05 2007

Logique de l’ethos et traductions de unheimlich

Wu Tianzhang et l’ère postérieure à la loi martiale à Taïwan

Joyce Chi-Hui Liu

Traduit par Lise Pomier

Cet article s’interroge sur la traduction à deux tranchants de la logique de l’*ethos* après la suppression de la loi martiale à Taïwan. Mon intention est de traiter de la dimension visuelle de la politique de la traduction, à travers les prises de position culturelles, les discours esthétiques et les pratiques artistiques, et de tenter de répondre à la question soulevée par Rada Iveković dans son article intitulé « On permanent translation », à savoir l’insuffisance de la langue, l’inadéquation de l’être humain envers lui-même et à celle de toutes les institutions dans ce domaine.[1] J’aimerais en particulier aborder la question compliquée des partitions ethniques et des frictions opposant, à Taïwan, les « wai-sheng-ren » (les continentaux) et les « ben-sheng-ren » (les autochtones), partitions provoquées par la mise en place de politiques institutionnalisées en matière de langue et de culture pendant la période d’application de la loi martiale à Taïwan, de l’état d’urgence et et de ses retombées,

restées sensibles bien après la période de la loi martiale proprement dite. Le terme de « wai-sheng-ren », littéralement ceux qui viennent de l'extérieur de la province, recouvre les deux millions de réfugiés chinois qui ont dû fuir avec les dirigeants du KMT (ou Kuomintang, le parti nationaliste) après leur défaite dans la guerre civile les opposant aux communistes, et leurs descendants. Les « ben-sheng-ren », au contraire, sont les descendants des premiers immigrants, originaires pour la plupart de la province de Fujian, au sud-est de la Chine. Je me propose de prendre les œuvres de Wu Tianzhang comme un fil conducteur capable de nous entraîner jusqu'au cœur de cette délicate question des partitions ethniques. Chez Wu Tianzhang (né en 1956), les techniques du *un-heimlich* ont su traduire et transplanter à la surface de ses toiles le sens de l'abject et de la frontière ethnique tel que l'ont douloureusement vécu les « ben-sheng-ren » taïwanais, révélant ainsi les épreuves indicibles qu'ils ont endurées lorsque la loi martiale était en vigueur.

Il n'est pas inutile de rappeler brièvement ici la situation dans laquelle se trouvait Taïwan dans la première moitié du 20ème siècle. Au cours de l'histoire récente, le gouvernement de Taïwan a subi deux bouleversements majeurs, soutenus par les forces militaires et accompagnés d'une forte oppression politique, passant d'abord de la Chine au Japon en 1895, puis du Japon au gouvernement du KMT en 1945. En 1945, à la fin de la période coloniale japonaise (1894-1945), le KMT, alors à la tête de la République de Chine, avait nommé Chen Yi Gouverneur général de Taiwan. La corruption du gouvernement de Chen Yi et la situation de chaos provoquée par l'inflation du marché du riz conduisirent rapidement l'opinion publique à la déception et à la colère. En 1947, l'Incident 228[2], mouvement de protestation de la population civile contre des agents du Bureau du Monopole qui

avaient rudoyé une vieille femme surprise en train de vendre à la sauvette des cigarettes détaxées, prit immédiatement les proportions d'une révolte armée à travers l'île tout entière. La foule s'empara des postes de police, des dépôts d'armes et des stations de radio, et tua même dans les rues quelques « wai-sheng-ren ». Cette révolte fut matée par la force grâce à des renforts nationalistes envoyés par le continent. Plus de huit mille (certains rapports parlent de vingt-huit mille) « ben-sheng-ren » furent tués au cours de l'incident et après. L'état d'urgence fut déclaré et la loi martiale promulguée à Taïwan. Elle devait durer presque 40 ans, de 1948 à 1987.

Ce qui est compliqué dans ce processus historique, c'est la logique de l'*ethos* et du *Heim* qui s'est construite par le biais des politiques culturelles et linguistiques. L'usage de la langue japonaise était interdit. Les publications, les journaux, les magazines, la musique et le cinéma japonais étaient mis au ban. Non seulement les intellectuels qui avaient fait leurs études au cours de la période coloniale japonaise perdirent rapidement toute influence sur la société, mais la majeure partie de la population se vit interdire l'accès aux classes sociales dominantes en raison de la politique de la langue mise en place. Les politiques culturelles et linguistiques qui suivirent, dans les années 1950 et 1960, et qui interdisaient l'usage public du dialecte taïwanais, accentuèrent la suppression forcée des « ben-sheng-ren »[3]. La partition ethnique et la hiérarchie sociale se trouvèrent consolidées par ces politiques. De plus, l'enseignement et la promotion de la culture traditionnelle chinoise furent renforcés. Le continent était considéré comme la seule patrie culturelle, et une génération complète d'artistes, d'écrivains et de simples citoyens en fut réduite à exprimer ses sentiments de nostalgie. La seconde génération des immigrants venus du continent, autant que la génération post-228 des

Taïwanais de plus longue date, partageaient les mêmes sentiments nostalgiques à l'égard de la mère patrie.

La stabilité de cette situation politique fut peu à peu ébranlée, après que la République de Chine se fut retirée des Nations Unies[4], que les relations internationales se furent dégradées et que le grand public eut appris les violations aux droits de l'homme perpétrées par le Kuomingtang pendant la Terreur blanche. L'incident de Kaohsiung[5], en 1978, permit au public de prendre pleinement conscience du terrorisme politique instauré par le KMT. En 1983 et 1984, les débats portant sur une « conscience chinoise » et une « conscience taïwanaise » cristallisèrent encore davantage la polémique touchant la question confuse de l'identité taïwanaise et de la conscience taïwanaise.[6] Thomas B. Gold note que la « quête d'une identité taïwanaise unique » a commencé à Taïwan vers le milieu des années 1970, en même temps « qu'un isolement diplomatique accru et la montée du *tangwai*, le parti dissident »[7]. Gold souligne également que, dans les années 1980 et 1990, « définir l'identité taïwanaise en est encore au stade de la découverte d'une histoire composée de divers éléments, mais le projet est devenu conscient »[8].

Wu Tianzhang est né en 1956 à Keelong, un port situé au nord de Taïwan. Diplômé de l'Université culturelle chinoise en 1980, il entame sa carrière artistique dès le début des années 1980.[9] Ses œuvres d'art, entre le milieu des années 1980 et le début des années 1990, nous donnent à voir ses protestations radicales et concertées contre la violence exercée par le régime du KMT pendant la période d'application de la loi martiale.[10] Vers le milieu des années 1990, Wu Tianzhang s'intéresse aux problèmes de la « maison », ou *Heim*, et de l'inconfort que l'on peut ressentir à être taïwanais.[11] Dans les années 2000, il entreprend une nouvelle série pour se moquer du jargon moralisateur du « vivre-ensemble »,

par le biais d'une technique mêlant récits de pseudo-réincarnation, gestuelle folklorique du cirque et création high-tech d'images numériques.[12]







Parmi toutes ces étapes foncièrement différentes, les projets transitionnels du milieu des années 1990 m'apparaissent comme les plus déroutants, mais aussi comme les plus révélateurs. Dans cette série de tableaux, nous ne voyons plus la colère, les accusations, les protestations et les critiques de front présentes dans les traits appuyés et les angles vifs des corps masculins omniprésents dans les séries vindicatives de sa première période, pas plus que le rire grinçant et détaché sur le caractère illusoire et futile du « vivre-ensemble » qui marque les œuvres suivantes. Au contraire, nous sommes invités à contempler la gestuelle grave, mais séduisante et théâtrale, de personnages du passé, le marin jouant de la guitare, l'écolière et la jeune femme vêtues à la mode des années 1950 et

1960 à Taïwan, des citations d'images empruntées à des affiches publicitaires pour une marque de cigarettes dans les années 1930 à Shanghai, un tableau du peintre taïwanais Li Shiqiao représentant une place du marché dans les années 1950, et une affiche de film de Hou Xiaoxian racontant l'histoire d'une petite ville dans les années 1960. L'arrière-plan du pseudo studio photo, le décor rococo stylisé, le célèbre site touristique du Pavillon du Printemps et de l'Automne de Zuoying, près du camp militaire de Kaohsiung, tout nous parle des années 1950 et 1960 à Taïwan. Ces citations compliquées et ces montages d'images prises à des dates diverses renvoient tous à la période des années 1950-1960, époque de la rencontre des continentaux, les « wai-sheng-ren », et des autochtones, les « ben-sheng-ren », et à laquelle tous les problèmes ont commencé. Ces rencontres fourmillent de conspirations et de flirts ambigus. Des femmes venues du continent et habillées à la mode de Shanghaï, des jeunes filles élevées à la japonaise et vêtues de discrets uniformes scolaires, un marin efféminé tenant une guitare, ses organes génitaux saillant sous son pantalon, et des scènes familiales à la gestuelle envoûtante : tout cela évoque une sorte d'humour noir et d'érotisme feutré derrière le spectacle paisible d'un décor familier.







Ces pseudo photos de studio sont bel et bien conçues et encadrées comme des photographies, décorées de cadres peints et de fleurs artificielles, celles-là mêmes que l'on utilise à Taïwan pour les enterrements. La juxtaposition de l'innocence et du flirt, la

méchanceté qui se cache derrière les visages souriants des membres de la famille, *eros* et *thanatos*, et les collages figés d'une vie révolue, tout cela suggère une interprétation étrange et altérée d'une vision familière, un décor confortable et sans surprise qui aurait changé de visage, un soupçon de *unheimlich*.[13] Cette touche de *unheimlich* révèle de la part de celui qui crée ces images des attitudes complexes et ambivalentes à l'égard de la « maison », ou de l'endroit où l'on s'installe.



Le thème de « l'inquiétante étrangeté », *das Unheimliche*, est représenté de façon métonymique dans le tableau intitulé *Wounded Landscape (Paysage blessé)*, le premier de cette série, exécuté en 1994. Bien que le titre parle d'un paysage « blessé », leitmotiv des

souffrances et des blessures de ses œuvres précédentes, à commencer par *The Symptom of the Syndrome of World Injury* en 1986 jusqu'à la série des « Wounded Funerals » en 1994, le centre de la toile, ici, n'est plus occupé par des figures blessées. Nous ne voyons que la façade d'une maison abandonnée, comme jaillie de l'obscurité de l'arrière-plan. C'est un tirage photographique en noir et blanc, avec quelques taches de vert, de violet et de brun, comme sur les photos anciennes. Au centre du premier plan se trouve un espace vide, éclairé par un lampadaire. Cet espace vide, de même que l'éclat du cadre peint d'un bleu brillant, attirent immédiatement l'attention. Le fait de retirer la représentation des figures du centre de l'image est symbolique. Wu Tianzhang a détourné son regard de la violence extérieure et des violations physiques, pour se focaliser sur la violence cachée derrière la banalité de cette scène. La violence à laquelle ces tableaux du milieu des années 1990 font référence est la violence intérieure provoquée par le changement de relations fondé sur la base du foyer, de l'*ethos*.

II









Avant de parler de Wu Tianzhang dans le contexte de la période postérieure à la loi martiale à Taïwan et d'analyser la politique visuelle et la logique de l'ethos qui sont celles de ses contemporains, il me semble nécessaire de définir les termes que j'utilise en matière de politique visuelle. Par politique visuelle, j'entends la rhétorique visuelle appropriée aux pratiques artistiques et aux discours esthétiques destinée à réaffirmer certaines positions politiques contestées. Une telle rhétorique visuelle convoque les forces contradictoires et iconoclastes de la répression dirigées contre l'ordre établi mais contribue aussi à assurer la distribution, la circulation et la duplication des images d'un ordre nouveau, telles que le public contemporain les désire ou les anticipe. Cette conception différente de l'ordre est constituée et fondée sur le sens différent que les gens donnent à la frontière, à l'*ethos*, à l'*habitus*, c'est-à-dire qu'elle est suit un axe différent, conditionné par ce qui

est propre à chacun, à ses coutumes, comme dans le mot grec *éthos*, par sa famille et sa parentèle, comme dans le mot *sippa* du vieil allemand, et par ses camarades, comme dans le mot latin *sodalis*. Les gestes visibles et invisibles, désirable ou répugnants, beaux ou laids, les gestes dont on s'attend à ce qu'ils soient regardés, tout cela est lié à un système plus large d'*ethos*, en d'autres termes, au sens de communauté, de famille, de solidarité et de camaraderie propre à chacune des sociétés en présence.

Poser ces questions revient à considérer la culture visuelle non pas simplement sous l'angle d'une étude du style ou de l'iconographie, mais comme un appareil complexe de pratiques signifiantes par rapport à un système d'épistémologie partagé. La culture visuelle nous parle non seulement des modèles culturels qui mettent en œuvre les processus signifiants, les histoires connotées par le recours aux icônes, mais aussi les forces affectives motrices de l'époque, qui construisent notre propre sens de la communauté. Jessica Evans et Stuart Hall font remarquer que le « culture visuelle offre toujours un espace physique et psychique que le spectateur est invité à habiter »[14]. Habiter un certain espace physique et psychique entraîne la notion de refuge familier, d'*habitus*, de foyer, et d'*ethos* au sens subjectif.

Etudier la traduction visuelle du sens subjectif de l'*ethos* s'apparente à l'histoire des mentalités proposée par Jacques Le Goff. L'histoire des idées, de l'économie, des politiques et des batailles ne nous offre pas un matériau suffisant pour nous éclairer sur les dimensions subjectives et affectives de la communauté. Le Goff suggère que, sous la surface organisée de façon cohérente et logique des textes culturels, se superposent différentes strates et différents fragments des histoires passées, ce qu'il appelle « archéopsychologie »[15]. L'ambivalence des significations attachées aux objets culturels, aux idées et aux images visuelles

nous a conduits à la construction d'un réseau vasculaire compliqué, composé de systèmes locaux multiples et de positions personnelles diverses. Comme l'a dit très justement Irit Rogoff, au-delà des histoires contradictoires qui constituent les images visuelles et les modèles culturels qui conditionnent le processus de la vision, on trouve aussi « les subjectivités de l'identification, du désir ou de la répulsion, à partir desquelles nous voyons, et par le biais desquelles nous chargeons de signification ce que nous voyons »[16].

Les questions auxquelles notre étude des traductions visuelles de nos histoires et de nos communautés se propose d'enquêter, en ce qui concerne la logique de l'*ethos*, sont donc les suivantes – sur quelle base, dans quel but et grâce à quelle rhétorique le sens de l'*ethos* de telle ou telle période se construit-il à travers des images visuelles ? Comment cette logique de l'*ethos* est-elle mise en place par les politiques culturelles et lingusitiques, et comment peut-elle même fonctionner comme un instrument de régulation, de gouvernement et de prise de décision ? Comment en arrive-t-elle à rationaliser et à exécuter la violence de l'exclusion domestique ? Enfin, comment la logique de l'*ethos*, la violence de l'exclusion domestique et le sens de l'abjection physique peuvent-ils se traduire par des images visuelles ?

III

Les œuvres d'art de Wu Tianzhang dans les années 1980 présentent directement un monde de violence, ou plutôt une critique de la violence. A commencer par *The Symptom of the Syndrome of World Injury* I-IV (1986), *The Injury of the Red* (1986) et *The Injury of Taiwan* (1988), jusqu'à *About the Dark Green Hurt* (1989) et *Homage to the unknown hero--228 Memorial* (1992), Wu Tianzhang traite de l'état d'esprit des habitants de Taïwan soumis à la loi

martiale et aux conditions de la guerre froide. Détenteur d'un diplôme d'art moderne et membre du Groupe d'Art moderne de Taipei, Wu a recours à des techniques expérimentales hardies pour manifester sa rébellion à l'égard du paysage traditionnel chinois exécuté au pinceau et des canons de la peinture abstraite en vigueur dans les années 1970. Les images récurrentes du motif de l'œil, de figures gisantes des victimes assassinées, de cadavres jonchant le sol après une exécution, de scènes de crime à répétition, de hauts murs de prison en brique rouge, tout cela nous parle des sentiments de préjudice, de secret et de peur que l'on peut éprouver dans un environnement hautement militarisé, surveillé et gardé, et de la mémoire collective touchant les événements tragiques de la guerre civile, l'expérience traumatisante de l'Incident 228 et l'hostilité ethnique qu'il a provoquée. A cela s'ajoute la crainte d'être soupçonné de conspirer avec les communistes. Sur ces tableaux, les figures et les gestes sont toujours masculins et à angles vifs. Les cadres sont interrompus ou déformés par des poings brandis, des bras ou des corps blessés. La colère dirigée contre un environnement répressif est évidente et directe. Dans la série qui concerne la dictature, y compris *the Rule of Mao Zedong, Deng Xiaoping, Jiang Jieshi, Jiang Jingguo* (1990), *Composite Damage I-II* (1993), et *Wounded Funerals I-IV* (1994), les motifs des corps blessés et des foules disciplinées remplissent l'espace occupé par les figures géantes des dirigeants politiques. Le fait d'être privé de ses sens et du droit de voir, de parler, d'entendre et de sentir est synthétisé sur la toile par des objets de dégoût.



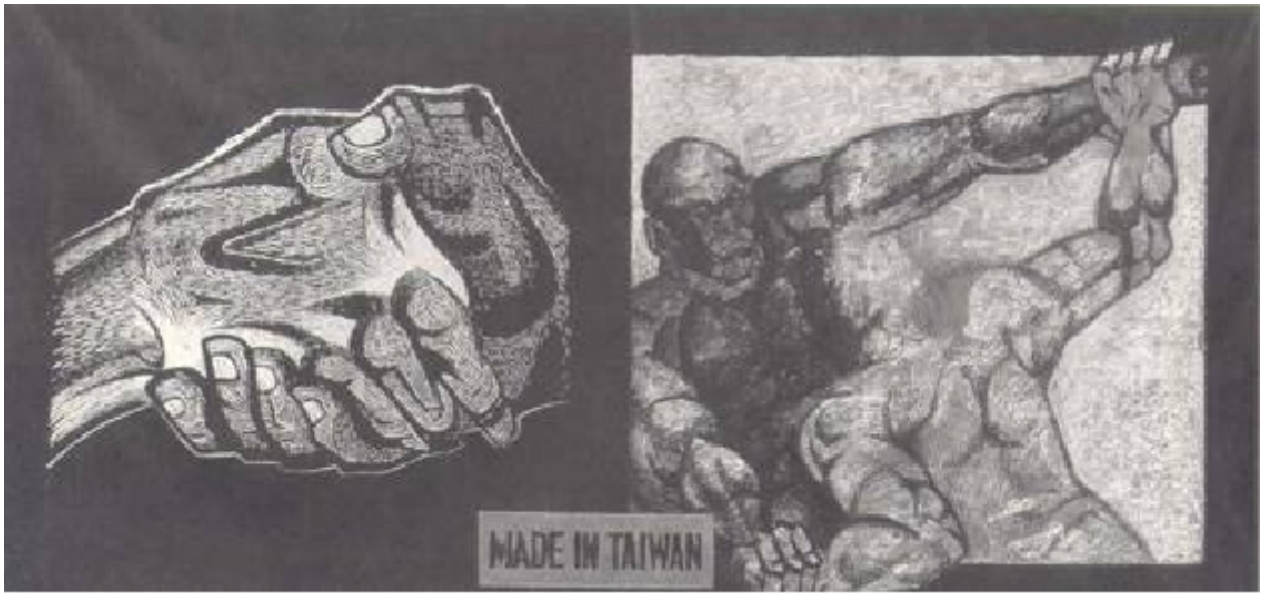




Cet effort pour se libérer de la camisole de force et de la position auto-déterminée de la justice morale, très présent dans les œuvres

artistiques de Wu Tianzhang, fait écho à l'élan que l'on sent naître à Taïwan vers la fin des années 1980 et le début des années 1990. Au milieu des années 1980, la société taïwanaise a déjà entamé son mouvement de révolte sous des formes différentes, à l'initiative conjointe des *ben-sheng-ren* et des *wai-sheng-ren*, des jeunes des générations post-228 pour la plupart. Les cercles littéraires, théâtraux et artistiques voient naître des mouvements d'avant-garde post-modernistes destinés à battre en brèche les conventions et les autorités précédentes. Des petits théâtres et des artistes d'avant-garde présentent des scènes de rue d'inspiration politique. Des forums publics enflammés débattent du remplacement et de la réélection de l'assemblée nationale, alors composée d'un groupe de membres âgés de 90 ans, élus dans les années 1920. Les quotidiens font la critique du contrôle et de la censure des journaux, des publications, des spectacles, de l'assemblée et des partis politiques. Les mouvements étudiants et ouvriers se mettent en grève pour manifester leur désapprobation.

D'autres artistes, contemporains de Wu Tianzhang, tels Yang Maolin, Hou Junmin, Mei Dingyan et Chen Jieren, partagent des thèmes de rébellion identiques. Prenons brièvement l'exemple de Yang Maolin. Dans sa série intitulée *Made in Taiwan*, nous voyons des images agrandies de bras, de jambes et de poings d'acier envahir l'espace de la toile. Les lignes aiguës des muscles et le contour des torses sont mis en exergue. Les traits et la composition ne laissent aucune place à la douceur, ni à la moindre ambiguïté. La colère et l'accusation apparaissent clairement à travers ces images.[17]



L'année 1987 est une date symbolique : elle marque non seulement la fin de quarante ans de loi martiale à Taïwan, mais aussi l'émergence d'une nouvelle dynamique dans la mutation des luttes pour le pouvoir dans les sphères politique, esthétique et culturelle. Les mouvements d'avant-garde dans le domaine des arts, de la littérature, de la danse et du théâtre à la fin des années 1980, soutenus tout à la fois par les *ben-sheng-ren* et les *wai-sheng-ren*, partagent la même force motrice de l'époque, qui réclame un ordre nouveau, capable de défier la dictature exercée sous le régime de la terreur blanche. Mais cet ordre nouveau ne tarde pas, dans les années 1990, à installer une nouvelle logique de l'*ethos* et une nouvelle logique du *Heim*. Une rhétorique d'un genre nouveau voit le jour, selon laquelle le *Heim* s'appuie sur le concept du peuple, « min-jian » （民間）, essentiellement dirigée contre le système fermé du discours « indigène » *ben-sheng,* indigène en ce sens qu'il favorise une langue et une origine ethnique uniquement applicables aux premiers colons.

Certains changements majeurs dans les politiques culturelles gouvernementales des années 1990 soulignent ce glissement vers un mode discursif indigène. A partir des *Statutes on the Establishment of the National Culture and Arts Foundation*, la Fondation nationale pour les Arts et la Culture (National Culture and Arts Foundation) est créée en 1996, et un prix est créé pour récompenser l'art d'inspiration locale. Lee Denghui, président en exercice de 1996 à 2000, encourage les universités à réduire, voire à supprimer complètement les cours relatifs à la Chine. Chen Shuibian, actuel président depuis 2000, insiste sur le fait que la culture taïwanaise doit construire sa subjectivité sur la géographie, l'histoire et l'expérience taïwanaises, et que les manuels doivent être débarrassés de la conscience chinoise. La principale fonction de l'ANC (Archive for National Culture), par exemple, est de collecter, de préserver, d'analyser et de publier les documents historiques de la culture de Taïwan, et de développer les traits spécifiques des ressources locales, de façon à ce que la subjectivité de la culture taïwanaise puisse être établie.[18] Le manque de reconnaissance dans l'arène politique internationale et la position incertaine de Taïwan en tant qu'Etat rendent plus urgente encore la nécessité de plaider pour une construction solide de la subjectivité et de l'identité.

Une telle politique du *Heim* est une réaction contre les politiques culturelles et linguistiques menées par le KMT, mais elle en est aussi le miroir, qui le répète et lui fait écho. La seule différence est qu'au mythe du *Heim*, notre « *jiaxiang* » (家鄉) ou « *guxiang* » （故鄉）, se substitue celui de « la terre du milieu » （中原） et du « royaume divin » （神州）, qui enflamme la nostalgie et les passions, même pour les générations post-228 de *ben-sheng-ren* et de *wai-sheng-ren*, à l'égard de Taïwan, une fois encore en vertu de la rhétorique du « *jiaxiang* » (家鄉) et du « *xiangtu* » （鄉土）.

Dans le domaine de la critique artistique, une longue série de débats sur ce sujet a occupé une période de près de deux ans, de 1991 à 1993.[19] Tout a commencé par un article écrit en 1991 par Ni Zaiqin. Citant des écrits antérieurs de Lin Xingyue et d'un autre grand spécialiste de l'histoire de l'art, Xie Lifa, Ni critique les mouvements modernistes de l'histoire de l'art à Taiwan entre les années 1950 et les années 1980. En se fondant sur les arguments proposés par des experts tels que Yie Shitao, Song Dongyang [Chen Fangming] et Peng Ruijin, Ni laisse entendre qu'il « est naturel et juste que les gens qui vivent à Taïwan s'identifient avec la terre sur laquelle ils vivent et qu'ils connaissent son histoire » et que « seules les œuvres d'art qui s'identifient à Taïwan méritent le nom d'art taïwanais »[20]. Ni Zaiqin cite *Tianyuan Le* (*Harvest Joy*), de Li Shiqiao's, *The Temple of Sansha,* de Li Meishu, *Working in a Mine,* de Hong Ruilin, comme étant « la véritable représentation de la vie locale de Taïwan, un esprit assuré et rustique totalement différent du style des salons »[21]. Parmi les artistes appartenant à la seconde vague moderniste des années 1980, seuls Lu Tianyan, Yang Maolin et Wu Tianzhang sont considérés par Ni Zaiqin comme incarnant la conscience locale. L'article de Ni Zaiqin fut suivi par plus de vingt-cinq essais, qui prenaient farouchement position pour ou contre ses conceptions indigènes. [22]

Lin Xingyue, artiste et critique d'art reconnu, a fait connaître son avis dans un article daté de 1993, concluant ainsi les débats : « Aujourd'hui, la localisation de l'art ne dépend pas de la question de savoir si nous sommes d'accord ou non, si elle est possible ou non. La localisation de l'art est déjà en marche, sur une grande échelle. La question, désormais, est de savoir comment faciliter ce processus et lui permettre de passer dans la cour des grands. »[23] Pour Lin Xingyue, la localisation de l'art de Taïwan est une

question d'éthique : « Quiconque n'est pas attaché à Taïwan avec toute la force de son coeur ne peut pas devenir la conscience de son temps et ne peut pas assumer sa responsabilité d'intellectuel. »[24] La légitimité de cette position éthique se fonde sur le peuple et sur le lieu : « La fondation de la démocratie, du pouvoir au peuple, passe par l'autonomie du peuple, une société civile capable de s'affranchir de la domination d'une autorité sacro-sainte. »[25] L'article de Lin Xingyue eut pour effet de clore le débat, et de donner le ton du mode discursif des années 1990.

The 1996 Taipei Biennial : the Quest for Identity et la série des *2-28 Commemorative Exhibitions*, à partir de 1996 et au-delà, sont des exemples frappants de cette vague indigène de construction identitaire. Cette série d'expositions avait des objectifs éducatifs. Par le biais d'images et de sites historiques récréatifs, elles avaient pour but d'alimenter le sens communautaire de positions politiques et culturelles identiques.[26] La volonté de construire une iconographie culturelle adéquate par la remise en mémoire d'un moment choc de l'histoire apparaît de façon évidente à travers ces expositions.[27] Les objectifs fixés par les commissaires de ces expositions exigeaient des artistes qu'ils soumettent des œuvres d'art exprimant des sentiments partagés. Ces expositions répondaient à la demande affective de l'époque, celle des conservateurs et des artistes comme celle du public, une demande soucieuse de refléter la structure des sentiments individuels et de façonner la conscience émergente d'une communauté. Mais parallèlement se forme un mode de distinction. Certain côté de chez « eux », mis en lumière par ces expositions, est mis en accusation ou condamné, et certain côté de chez « nous » nécessite des excuses, des compensations, et revendique même le droit de punir et de redresser les torts. La frontière entre l'intérieur, le domestique et le semblable d'une part, et l'extérieur, l'étranger et le

différent d'autre part, apparaît de façon patente dans la position intentionnelle du spectateur induite par la structure de l'image.

Cet acte de construction iconique nous amène à cette question : quels angles de vision sont pré-inscrits dans ces images ? Ou à la question que pose Lacan : « ce regard, d'où vient-il ? »

« La fonction sociale, qui se dessinait déjà au niveau religieux, s'y fait bien voir. Qui vient en ces lieux ? Ceux qui forment ce que Retz appelle *les peuples*. Et qu'est-ce que les peuples voient dans ces vastes compositions ? le regard des gens qui, quand ils ne sont pas là, eux les peuples, délibèrent dans cette salle. Derrière le tableau, c'est leur regard qu'il y a là. » (« Qu'est-ce qu'un tableau ? »)[28]

C'est le regard du « commun », au nom du peuple, habilité par le réseau du pouvoir établi, qui exige du public qu'il regarde l'histoire sous un angle particulier.

Le régime éthique des images analysé par Jacques Rancière pourrait nous aider à expliquer plus avant la question très complexe de la logique de l'*ethos* telle qu'elle apparaît à travers la politique des images visuelles. Les images visuelles, selon Rancière, partagent une logique analogue à celle des récits historiques tenus en parallèle, des « modes de discours, des formes de la vie, des idées de la pensée et des figures de la communauté », en même temps que leur capacité à agir en tant qu' « agents historiques »[29]. La logique de l'*ethos*, force constitutive qui détermine le reconnaissable, le visible et l'invisible, la parole et le bruit, de l'avis de Rancière, trouve son explication dans la théorie kantienne d'un système d'*a priori*.[30] Nous savons intuitivement si les images sont acceptables ou inacceptables, désirables ou honnies, sacrées ou profanes, selon les formes normatives du savoir et de l'*habitus* tacite que nous partageons avec la communauté. Dans l'éthique des

images, par conséquent, la question est de « savoir en quoi la manière d'être des images concerne l'*ethos,* la manière d'être des individus et des collectivités »[31]. Le fondement de l'*ethos* n'est pas seulement « un principe normatif d'inclusion », mais aussi le « principe de délimitation externe d'un domaine consistant des imitations ». Une telle logique de l'*ethos*, par conséquent, détermine aussi les « partages du représentable et de l'irreprésentable »[32]. Rancière estime également que même le caractère iconoclaste et révolutionnaire de l'avant-garde vise à l'élaboration de « paradigmes politiques contradictoires »[33]. La position politique adoptée par l'avant-garde, par conséquent, révèle le nouveau paradigme politique dominant qui se profile à l'horizon, et c'est très exactement ce que nous avons observé à Taïwan au cours de la période postérieure à la loi martiale, des années 1980 à nos jours.

IV

Après le milieu des années 1990, toutefois, l'œuvre de Wu Tianzhang nous présente des positions beaucoup plus complexes. On n'y trouve plus d'images de contestation politique ni de violence physique. On y voit au contraire des portraits photographiques prétendument réalisés en studio, montrant des femmes ou des hommes efféminés posant devant des décors artificiels. Un critique a interprété ce changement de style comme une démarche délibérée de l'artiste pour s'approprier les éléments locaux et folkloriques de la tradition taïwanaise, afin d'élaborer une subjectivité taïwanaise alternative, ajoutant que la stratégie de Wu révélait un appareil culturel auto-corrigé susceptible de guérir les blessures douloureuses du passé.[34] Ce concept de « subjectivité taïwanaise alternative » m'apparaît comme une aspiration communautaire caractéristique du discours public à l'honneur dans les années 1990 et destiné à rétablir l'identité et la subjectivité

taïwanaise. Dans les séries exécutées par Wu Tianzhang vers le milieu des années 1990, les références au passé de Taïwan sont en fait exprimées de manière plus ambivalente. A propos de ces séries, Wu Tianzhang lui-même a reconnu qu'il avait en tête deux thèmes en particulier : premièrement, la mort saisie par des photographies et, deuxièmement, le manque de profondeur de la culture taïwanaise. Il est vrai que ces tableaux imitent les photos de studio dans le style des années 1950 et 1960 à Taïwan. Il est vrai aussi qu'à travers la gaucherie du costume, des chaussures, de la coiffure, des chapeaux et des lunettes de soleil bon marché, nous voyons ce que Wu Tianzhang appelle les « *Tai-ke* » （台客）. Mais la signification du mot comporte des subtilités.

« *Tai-ke* » est à l'origine un terme péjoratif, utilisé par les *wai-sheng-ren* pour se moquer de la rusticité et de la vulgarité des Taïwanais, y compris la façon dont ils parlent, dont ils s'habillent, leurs chaussettes blanches et leurs chaussures noires, leurs savates et leur accent.[35] Le complexe d'infériorité des Taïwanais et les préjugés des *wai-sheng-ren* ont convergé pour donner le terme « *Tai-ke*. » Mais à travers les représentations de *Tai-ke* que nous propose Wu Tianzhang et la gestuelle théâtrale de ces figures, au lieu de dire « Je ne veux pas être celui dont vous vous moquez », ou « Je vous présente ce que vous voudriez que je devienne », ces tableaux proclament, me semble-t-il, « Me voici », « Je n'ai pas peur qu'on me regarde ou qu'on rie de moi », ou mieux encore : « Si vous voulez vous moquer de moi, je vais vous donner matière à voir et à rire. »





Les gestes efféminés, le mélange de bon marché, de prétention et de maladresse, entre les mains de Wu Tainzhang, trahissent une forme d'humour sarcastique et un sentiment de haine-amour. Qu'il s'agisse de la pose alanguie du marin au sexe en érection, de la jeune femme à la tenue discrète ou de la lycéenne en uniforme couvrant sa poitrine de ses deux mains, des chanteuses à la mode sorties tout droit des affiches de Shangaï avec leurs lunettes de soleil glamour et leurs bijoux de pacotille scintillants, des paillettes dorées sur les cadres, tout concourt à évoquer un monde frelaté et passablement surjoué, enfoui sous des couches d'artificiel et de kitsch, des objets kitsch qui sont d'un usage quotidien dans la culture taïwanaise. Wu Tianzhang a laborieusement ajouté d'épaisses couches de ces objets kitsch sur les toiles, ou de couleurs brillantes et de fleurs artificielles sur les cadres. S'ajoutent à cela le décor rococo, la pagode et le bateau à voile peint, les étoffes de couleur vives, les faux diamants collés sur la queue du paon, le balancier en or, les lunettes en plastique, qui viennent renforcer le rythme répétitif de faux-semblant et de flamboyance. Sous l'armure du clinquant, de l'artificiel et du kitsch des objets exposés se

trouvent cachés les objets de dégoût, exactement comme la surface scintillante des cadres peints de couleur vive amène une sensation de nausée, et met en scène une tragi-comédie qui nous explique ce que signifie vraiment « être taïwanais ».





Les séries *Home Sweet Home I-II* (1996) et *Worldly Life I-II* (1997) reprennent les motifs de deux autres séries, *Spring and Autumn Pavilion* (1993) et *Dream of Past Eva* (1997). La balle de ping-pong enfoncée dans la bouche et le tournesol sur les yeux, que l'on trouvait déjà dans *Synthesized Damage,* réapparaissent dans *Worldly Life* et *Home Sweet Home*. Ici, c'est un petit garçon, étouffé par une balle de ping-pong, qui trottine sur la route avec innocence et gaieté, tandis que la mère est prête à poudrer le bébé avec sa houpette, en écho au motif de la balle de ping-pong. La censure politique est mise en œuvre sur un mode civil et inconscient, des mains même des membres de la famille, dans cette scène familiale.

Que signifie pour Wu Tianzhang le fait d'être traité de *Tai-ke* ? Pourquoi a-t-il travaillé à cette série de tableaux autour de l'image de figures vulgaires et de mauvais goût, avec cette fine couche de graisse brillante sur les cadres et ces objets artificiels et bon marché, cette couche de graisse brillante dont il disait dans une interview qu'elle le faisait frémir ? Ou penser à de dinde, ajoutait-il. Pour lui, qui est né à Kee-long, un port du nord où il côtoyait des pêcheurs, voir les poissons morts ou agonisants sur les étals, le sol du marché et les rues couvertes d'eau sale, les flaques luisantes de graisse, semblent être les premières impressions recueillies pendant son enfance. Le bruyant orchestre électronique, les filles engagées pour les funérailles, les filles de bar associées aux marins américains de la 7ème Flotte, les filles couvertes de bijoux clinquants et de robes voyantes, sont aussi des souvenirs de son enfance. Arrivé à Taipei à l'adolescence pour faire ses études, il se faisait traiter de *Tai-ke* parce qu'il était habillé comme eux, et aussi qu'il se sentait comme eux. Il déclarait au cours d'une interview que, dans son jeune âge, il avait fait l'expérience amère et traumatisante de la « discrimination ethnique » impliquée par cette formule. La subtile differenciation entre *tai-ke* et *wai-sheng-ren* est renforcée par la distinction opérée par la politique linguistique mise en œuvre dans les années 1960 et 1970.

Plutôt que de réitérer sa contestation et sa colère, Wu Tianzhang s'autorise à adopter la position efféminée du *Tai-ke*, il montre des scènes altérées d'un univers familier, traduit et transpose son sens de l'abject sur la surface de la toile, une façon d'appréhender le *un-heimlich*, la technique du traitement épidermique.

V

Nous sommes une fois encore ramenés à la question de l'*ethos*, aux coutumes familières de la demeure commune, et à la logique du *Heim* qui sert de principe directeur aux considérations éthiques et aux jugements de valeur. Nos jugements éthiques, esthétiques et politiques ont tous à voir avec la logique de l'*ethos,* nos modes de pensée habituels, la hiérarchie des significations et des actes, les réseaux de relations personnelles, le sens du devoir et l'expérience du libre arbitre. C'est donc une question de *Dasein*, comme le suggère Jean-Luc Nancy : « *Dasein* serait l'être-obligé, son *Da* ne serait pas un là, mais serait son assignation par un ordre. Ou le là ne serait que le là de l'être assigné-là par l'impératif. »[36] L'impératif non contesté de cet ordre d'*ethos* pose un problème. Comme l'explique Jean-Luc Nancy, « si *ethos* veut dire (quoi qu'il en soit du débat étymologique) *heim*, chez soi, lieu familier, tanière de l'animal, caverne ou antre de l'homme », ce à quoi nous sommes confrontés, c'est l' « ouverture et [la] question d'un *ethos unheimlich* »[37]. La question qui se pose, dans ces conditions, est de savoir quelle est la loi qui gouverne le mode d'apparence et d'*ethos*. Comme le dit Heidegger, « nous ne pouvons pas débattre du problème de la finitude de l'être éthique si nous ne posons pas la question : que signifie ici le mot 'loi' [Gesetz], et comment la légalité elle-même est-elle constitutive du *Dasein* et de la personnalité ? »[38]

Telles sont les questions qui ont inspiré le projet en cours. Mais, dans cet article, j'ai abordé une autre série de questions, une autre façon de penser : comment la « loi » est-elle ressentie au plan physique et émotionnel ? Quels sont les résidus affectifs de l'effet de la loi tel qu'il se traduit par des images visuelles ? Quelles sont les images qui incitent les populations à accepter ou à exclure ? Comment les images mettent-elles en scène et jouent-elles les

positions de dégoût et les frontières ethniques ressenties par le sujet ?

La banalité des objets et des accessoires, la sensation *unheimlich* de nausée que provoquent les cadres brillants et la surface des toiles, à mon sens, suggèrent un espace de perpétration et de complicité destiné à traduire les conditions intraduisibles du passé. Nous pourrions emprunter le concept introduit par Jean Baudrillard dans sa discussion du « Trompe-l'œil » selon lequel, sur l'espace des objets du collage, « le plaisir qu'ils procurent n'est pas le plaisir esthétique de la réalité familière, c'est le plaisir pénétrant et négatif que l'on trouve dans l'abolition du réel… Seuls des objets isolés, abandonnés, fantomatiques dans leur exincription de toute action et de tout récit, pouvaient tracer une hantise de la réalité perdue, quelque chose comme une vie antérieure au sujet et à sa prise de conscience. »[39] Sur la toile créée par Wu Tianzhang, j'ai le sentiment qu'une forme de *trompe-l'oeil* est à l'oeuvre. La toile de fond et les décors ne sont que des excuses pour mettre en scène des objets disloqués, des accessoires banals et des masques de carnaval. Par l'assemblage des accessoires, et par le recours au sens du toucher, c'est une forme préexistante de vie et de mort qui est mise en avant, le fantôme du passé qui hante la vacuité de la scène. La sensation nauséeuse et écœurante de la *peau* est extériorisée d'abord sur les cadres, puis transférée sur la surface de la toile aux figures difformes et aux sourires contraints des personnages représentés dans les projets des années 2000. Comme le remarque finement Rada Iveković : « C'est être soi-même en traduction. Et c'est tout le prix de la traduction que de rester fidèle à la vie et de retenir son geste : elle évite constamment de se mettre en état de grâce ; c'est-à-dire, l'exception ; c'est-à-dire, la finitude. »[40]

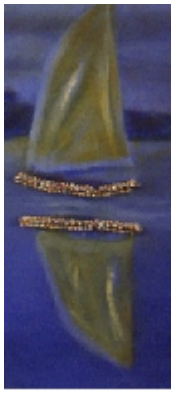


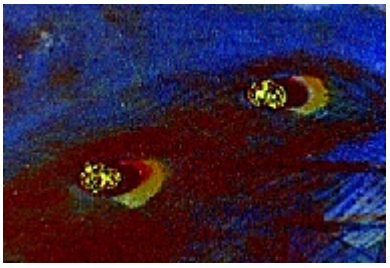


A travers l'art de Wu Tianzhang, c'est toute la controverse de « heimlich » [« familier »] et de « heimisch » [« natal »] qui se joue, tandis que le secret, la méfiance, les éléments de désagrément et d'inquiétante étrangeté du pays natal/de la maison, sont inscrits sur la surface de la toile. Au contraire de son contemporain Chen Jieren, qui met en scène ce traumatisme historique par le biais d'images numériques d'auto-mutilation, Wu Tianzhang nous donne à voir son sens de l'abject à travers la stylisation de l'artificiel et du kitsch. Le sentiment d'infériorité, de dégoût et de désarroi éprouvé par les Taïwanais pendant la période d'application de la loi martiale est ainsi externalisé et mis en scène sous une forme épidermique, une traduction de *unheimlich* propre à Wu Tianzhang, occupé à travailler sans relâche le sens de l'abject et à le mettre à nu sur la toile.

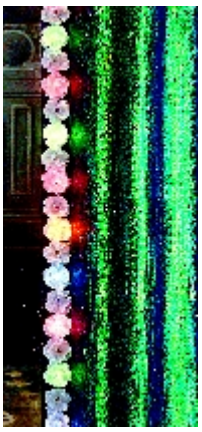
















[1] Rada Iveković, « On Permanent Translation (We are in Translation) », in *Transeuropéennes 22, 2002, « Translating, Between Cultures / Traduire, entre les cultures »,* pp. 121-145.

[2] L'Incident 228 (chinois : 二二八事件 ; pinyin : èr èr bā shìjiàn ; Pe̍h-ōe-jī: Jī-jī-pat sū-kiāⁿ) ou Massacre 228 désigne un soulèvement intervenu à Taïwan le 28 février 1947 et réprimé par le gouvernement du Kuomintang (KMT), qui a fait entre dix mille et vingt mille morts dans la population civile. Le nombre « 228 » renvoie à la date de l'incident (28ème jour du 2ème mois). Voir *Wikipedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/228_Incident.

[3] Voir *Taiwan Yearbook 2006*, http://www.gio.gov.tw/taiwan-website/5-gp/yearbook/03History.htm#ROC ; *Wikipedia*, http://en.wikipedia.org/wiki/Martial_law#Republic_of_China_.28Taiwan.29

[4] La République de Chine faisait partie des membres fondateurs de l'Organisation des Nations Unies (ONU) en 1945. En 1971, toutefois, la République populaire de Chine (PRC) parvient à occuper le siège occupé auparavant par la République de Chine, après acceptation de la Résolution 2758. Depuis lors, la plupart des membres de l'ONU ont établi des relations diplomatiques avec Beijing plutôt qu'avec Taipei. En 1979, les Etats-Unis ont rompu leurs relations diplomatiques avec la République de Chine et abrogé le traité de défense mutuelle signé en 1954. Faute de relations officielles, le Taiwan Relations Act a été voté par le Congrès américain pour maintenir des liens privilégiés avec Taïwan, y compris la vente d'armes défensives.

Voir http://www.gio.gov.tw/taiwan-website/5-gp/yearbook/03History.htm#ROC

[5] Lors de l'incident de Kaohsiung, en 1979, l'armée et les forces de police du Kuomintang ont interrompu la première grande manifestation organisée sur l'île en faveur des droits de l'homme (10 décembre 1979), et procédé à l'arrestation et l'emprisonnement de presque tous les dirigeants du mouvement démocratique naissant. L'une des principales questions évoquées par le Formosa Magazine, organisateur de cette célébration, était de révéler au grand jour la tragédie historique du 28 février 1947 (l' « Incident 228 »), qui avait été occultée dès l'institution de la loi martiale en 1950. Les tortures subies par ces gens, la détention, les interrogations non-stop, les coups, les brutalités, les brûlures de cigarettes avaient été terribles. L'incident de Kaohsiung galvanisa la conscience politique de la plupart des gens, pour certains au moment même de l'incident, pour d'autres avec le temps. Pour une brève introduction au contexte de ces événements politiques et de ces changements sociaux, on pourra consulter Yang Bi-chuan, *Taiwan Lishi Cidian* (Dictionnaire de l'histoire de Taïwan), ou « The 'Kaohsiung Incident' of 1979 : A turning point in Taiwan's history », http://www.taiwandc.org/history.htm.

[6] Les débats sur « l'origine » de la littérature et de la culture taïwanaise, ou sur la définition de l'histoire de la littérature taïwanaise, se poursuivent depuis le début des années 1980. Le terme de « littérature taïwanaise » a surgi au cours du débat sur le sujet en 1983-1984. Pour une approche représentative de la « conscience chinoise » ou de la « conscience taiwanaise » dans la littérature et la culture taïwanaise, voir: Yie Shitao, « Continuing the umbilical cord of the mother country--on the rise and fall of the Chinese consciousness and the Taiwanese consciousness in Taiwanese literature over the past forty years » ; Lin Ruiming,

« The Studies of Taiwanese Literature under the Conflict of National Identity » ; Ma Sen, « The Chinese Knot and the Taiwanese Knot in Taiwanese Literature » ; Chen Zhaoying, « On the Localization Movement in Taiwan : A Study on Cultural History » ; et Chen Fangming, « Taiwanese Literature and Taiwanese Style over the hundred years--An Introduction to the New Taiwanese Literature Movement ». Pour une intéressante synthèse des débats évoqués ci-dessus, voir Zhang, Wenzhi, *The Taiwanese Consciousness in Contemporary Literature*, Taipei : Zili News Press, 1993.

[7] Thomas B. Gold, « Civil Society and Taiwan's Quest for Identity ». *Cultural Change in Postwar Taiwan.* Sous la direction de Steven Harrell & Huang Ch-chieh. Taipei : SMC Publishing Inc., 1994. p. 61.

[8] Thomas B. Gold, pp. 61-64.

[9] Wu Tianzhang, outre ses expositions à Taïwan, a participé à plusieurs reprises à des expositions internationales, par exemple : Hara Museum ARC, Tokyo, Japon ; « K-18 Mutual Acknowledgement Exhibition », Kassel, Allemagne ; « Taiwan : Kunst Heute », Ludwig Forum, Aix-la-Chapelle, Allemagne ; « Asia-Pacific Contemporary Photography Exhibition », Tokyo, Japon ; « 2nd Asia-Pacific Triennial », Queensland Art Gallery, Australie ; 47ème Exposition Internationale de la Biennale de Venise ; « Touring Exhibition Inside Outside : New Chinese Art », Asia Society, New York, Asian Art Museum ; San Francisco Museum of Modern Art ; « 1st Asia-Pacific Biennial », Fukuoka Asian Art Museum, Fukuoka, Japan ; « CLOSE-UP » Contemporary Art From Taiwan Touring Exhibition, Art Gallery of Greater Victoria B.C. Canada ; « Cyber Asia-media Art in the

Near Future », Hiroshima City Museum of Contemporary Art, Hiroshima, Japon.

[10] Dans les oeuvres réalisées à la fin des années 1980 et au début des années1990. Par exemple, *The Injury of the Red* (1986), *The Symptom of the Syndrome of World Injury* (1986), *The Injury of Taiwan* (1988), and *the Rule of Mao Zedong, Deng Xiaoping, Jiang Jieshi, Jiang Jingguo* (1990).

[11] Par exemple, la série *Dream of Past Eva* de 1995 à 1997, la série *Home Sweet Home* (1996) et la série *Worldly Life* (1997).

[12] Par exemple, *Two Treading Together Forever* (2001) et *Dream of Impermanence* (2002).

[13] Freud a analysé les significations complexes du mot allemand « *unheimlich* »
dans son article sur l'inquiétante étrangeté. « *Unheimlich* » est à l'évidence le contraire de « heimlich » [« familier »] et de « heimisch » [« natal »], le contraire de ce qui est habituel, familier ; et nous sommes tentés de conclure que l'étrange est inquiétant, précisément parce qu'il n'est *pas* connu et familier. Mais heimlich connote également le secret, le désagrément, la peur, tout ce qui est dénué de connivence et de fiabilité. Sigmund Freud, (1919). « The 'Uncanny' ». *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, Volume XVII (1917-1919) : An Infantile Neurosis and Other Works, p. 217-256.

[14] Jessica Evans & Stuart Hall, « What is Visual Culture, » *Visual culture : the reader*. Jessica Evans & Stuart Hall (sous la direction de), Londres, Thousand Oaks, New Delhi : SAGE publication, 1999. p. 4.

[15] Jacques Le Goff, « Mentalities : a history of ambiguities ». *Constructing the Past : Essays in Historical Methodology*. Jacques le Goff & Pierre Nora (sous la direction de), Cambridge : Cambridge University Press, 1985. p. 169.

[16] Irit Rogoff, « Studying Visual Culture ». *Visual Culture Reader*, sous la direction de Nicholas Mirzoeff. Londres & New York : Routledge, 1998. p. 18.

[17] Wu Tianzhang, Yang Maolin et Lu Tianyan ont été salués, au début des années 1990, par Ni Zaiqin, spécialiste et critique d'art, qui sera un peu plus tard le directeur du NTMFA (National Taiwan Museum of Fine Arts) de 1997 à 2000, comme les seuls artistes capables de répondre à la réalité politique de l'ile d'une manière strictement locale, par opposition à de nombreux autres qui ne faisaient que se ranger aux modes occidentales. Cet article, écrit en 1991, entamait une série de débats sur l'identité taïwanaise dans l'art de Taïwan. Voir discussion ci-dessous.

[18] A ce sujet, voir Shizhao Yang, « Guangfu hou Taiwan zhongyao wenhuazhengche zh guancha 1945-1994 » (Observations of the Major Cultural Policies of Taiwan 1945-1994). *A Hundred Years of Taiwan Culture 1901-2000*. Taipei : National Museum of History, 1999.

[19] Le débat, parmi les critiques d'art taïwanais, à propos du « local » et de « l'occidental », s'est poursuivi entre 1991 et 1993. Cette vague a été initiée par l'article de Ni Zaiqin, « Western Art, Made in Taiwan : A Critique on Modern Taiwan Art ». Il a été suivi par une série de débats de tous bords, qui ont donné lieu à vingt-cinq essais. En examinant les arguments évoqués dans ce débat, nous y voyons la répétition du débat conduit par le mouvement « Xiangtu » contre la littérature moderniste dans les

années 1970. On pourra consulter avec profit *Taiwan Meishu zhong de Taiwan Yishi* (The Taiwanese Consciousness in Taiwan Art : Anthology of the Essays on the Taiwanese Art Debates in early 1990s.) Cf. articles de Ni Zaiqin, Guo Shaozong, Liu Wensan, Lin Xingyue, réunis dans *Taiwan Meishu zhong de Taiwan Yishi*. D'autres débats du même genre se sont développés dans d'autres domaines. Le débat entre spécialistes de la littérature sur la conscience taïwanaise et la subjectivité taïwanaise en 1993-1994 est un autre exemple.

[20] Ni, Zaiqin. « Xifang Meishu, Taiwan Zhizao—Taiwan Xiandai Meishu de Pipan » (Western Art, Made in Taiwan—A Critique on the Modern Art in Taiwan), in *Taiwan Meishu zhongde Taiwan Yishi : Qian jiuling niandai Taiwan meishu lunzhan xuanji (The Taiwanese Consciousness in Taiwan Art : A Collection of the Debates in early nineties in Taiwan Art)*. Taipei : Xungshi Books, 1994. p. 183.

[21] Ni, Zaiqin. « Taiwan Meishu zhongde Taiwan Yishi » (The Taiwanese Consciousness in Taiwan Art), in *Taiwan Meishu zhongde Taiwan Yishi : Qian jiuling niandai Taiwan meishu lunzhan xuanji (The Taiwanese Consciousness in Taiwan Art : A Collection of the Debates in early nineties in Taiwan Art)*. Taipei : Xungshi Books, 1994. p. 49.

[22] Voir par exemple, Chen, Chuanxing. « Xiandai Kuifa de Tushuo yu Yishixiuci » (The Lack in Modern Pictorial and Ideological Rhetoric), in *Taiwan Meishu zhongde Taiwan Yishi : Qian jiuling niandai Taiwan meishu lunzhan xuanji (The Taiwanese Consciousness in Taiwan Art : A Collection of the Debates in early nineties in Taiwan Art)*. Taipei : Xungshi Books, 1994. pp. 238-254 ; Chen, Ruiwen. « Taiwan Wenhua yu Bentu Wenhua suo yinchu de pianduan sikao » (Fragments of Thoughts related to Taiwan Culture and Local Culture), in *Taiwan Meishu zhongde*

Taiwan Yishi : Qian jiuling niandai Taiwan meishu lunzhan xuanji (The Taiwanese Consciousness in Taiwan Art : A Collection of the Debates in early nineties in Taiwan Art). Taipei : Xungshi Books, 1994. pp. 142-149 ; Mei, Dingyan. « Taiwan Xiandai Yishu Zhuti de Misi, » (The Myth of the Subject in Taiwan Modern Art), in *Taiwan Meishu zhongde Taiwan Yishi : Qian jiuling niandai Taiwan meishu lunzhan xuanji (The Taiwanese Consciousness in Taiwan Art : A Collection of the Debates in early nineties in Taiwan Art)*. Taipei : Xungshi Books, 1994. pp. 273-278.

[23] Lin, Xingyue. « Meishu Bentuhua de Shiyi ji Shenlun » (On the Questions concerning Localization of the Art), in *Taiwan Meishu zhongde Taiwan Yishi : Qian jiuling niandai Taiwan meishu lunzhan xuanji (The Taiwanese Consciousness in Taiwan Art : A Collection of the Debates in early nineties in Taiwan Art)*. Taipei : Xungshi Books, 1994. p. 325.

[24] Lin, Xingyue. p. 308.

[25] Lin, Xingyue. p. 310.

[26] Selon Lin Mun-lee, directeur du Fine Arts Museum de Taipei, la première exposition, en 1996, était centrée sur la commémoration de l'Incident 228, et comportait des « oeuvres directement et indirectement liées à l'incident, dont des essais et des photographies » et avait donc une « signification éducative et historique » (Lin Mun-lee 1998, p. 7). Chen Shui-bian a également souligné que l'exposition avait pour objet de « ramener les oeuvres des artistes à l'événement, exigeant des artistes qu'ils examinent attentivement l'événement et entrent dans les circonstances historiques qui l'entouraient » (Chen Shui-bian, p. 5). A travers la relation de 30 scènes historiques sélectionnées et agencées chronologiquement par Vince Shih, dans l'espoir que

l'exposition pourrait « percer l'histoire et la comprendre » (Shih, p. 10-20 ; Lin 1999, p. 7).

[27] Pour les réactions à ces expositions, consulter Xie Li-Fa, « On the Role of the 2.28 Incident in Taiwan Art History », p. 38-43 ; Huang Bao-ping, « We do not see the Sadness, How do we talk about Sublimation—on TFAM's 2.28 Exhibition », p. 309-311 ; et le numéro spécial consacré à l'exposition 2.28, *Xiandai Meishu* (Modern Art). 70 (1997.2)

[28] Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse, Texte établi par Jacques-Alain Miller,* Le Séminaire Livre XI 1964, Paris: Editions du Seuil, 1973, p. 129.

[29] Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique,* Paris: Editons La Fabrique, 2000, pp. 11 et 62.

[30] Ibid., pp. 13 et suivante.

[31] Ibid., p. 28.

[32] Ibid., p. 29.

[33] Ibid., p. 23.

[34] Voir par exemple l'article de Xiangjun Chen sur Wu Tianzhang. Chen, Xiangjun. « Wu Tianzhang : Xiao Hua Pipan Jiaguo de Shish », (Wu Tianzhang : an Epic of Critique on the Nation-Home), *Diancangjin Yishu* No. 124(2003.1) : pp. 110-114 ; voir aussi Lee, Weijing. « Wu Tianzhang : the Impact of Programming and Re-doing », *Yishujia (The Artist)* No. No. 344(2003.1) : pp. 246-251 ; Luo, Baozhu. « Lishi Xianshi, Xuni/ Wangxiang de Tonggou yu Chaijie » (Historical Reality, Isomorphism and Deconstruction of Simulacrum/Paranoid—On

Wu Tianzhang's Artistic Process), *Xiandai Meishu (Modern Art)*, No. 121(2005.8) : pp. 36-51 ; Yang, Minger. « Guanghuan de Beihou—Wu Tianzhang Zhanyan Fushi Xuhua » (Behind the Halo —The Vanity Fair Performed by Wu Tianzhang), *Xiandai Meishu (Modern Art)*, No. 121(2005.8) : pp. 24-35 ; Huang, Haiming. « Senchu Yanli, Yuwang ji Jiyi de Dongkou—Shi Fenxi Wu Tianzhang jiuqi gezhan zhong de shikong jiegou » (Saturate through the Cave of Glamour, Desire and Memories : on Wu Tianzhang's Exhibition in 1997), *Yishujia (The Artist)* No. 45 : 3 (1997.9) : 445-447.

[35] A propos de Tai-ke, voir http://zh.wikipedia.org/wiki/%E5%8F%B0%E5%AE%A2 ; http://w1.southnews.com.tw/snews/polit/specil/050/050.htm.

[36] Jean-Luc Nancy, « La voix libre de l'homme » in Jean-Luc Nancy, *L'impératif catégorique,* Paris: Flammarion, 1983, p. 136.

[37] Ibid., p. 125.

[38] Martin Heidegger, « Davoser Disputationen zwischen Ernst Cassirer und Martin Heidegger », in: Martin Heidegger, *Kant und das Problem der Metaphysik*, Frankfurt/M.: Klostermann 1973, p. 251-252, ici p. 252.

[39] Jean Baudrillard, « The Trompe-L'Oeil ». *Calligram : Essays in New Art History from France*. Ed. Norman Bryson. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. p. 54.

[40] Rada Iveković, « On Permanent Translation (We are in Translation) », in *Transeuropéennes 22, 2002, « Translating, Between Cultures / Traduire, entre les cultures »,* pp. 121-145.