Sur le chemin du retour* de Lin Yu-shan, 1944 : un autre tableau réaliste ……... 85

1.4 La réception de l'œuvre : un débat sur le « réalisme » à Taïwan ……. 87

Chapitre 2 Photographies des années de 1930 à 1950 : regard documentaire …….. 93

2.1 Contexte de la photographie documentaire à Taïwan ……... 94
2.2 Le commencement de l'histoire de la photographie de Taïwan : un débat lié au regard de l'autre …….. 96
2.3 Les photographies durant la colonisation japonaise ……. 100
2.4 Les photographes taïwanais sous la domination japonaise ……... 105
2.5 L'album photographique *The Face of Taiwan* en 1959 par Fred Foley ……... 111

Chapitre 3 *Voyage dans le temps*, Chen Shun-chu : regard critique sur le moment colonial …….. 116
3.1 Contexte de portrait de famille ……. 117
3.1.1 La légitimation artistique de l'image photographique à Taïwan …… 124
3.1.2 De la photographie privée à la mémoire collective …… 125
3.2 Trois perspectives à comprendre *Voyage dans le temps* ……... 127
3.2.1 Intervention de l'artiste : sélection des photos et collage du carrelage céramique …… 128
3.2.2 Identité des membres de la famille dans la photographie …….. 133
3.2.3 Le réalisateur de la photo et la créateur des œuvres d'art …….. 134
3.3 Analyse de la série *Voyage dans le temps* ……. 135
3.3.1 Photographies retravaillées du voyage au naturel de la famille ……. 135
3.3.2 Photographies retravaillées de la réunion familiale ……... 144

PARTIE II. Célébration nationale, critique du nationalisme et reconstruction de la nation 148
Chapitre 1 Le portrait de Chiang Kaï-shek, Li Mei-shu : célébration nationale ….. 149
1.1 L'arrivée du président Chiang Kaï-shek sur l'île de Taïwan …… 150
1.2. Quatre perspectives esthétiques sur le portrait d'hommes politiques à Taïwan ……. 152
1.3. Portraits peints à l'huile de Chiang Kaï-shek d'un point de vue chinois ……. 154
1.3.1 Portrait médaillé en pied …… 154
1.3.2 Portrait assis au Caire entre officialité et individualité …….. 163
1.3.3 Portrait assis dans un contexte privé …….. 166
1.4 L'artiste Li Mei-Shu et ses portraits peints à l'huile de Chiang Kai-shek …… 167
1.4.1 Un artiste « réaliste » Li Mei-Shu (1902-1983) ……. 167
1.4.2 Quatre portraits en buste de Chiang Kaï-shek …… 170
1.5 La réception des quatre portraits du président Chiang Kaï-shek …….. 177
1.5.1 Portrait de Chiang accroché au Conseil municipal du comté de Taïpei 179

1.5.2 Portrait perdu de Chiang donné au Bureau de district de Sanxia …….. 180
1.5.3 Une restauration ratée du portrait de Chiang après sa donation à l'École primaire de Sanxia …….. 181

Chapitre 2 *Unir la Chine à travers les Trios Principes du peuple*, Mei Dean-e : critique du nationalisme ……. 184
2.1 Contexte d'histoire de l'art – la nouvelle génération d'artistes …… 185
2.2 Le titre de l'œuvre – le slogan « Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple » en tant que contexte de l'œuvre ……... 190
2.2.1 L'origine des Trois Principes du peuple et son contexte historique ….. 191
2.2.2 L'interprétation des Trois Principes du peuple …….. 194
2.2.3 La mise en œuvre des Trois Principes du peuple et sa modification à Taïwan ……. 198
2.2.4 Le slogan « Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple » …. 200
2.3 La figure fusionnée de deux portraits officiels du chef d'État …….. 202
2.3.1 Le portrait peint de Sun Yat-sen – Père de la nation de Taïwan ou à Taïwan ? …….. 204
2.3.2 Le portrait peint de Mao Zedong …… 208
2.3.3 Le regard critique de l'artiste …… 210
2.4 La réception de l'œuvre et sa postérité …… 213
2.4.1 La réception de *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple* – l'acceptation de l'art politique …….. 213
2.4.2 L'art politique – comment archiver une mémoire historique autoritaire ? …….. 214
2.4.3 *Histoire du soleil et de l'étoile* – l'image fusionnée de deux drapeaux 216

Chapitre 3 *Représenta.tiff*, Chou Yu-cheng : reconstruction de la nation ……. 219
3.1 Contexte historique du drapeau national de Taïwan …… 222
3.1.1 L'origine du dessin du drapeau et son développement …….. 222
3.1.2 La signification de l'emblème …… 225
3.1.3 L'ambiguïté de la position du Drapeau national …… 226
3.2 Contexte artistique – trois modes d'exposition de l'œuvre et son titre ……. 228
3.2.1 Trois différents modes d'exposition de *Représenta.tiff* …… 231
3.2.2 Le titre de l'œuvre – *Représenta.tiff* ……... 238
3.3 La réception : élucider le mécanisme de la production de l'œuvre …….. 239

PARTIE III. L'exposition et le moment postcolonial ……. 247

Chapitre 1 L'*Exposition d'Automne 1966 de l'École du Grand Taïpei*, Huang Hua-cheng : regard critique sur le mécanisme d'exposition et retour du réalisme 248

1.1 Contexte historique du mécanisme d'exposition …….. 250

1.1.1 *Exposition Impériale d'art du Japon* : modèle de l'exposition d'art …. 251

1.1.2 *Exposition d'art de Taïwan* sous le gouvernement japonais à Taïwan .. 252

1.1.3 *Exposition d'art Taï Yang* non-officielle à Taïwan …… 253

1.1.4 *Exposition d'art Provinciale de Taïwan* sous le gouvernement national 254

1.2 Méthode d'organisation des expositions ……... 254

1.3 Le manifeste de l'*École du Grand Taïpei* et la revue *Theatre* liés à l'*Art Complexe* ……. 257

1.3.1 Le manifeste de l'*École du Grand Taïpei* et ses articles …… 261

1.3.2 La revue *Theatre* …… 263

1.4 *Exposition d'Automne 1966 de l'École du Grand Taïpei* ……. 266

1.4.1 En opposition avec la peinture traditionnelle …… 266

1.4.2 Remise en cause de l'*Exposition d'art officielle* …… 267

1.4.3 Analyse de l'*Exposition d'Automne 1966 de l'École du Grand Taïpei* 268

1.5 La réception de l'*Exposition d'Automne 1966* et la représentation des œuvres de Huang Hua-Cheng …….. 276

1.5.1 La réception en deux moments ……... 276

1.5.2 La représentation des œuvres de Huang Hua-Cheng : l'*Exposition d'Automne 1966* en 2003 et la pièce *Prophète* en 2016 ……. 279

Chapitre 2 *Frontières d'Empire*, Chen Chieh-jen : un regard postcolonial sur le récit collectif ……. 285

2.1 La présentation de *Frontière d'Empire* – immigrant illégal ? …….. 287

2.1.1 L'origine du projet …… 288

2.1.2 L'impérialisme culturel des États-Unis à Taïwan …….. 290

2.1.3 La réalisation du projet sous forme de vidéo …… 292

2.1.4 L'analyse de *Frontière d'Empire* ……..... 299

2.2 Les expositions dans le cadre desquelles *Frontière d'Empire* est présentée … 302

2.2.1 L'artiste représentatif de Taïwan à la 53ème Biennale de Venise en 2009 …… 302

2.2.2 La rétrospective de l'artiste au Musée des Beaux-Arts de Taïpei en

2010 ……. 305
2.3 La critique faite par l'artiste sur le Musée des Beaux-Arts de Taïpei ……... 307
2.4 La réception de l'œuvre *Frontière d'Empire* par les critiques d'art ……. 311

Conclusion ……... 316
Index …… 324
Bibliographie …….. 326
Annexe …… 346
Table des Matières ……. 348

Critique du regard colonial dans les arts plastiques de Taïwan de 1945 à 2012
Résumé

Cette thèse analyse les rapports entre l'idée de décolonisation et les arts plastiques à Taïwan dans la seconde moitié du XXe siècle. Le contexte historique de Taïwan est marqué par un certain nombre d'expériences de colonisation, telles que la colonisation japonaise, mais aussi la quasi-colonisation que représentent les pratiques coercitives et l'autoritarisme du parti nationaliste venu de Chine continentale, ainsi que l'impérialisme culturel américain. Un retour historique sur la *situation coloniale* de Taïwan reflète le caractère emboîté de sa culture. Le corpus retenu comprend sept œuvres porteuses d'un regard spécifique : le tableau *Pastoral* de Lee Shih-chiao en 1946 ; le portrait de Chiang Kaï-shek peint à l'huile par Li Mei-shi en 1975 ; une série de photos retravaillées *Voyage dans le temps* de Chen Shun-chu de 2001 à 2003 ; le portrait fusionné *Unir la Chine à travers les Trois Principes du peuple* de Mei Dean-e en 1991 ; *Représenta.tiff* de Chou Yu-cheng exposée trois fois sous des formes changeantes entre 2008 et 2009 ; l'*Exposition d'Automne 1966* de Huang Hua-cheng en 1966 ; le film *Frontières d'Empire* de 2008 à 2009 de Chen Chieh-jen. Nous faisons l'hypothèse qu'elles sont représentatives chacune d'une époque et d'un rapport particulier à la problématique de la colonisation. Certaines expriment un point de vue colonisé : celles qui importent, par exemple les codes esthétiques japonais ou européens. Des institutions – les *Expositions officielles d'art* – en véhiculent les principes. D'autres œuvres réalisées par les artistes de génération suivante portent un regard critique sur ces références culturelles héritées du moment colonial. Ces artistes remettent aussi en question les valeurs dominantes.

Ceci permet de poser la question : quels acteurs mettent en œuvre un processus de décolonisation des arts de 1945 à 2012 ? Cette action est-elle terminée ? En nous inscrivant dans une démarche d'histoire culturelle et en empruntant à la sociologie des arts, nous avons analysé les modes d'élaboration des œuvres et leur réception critique, ainsi que le rôle des institutions de médiation, en particulier les musées. L'analyse permet d'identifier un basculement entre des œuvres inscrites dans un contexte colonial et des œuvres qui soit les critiquent, soit s'en affranchissent, ce qui représente deux modalités du point de vue critique sur le processus colonial à l'œuvre dans les arts plastiques.

Mots-clés : arts plastiques, regard colonial, processus de décolonisation, postcolonial, mémoire collective, art complexe, réalisme

Criticism on the colonial view in the plastic arts in Taiwan from 1945 to 2012
Abstract

This thesis analyses the relationship between the idea of decolonization and the plastic arts in Taiwan in the second half of the twentieth century. The historical context of Taiwan has been marked by a number of colonization experiences, such as the Japanese colonization, but also the quasi-colonization represented by the coercive practices and the authoritarianism of the nationalist party of China, as well as the American cultural imperialism. A historical overview of the colonial situation in Taiwan reflects the nested character of its culture. The selected corpus includes seven works bearing a specific view: the painting *Pastoral* of Lee Shih-chiao in 1946; the portrait of Chiang Kai-shek painted in oil by Li Mei-shi in 1975; a series of reworked photos *Journeys in Time* of Chen Shun-chu from 2001 to 2003; the merged portrait *The Three Principles of the People Reunite China* of Mei Dean-e in 1991; *Representa.tiff* of Chou Yu-cheng exposed three times under different formats between 2008 and 2009; *École de Great Taipei Autumn Exhibition* by Huang Hua-Chen in 1966 ; the video work *Empire's Borders* from 2008 to 2009 by Chen Chieh-jen. We make the hypothesis that these works are each representative of an era and has a particular relationship with the colonization issue. Some express a colonized point of view: some of them import, for example the Japanese or European aesthetic codes. Institutions – *official art exhibitions* – convey the principles. Other works by the following generation of artists take a critical look at these cultural references inherited from the colonial moment. These artists question also the dominant values.

This raises the question: which actors implemented a process of decolonization of the arts from 1945 to 2012? Is this action completed? By entering into an approach of cultural history and borrowing the one from the sociology of arts, we have analysed the methods of the works' elaboration and their critical reception; the role of institutions of mediation, especially museums. The analysis enables to identify a switchover between works placed in a colonial context and works that either criticize them or free themselves from. This represents two modalities of the critical point of view on the colonial process at work in the plastic art.

Keywords *:* plastic arts, colonial view, process of decolonization, postcolonial, collective memory, art complex, realism

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE - PARIS 3 - USPC
École Doctorale 267 - Arts et Médias
Laboratoire CERLIS - Centre de recherche sur les liens sociaux - UMR 8070
Maison de la Recherche, rdc, bureau A010, 4 rue des irlandais, 75005 Paris