



HAL
open science

Artistes et pouvoirs à Taiwan : l'exemple de Mei Dean-E

Stéphane Corcuff, Marie Laureillard

► **To cite this version:**

Stéphane Corcuff, Marie Laureillard. Artistes et pouvoirs à Taiwan : l'exemple de Mei Dean-E. *Asia focus*, 2019, 119, pp.2-37. halshs-02287160

HAL Id: halshs-02287160

<https://shs.hal.science/halshs-02287160>

Submitted on 7 Dec 2020

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

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

PROGRAMME ASIE

ARTISTES ET POUVOIRS À TAIWAN : L'EXEMPLE DE MEI DEAN-E

PAR STÉPHANE CORCUFF

MAÎTRE DE CONFÉRENCES, INSTITUT D'ÉTUDES POLITIQUES DE LYON

ET MARIE LAUREILLARD

MAÎTRE DE CONFÉRENCES, UNIVERSITÉ LUMIÈRE-LYON 2

SEPTEMBRE 2019

ASIA FOCUS #119

RÉSUMÉ

Artiste né en 1954 à Taiwan de parents chinois venus du Continent, Mei Dean-E se définit lui-même comme un « artiste politique ». À travers son œuvre inspirée à la fois du Dada et du Pop Art qu'il a étudiés de près pendant ses études à New York, il questionne sans relâche les diverses formes de pouvoir, dont il déconstruit les emblèmes et les discours. Cet article étudie comment, à l'aide de multiples stratégies visuelles, il explore les arcanes du pouvoir politique et économique, et comment il y oppose un contre-pouvoir par l'image, à laquelle, dans la lignée de l'art conceptuel, il associe souvent le langage, dans une réflexion qui touche à l'identité, à la nostalgie, à l'hybridité identitaire, mais où le politique est l'un des thèmes qui domine largement, revenant sans cesse, que ce soit concernant Taiwan ou la Chine communiste que ses parents ont fui. Souvent inattendu, toujours grinçant, Mei est un artiste toujours non exposé en Chine. S'il n'est pas victime directement de censure, c'est qu'il ne cherche pas particulièrement à y exposer, conscient de l'impossibilité d'y présenter son œuvre, critique autant des Nationalistes que des Communistes chinois, et Mao Zedong en particulier. Dans le contexte singulier des relations entre Chine et Taiwan, et dans un pays où la nation et ses frontières sont toutes sauf aisées à définir, mais où le consensus va croissant sur son état de nation, le travail de Mei, qui se définit comme « artiste taiwanais » est un apport artistique de grande valeur à la réflexion sur les thèmes croisés du pouvoir et de l'identité.

MOTS-CLÉS

Art contemporain taiwanais, pouvoir, identité nationale, Dada, Pop Art, sémiotique du texte et de l'image, Continentaux de Taiwan, waishengren, Kuomintang, Parti communiste chinois, Chiang Kai-shek, Mao Zedong

« S'

il est une chose que j'ai toujours admirée chez les artistes, c'est leur détermination à questionner les évidences, à explorer les possibles, à expérimenter, soit, pour citer la formule magnifique d'Antonin Artaud, à *s'exercer à la vie*, et ce travail obstiné d'éveil des consciences, d'entretien du doute (...) correspond assez exactement à ce qu'on peut entendre par un travail pédagogique. »¹ Ce rôle que Daniel Vander Gucht assigne à l'artiste semble précisément correspondre à la démarche de Mei Dean-E 梅丁衍, artiste taiwanais né en 1954, qui n'a de cesse de susciter des prises de conscience ou des questionnements chez les spectateurs. Le Musée des beaux-arts de Taipei (台北市立美術館 *Taipei shili meishuguan*), a consacré en 2014 une grande rétrospective, appelée *Wanted Mei Dean-E*, constituée de quatre cents pièces de son œuvre protéiforme et extrêmement inventive, qui comprend aussi bien des peintures à huile et des aquarelles, que des gravures, des découpes dans les matériaux les plus variés, des impressions « giclées », des ready-made, des installations ou encore, plus récemment, des compositions d'images numérisées accentuant l'importance prise, dans son œuvre, par l'esthétique rétro². Toutes les œuvres qui sont mentionnées ici peuvent être retrouvées dans le catalogue de cette exposition, qu'on appellera ci-après *Wanted*, même si ce dernier ne contient pas, loin s'en faut, toutes ses productions³.

Pour bien comprendre le cheminement et la posture de cet artiste et théoricien de l'art, professeur à l'Université nationale des arts de Taiwan, il est nécessaire de rappeler au préalable les bouleversements majeurs qu'a connus Taiwan depuis un siècle et dont on ne peut faire abstraction lorsqu'on envisage l'évolution artistique de l'île, et encore moins quand on étudie un artiste comme Mei, dans l'œuvre duquel le pouvoir et l'identité sont de véritables marronniers : dans une œuvre lue sur près de trente ans, ce qui ressort le mieux est bien celle d'un questionnement critique et grinçant sur les symboles politiques

¹ Vander Gucht, Daniel, *L'expérience politique de l'art : retour sur la définition de l'art engagé*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014, p. 19.

² Sur l'importance prise par l'esthétique rétro dans l'œuvre de Mei, voir Corcuff, Stéphane & Laureillard, Marie, « L'identité au prisme du *vintage* chez l'artiste taiwanais Mei Dean-E », in Raibaud, Martine et Brion, Charles (sous la dir. de), *Identités, images et représentations (à paraître aux Indes Savantes)*

³ 尋梅啟事 1976-2014 回顧 / *Wanted Dean-E Mei. A Retrospective*, Musée des beaux-arts de Taipei, du 17 mai au 17 août 2014.

– du drapeau aux slogans du KMT, des cartes de Taiwan aux figures tutélaires du régime, qui sont supposés façonner l'identité nationale. Ceux-ci sont d'abord objets de désacralisation provoquant le questionnement, pour peu à peu devenir aussi objet de mise en scène rétro, tout aussi critique, et donc distincte d'un regard nostalgique.

De la cession de Taiwan par les Qing aux Japonais en 1895 à la tutelle autoritaire du Parti nationaliste chinois venu de Chine au lendemain de la deuxième guerre mondiale, puis à la démocratisation teintée de nativisme dans les années 1990, le pays a connu de grands bouleversements, passant de la tutelle mandchoue à la tutelle japonaise puis chinoise, mais avec, sous les Japonais et les Chinois, une dominante de gouvernance autoritaire, durant laquelle l'art et la culture ne pouvaient se montrer critiques à l'égard des projets du pouvoir concernant la construction politique et sociale de Taiwan. Cependant, en dépit de son retrait des Nations-Unies en 1971 et de sa progressive marginalisation sur la scène internationale au profit de la Chine populaire, la République de Chine, de fait réduite à Taiwan depuis 1949, a connu un essor économique très rapide dans les années 1960 et 1970, connu sous le nom de « miracle taiwanais », suivi d'un assouplissement de l'autoritarisme qui a abouti à la levée de la loi martiale en 1987 et à la démocratisation progressive. Il en a résulté une effervescence extraordinaire dans les années 1980 et 1990 où les artistes, comme les écrivains ou les cinéastes, rompant avec le feint détachement des périodes précédentes, ont laissé libre cours à une énergie trop longtemps comprimée et mené un travail d'investigation sur les grandes questions politiques et sociales, ainsi que sur l'histoire, l'autorité, ou l'idéologie.

C'est dans ce contexte cathartique d'explosion des idées et de libération des énergies que Mei Dean-E a entrepris une réflexion critique sur le monde qui l'entoure, dans sa profondeur mémorielle, nationale, culturelle, et plus particulièrement sur l'évolution politique rapide de Taiwan, qui l'a inspiré depuis ses débuts, en surimposant très souvent à ce qu'il observe un voile mémoriel qui rappelle, avec nostalgie ou critique, les idéologies, les croyances, les identifications du passé. Les questions d'identité et celles liées aux enjeux de pouvoir ne sont certes pas les seules qu'il traite, mais elles sont centrales dans son travail.

L'une de ses premières œuvres politique est réalisée dès 1982, à vingt-huit ans : c'est assez tôt dans sa vie, mais c'est surtout encore en pleine dictature du KMT. *National Flag* (國旗 *Guoqi*, 64 x 84 cm), une huile sur toile, représente le drapeau de la République (de Chine) plié d'une manière inhabituelle, et donc potentiellement irrévérencieuse, voire choquante, pour le KMT et les Continentaux de l'époque⁴. Deux coins d'une moitié supérieure du drapeau sont repliés l'un vers l'autre, et posés sur la moitié inférieure du drapeau, comme si un enfant avait tenté de réaliser avec un avion comme il l'aurait fait avec un papier. On sait le message d'évasion, voire de trouble à l'ordre de la classe, que porte l'avion en papier fait par l'écolier⁵. Pire, le drapeau apparaît punaisé pour faire tenir l'ensemble. Cette toile provocatrice signe l'arrivée de Mei dans l'art contemporain taiwanais comme artiste politique. Il ne tardera pas à reprendre l'idée de l'avion et le rêve illusoire de l'évasion qu'il représente pour dénoncer l'endoctrinement de la jeunesse taiwanaise par l'éducation du KMT. En 1992, il utilise deux pages d'un manuel des Trois principes du peuple (Tridémisme, ou Triple démisme, la doctrine officielle du KMT), dont il fait un avion. Le titre anglais, *It is a right for people to rebel*, offre une traduction très libre du chinois, 民權主義 *Minquan zhuyi*, « Le principe des droits du peuple », 60 x 82 cm, principe de Sun Yat-sen se référant à la démocratie. Mais si Mei le détourne effectivement de l'usage fait par le KMT, il rappelle en fait que Sun Yat-sen avait postulé dans ses trois principes du peuple un régime bien autre que la dictature imposée par ses successeurs. Dans cette œuvre, Mei colore et tache les pages d'un manuel de ce qui est alors la doctrine d'Etat, tandis que les pages formant l'avion restent collées au livre. Les taches nombreuses et l'aspect jauni, voire moisi, du livre, illustrent la pesanteur de cet enseignement, idéologique, inutile, pesant considérablement sur le moral des élèves⁶. L'impression est renforcée par l'apposition de trotteuses, symbole, quand elles courent, de ce temps qui

⁴ Dans le présent article, le nom des œuvres citées est donné d'abord dans leur nom anglais officiel, que l'on trouvera p. 403-411 du catalogue de l'exposition *Wanted Mei Dean-E*, suivi du nom de l'œuvre dans son nom originel en chinois (p. 395-402 du même catalogue). Il nous a paru important de donner ce nom anglais, dans la mesure où c'est Mei lui-même, qui comprend parfaitement l'anglais, qui les choisit.

⁵ L'interprétation est d'autant plus plausible qu'il réalise au même moment une autre toile représentant un tel avion, bien en papier cette fois, à partir de deux pages successives d'un énorme dictionnaire, avion qui ne peut s'envoler sans arracher les pages, représentant le carcan que peut être la scolarité pour l'enfant, qui laisse ses pensées s'évader, tout en restant prisonnier de la salle. *Wanted*, op. cit., 2015, p. 117.

⁶ Entretien (Stéphane Corcuff) avec Mei Dean-E Taipei, 9 mai 1997.

n'en finit pas, et quand elles sont arrêtées, de ces manuels d'histoire de la Chine qui, jusqu'en 1997, étaient restés à Taiwan ceux du Continent d'avant la défaite⁷.

Mei est influencé par l'origine continentale de ses parents d'origine shanghaienne, qui le relie au destin de la Chine au XX^e siècle en tant que *waishengren* 外省人 (littéralement « gens des provinces extérieures ») de seconde génération. Il est ainsi un exemple de cet entre-deux, ou de cette pluralité identitaire, qui caractérise Taiwan en général, les *waishengren* en particulier, toujours en procès d'indigénisation⁸. Mais là où beaucoup ne questionnent pas nécessairement leur socialisation politique passée, vécue souvent sur le mode douloureux de la crise durant le mouvement de taïwanisation encore cours depuis la démocratisation, Mei Dean-E fait de cette crise le terrain de ses questionnements. C'est ainsi que les questions d'identité, de pluralité culturelle, d'idéologies et de nostalgie prennent une place centrale dans son œuvre. C'est ainsi également que, Taiwan ayant une histoire politique très marquée par des expériences coloniales successives, des Hollandais aux Japonais voire, peut-être, au KMT lui-même, toute son œuvre se dénote par la présence des symboles de la période de la loi martiale, de l'identité du régime, de la vulgate nationaliste (du parti nationaliste, le KMT) ou plus généralement, du nationalisme chinois tout court, qu'il questionne sur un mode grinçant sans jamais donner de réponse tranchée, qu'il s'agisse de sa version Kuomintang ou du Parti communiste.

UN PEU D'HISTOIRE ARTISTIQUE : MEI, DADA ET LE POP ART

Mei Dean-E traverse tout d'abord, à Taiwan, une période de découverte et d'éveil artistique, durant laquelle il étudie les écoles occidentales, du classicisme au surréalisme. Lorsqu'il entame ses études en 1974 au département des beaux-arts de l'Université de la culture chinoise à Taipei, le photoréalisme pictural a la faveur des milieux artistiques à

⁷ Les réformes lancées par le président Lee Teng-hui entraîneront justement trois ans plus tard la suppression, non sans houle idéologique, du tridémisme comme discipline d'enseignement. Sur ce débat, voir Corcuff, Stéphane, « Une remise en cause des Trois principes du peuple ? Remise en cause d'une idéologie », in *Perspectives chinoises*, 1995, 30 (1), p. 35-40, et « The Symbolic Dimension of Democratization », in Stéphane Corcuff (sous la dir. de), *Memories of the Future. National Identity Issues and the Search for a New Taiwan*, Armonk, M.E. Sharpe, 2002, p. 76-79.

⁸ Sur ces points, voir nos travaux sur Mei Dean-E, in Corcuff, Stéphane, *Une identification nationale plurielle. Les Waishengren et la transition identitaire à Taiwan, 1987-1994* (thèse de doctorat à l'IEP de Paris), p. 73-78 et 741-749, et Laureillard, Marie, "The Taiwanese Artist Mei Dean-E and the Concept of Chineseness", *Journal of Contemporary Chinese Art*, vol. 3, n°1 & 2, juin 2016, p. 91-109.

Taiwan, donnant naissance à ce que l'on a appelé le « réalisme nativiste » (鄉土寫實主義 *xiangtu xieshi zhuyi*). Formé entre autres par le graveur Liao Shiou-ping 廖修平 (1936-), dont il apprécie probablement le goût pour les symboles cabalistiques, Mei Dean-E va évoluer vers un art conceptuel après son service militaire (1978-1979). Cette période de sa vie aiguise son esprit critique à l'égard du système politique, à tel point qu'il est emprisonné pendant deux mois à la fin de son service militaire au motif d'« inquiétudes au sujet des menaces qu'il fait peser sur la sécurité de la pensée » (思想安全顧慮 *sixiang anquan gülü*), motif officiel de sa condamnation⁹ : en clair, des « idées subversives ». Le service militaire aura ainsi été pour lui l'un des premiers événements à le faire entrer dans un processus d'introspection identitaire. Depuis, il se méfie de toute forme d'autorité, qu'elle soit celle du KMT dictatorial ou agent de démocratisation, ou le Parti démocrate progressiste de l'opposition arrivé à la présidence (2000-2008), et bien-entendu du PCC.

Employant des techniques mixtes, il est rapidement considéré comme le pionnier du dadaïsme taiwanais. En 1983, il décide de quitter Taiwan, et entame un séjour de dix ans d'études, de maturation et de création aux États-Unis. Mais, de *waishengren* n'appartenant déjà pas à l'élite culturelle des continentaux du régime, il devient, comme l'écrit Chen Yi-fang, « irrésistiblement classé comme un [immigrant] chinois marginal et faible » dans son pays d'accueil¹⁰, ce qui l'incitera à poursuivre son introspection identitaire, avec notamment le début d'une collecte d'objets du quotidien chinois et taiwanais qui nourriront peu à peu son exploration du passé et son questionnement assez systématique, pour ne pas dire obsessionnel, de ce que sont les régimes, les historiographies, les idéologies qui marquent l'histoire et le quotidien chinois et taiwanais contemporains¹¹.

Il étudie d'abord au Pratt Institute de New York, où il rencontre le néo-expressionnisme, l'expressionnisme abstrait et le dadaïsme new-yorkais de Marcel Duchamp et Man Ray (apparu en 1915 et redevenu d'actualité après la seconde guerre mondiale) et le Pop Art de Joseph Kosuth et Hans Haacke (années 1960). Depuis les années 1960, l'art politique est en pleine expansion aux États-Unis, où les artistes n'hésitent plus à dénoncer les

⁹Wanted, *op. cit.*, 2015, p. 412.

¹⁰Chen Yi-fang 陳誼芳, « 尋梅啟事：梅丁衍的藝術創作與文化認同 » (Wanted Dean-E Mei. Création artistique et identification culturelle chez Mei Dean-E), in 現代藝術 (*Art moderne*), 174, 2014, p. 96.

¹¹Voir sur ce point Corcuff, Stéphane, et Laureillard, Marie, « L'identité au prisme du *vintage* chez l'artiste taiwanais Mei Dean-E », in Raibaud, Martine et Brion, Charles (sous la dir. de), *Identités, images et représentations (à paraître aux Indes Savantes)*

formes de domination économique, étatique ou idéologique. Paul Ardenne définit trois sortes d'artistes d'aujourd'hui, qu'il qualifie de « post-modernes » et qui, selon lui, vivent dans un rapport de déphasage par rapport au temps présent, devenus méfiants à l'égard des grands projets : « L'art, en tant que réponse à notre errance dans le temps, se détermine de bien des manières : soit comme une échappée (à travers l'abandon à l'idéalisme), soit comme une forme d'absence radicale (l'expérience intérieure), soit comme une entreprise d'indexation (faire état de ce qui est) »¹². L'art de Mei Dean-E se rattache sans conteste à la troisième catégorie, en prise avec la réalité, dont il cherche simplement à rendre compte à sa façon.

Utilisant des objets trouvés sur les marchés aux puces et collectionnant des documents sur l'histoire des communautés chinoises aux États-Unis, il poursuit son exploration de l'art conceptuel, courant donnant la primauté à l'idée, apparu aux États-Unis vers 1960 dans le sillage de Duchamp. Après avoir obtenu un master en 1985, il travaille comme éditeur dans un journal de langue chinoise et organise dès 1991 à New York une exposition axée sur la politique taiwanaise, qui sera désormais son thème de prédilection. Il rentre à Taiwan un an plus tard pour enseigner au département des beaux-arts de l'Université Nationale des Arts de Taipei.

Pratiquant de temps à autre la peinture et la gravure, Mei Dean-E manifeste également un goût marqué pour la photographie, médium lié à la communication de masse permettant un rapprochement de l'art et de l'expérience quotidienne : « les images photographiques sont chez lui comme une écriture avec laquelle il jouerait de toutes les possibilités rhétoriques », nous dit Lin Chih-min¹³. À côté de l'image, il recourt volontiers aux messages textuels, usant de paradoxes avec humour. Adeptes de l'esprit rebelle du Dada et du détachement irrévérencieux du Pop Art, il fait fi des conventions et des règles établies avec un goût pour la contestation et la dérision. Il conjugue l'héritage de Duchamp et de Magritte, à la fois conceptuel et déconstructionniste, rappelant quelque peu par son attitude celle d'un caricaturiste : « Pour ce qui est de l'orientation satirique de mes œuvres, je pense qu'elle est liée à ma personnalité fondamentale. Enfant, j'adorais lire les bandes dessinées sarcastiques comme *Henry* et regarder des dessins animés sarcastiques

¹² Ardenne, Paul ; Beausse, Pascal et Goumarre, Laurent, *Pratiques contemporaines : l'Art comme expérience*, Paris, Dis Voir, 1999, p. 18.

¹³ Lin Chi-Ming, « La photographie à la frontière de l'art : version taiwanaise », in Escande, Yolaine, & Liu, Johanna (sous la dir. de), *Frontières de l'art, frontières de l'esthétique*, Paris, You Feng, 2008, p. 124.

comme *Popeye*, affirme-t-il. Plus tard, j'en suis venu peu à peu à éprouver un certain attrait pour la satire en littérature, qui, bien sûr, est liée à un mode d'expression linguistique et symbolique, mais le vrai noyau de la satire naît de l'expérience et de l'observation de l'absurdité de la vie », explique-t-il dans le catalogue de sa *Rétrospective*¹⁴. « Les œuvres Dada ou surréalistes de Mei sont des créations sarcastiques mettant l'accent sur les objets (...), qui sont en réalité tout à fait semblables à des bandes dessinées dans leur mode d'expression, et que l'on peut considérer comme humoristiques. (...) Dans leurs juxtapositions ou variations, elles dégagent un sentiment indéfinissable d'impuissance, transformée en un certain scepticisme et nihilisme. »¹⁵ La question de l'identité taiwanaise et l'évolution politique de l'île sont donc au cœur de la réflexion de cet artiste politique.

LE POUVOIR DANS L'HISTOIRE RÉCENTE

Avec la levée de la loi martiale en 1987, des sujets jusque-là tabous, tels que les personnages politiques ou les événements historiques, l'identité nationale et l'historiographie, inspirent œuvres et expositions qui se proposent de réécrire l'histoire, une histoire jusque-là confisquée ou tronquée par le pouvoir en place. La caractéristique fondamentale d'un régime autoritaire concerne en effet la domestication de la mémoire, comme le rappelle Emmanuel Lincot, citant Tzvetan Todorov : « Les exemples de cet effort pour contrôler la mémoire sont innombrables et bien connus. L'histoire entière du Reich millénaire peut être lue comme une guerre contre la mémoire (...) et on pourrait en dire autant de celle de l'URSS ou de la Chine communiste. »¹⁶

Mei Dean-E, on l'a vu, a déjà anticipé l'entreprise de plusieurs années, avec son *National Flag* de 1982. Huit ans après, en 1990, alors que Lee Teng-hui est en plein combat contre les durs du régime qui ne lui ménagent pas sa peine, Mei Dean-E prend comme objet le fondateur de la République de Chine et icône du régime, Sun Yat-sen. Il commet un montage qui le rend rapidement célèbre dans les milieux de l'art contemporain, tant il est original, osé, irrévérencieux, et finalement, comme toujours chez Mei, provocateur et

¹⁴ *Wanted*, op. cit., p. 35 (traduit par nous).

¹⁵ *Ibidem*, 90.

¹⁶ Lincot, Emmanuel & Courmont, Barthélémy, *La Chine en défi*, Erick Bonnier, 2012, p. 106. Citation de Tzvetan Todorov, « La vocation de la mémoire » in *La mémoire entre histoire et politique*, Paris, La Documentation française, 2003.

grinçant mais jamais vulgaire, et qui ne donne aucune réponse à la question que pose l'artiste par sa provocation. C'est l'œuvre qui nous aura mis sur ses traces, dès 1992.



Mei Dean-E, National Flag, huile sur toile, 64 x 84 cm, 1982

Uniting China through Three Principles of the People (三民主義統一中國, impression sur toile, 1990) sous-impose à la photo de Sun celle de l'archi-ennemi du régime, Mao Zedong, ayant remarqué la similitude de leurs yeux. En d'autres termes, la photo-puzzle de Sun se vide en son centre pour laisser apparaître celle de Mao, ce qui pourrait paraître dire que le successeur légitime, ou tout simplement effectif, de Sun était Mao, et non Chiang Kai-shek. Travail précurseur, l'œuvre reste sans doute son œuvre la plus emblématique dans le répertoire très vaste de ses œuvres politiques.

Mei Dean-E cherche aussi à reconstituer certaines scènes cruciales dans l'histoire. Dans un tableau intitulé *Impression, Shimonoseki* (印象馬關 *Yinxiang Maguan*) (acrylique sur toile, 1993), il imagine ainsi la signature du traité de Shimonoseki entre les empires mandchous et japonais, qui, en 1895, a scellé le destin de Taiwan en en faisant une colonie japonaise. Il adopte un style pointilliste à la Georges Seurat, tandis que le titre fait allusion au célèbre tableau de Claude Monet *Impression, soleil levant* (1872-73) qui a donné son nom au courant impressionniste. Des Chinois, reconnaissables à leurs longues nattes, y

apparaissent de dos, assis à une table face à des Japonais aux traits indécis et d'allure occidentalisée. De cette passation de pouvoir émane une atmosphère solennelle. La touche impressionniste doit être interprétée d'un point de vue sémiotique : Mei Dean-E a probablement choisi un style qui a fait florès au Japon et à Taiwan pendant la période japonaise (1895-1945) pour mieux symboliser le pouvoir du conquérant. Dans deux autres tableaux également de facture impressionniste, intitulés en hommage direct à Claude Monet, *Impression / Sunrise* (音響日出 *Yinxiang richu*) et *Impression / Sunset* (印象日落 *Yinxiang riluo*, huiles sur toile, chacune 96,5 x 124,5 cm, 1992), Mei Dean-E manifeste une véritable fascination pour les lieux de pouvoir. Plongée dans les brumes bleutées de l'aube ou dans la lumière orangée du crépuscule se dessine la silhouette du palais présidentiel de Taipei, construit par les Japonais en 1916 dans le style colonial japonais très distinctif¹⁷. Sous des jeux de lumière, on reconnaît la tour de 60 mètres de haut de l'ancien palais du gouverneur japonais, endommagé par les bombardements américains à la fin de la deuxième guerre mondiale, puis réparé par le Kuomintang, qui songea à en faire un musée avant d'y installer finalement la présidence de la République à partir de 1949. Ce monument est représenté ici sous deux éclairages différents, qui pourraient être une métaphore de l'essor, puis du déclin du pouvoir japonais sur l'île. La facture impressionniste rappelle certaines peintures d'Ishikawa Kinichirou 石川 欽一郎 (1871-1945), peintre japonais ayant vécu à Taiwan, qui représenta dans le même style le palais présidentiel, alors emblématique du pouvoir colonial¹⁸.

Mei Dean-E poursuit sa quête politique et mémorielle en envisageant certains épisodes historiques passés sous silence par les autorités du KMT, en particulier la répression politique pratiquée par le Kuomintang et le silence officiel imposé à son sujet pendant des décennies. Dans une série de trois tableaux intitulée *228 / History Blind* (2. 2. 8 / 史盲, 1992, acrylique sur toile, 70 x 70 cm) il recourt à une métaphore visuelle pour dénoncer le tabou alors imposé par les autorités au sujet des massacres de 1947. La tragédie, dite « 2.28 », est restée comme une blessure dans la mémoire collective, et comme l'acte fondateur du nationalisme formosan : en 1947, à peine deux ans après le retour de Taiwan

¹⁷ Créé par Tatsuno Kingo 辰野 金吾 (1854-1919) et inspiré de plusieurs styles européens, allant de la renaissance tardive au victorien.

¹⁸ Mémoire de maîtrise de Chen Kuan-yo 陳寬育, *論梅丁衍作品中的政治圖像運用* *The Discussion of Dean-E Mei Political Works*, National Cheng Kung University, 2007, p. 54. Nous revenons sur ces toiles dans notre analyse du Rétro chez Mei.

dans le giron chinois et l'arrivée de Chen Yi, nommé gouverneur général de l'île, l'incident du 28 février suscitait un mouvement de protestation de la population civile contre les agents du Bureau du Monopole des Alcools et Tabacs, qui avaient rudoyé une femme surprise en train de vendre à la sauvette des cigarettes de contrebande. Une révolte, de ville en ville, finit par embraser l'île et fut cruellement réprimée par la police, avec des renforts envoyés du continent, entraînant des dizaines de milliers de morts et d'innombrables arrestations durant les semaines suivantes¹⁹. L'événement a traumatisé les Taiwanais et achevé de ruiner les espoirs qu'ils avaient placé dans le nouveau gouvernement du Kuomintang en 1945. Dans l'œuvre de Mei Dean-E, les chiffres 2, 2 et 8 se dessinent sur trois planches de type pseudo-isochromatiques utilisées pour tester le daltonisme. Les trois chiffres 2, 2 et 8, faits de points de couleurs, apparaissent comme dissimulés sur chaque planche entre d'autres points de couleurs. Il s'agit pour l'artiste de montrer que, derrière l'oubli imposé par le pouvoir, la tragédie n'a pas été oubliée et qu'il ne faut pas être aveugle à l'histoire. Et s'il faut écarquiller les yeux pour voir distinctement les chiffres, l'œil s'habitue, comme l'individu peut faire l'effort de comprendre la réalité derrière les idéologies, les vulgates et les silences d'État. Mais l'on sait aussi que le 2.28 reste, aujourd'hui encore, un sujet d'interprétations discordantes entre *waishengren* (en tous cas des premières et secondes générations) et Taiwanais de souche, les premiers se sentant perpétuellement mis à l'index dès que les seconds évoquent le sujet, et rappelant aux Taiwanais de souche que les premières victimes de la révolte insulaire étaient les continentaux chinois eux-mêmes. Dans ce débat qui divise les amis et les couples, on peut penser aussi que Mei rappelle à tous les dangers de l'aveuglement idéologique qui simplifie les lectures de l'histoire. L'artiste insiste d'ailleurs explicitement sur comment l'histoire est manipulée, biaisée, faussée par les autorités, mais révèle aussi comment les failles à combler stimulent sa création. Dans la déclaration artistique qu'il fait pour présenter la *Rétrospective*, Mei Dean-E explique comment s'éloigner du parti pris lui permet non seulement de garder son indépendance, mais également de trouver dans l'histoire politisée un matériau de travail :

Les idéologies politiques fortes influent souvent sur l'écriture de l'histoire. L'histoire elle-même est remplie d'invention, de partis pris et d'ironie. Cependant, dans les grands récits pleins d'absurdités, de contradictions et de paradoxes, toutes les sortes de colères, de

¹⁹ La loi martiale fut proclamée dès mars 1947 du fait des événements, mais, levée par la suite, fut réinstaurée le 20 mai 1949, peu avant le repli de Chiang Kai-shek à Taiwan, pour n'être levée que le 15 juillet 1987, 38 ans après.

critiques et de railleries deviennent source d'inspiration. L'histoire est convertie en un matériau artistique et transformée en énergie créatrice.²⁰

Il endosse ainsi la responsabilité de l'intellectuel face à l'histoire telle que la décrit Edward Said : « Le rôle de l'intellectuel est tout d'abord de présenter des récits alternatifs ainsi que d'autres perspectives sur l'histoire que celles apportées par les tenants de la mémoire officielle et de l'identité nationale, qui tendent à procéder en termes d'unités falsifiées à la manipulation de représentations diabolisées ou déformées de populations indésirables ou exclues, à la propagation d'hymnes héroïques afin de tout balayer devant eux. Au moins depuis Nietzsche, l'écriture de l'histoire et les accumulations de souvenirs ont été considérés d'une manière ou d'une autre comme l'un des fondements essentiels du pouvoir, guidant ses stratégies et dessinant sa progression. »²¹

C'est encore un récit alternatif de l'histoire que propose Mei Dean-E en accomplissant une recherche académique dès le début des années 1990, à son retour des États-Unis, sur le mouvement de gravure de gauche qui s'est développé dans le Taiwan de l'après-guerre ainsi que sur le musellement de l'art par la pensée anti-communiste. Il se mue en historien d'art en se penchant sur le sort d'un artiste victime de la Terreur Blanche du début des années 1950 : Hwang Rung-tsan 黃榮燦 (1920-1952), qui révéla bravement les exactions du gouvernement à travers son œuvre. Venu de Chine au lendemain de la guerre, ce dernier avait réalisé dessins et des gravures et publié de nombreux articles dans la revue *Taiwan Culture* 臺灣文化, qui eurent un certain impact. Son style réaliste socialiste s'inspirait de celui du mouvement de la gravure sur bois de la Chine des années 1940 promu par l'écrivain Lu Xun. Hwang Rung-tsan condamne avec force la violence policière dans la représentation peut-être la plus célèbre des exécutions pendant la répression des événements de février-mars 1947 : *La terrible inspection* (恐怖的檢查 *Kongbu de jiancha*), gravure célébrissime aujourd'hui, et publiée deux mois plus tard dans *Shanghai wenhuibao* 上海文匯報, est une audacieuse volonté de critiquer les autorités du KMT, qui fait de lui aussi un archétype de l'artiste politique. » Mei Dean-E s'identifie à lui pour son

²⁰<http://www.tfam.museum/Exhibition/crew.aspx?ty=a&id=91&ddlLang=en-us> (consulté le 25/07/2019 et traduit par les auteurs).

²¹ Said, Edward, « The Public Role of Writers and Intellectuals », *The Nation*, 17-24 septembre 2001, p. 36.

engagement, déclarant sans ambages : « Je pense qu'il est nécessaire de réhabiliter Huang Rung-tsan parce qu'il a créé de nombreuses gravures qu'il utilisait comme médium culturel pour critiquer l'actualité et la politique, mais surtout parce que nombre de Continentaux isolés à Taiwan n'avaient personne pour organiser leur enterrement ou demander réparation après une mort injuste. Le plus important, bien sûr, est qu'il a apporté une contribution notoire à la scène artistique de l'immédiat après-guerre et qu'il a été victime de persécution politique, exécuté pour ses opinions politiques différentes de celles du gouvernement. Je suis certain que beaucoup d'autres ont subi un destin semblable au sien et ont été sacrifiés dans l'anonymat. »²² Mei réalise une installation rendant hommage à l'artiste, où est exposée une gravure de ce dernier, et où figurent, à côté d'un revolver, des paquets de cigarettes de l'époque de marques japonaises ou chinoises souvent vendues alors en contrebande.

Un autre sombre épisode de répression politique, l'incident de Kaohsiung, également connu sous le nom d'Incident de Formosa (美麗島事件 *Meili dao shijian*), a également inspiré l'artiste. Le 10 décembre 1979, l'armée et les forces de police du Kuomintang ont interrompu la première manifestation majeure en faveur de la démocratie et de la liberté et procédé à des nombreuses arrestations et emprisonnements, donnant lieu à un conflit profond entre le gouvernement et les citoyens. Qualifié par les autorités de « violente rébellion »²³, le mouvement a été organisé par des activistes regroupés autour de *Formosa Magazine*, dont le but était de célébrer la journée internationale des droits de l'homme et révéler au grand jour la tragédie historique du 28 février 1947, occultée dès l'instauration de la loi martiale. Cet événement a coïncidé avec la sortie de prison de Mei Dean-E, relâché en septembre de cette année-là. Afin de commémorer l'événement vingt ans plus tard, dans une exposition organisée au Huashan Arts Center 華山藝文空間, intitulée *Swinging Memorandum. The Twentieth anniversary of the Formosa Incident* (盪憲誌—美麗島二十週年展 *Dang xian zhi – Meilidao shijian ershi zhounian zhan*), l'artiste choisit de représenter la police militaire (symbole par excellence d'un régime autoritaire) mais d'une manière très particulière : une installation en matériaux mixtes présente des

²² Propos de Mei Dean-E cités par Chen Kuan-yo in *Selected Writings on Contemporary Taiwanese Artists*, Taipei, Weng Chih-tzung, 2011, p. 39 (traduits par nous).

²³ Le terme officiel employé était 高雄暴力事件叛亂案 *Gaoxiong baoli shijian panluan an*, « l'affaire de la rébellion violente à Kaoshiung ».

mannequins de policiers militaires (憲兵 *xianbing*), ayant chacun le visage couvert d'un même masque doré les anonymant, un bouquet de roses dans une main, une matraque dans l'autre, se tenant pour certains debout sur des balançoires, pour d'autres le tronc détaché du bas du corps, toujours alignés. Il fait usage ici de symboles d'un ordre autoritaire en les juxtaposant à l'esprit de la démocratie qu'incarnent les roses, la joie de vivre que représentent les balançoires, la déconstruction de la dictature par le mouvement national et démocratique taiwanais que suggère la scission des corps en deux. L'oscillation permanente des figurines traduit l'idée d'un fléchissement de la politique autoritaire et d'une transition d'un régime autocratique vers un régime démocratique.

UNE CRITIQUE DU POUVOIR POLITIQUE

L'affaiblissement progressif de Taiwan sur la scène internationale depuis son exclusion de l'ONU en 1971 entraîne une crise identitaire dont Mei Dean-E se fait l'un des porte-paroles. Il recourt ainsi beaucoup à la « défamiliarisation », défiant les habitudes mentales et perceptuelles, déconstruisant et réassemblant les signes et symboles d'une manière inhabituelle afin de provoquer le questionnement sur l'identité nationale en situation incertaine. Il s'attaque au mythe d'une pure sinitude propagé par le Kuomintang dès son arrivée dans l'île : « L'histoire est une lourde charge pour la mémoire des Taiwanais. Le point de vue historique de la légitimité de la culture chinoise a été officiellement propagé après la fuite du gouvernement nationaliste à Taiwan et a été enseigné. Enracinée dans le sol stérile d'un régime exilé, cette vision du monde a conduit à un complexe d'infériorité mêlé à de l'arrogance », explique-t-il toujours dans sa déclaration artistique introduisant la rétrospective de 2014²⁴.

Il se montre tout aussi sceptique à l'égard du régime communiste chinois en déconstruisant le mythe officiel de Mao en Chine : s'emparant de la vision légendaire du Grand Timonier ayant traversé (quarante-deux fois, selon le discours chinois officiel !), les flots du Yangzi, il teinte le fleuve de rouge et substitue une figure presque anonyme à celle du dirigeant sur une photographie qu'il intitule ironiquement *Floater* (浮桴 *Fufu*, 182 x 70

²⁴ <http://www.tfam.museum/Exhibition/crew.aspx?ty=a&id=91&ddlLang=en-us> (consulté le 25/07/2019)

cm, 2003), manifestant une évidente volonté de démystification. Mao n'apparaît plus que comme un individu quelconque, indécis, immergé dans le rouge du communisme, voire dans le sang qu'il a fait couler : sa dernière traversée, en 1966, précédait et annonçait le lancement de la terrible Révolution culturelle. Mais l'artiste n'a pas choisi n'importe quel visage non plus pour remplacer Mao : il a représenté le sien. Et loin de se mettre en scène de manière avantageuse, on le voit le visage émergeant difficilement des flots, flots dont aucun bras ne sort pour nager – référence peut-être à la thèse qui voudrait que Mao ait été porté, durant ces mythiques traversées, par des hommes grenouilles. Quoi qu'il en soit, le voir se représenter lui-même dans ce tableau peu avantageux provoque le sourire et révèle le côté grinçant de Mei, dont les œuvres interdisent décidément une interprétation univoque²⁵. Nous reviendrons en conclusion sur la question que pose inévitablement à la Chine l'œuvre de Mei.

Que ce soit à l'aide de cartes ou de drapeaux, Mei Dean-E aime aussi montrer la disproportion entre les deux entités politiques, mais également leur connexion par l'histoire partagée entre le KMT et le PCC. Il a plusieurs fois provoqué la surprise en rapprochant des symboles d'ordinaire opposés idéologiquement. La Biennale d'art de Taipei de 1996 fut axée sur les relations ambiguës entre les deux rives, et le Musée des beaux-arts de Taipei organisa une exposition intitulée *Subjectivité de l'art taiwanais* (台灣藝術主體性 *Taiwan yishu zhutixing*) dans laquelle Mei eut une large place. Il installa une autre de ses œuvres, devenue depuis emblématique : il juxtaposait le portrait de Deng Xiaoping à celui de Lee Teng-hui, mais en échangeant leurs drapeaux nationaux, montés en rideaux sur une tringle devant les tableaux : celui de la République populaire de Chine, prêt à recouvrir le portrait de Lee, et celui de la République de Chine prêt à recouvrir le portrait de Deng. Œuvre appelée précisément *Identity* (哀敦砥悌 *aidunditi*, 1994), néologisme chinois dont Mei est l'auteur, et sur lequel nous revenons dans notre étude « Identité et pouvoir au prisme du *vintage* chez l'artiste taiwanais Mei Dean-E »

²⁵ Pour complexifier les choses, la scène est une installation aux matériaux multiples (複合媒材裝置 *fuhe meican zhuangzhi*) et comprend aussi, devant la toile, un meuble sur lequel reposent deux ballons de volley-ball (le sport national en Chine depuis la République) en acier galvanisé, pesants, sur leur délicat coussin.



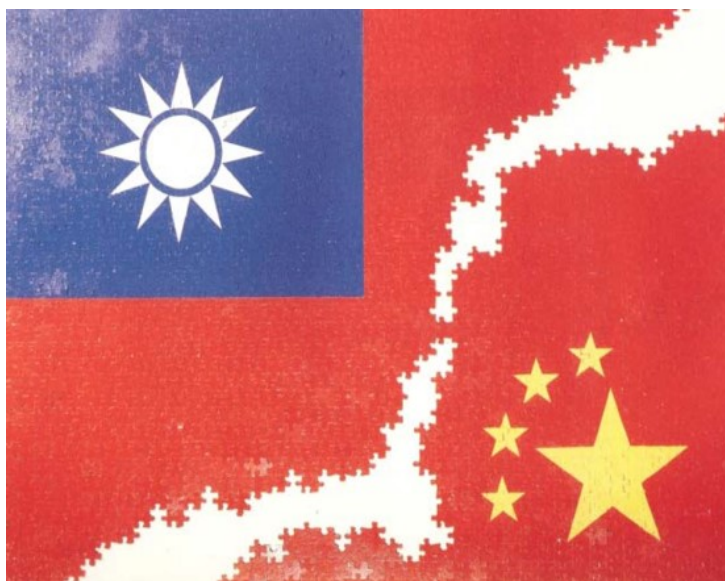
Mei Dean-E, Identity, installation, matériaux mixtes, 1994

Ce chassé-croisé inattendu crée l'illusion paradoxale que les deux rives sont alliées, ou qu'un indicible lien les unit de façon indéfectible. Il renouvelle l'opération en 2014, dans la Rétrospective, en plaçant cette fois côte à côte Xi Jinping et Ma Ying-jeou, chaque portrait étant là encore flanqué du drapeau correspondant à l'autre dirigeant. Or, les événements ont, d'une certaine manière, donné raison à ce lien que Mei voit entre le KMT et le PCC à travers l'affrontement. Si Lee Teng-hui et Deng Xiaoping (ou son successeur Jiang Zemin), n'ont jamais pu se rencontrer, l'idée était dans l'air, et ce sont finalement ces mêmes Xi Jinping et Ma Ying-jeou, qu'il mettait côte à côte en mai 2014, qui se sont en effet retrouvés l'année suivante, à Singapour, en novembre 2015, alors que personne n'y croyait.²⁶

Si Mei Dean-E affectionne tout particulièrement le symbolisme des drapeaux, c'est parce qu'ils lui permettent d'interroger l'idée même de nation, de sa construction discursive, de son historiographie étatique, des symboles qui sont mobilisés à fin d'identification nationale. Nous avons vu plus haut comment National Flag, œuvre de jeunesse de style réaliste de 1982, lui permet de punaiser au mur cette précieuse étoffe qui, d'ordinaire, est

²⁶ Voir Corcuff, Stéphane, « Chine – Taiwan : Après Singapour », *Asialyst*, 25 novembre 2015, <https://asialyst.com/fr/2015/11/25/chine-taiwan-apres-singapour/> et « Pékin-Taïpei, via Singapour », in *Perspectives chinoises*, 2016-1.

religieusement pliée et rangée après une cérémonie de lever du drapeau dans les écoles. Son œuvre offre en fait de nombreux exemples subséquents de l'usage du drapeau. Par exemple, *The Story of Sun and Stars* (太陽與星星的故事 *Taiyang yu xingxing de gushi*, papier, collage, 58,5 x 77,5 cm, 1992), retient particulièrement notre attention. Dans ce collage de pièces de puzzle, il procède à la combinaison de deux fragments des drapeaux de la République de Chine et de la République populaire de Chine.



Mei Dean-E, The Story of Sun and Stars, papier, collage, 58,5 x 77,5 cm, 1992

En haut à gauche, en position avantageuse, le drapeau de la République – soleil blanc sur ciel bleu (canton bleu), fond rouge sang, le sang des révolutionnaires ; en bas à droite, renversé, le drapeau rouge à cinq étoiles jaunes de la République populaire.²⁷ Les deux drapeaux, canton bleu et illustrations mis à part, sont donc tous les deux rouges, et leur disposition tête-bêche permet au corps rouge des drapeaux de se rejoindre. Si ce n'est qu'entre les deux, des pièces de puzzle manquent, et découvrent un fond blanc. Un espace diagonal irrégulier sépare donc les deux drapeaux, qui pourrait évoquer, par sa forme, le détroit de Taiwan – et, dans cette interprétation, c'est alors le drapeau de la RPC qui prend la place de Taiwan, tandis que celui de la RDC a repris sa place sur le continent. Séparation, disions-nous ; cependant, l'espace vide se rétracte en un point où une pièce de puzzle,

²⁷ Le drapeau de la première époque avec le soleil blanc à douze rayons sur un canton bleu les mois de l'année et avec le fond rouge le sang des révolutionnaires de 1911, mais également l'ordre émanant de la pensée de Sun Yat-sen (le bleu incarnant la souveraineté nationale, le blanc la démocratie libérale et le rouge, le bien-être du peuple ou la justice sociale). Le second drapeau représente l'idéal communiste, la grande étoile, à l'image du PCC, guidant les quatre petites qui gravitent autour, symbolisant le peuple.

rouge, permet aux drapeaux de se toucher, aux possibles côtes symboliques de se rejoindre²⁸. La dynamique du tableau est rendue possible par cette pièce de puzzle. Mais le mouvement est-il centripète ou centrifuge ? La question, avec Mei, est toujours ouverte.

Assembler les deux drapeaux est matériellement si simple : le titre, *The Story of Sun and Stars*, semble être celui d'un conte. On ne peut s'empêcher de se demander quel aspect pourrait revêtir le drapeau s'il devenait réalité, si l'espace blanc était comblé un jour. Comme le déclare Daniel Vander Gucht, il est manifeste que « [pour] dissiper les illusions des idéologies dominantes, l'art peut s'avérer tout aussi efficace (...) en faisant voir ce qui n'est pas vu, en mettant en rapport ce qui est donné pour séparé, en mettant en jeu la réalité et ses apparences, en altérant et en inventant des modes d'énonciation et de représentation inédits. »²⁹ Il est intéressant, de ce fait, de noter qu'une seconde version de cette œuvre, une peinture acrylique sur toile datant de 2006, a été exposée en 2014 au Musée des beaux-arts de Taipei, qui finalement réalise la jonction. Dans cette version, le principe de disposition des motifs tête-bêche est conservé, mais la séparation blanche entre les deux côtés a cette fois disparu pour laisser place à un continuum rouge entre les deux drapeaux, qui n'en font plus qu'un. Présence d'une réunification, dénonciation des collusions entre les deux vieux partis ennemis qui se sont réconciliés en 2005 ? Pas sûr ; la taille du tableau s'est en effet sensiblement élargie, éloignant ainsi d'autant le soleil nationaliste du soleil et des étoiles communistes : il mesure, dans cette version, exactement deux mètres de large sur 45 cm de haut³⁰. Si la question de l'héritage, des liens et des destinées est donc posée, comme elle l'est dans l'opus de 1992, le public est, là encore, libre de son interprétation.

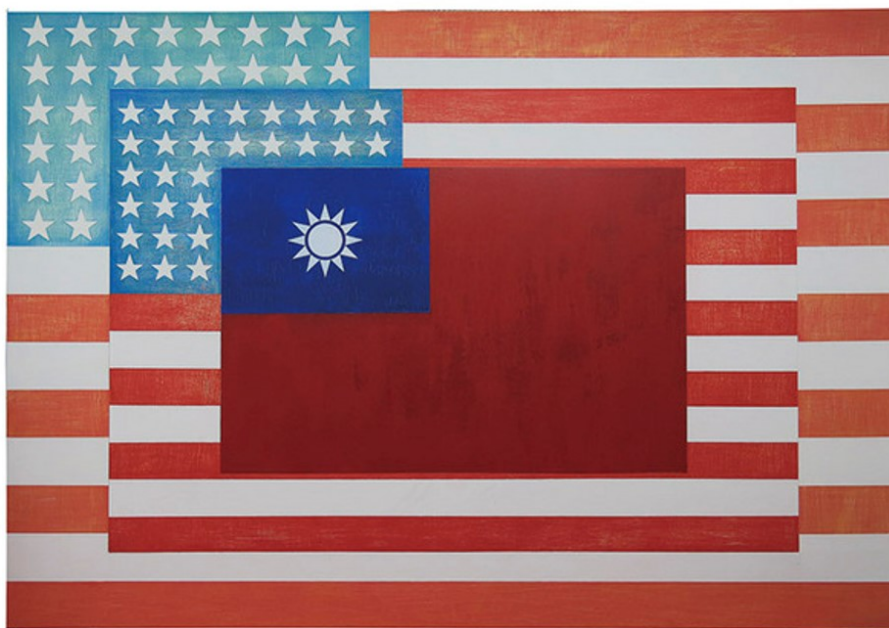
En décomposant les drapeaux, en les assemblant comme des puzzles (au sens figuré, mais aussi, comme on vient de le voir, au sens propre), en les hybridant les uns avec les autres dans des reconstructions, Mei Dean-E suscite ainsi certaines prises de conscience sur cette construction discursive qu'est, en partie du moins, la réalité nationale, et des repères d'identification mobilisés dans ce processus. Dans *God Bless the Republic of China* (天佑中

²⁸ La version de 1992 d'*Histoire du soleil et des étoiles* faisait partie intégrante de l'exposition de 1996 consacrée à Mei Dean-E dans le même musée.

²⁹ Vander Gucht, Daniel, *L'expérience politique de l'art : retour sur la définition de l'art engagé*, op. cit.

³⁰ Cette seconde version est reproduite dans le catalogue *Wanted Dean-E Mei*, op. cit. p. 300.

華 *Tianyou Zhonghua*, acrylique sur bois, 184 x 259 cm, 2012), il s’empare à nouveau du drapeau de la République de Chine (ill. 4). Cette fois, il le superpose à celui des États-Unis, plus grand, représenté en double (deux drapeaux américains superposés l’un sur l’autre, dont l’un, derrière, plus grand) pour mieux en signifier l’importance, dans deux formats différents, comme si l’un était posé sur l’autre.



Mei Dean-E God Bless the ROC, acrylique sur bois, 184 x 259 cm, 2012

Dans une seconde version de l’œuvre, portant le même nom en chinois et le même nom en anglais, le drapeau national est cette fois tout simplement fondu dans celui des États-Unis, jusqu’à ce que le soleil blanc, symbole du KMT qui orne toujours le drapeau national de la République, se fonde avec les étoiles de la bannière américaine. Le message est on ne peut plus clair : tout en flattant dans le titre la fierté patriotique américaine que révèle la formule *God Bless America*, l’œuvre évoque à n’en pas douter la longue dépendance de Taiwan à l’égard des États-Unis. Elle rappelle que Taiwan – et la République de Chine avec elle - ne pourraient probablement pas survivre géopolitiquement sans le soutien américain, révélant ainsi la situation précaire de l’île, et qui renvoie à l’ombre que fait peser sur l’île son géant voisin. On peut penser à une influence du maître américain qui ouvra la voie au Pop Art, Jasper Johns (1930-), qui a représenté le drapeau américain dans

une œuvre célèbre, *Flag* (1954), constituée de peinture à l'huile, d'encaustique et de papier journal collé sur du contreplaqué. Cependant, à la différence de ce dernier, Mei Dean-E semble se soucier bien plus du graphisme et du symbolisme que de la texture picturale en elle-même, même si la plupart de ses représentations de drapeaux sont des peintures. Alors que l'œuvre de Jones est ouverte à de multiples interprétations, la signification de *God Bless the ROC* est plutôt aisée à décrypter. A ceci près cependant que le titre en chinois, qui compte bien entendu plus pour le spectateur taiwanais, dit bien 中華 (*zhonghua*) et non 中華民國 (*zhonghua minguo*), désignant ainsi, dans la problématique qu'il pose, la Chine au sens large, possiblement faite des deux entités RPC et RDC, et non la seule République à Taiwan.

Ces relations complexes qu'entretiennent la Chine et Taiwan se trouvent évoquées métaphoriquement dans de nombreux travaux, au point qu'on peut y voir même l'une des questions dominantes dans son œuvre. Dès 1990, alors que les « Dispositions temporaires en vigueur durant la période de rébellion communiste » (動員叛亂時期臨時條款 *dongyuan panluan shiqi linshi tiaokuan*, qui font l'essentiel de la dictature) ne sont pas encore levées (elles le seront en 1991 par Lee Teng-hui), Mei Dean-E représente sur un mode grinçant les liens imposés entre la Chine et ce que le KMT appelle encore, comme la Chine populaire le fait toujours, « la province de Taiwan » (台灣省 *Taiwan sheng*). Un tableau dans titre (*Untitled*, 無題 *wuti*, 47,2 x 40 x 7 cm), mais qui est l'une de ses plus remarquables réalisations politiques, encadre une carte de l'île, avec imprimée en marge de la carte « Province de Taiwan » (un vocable qui, à l'époque, était valable pour la RDC tout autant que pour la RPC). Une infime partie de la Chine est représentée, compte-tenu de l'échelle, de l'autre côté du détroit. Un entrebâilleur en laiton, avec chaîne et loquet, lie les deux territoires, la Chine et Taiwan. Le loquet est posé sur Taiwan, qui recouvre une bonne moitié de l'île, comme enchaînant ses destinées, tandis que la chaîne trouve son origine et son point fixe en Chine. Pour un unificateur, la chaîne représentera sans doute ces liens indéfectibles ; mais on sent plutôt la critique faite du mode oppressif choisi par les deux régimes réunificateurs, celui du KMT et du PCC, pour décider des destinées de Taiwan. L'entrebâilleur peut d'ailleurs s'ouvrir, remarquons-nous en 2000, au sujet de l'exposition de ce tableau au Musée en 1996. Nous notions alors : « La chaîne du loquet se

trouve en bas de la fente dans laquelle elle se glisse. Il faudrait un effort considérable à Taiwan pour la faire remonter et de libérer. Mais la question reste ouverte, le loquet pouvant techniquement s'ouvrir »³¹. Il posait explicitement une question – celle de liens – dont la réponse restait tout aussi explicitement ouverte. Mei avait en fait, en 1990, en réalisant cette œuvre, décidé de laisser la possibilité aux futurs spectateurs de bouger la chaîne en fonction de leurs désirs, et pour interagir avec l'œuvre. Mais, sachant le respect religieux de la plupart des visiteurs de musées, il a décidé finalement de fixer les choses³².

Il ne lui restait plus, pour son exposition de 2014, qu'à reprendre et prolonger cette œuvre. Mei Dean-E lui juxtapose un second tableau, également sans titre et avec les mêmes dimensions, et la même carte portant mention de la « Province de Taiwan » et le même entrebâilleur qu'il a pu retrouver (il en avait en fait acheté deux à l'époque ; quant à la carte, dès 1990, il utilisait une carte scannée, qu'il avait gardée). Cette fois, dans le second tableau, la chaîne est sortie du loquet, et pend dans le détroit. Par la magie de la précision, la chaîne, qui passait en 1990 sur l'archipel des Pescadores, incluant ce dernier dans l'hégémonie imposée, libère aussi ces îles du détroit, contrôlées par Taiwan, de même que Kinmen, à côté de l'emprise de la chaîne sur le continent. Taiwan et ses îles offshores se sont-elles libérées, un quart de siècle après son premier opus ? Contrairement à ce qu'on pourrait croire, Mei provoque, mais ne donne pas de réponse. Le loquet, même libéré de sa chaîne, reste toujours fixé de quatre vis sur Taiwan. En outre, la réflexion provoquée s'enrichit quand on se rappelle que cette seconde représentation date d'avant le retour du PDP au pouvoir en 2016, à une époque, de mai à août 2014, qui vient de vivre son mouvement des Tournesols, radicalement opposé à la politique de Ma Ying-jeou, trop favorable selon les manifestants, à la Chine. Le tableau ne parle donc pas d'une déclaration d'indépendance événementielle, mais plutôt processuelle et sur la durée. En ce sens, Mei produit une analyse qu'un géopolitologue ne renierait pas. Et, existentialiste, il précise : « C'est bien sur la porte [Taiwan], et non sur le mur [la Chine] qu'est l'endroit où se fait le geste pour ouvrir la chaîne ». Mais, s'empresse-t-il de rajouter, « la chaîne, même ouverte, peut toujours revenir. C'est un dilemme insoluble. Et c'est

³¹ Corcuff, Stéphane, « La question des Waishengren dans les arts et le domaine littéraire », in *Une identification nationale plurielle. Les Waishengren et la transition identitaire à Taiwan, 1987-1994*, thèse de doctorat à l'IEP de Paris, 2000, p. 77-78.

³² Entretien (Stéphane Corcuff) précité, 21 juillet 2016 à Taipei.

encore plus compliqué si l'on pense que cette chaîne est la main invisible des États-Unis. »³³

Sur cette question des relations avec la Chine, *Holy Cow* (乳牛 *runiu*) est également innovante, caustique et intéressante. Il s'agit d'une animation de trois minutes réalisée par Mei Dean-E en 2002. Une carte de la Chine orientale apparaît sur le pelage d'une vache, tandis que sur la hanche d'un veau, plus petit qu'elle, donc, se dessine la forme, toute petite, de Taiwan. La vache est d'abord seule, puis le veau se rapproche d'elle pour téter. Alors qu'il se nourrit, la vache remarque la carte de Taiwan sur le flanc du petit et le regarde manifestement. Lorsque le veau est rassasié, il s'éloigne peu à peu de sa mère ; à ce moment précis, mais court et insaisissable, coïncident les deux cartes – la côte de la Chine orientale maritime et la forme de Taiwan – avec leur échelle et leur disposition correctes sur une carte : c'est au moment où le veau s'en va que la disposition des tâches sur la peau des bêtes représente fidèlement la géographie de la région. Puis le veau s'éloigne ; la vache ne le regarde pas. L'île s'éloigne-t-elle du continent ? Y a-t-il là volonté de représenter le mouvement d'indigénisation (本土化 *bentuhua*) de la population insulaire, qui, si elle admet une parenté culturelle avec la Chine, se sent désormais porteuse d'une identité distincte ? L'œuvre montre-t-elle la dépendance de l'île, sa proximité culturelle à l'égard du continent, mais aussi son rêve d'émancipation ? Ou au contraire que, derrière la construction de discours historiographiques politisés destinés à gérer la division de 1949 et ce qu'elle entraîne pour les deux régimes, la réalité est que la Chine ne s'est, en fait, jamais vraiment intéressée à Taiwan avant cette date ?³⁴ On pourrait imaginer que le fond, qui de bleu devient vert, symbolise une évolution politique de Taiwan qui passe du Kuomintang au Parti démocrate progressiste (PDP), ou un remplacement du KMT par le PDP. Mais Mei Dean-E met en garde contre une lecture trop simpliste de son travail, revendiquant clairement une distance à l'égard de tous les partis, de tous les pouvoirs, sur lesquels il pose un regard froid, et qui nous aide à lire des œuvres telles que cette animation ou *The Story of Sun and Stars* : « Certains pensent que cette œuvre exprime l'idée de l'indépendance de Taiwan, mais c'est plus compliqué que cela.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Pour retrouver l'historicité de cette construction, et ses buts sous-jacents, voir Corcuff, Stéphane, « La liminalité de Taiwan, un cas d'étude en géopolitique », in Corcuff, Stéphane et Soldani, Jérôme (sous la dir. de), *Taiwan est-elle une île ? Une insularité en question dans la globalisation*, Aix-en-Provence, Presses de l'université de Provence, 2019.

Tout d’abord, pourquoi est-ce que tout le monde interprète le dessin sur la vache et le veau comme une carte de Chine ? Les gens font tant de suppositions sur l’image en noir et blanc qui apparaît sur la vache... Taiwan est identifié par sa proximité de la côte chinoise... tout comme l’interprétation idéologique simpliste selon laquelle la distance croissante qui sépare la vache du veau signifie autonomie taiwanaise, cela reflète une simplification outrancière du langage, des mots et des symboles, qui confine à la paresse. Cela est de la pure consommation. »³⁵ Sans doute faussement candide sur la lecture de ses œuvres, Mei Dean-E envisage néanmoins une identité multiple plutôt qu’unique pour Taiwan, comme pour lui-même. S’enrichissant de la pluralité de mémoires qui s’entrecroisent et s’entrechoquent et qui, pour d’autres, sont source de crise, il est liminal, d’entre-deux, comme l’est Taiwan, et comme le sont les Taïwanais, et pas seulement les *waishengren*. En 1997, il nous confiait être « un peu des deux », un peu chinois, un peu taiwanais.³⁶ Aujourd’hui, il se revendique plus simplement comme « artiste taïwanais », ce qui n’est en rien une négation de l’apport de la culture chinoise à Taiwan, qui est souvent son matériau.

UNE CRITIQUE DU POUVOIR ÉCONOMIQUE

En recourant au Pop Art, Mei Dean-E fait écho au mouvement du Political Pop Art né de l’autre côté du détroit de Taiwan dans les années 1990, lequel dénonce la double aliénation induite par le pouvoir économique et le pouvoir politique. Y a-t-il eu une influence d’une rive sur l’autre en la matière ? On peut le supposer. D’une manière évoquant les amalgames d’un Wang Guangyi 王廣義 (1957-), qui appose des noms de marques célèbres sur une imagerie typique de l’époque de la Révolution culturelle, Mei Dean-E s’empare lui aussi de symboles du communisme et du capitalisme dans *Hommage à Trotsky* (向托斯基致敬 *Xiang Tuosiji zhijing*) (acrylique et matériaux mixtes, 170 x 112 cm, 1991). À la manière d’un Hans Haacke, il emprunte certains logos. Ainsi, contre toute attente, il remplace le colonel Sanders de la société Kentucky Fried Chicken, par Léon Trotsky, figure emblématique du communisme. On retrouve, dépouillé de son acronyme, le même dessin immédiatement reconnaissable, au trait elliptique, noir et blanc sur fond rouge. Dans le même esprit, une autre peinture parodique intitulée « Attention aux

³⁵ Propos de Mei Dean-E cités par Chen Kuan-yo dans *Selected Writings on Contemporary Taiwanese Artists*, Taipei, Weng Chih-tung, 2011, p. 40.

³⁶ Entretien (Stéphane Corcuff) avec Mei Dean-E à Taipei, 9 mai 1997. Voir la thèse précitée, p. 78.

ivrognes » (小心醉鬼 *Xiaoxin zuigui*, huile sur toile, triangle d'un mètre de côté, 1993) transforme Johnny Walker, logo de la célèbre marque de whisky écossais, en panneau routier de signalisation de passage pour piétons, jouant sur le sens du nom Walker (« marcheur »). Il fait apparaître la silhouette bien connue sur une peinture dont le titre raille les buveurs d'alcool en les traitant d'ivrognes. Ainsi, dès son séjour aux États-Unis, Mei Dean-E s'intéresse aux icônes de la société consumériste et porte un regard acéré sur la « société du spectacle », dont il s'approprie les instruments pour mieux les mettre en évidence. Par la suite, il collectionnera les objets et produits en tous genres de la période coloniale et de l'après-guerre à Taiwan, dont il fera des *ready-mades*, témoignant du même intérêt pour le pouvoir des industries commerciales et leur impact sur les goûts et les modes, mêlant en ceci son analyse de la société de consommation à son retour vers le passé de sa jeunesse, dans ses installations (comme ce fut le cas dans la *Rétrospective*) aux allures de petits musées d'objets du quotidien d'antan, musées empreints de nostalgie. La dénonciation simultanée de la société de consommation et la nostalgie pour les objets d'autrefois qu'elle a précisément produits ne surprennent guère, elles sont même une dimension du mouvement rétro³⁷.



Mei Dean-E *Don't Rush, Be Patient*, matériaux mixtes, 410 x 1286 x 5 cm, 1998

³⁷ Voir Corcuff, Stéphane, « Préface », in Neri, Corrado, *Rétro Taiwan. Le temps retrouvé dans le cinéma sinophone contemporain*, Paris, L'Asiathèque, p. 5-6.

Quelques années plus tard, Mei Dean-E dénoncera avec beaucoup plus de virulence le matérialisme et la prétendue « gloire » de Taiwan en incitant les dirigeants à davantage de lucidité. L'installation *Don't Rush, Be Patient* (戒急用忍 *Jieji yongren*, 420 x 1286 x 5 cm, 1998), fait directement allusion au slogan officiel lancé à la fin des années 1990 par Lee Teng-hui, président de la République de 1988 à 2000, qui incitait les investisseurs taiwanais à faire preuve de prudence dans leurs investissements en Chine (tout en desserrant progressivement les limites irréalistes qui les enserraient, ce que la critique a largement oublié !) Mei Dean-E fabrique ainsi un immense « billet » de mille dollars taiwanais, sorte de montage dadaïste d'image et de texte aux multiples niveaux de signification. Sur cette œuvre de grand format, mesurant cinq mètres de haut et vingt mètres de long, composée d'un rideau de 300 000 perles de couleur assemblées avec du fil de pêche et pesant 500 kg, est inscrit le slogan. L'artiste colore lui-même les perles d'acrylique et simplifie le dessin du billet tout en accentuant les couleurs selon une pratique courante du Pop Art. Le billet de 1000 NT\$ de Mei représente le portrait officiel de Chiang Kai-shek légèrement déformé. Or, depuis la réforme des billets de banque de 1998, c'est sur le billet de 200 NT\$ (le moins en circulation) que figure désormais l'ancienne figure tutélaire de la dictature. Sur les vrais billets de 1000 \$, dont la couleur bleutée est bien reprise dans l'installation, on trouve au contraire des enfants en cours d'apprentissage scolaire d'un côté, et le faisan formosan sur fond de la montagne Yushan de l'autre. Mei, en transposant Chiang d'un billet à l'autre, repolitise le billet, emblématique à Taiwan, de 1000 \$. Mais on y voit Chiang Kai-shek clignant de l'œil d'un air malicieux envers le spectateur, comme s'il riait lui-même du propos qui lui est accolé, le slogan d'un Lee Teng-hui pourtant diamétralement opposé aux options politiques et nationalistes chinoises de Chiang. Mei Dean-E veut-il montrer un Chiang décidé à freiner l'unification qu'il a tant souhaitée, en marche cette fois par les hommes d'affaires qui ignorent frontières et identités nationales, comme ce compte twitter audacieux et pro-indépendantiste @GeneralChiangKS (orné de la photo officielle du « Gismo ») qui fait l'apologie de l'indépendance de Taiwan et dénonce toutes les politiques visant la resinsation politique de l'île sous Ma Ying-jeou ? Veut-il plutôt mettre en garde contre les slogans qui, conformément à la logique de la communication médiatique, se présentent sous la forme d'une injonction, mais dont l'efficacité est ici amoindrie par la mimique

narquoise du Généralissime ? Comble de l'irrévérence, le sobriquet anglais de Chiang Kai-shek, « Cash-My-Checks », que lui avaient valu ses demandes régulières d'aide financière aux États-Unis, est imprimé en lettres rouges. Le gigantesque billet est pourvu de deux ailes bigarrées, emplies de sigles du dollar, symbolisant peut-être le désir incessant de voler faire des affaires de l'autre côté du détroit, tournant alors le message présidentiel en dérision. Ainsi, dans cette construction verbo-visuelle complexe, l'image contredit les mots d'une manière qui pourrait rappeler *La trahison des images* de Magritte, source revendiquée d'inspiration de Mei. De plus, le nom de la Banque centrale, qui figure sur les billets, se mue en « Banque de l'utopie » (勿偷邦銀行 *wutou bang yinhang*), évoquant peut-être le manque de reconnaissance internationale de Taiwan, dont la société tout entière semble par là même « utopique », l'illusion de vouloir freiner les investissements en Chine, ou encore l'investissement à fonds perdu par les États-Unis dans le régime de Chiang pendant la guerre civile contre Mao. Précisons cependant que le mot « utopie », qui est transcrit usuellement en chinois en 烏托邦 *wutuobang*, est écrit ici, par Mei Dean-E, avec les mots 勿偷邦 *wutou bang*, qui signifie littéralement « le gang qui ne doit pas voler », ce qui ne peut manquer de provoquer l'hilarité³⁸.

Dans un ordre d'idées proche, Mei Dean-E aborde également la douloureuse question de la faible reconnaissance diplomatique de Taiwan dans *Give me Hugs* (給我抱抱 *Gei wo bao bao*, 2000), une installation constituée d'un coussin orné du drapeau de l'ONU entouré d'une vingtaine de coussins décorés de drapeaux de divers pays. Il évoque la question de l'isolement progressif de Taiwan depuis 1971, lorsque le gouvernement de l'île a été contraint de renoncer à son siège à l'ONU. Les coussins représentent les 26 nations entretenant des relations diplomatiques avec Taiwan, alors que ce nombre s'est réduit à 21 depuis, sur les 193 nations que compte l'ONU. C'est là le fruit d'efforts diplomatiques et de chaleureuses « embrassades », masquant certains intérêts économiques peu avouables. Il aborde ainsi, en filigrane, la question de la diplomatie du carnet de chèques, peu glorieuse, inévitable (et décuplée du côté chinois, qui tente régulièrement de ravir à Taiwan ses rares partenaires diplomatiques).

³⁸ Cette œuvre monumentale et polysémique est aujourd'hui conservée au musée des beaux-arts de Kaohsiung.

Tout en examinant les structures du pouvoir économique ou politique, Mei Dean-E récupère ainsi le pouvoir de l'image dont font largement usage les médias d'information, la publicité ou la propagande en cherchant à son tour à créer une réaction émotionnelle et à en exploiter les différences dimensions.

LE CONTRE-POUVOIR DE L'IMAGE

Avec le Pop Art, l'art devient plus accessible grâce à un brouillage de la frontière entre culture élitiste et culture populaire. L'artiste de Pop Art recourt à des images quotidiennes, des icônes incarnant le pouvoir économique ou politique pour susciter certaines prises de conscience, créant ainsi une sorte de contre-pouvoir. En isolant les images de leur contexte sémantique, en les associant parfois à un message textuel, il crée un rapport plus distancié qui incite à la réflexion. Ainsi en va-t-il de son *Uniting China through the Three principles of the people* (三民主義統一中國 *Sanminzhuyi tongyi Zhongguo*), dont a dit plus haut qu'elle est sans doute son œuvre la plus connue. Que signifie l'étrange fusion des visages de Sun et de Mao ? Ayant observé la ressemblance des yeux des deux dirigeants sur leurs photographies officielles, Mei Dean-E pense que leurs traits ont été légèrement modifiés pour correspondre aux anciens critères de la physionomie impériale idéale. Le titre est un complément textuel important de l'image, puisqu'il se réfère à un slogan de Chiang Ching-kuo prônant une réunification avec la Chine sur la base des trois principes de souveraineté, d'indépendance et de bien-être du peuple énoncés par Sun Yat-sen : ³⁹ ce dernier va-t-il triompher de Mao ?

L'œuvre pose plusieurs questions. Quand Mei Dean-E réalise cette œuvre, le slogan n'a pas encore dix ans. Les relations tendues, voire hostiles, entre les deux rives peuvent-elles s'apaiser sous une même bannière ? La Chine vient juste de passer la tourmente de Tiananmen, source d'espoir, mais réprimée tragiquement. Les modèles politiques et sociaux des deux rives peuvent-ils se rapprocher ? Et Taiwan se résume-t-elle à cet

³⁹ Le slogan avait été adopté en 1981 par le Kuomintang pour remplacer le principe de la reconquête militaire du Continent. Une traduction plus fidèle que le titre anglais de Mei Dean-E serait : « Les trois principes du peuple réunifient la Chine », ou, sur un mode plus incantatoire, mais qui libérait aussi Taiwan de l'oppression qu'avait fait peser, des décennies durant, cet objectif militaire, sur la population insulaire : « Que les trois principes du peuple réunifient la Chine ». Il s'agissait, en d'autres termes, pour Chiang Ching-kuo, président à l'époque, d'effectuer en douceur une reconnaissance du fait que la reconquête était une illusion (et l'avait toujours été, du fait de l'opposition américaine) et de trouver un substitut plus souple, permettant au KMT de rester officiellement réunificateur. Ces caractères furent même montés en très grosses lettres sur des panneaux, des années durant, devant le Palais présidentiel, renforçant l'impression de leur nature incantatoire, avant que Lee Teng-hui, une fois président, ne les fasse démonter.

héritage importé/imposé par le KMT, adopté comme slogan par le comité central d'un parti dictatorial n'ayant jamais demandé, pour cela, l'assentiment populaire, même s'il prétendait représenter Taiwan ? Les Trois principes du peuple peuvent-ils encore s'appliquer à la Chine continentale après tant d'années de communisme ?

Le double portrait rappelle aussi que la figure de Sun Yat-sen n'est pas nécessairement perçue de la même façon en Chine et à Taiwan. Citons ici encore Emmanuel Lincot : « À l'occasion de la célébration du centième anniversaire de la République de Chine (2011), sens et enjeu de cette commémoration d'une rive à l'autre du détroit de Taïwan ont montré avec force qu'à travers la personnalité de Sun Yat-sen les deux parties ne célébraient pas exactement la même chose. À Pékin, c'est bien l'héritage révolutionnaire et non républicain qui était mis en avant. (...) Ce fait est loin d'être anodin. Il révèle qu'en Chine, la mémoire demeure largement confisquée. »⁴⁰ Cette image fusionnelle joue donc un rôle troublant en créant une perte de repères et en suscitant de multiples questionnements. Mais pour en percevoir le sens, il faut bien la comprendre à la lumière du contexte de l'époque, celui d'un conflit réel entre le KMT et le PCC, le rapprochement entre les deux partis datant de vingt-cinq ans après seulement. La provocation que représente, en 1990, la fusion de ces deux visages, et qui l'a rendue célèbre, ne prend son sens en effet que dans ce cadre de tension. Il n'y a donc pas de contradiction entre ce rapprochement des deux visages et la tension de l'époque, puisque l'une se nourrit précisément de l'autre. De même, sa reproduction aujourd'hui participe de la mobilisation d'une iconographie politique à tendance rétro, celui d'un regard légèrement nostalgique, du moins quand il n'est simple stratégie commerciale à destination des touristes chinois en visite à Taiwan, sur le conflit entre le KMT et PCC.

Un travail sémantique s'applique ainsi aux images de grande diffusion que Mei Dean-E déconstruit ou confronte à d'autres. En les manipulant, il nous fait prendre conscience de ce qu'elles dissimulent ou travestissent ou de ce qu'elles montrent à leur insu. Comme Joseph Kosuth, il joue volontiers du pouvoir de la combinaison image-texte propre à la

⁴⁰ Lincot, Emmanuel & Courmont, Barthélémy, *La Chine en défi*, op.cit., p. 105-106.

communication de masse, qu'elle soit commerciale ou politique. De l'art conceptuel, Mei Dean-E retient en effet la part accordée au langage, qui en est un élément essentiel⁴¹. Le pouvoir du message textuel provient en particulier de sa polysémie et des jeux de mots qu'il autorise, ainsi que de la manière dont il permet de perturber logique discursive et idées reçues. Mei Dean-E, qui apprécie particulièrement la pensée linguistique et les principes dialectiques de Marcel Duchamp et la manière dont il a mis au jour les mécanismes du langage, déclare qu'« il y a deux manières de faire preuve d'une réelle créativité : l'une est d'éliminer complètement la fonction du langage, l'autre est d'en bouleverser la signification pour s'engager dans la création ».⁴² Décontextualisé, confronté à certaines images, le texte prend une signification nouvelle, inattendue.

Par ailleurs, la vulgarisation des logiciels de transformation et l'afflux massif d'images d'information suspectes stimulent sa réflexion et aiguisent son esprit critique⁴³. Il exploite ainsi l'effet-choc du vérisme documentaire avec la série « Bataille extra-territoriale » (境外決戰 *jingwai juezhan*, 2002) : il y représente des scènes de bataille fictives particulièrement frappantes, surréelles, à l'aide d'images numériques combinant des cartes postales de sites connus de Taiwan avec des photos tirées de magazines militaires. Des lieux emblématiques du pouvoir et de la culture comme le palais présidentiel, le Musée national du Palais, le musée des beaux-arts de Taipei ou le mémorial de Chiang Kai-shek apparaissent survolés par une multitude d'avions de chasse et de missiles. Le palais présidentiel (image numérique, 90 x 60 x 20 cm) est, comme on l'a vu, un symbole du pouvoir chargé d'histoire, coloniale et nationaliste.

⁴¹ Verhagen, Erik, « L'art conceptuel », in Serge Lemoine (dir.), *L'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2010, p. 224.

⁴² *Wanted*, op. cit., p. 45.

⁴³ Catherine Grenier, *La manipulation des images dans l'art contemporain*, Paris, Editions du Regard, 2014, p. 112.



Mei Dean-E Outside-Field Battle II [Presidential palace], image numérique, 90 x 60 x 20 cm, 2002

Mei Dean-E semble ici questionner la politique du président indépendantiste Chen Shuibian, considérée comme provocatrice par la Chine, et qui a conduit celle-ci à renforcer encore la politique très dure qu'elle avait envers son prédécesseur Lee Teng-hui. L'artiste envisage la possibilité d'une guerre de la Chine envers Taiwan en réponse à l'audacieuse déclaration de Chen Shuibian selon laquelle il s'agirait non pas d'une guerre civile, mais d'un conflit entre deux nations. Sans doute l'artiste, en parodiant les films de guerre américains et la presse de reportage, veut-il montrer par cette mise en scène paradoxale du concept de « bataille extra-territoriale » lancé par le président Chen Shuibian la fragilité des relations entre les deux rives. Le titre et les images se contredisent discrètement puisque l'artiste, dans ces visions apocalyptiques, choquantes, situe ironiquement les batailles sur le sol taiwanais. Le pouvoir des images, renforcé par le poids des mots, se manifeste pleinement ici.

C'est ainsi que Mei Dean-E conçoit avant tout son art comme un commentaire critique de l'histoire et de la politique. Il le revendique pleinement comme un art contextuel, qui, à ses yeux, pourra devenir pérenne dans la mesure où il fera figure de document historique instructif pour les générations futures. Si, après le bouillonnement intellectuel des années

1990, l'évolution politique de Taiwan semble avoir perdu de son attrait pour nombre d'artistes taiwanais ces dernières années, il n'en va de pas de même pour Mei Dean-E, qui l'observe toujours avec le même regard incisif, et qui continue de produire avec une grande créativité. Bien qu'exprimant ses doutes avec un humour corrosif, il se garde pour autant d'adopter l'attitude d'un activiste ou d'un révolutionnaire, comme le montre le film documentaire de Huang Ming-chuan 黃明川 qui lui est consacré, intitulé *A Pungent Patriot* (辛辣國族 *Xinla guozu*, 2012). Il ne propose pas non plus d'interprétation unique, de solution toute faite, se contentant de souligner les aberrations, les abus, les incohérences. Il n'impose aucun discours mais se borne à signaler certains dysfonctionnements de la société grâce au pouvoir de l'image parfois associée à du texte. Le texte ou le slogan, par définition ramassé, vient s'ajouter à l'image de manière souvent contradictoire ou illogique, soulignant ainsi la complexité du problème soulevé. Image et texte se complètent donc et forment un tout, exemple d'« iconotexte » et de son pouvoir sur le public, soit qu'il pose des questions et incite au débat, soit qu'il témoigne d'un engagement.

Paul Ardenne écrit à propos de l'artiste engagé d'aujourd'hui qu'il « reste sur ses gardes. Les grandes messes ne le tentent guère »⁴⁴. C'est le cas de Mei, qui explore sans relâche les arcanes du pouvoir, dont il déconstruit et détourne les insignes et les discours. Il nous invite à réfléchir avec une énergie communicative, à travers de multiples stratégies visuelles et la situation particulière de son pays, à la définition de ce qui fait, et la démystification de ceux qui disent, la nation. Dans un monde où les migrations sont une caractéristique majeure du monde présent, et du fait de ces héritages que l'on transporte avec soi dans les sociétés multiculturelles, les identifications plurielles ont des chances de devenir une configuration répandue de l'identification nationale. La situation liminale de Taiwan, entre plusieurs mondes (austro-nésien, chinois, taiwanais, japonais, global) se prête à l'étude de cette pluralité. Les *waishengren* de Taiwan, par leur négociation constante entre référents culturels chinois et taiwanais, sont confrontés au quotidien à cette question. Et parmi eux, Mei Dean-E a fait de cette identité multidimensionnelle, où se mêlent des repères d'identification divergents voire contradictoires, une source majeure de son inspiration et un matériau pour nous aider à garder une saine distance

⁴⁴ Consulté le 27/12/2015.

face à tous les discours, qui désinforment en même temps qu'ils informent, puisqu'ils visent, inévitablement, un but.

Il est légitime de se demander enfin ce que l'on peut penser en Chine d'un artiste aussi libre, aussi caustique, et aussi déterminé à passer à l'acide de son ironie toutes les formes de pouvoir et d'idéologie, qui, du nationalisme au communisme en passant par le consumérisme et le revanchisme, ont au XXe siècle tout sauf libéré les Chinois des deux rives du détroit de Taiwan (à moins qu'il ne s'agisse clairement des Chinois et des Taiwanais, que la géopolitique de l'Asie de l'est et la guerre civile chinoise ont à la fois distancés et réunis). S'intéresse-t-il à la Chine d'aujourd'hui, et pas seulement aux effets dévastateurs du communisme en Chine ? Est-il exposé ? Fait-il l'objet d'une censure ? La question s'est concrètement posée. En 2000, à la 5^e biennale d'art contemporain de Lyon, Mei expose son billet de banque en perles portant le visage facétieux de Chiang Kai-shek, *Don't Rush, Be patient*⁴⁵. La réaction des autorités chinoises a été immédiate : son ambassade à Paris tenta de faire interdire l'exposition de l'œuvre de Mei. Les organisateurs de la biennale de Lyon refusèrent, et Mei fut exposé, mais en ressortit interloqué. Pourtant, il ne s'est pas dressé contre la Chine, et évoqua même par la suite, avec des coorganisateur chinois d'une exposition d'art contemporain à Taichung, l'idée d'exposer en Chine. La proposition, cependant, n'aboutit jamais. De son côté, Mei n'a pas fait de démarches supplémentaires depuis cet incident⁴⁶. En somme, il n'y a pas eu de censure de Mei en Chine car il n'y a pas encore été exposé. Il n'y a pas plus d'autocensure de la part de Mei. Il est plutôt un artiste tellement concerné par le destin de la Chine au XX^e siècle, qui touche de si près des cordes sensibles, dont la question de l'identité de Taiwan, la liberté face au pouvoir, et les figures de Mao et de Chiang, que les chances pour une exposition de ses œuvres d'être acceptée par les autorités chinoises sont très faibles. À la question de savoir s'il aimerait être exposé en Chine, il répond : « Je ne le rejette pas *a priori*, mais ce n'est pas une priorité non plus »⁴⁷. Avant le décollage économique de la Chine, et compte tenu des relations entre les deux rives de l'époque, la question ne se serait pas même posée. Aujourd'hui, les collectionneurs d'art contemporain millionnaires en Chine sont légion, et Mei pourrait regarder avec envie ce marché. Au lieu de quoi, il

⁴⁵ Prat, Thierry ; Raspail, Thierry ; Martin, Jean-Hubert (dir.), *5e Biennale d'art contemporain de Lyon : Partage d'exotismes*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, vol. 2, p.98-99.

⁴⁶ Entretien (Stéphane Corcuff) avec Mei Dean-E, Taipei, 21 juillet 2016.

⁴⁷ *Ibidem*.

continue, imperturbablement, sa vie d'artiste critiquant tous les pouvoirs et ne semblant s'inquiéter d'aucun. On pourrait conjecturer que le jour où Mei sera officiellement exposé en Chine, celle-ci pourrait avoir bien changé. ■

BIBLIOGRAPHIE

- ARDENNE, Paul, « L'art contemporain a-t-il une dimension politique ? », <http://www.arpla.fr/canal10/ardenne/ardenne.pdf> (consulté le 25/07/2019)
- ARDENNE, Paul ; BEAUSSE, Pascal et GOUMARRE, Laurent, *Pratiques contemporaines : l'Art comme expérience*, Paris, Dis Voir, 1999
- CHEN Kuan-yo, 論梅丁衍作品中的政治圖像運用 (*The Discussion of Dean-E Mei Political Works*), mémoire de maîtrise, Tainan, National Cheng Kung University, 2007
- CHEN Kuan-yo, "History: Constant Battles and Endless Memories: Mei Dean-E's Political Art", in *Selected Writings on Contemporary Taiwanese Artists (3)*, Taipei, Weng Chih-tsung, 2011, p. 26-43
- CORCUFF, Stéphane, « La question des Waishengren dans les arts et le domaine littéraire », in *Une identification nationale plurielle. Les Waishengren et la transition identitaire à Taiwan, 1987-1994*, thèse de doctorat à l'IEP de Paris, 2000, p. 71-83.
- CORCUFF, Stéphane et LAUREILLARD, Marie, « L'artiste taiwanais Mei Dean-E entre la Chine, Taiwan et le monde », in CORCUFF, Stéphane et SOLDANI, Jérôme (dir.), *Taiwan est-elle une île ? Une insularité en question dans la globalisation*, Aix-en-Provence, Presses de l'Université de Provence, 2017
- CORCUFF, Stéphane et LAUREILLARD, Marie, « L'identité au prisme du *vintage* chez l'artiste taiwanais Mei Dean-E », in RAIBAUD, Martine et BRION, Charles (dir.), *Identités, images et représentations (à paraître aux Indes Savantes)*
- GUFFEY, Elizabeth E., *Retro: the Culture of Revival*, Londres, Reaktion books, 2006
- LAUREILLARD, Marie, "The Taiwanese Artist Mei Dean-E and the Concept of Chineseness", *Journal of Contemporary Chinese Art*, juin 2016, vol. 3, n°1 & 2, p. 91-109
- LIN Chi-Ming, « La photographie à la frontière de l'art : version taiwanaise », in Yolaine Escande & Johanna Liu (dir.), *Frontières de l'art, frontières de l'esthétique*, Paris, You Feng, 2008
- LINCOT, Emmanuel & COURMONT, Barthélemy, *La Chine en défi*, Paris, Erick Bonnier, 2012
- MCINTYRE, Sophie, *Imagining Taiwan : The Role of Art in Taiwan's Quest for Identity (1987-2010)*, Leiden-Boston, Brill, 2018
- MORIER-GENOUD, Damien, « Où en est la pensée taiwanaise ? Une histoire en constante réécriture », dans CHENG, Anne (dir.), *La pensée en Chine aujourd'hui*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2007, p. 323-349
- MUSEE DES BEAUX-ARTS DE TAIPEI, "尋梅啟事 1976-2014 回顧 / Wanted Dean-E Mei. A Retrospective, catalogue d'exposition, Taipei, Taipei Fine Arts Museum, 2015
- NERI, Corrado, *Rétro Taiwan. Le temps retrouvé dans le cinéma sinophone contemporain*, Paris, L'Asiathèque, coll. « Études formosanes », 1, 2016
- PRAT, Thierry ; RASPAIL, Thierry ; MARTIN, Jean-Hubert (sous la dir. de), *5e Biennale d'art contemporain de Lyon : Partage d'exotismes*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2000, 2 vol.

SAID, Edward, « The Public Role of Writers and Intellectuals », *The Nation*, 17-24 septembre 2001, p. 6

VANDER GUCHT, Daniel, *L'expérience politique de l'art: retour sur la définition de l'art engagé*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2014

VERHAGEN, Erik « L'art conceptuel », dans Serge LEMOINE (dir.), *L'art moderne et contemporain*, Paris, Larousse, 2010, p. 222-225

ASIA FOCUS #119

ARTISTES ET POUVOIRS À TAIWAN : L'EXEMPLE DE MEI DEAN-E

PAR STEPHANE CORCUFF / MAÎTRE DE CONFÉRENCES, INSTITUT D'ÉTUDES POLITIQUES DE LYON
ET MARIE LAUREILLARD / MAÎTRE DE CONFÉRENCES, UNIVERSITÉ LUMIÈRE-LYON 2, MEMBRE DE
L'INSTITUT D'ASIE ORIENTALE DE LYON

SEPTEMBRE 2019

Stéphane CORCUFF est maître de conférences en politique du monde chinois contemporain à l'Institut d'Études politiques de Lyon. Ses recherches portent sur la politique des identités à Taiwan dans leur contexte des relations entre les deux rives du détroit, et sur la dynamique identitaire des marges du monde chinois. Il a été également plusieurs fois chercheur au Centre d'études français sur la Chine contemporaine, et directeur de son antenne à Taipei. Auteur de deux ouvrages en chinois sur ces questions, il a aussi dirigé *Memories of the Future. National identity issues and the search for a new Taiwan* (2002, M.E. Sharpe) et codirigé avec Jérôme Soldani *Taiwan est-elle une île ? Une insularité en question dans la globalisation* (Presses de l'Université de Provence, 2017). Il est l'auteur d'une nouvelle réaliste de terrain, *Une tablette aux ancêtres*, sur les croyances religieuses et le culte des ancêtres à Taiwan (2015).

Marie LAUREILLARD est maître de conférences en langue et civilisation chinoises à l'université Lumière-Lyon 2 et membre de l'Institut d'Asie Orientale de Lyon. Elle mène des recherches sur l'histoire culturelle de la Chine et de Taiwan. Vice-présidente du Centre d'étude de l'écriture et de l'image, directrice adjointe de Langarts, elle a obtenu plusieurs bourses de recherches à Taiwan. Elle a publié *Feng Zikai, un caricaturiste lyrique : dialogue du mot et du trait* (L'Harmattan, 2017), *Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui* (Éditions de l'Inalco, 2017), *À la croisée de collections d'art entre Asie et Occident (du xix^e siècle à nos jours)* (Hémisphères, 2019), *Illustrer Shanghai en 1930 : « Shanghai Sketch » et « Modern Sketch »* (Presses Universitaires François Rabelais, à paraître). Directrice de la collection « Poésie taiwanaise » chez Circé, elle prépare actuellement un ouvrage sur l'art de Taiwan.

ASIA FOCUS

Collection sous la direction de Barthélémy COURMONT, directeur de recherche à l'IRIS, maître de conférences à l'Université catholique de Lille, et Emmanuel LINCOT, Professeur à l'Institut Catholique de Paris – UR « Religion, culture et société » (EA 7403) et sinologue.
courmont@iris-france.org – emmanuel.lincot@gmail.com

PROGRAMME ASIE

Sous la direction de Barthélémy COURMONT, directeur de recherche à l'IRIS, maître de conférence à l'Université catholique de Lille
courmont@iris-france.org

© IRIS

Tous droits réservés

INSTITUT DE RELATIONS INTERNATIONALES ET STRATÉGIQUES

2 bis rue Mercoeur

75011 PARIS / France

T. + 33 (0) 1 53 27 60 60

contact@iris-france.org

@InstitutIRIS

www.iris-france.org