La fabrique d'un patrimoine chinois : d'une production culturelle nationale à une tradition théâtrale locale

中国における文化遺産の創造—国民的文化作品から地方演劇の伝統まで

The Making of a Chinese Heritage: From a National Cultural Production to a Local Theatrical Tradition

Sylvie Beaud

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ebisu/1724>

DOI : 10.4000/ebisu.1724

ISSN : 2189-1893

Éditeur :

Institut français de recherche sur le Japon (UMIFRE 19 MAEE-CNRS), Maison franco-japonaise

Édition imprimée

Pagination : 291-321

ISSN : 1340-3656

Référence électronique

Sylvie Beaud, « La fabrique d'un patrimoine chinois : d'une production culturelle nationale à une tradition théâtrale locale », *Ebisu* [En ligne], 52 | 2015, mis en ligne le 20 septembre 2015, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ebisu/1724> ; DOI : 10.4000/ebisu.1724

La fabrique d'un patrimoine chinois

D'une production culturelle nationale
à une tradition théâtrale locale

Sylvie BEAUD

中国における文化遺産の創造—
国民的文化作品から地方演劇の伝統まで

シルヴィ・ボォ

The Making of a Chinese Heritage: From a National Cultural
Production to a Local Theatrical Tradition

Sylvie BEAUD

▼ **Mots-clés** : Chine, théâtre de
masques, cinéma, politique, patrimoine
immatériel.

L'auteur : Sylvie Beaud est ethnologue,
chercheuse associée au Laboratoire
d'ethnologie et de sociologie compa-
rative (Nanterre) et à l'Institut français
de recherche sur le Japon de la Maison
franco-japonaise (Tokyo). Ses recherches
portent sur l'identité, la parenté et le rôle
du rituel dans la propagande en Chine.
Elle travaille actuellement à la rédaction
d'un ouvrage portant sur l'identité Han à
travers un théâtre de masques.

Résumé : Le théâtre de Guan Suo (Yun-
nan, Chine) constitue une offrande aux

dieux et une forme d'exorcisme contre
les épidémies. Depuis les années 1980,
et encore plus depuis la sortie du film
Qianli zou dan qi 千里走单骑 / *Riding
Alone for Thousands of Miles* de Zhang
Yimou en 2006, il a suscité un regain
d'intérêt dans une visée patrimoniale et
de développement touristique. La pré-
sente contribution est consacrée à la
manière dont le théâtre de Guan Suo a
été reconnu comme patrimoine culturel
immatériel national au terme d'une suc-
cession d'actions locales consécutives au
film. L'impact du film est ainsi analysé
dans différentes sphères de la société, de-
puis les acteurs de théâtre jusqu'aux élites
politiques locales, en passant par les pro-
moteurs touristiques et les universitaires.

▼ キーワード

中国、仮面劇、映画、政治、無形文化財

著者

シルヴィ・ボオはナンテル人類学比較社会学研究所および日仏会館・フランス国立日本研究センター協力研究員。民族学を専門とし、アイデンティティの形成や家系、中国のプロパガンダとしての儀式的役割などを研究している。現在、仮面劇を通じたハンのアイデンティティに関する著書を執筆中。

要旨

中国雲南省に伝わる仮面劇「關索戲」は、伝染病などの悪霊を祓うために、神に捧げられるものである。1980年以降、とりわけ張芸謀（チャン・イーモウ）監督の映画『単騎、千里を走る。』が2006年に公開された後、この「關索戲」は、文化財政政策や観光産業開発の観点から注目されるようになった。本論考は、映画公開に続いて起きた地方での反応が、「關索戲」の無形文化財登録につながっていたことを指摘するものである。劇の役者自身や政治権力者、観光開発の推進者、大学教育機関に属する人びとといった様々な社会階層が、映画に触発されていたことが浮き彫りとなるのである。

▼ **Keywords:** China, Masked Drama, Cinema, Politics, Intangible Heritage.

The Author: Sylvie Beaud is an anthropologist and affiliated researcher at both the Centre for Ethnology and Comparative Sociology (Nanterre, France) and the Maison franco-japonaise (Tokyo, Japan). Her research focuses on identity, kinship, and the role of ritual in Chinese propaganda. She is currently working on a book manuscript on Han ethnicity as seen through masked drama.

Abstract: The Guan Suo opera (Yunnan Province, China) is an offering to the gods and an exorcism against epidemics. Since the 1980s, and in particular since the release of Zhang Yimou's film *Riding Alone for Thousands of Miles* in 2006, renewed interest has been shown in Guan Suo opera with a view to developing heritage policies and the tourism industry. The present article analyses the way this opera was recognized as a national intangible heritage following local response to the film's release. The impact of the film is thus analysed in a variety of social spheres, from the actors themselves to local political elites, as well as tourism promoters and intellectuals.

La fabrique d'un patrimoine chinois

D'une production culturelle nationale à une tradition théâtrale locale

Sylvie BEAUD*

Dans le village de Xiaotun, au sud-ouest de la Chine (fig. 1 et 2), le théâtre de Guan Suo (*Guan Suo xi* 关索戏), nommé ainsi d'après le personnage central, est une offrande aux dieux et une forme d'exorcisme qui se joue avec des masques¹. Il a pour thème l'épopée des *Trois Royaumes* (*Sanguo yanyi* 三国演义) dont la version la plus répandue est celle du roman de Luo Guanzhong 罗贯中 (c. 1330-c. 1400)². Si le théâtre de Guan Suo faisait la gloire de son village au début du xx^e siècle, il a été ensuite taxé de superstition, puis interdit jusqu'à la fin de la Révolution culturelle (officiellement 1966-1976). Il a finalement revu le jour en 1979 à l'issue de la prise de contrôle de sa gestion par l'État³. À partir des années 1980, sa notoriété

* Chercheuse associée au Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative (CNRS) et à l'Umifre 19 MFJ (MAEDI/CNRS).

1. Sur le théâtre de Guan Suo, il existe deux monographies en langue chinoise, que j'appelle ci-après « ouvrages de référence » : Hong Jiazhi (1992) et Liu Ticao (1997), mais pas d'ouvrage en anglais. En français, le lecteur pourra se référer à ma thèse, Beaud (2012). Sauf mention contraire, les données présentées dans cet article proviennent de deux années d'enquête ethnographique (2005-2007) conduites dans le cadre de ma recherche doctorale.

2. Édition chinoise actuelle, Luo Guanzhong (2005) ; pour la traduction française voir Louo Kouan Tchong [Luo Guanzhong] (2009).

3. Il s'agit en l'occurrence du secteur de la culture : le ministère de la Culture (*Wenhua bu* 文化部), qui dépend du Conseil des affaires d'État (*Guowu yuan* 国务院), possède des ramifications à chaque échelon administratif. Au niveau local, cette administration est

Fig. 1 (haut)
Les provinces du Yunnan et du Guizhou en République populaire de Chine.
(réalisation S. Beaud)

Fig. 2 (bas)
Le bourg administratif de Yangzong.

est allée croissant, soutenue par les politiques patrimoniales et touristiques. Et, depuis 2006, elle a pris un essor sans précédent suite à la sortie du film *Qianli zou dan qi* 千里走单骑 *Riding Alone for Thousands of Miles* du réalisateur Zhang Yimou 张艺谋⁴. Cet événement a eu des conséquences directes sur le développement du tourisme dans la région et sur la valorisation culturelle du théâtre de Guan Suo, aboutissant en 2011 à sa reconnaissance comme « patrimoine culturel immatériel national » (*Zhongguo feiwuzhi wenhua yichan* 中国非物质文化遗产).

Le titre du film, *Qianli zou dan qi*, est emprunté au célèbre épisode « Parcourir mille *li* en cavalier seul » (chapitre XXVII) du roman *Les Trois Royaumes* qui retrace l'épopée solitaire du général Guan Yu 关羽 à la recherche de son frère juré et suzerain Liu Bei 刘备⁵. Sur le modèle de la longue chevauchée de Guan Yu, le film relate les péripéties d'un retraité japonais, Takada Gōichi (interprété par Takakura Ken 高倉健), qui se rend au Yunnan avec l'intention de filmer la représentation de l'épisode « Parcourir mille *li* » par une troupe de théâtre de masques. Il espère par ce geste se réconcilier avec son fils mourant. La référence à l'épopée de Guan Yu transparaît ainsi dans la représentation théâtrale que Takada veut enregistrer. L'intrigue se complique et se double d'un autre drame familial impliquant l'acteur du théâtre de masques Li Jiamin qui est en prison et son enfant illégitime Yang Yang, entre lesquels Takada va servir d'intermédiaire. Li Jiamin et Takada, tentant chacun de (re)nouer des liens avec leur fils, apparaissent comme des doubles. Leurs quêtes s'entrecroisent : Takada, se substituant à Li Jiamin, part à la recherche de Yang Yang.

nommée bureau de la Culture (*Wenhua ju* 文化局). Pour la région du village de Xiaotun qui m'intéresse, le siège se trouve à Chengjiang, la capitale du district duquel il dépend.

4. En France, le film est sorti en DVD uniquement sous le titre *Riding Alone, pour un fils*. Puisque l'expression figure dans les deux versions (chinoise et française), le titre sera désormais abrégé en *Riding Alone*.

5. Le récit de toutes les aventures relatives au long périple de Guan Yu couvre les trois chapitres XXVI (*Yuan Pen-tch'ou voit ses troupes vaincues et perd son général. Kouan Yun-tch'ang [Guan Yu] suspend à la porte son sceau de Marquis et restitue l'or et les richesses*), XXVII (*Le 'Seigneur Belle-Barbe' [Guan Yu] parcourt mille li en cavalier seul. Le marquis de Han-cheou [Guan Yu] franchit cinq Passes et décapite six officiers*) et XXVIII (*La mise à mort de Tsai Yang lève toute équivoque entre les deux frères. Grâce aux retrouvailles de Kou-tch'eng, prince et sujets renouvellent solennellement leur Serment d'Amitié*). Luo Guanzhong (2005 : 219-242), Louo (2009 : 534-594).

Le film a été tourné dans la province du Yunnan, à Lijiang 丽江, ville classée au patrimoine mondial par l'Unesco et qui s'est développée grâce au tourisme⁶. Les habitants de cette région, d'ethnicité Naxi (*Naxizu* 纳西族) pour la plupart, ne jouent pas de théâtre de masques. Le réalisateur a donc fait venir une troupe d'ailleurs, en l'occurrence une troupe de *dixi* (地戏, littéralement, théâtre sur le sol ou théâtre du sol), un genre spécifique à la province du Guizhou, voisine du Yunnan (fig. 1 et 3)⁷. Il n'est toutefois jamais nommé en tant que tel dans le film, seul le générique de fin permet de l'identifier par la mention « Troupe de théâtre des Trois Royaumes, village de Zhanjiatun, municipalité d'Anshun, province du Guizhou », suivie par l'énumération de huit interprètes. Au demeurant, bien que le fil conducteur soit l'épopée du personnage japonais à la recherche d'une représentation du théâtre de masques, celle-ci n'est finalement montrée que dans les toutes dernières minutes et le chant théâtral est rapidement couvert par l'un des thèmes musicaux du film (une mélodie de flûte chinoise). Autrement dit, on ne voit presque pas de théâtre de masques dans le film.

Quant au théâtre de Guan Suo, il n'apparaît pas du tout dans *Riding Alone*. Pourtant, le film a eu un retentissement particulièrement fort dans son district, comme si le théâtre de Guan Suo en avait été la vedette. La raison en est que l'un des acteurs, Li Jiamin 李加民, est originaire de ce même district de Chengjiang et qu'il a tout particulièrement été formé au théâtre de Guan Suo pour assurer son rôle à l'écran. Avant même sa sortie en salles, le film avait ainsi déjà fait parler de lui dans la région, notamment dans les écrits de Jiang Yan 姜岩, auteur d'un blog dédié au théâtre de Guan Suo. Par ailleurs, le film a influencé la réalisation d'un documentaire sur le

6. La vieille ville de Lijiang est classée par l'Unesco depuis 1997 pour son histoire culturelle, son architecture traditionnelle et son paysage (critères ii, iv et v). <http://whc.unesco.org/fr/list/811/> (consultation le 21 mars 2015).

7. Le *dixi* est une forme de théâtre de masques, joué dans la municipalité d'Anshun. L'histoire de ce théâtre est directement liée à celle des campagnes militaires et des migrations du début de la dynastie des Ming (1368-1644) : il est né de la rencontre entre les pratiques rituelles des soldats et celles des populations locales. Bien qu'issus d'une histoire commune, s'illustrant dans le fait d'être un théâtre d'exorcisme d'origine militaire, le *dixi* et le théâtre de Guan Suo se distinguent par le répertoire, la manière de chanter, la scénographie et les costumes. Les masques en bois peints du *dixi* diffèrent aussi nettement par leur matière et par leur style des masques en papier mâché du théâtre de Guan Suo. Sur le *dixi*, voir notamment Quichaud (2002), Oakes (2000, 2005).

théâtre de Guan Suo qui, d'abord destiné exclusivement aux archives gouvernementales⁸, a été proposé au public via ce blog. Peu de temps après, le blog diffusait également l'article d'un historien qui évaluait la valeur patrimoniale et le potentiel touristique du théâtre de Guan Suo. Chacune de ces actions menées localement à la suite du film a constitué une étape dans la promotion du théâtre de Guan Suo. Nous allons voir que le film *Riding Alone* a fait office de catalyseur dans le processus de reconnaissance du théâtre de Guan Suo comme patrimoine, en faisant du théâtre de masques une ressource culturelle.

J'exposerai d'abord les éléments du film qui attribuent une valeur d'authenticité documentaire au théâtre de masques. Puis, j'aborderai la manière dont le film a suscité des questions d'identité culturelle et a modifié les pratiques du théâtre de masques au niveau villageois. Ensuite, je montrerai que ce sont les acteurs du film qui, en premier lieu, ont créé une émulation autour du théâtre de Guan Suo en tant que ressource culturelle et touristique. Les élites locales et les administrateurs d'État ont, à leur suite, tiré parti de la notoriété du film dans leur tâche de reconnaissance et de protection des activités culturelles. Ceci a donné lieu à une réappropriation, médiatisée par Internet, du théâtre de Guan Suo par différents intervenants. La valorisation du théâtre de Guan Suo a aussi bénéficié d'une caution académique, aboutissant *in fine* à la création d'un patrimoine chinois. Au terme de ce processus de réappropriation et de médiatisation, une ressource culturelle essentiellement locale est ainsi devenue patrimoine national. Dans ce va-et-vient entre le local et le national, chacun est mis à contribution, des villageois aux plus hauts fonctionnaires et jusqu'aux étrangers. Le présent article s'attache ainsi, au-delà des regards portés sur la région de Chengjiang et son théâtre de masques, à souligner la perméabilité des discours et des pratiques.

8. Documenter les activités culturelles des populations vivant sur son territoire fait partie des tâches du gouvernement. Voir Trebinjac (2000, 2008).

Fig. 3

Extrait du film *Riding Alone* (Zhang Yimou 2005) : Li Jiamin joue le rôle de Guan Yu dans la représentation de théâtre de masques (scène jouée par une doublure, un acteur de dixi).

Le théâtre de masques comme garant d'authenticité dans le film *Riding Alone*

Renouant avec des méthodes utilisées dans ses premiers films, Zhang Yimou a voulu montrer un théâtre de masques « authentique ». À cette fin, le cinéaste a pris le parti de ne faire appel qu'à des acteurs non professionnels, à l'exception des acteurs japonais. Ainsi, tous les personnages chinois du film ont-ils été sélectionnés en raison de leur activité ordinaire et leurs vrais noms ont été conservés pour les rôles : Li Jiamin, qui joue le comédien du théâtre de masques, est un agriculteur originaire d'un village proche du chef-lieu de Chengjiang, membre d'une troupe et particulièrement doué pour le chant ; Jiang Wen 姜文, étudiante en langue japonaise à l'époque du tournage, joue le rôle de l'interprète ; Qiu Lin 邱林, un villageois qui faisait le guide à ses heures, joue le guide local ; Chen Ziliang 陈自良, gardien de prison de profession, joue le rôle du geôlier. Le fait que les personnages soient nommés d'après les vrais noms des acteurs va dans le sens d'une recherche d'« authenticité » et de l'approche « documentariste ».

L'expérience de Li Jiamin montre cependant à quel point cette notion d'authenticité est construite par rapport aux besoins du rôle. Cette démarche chez Zhang Yimou n'est pas nouvelle, et la sinologue Lau Kin Chi en a déjà fait le constat à propos de *Pas un de moins* (*Yige dou bu neng shao* 一个都不能少, 1999), un film qui traite de l'éducation en milieu rural (Lau 2005). Elle souligne les stéréotypes d'une ruralité chinoise traditionnelle, arriérée, pauvre et ignorante véhiculés par le film, par jeu d'opposition simpliste avec l'urbanité moderne, avancée, riche et instruite, ainsi que la dimension artificielle de l'emploi d'acteurs non professionnels au service d'un effet documentaire. *Riding Alone* pourrait susciter la même critique, car il donne finalement une vision stéréotypée du théâtre de masques et de la Chine des confins en construisant l'image d'une région arriérée habitée par des gens simples. En outre, l'acteur Li Jiamin explique qu'il a dû subir un entraînement spécial⁹. Il a littéralement incorporé, vécu (ou plutôt subi) son rôle en passant dix jours dans une prison pour faire de son personnage un détenu crédible. Il préfère d'ailleurs éviter d'évoquer cette expérience, à ses dires traumatisante, si ce n'est pour assurer qu'il n'oubliera jamais ces dix jours. Il faut noter qu'en faisant publiquement état de cette épreuve, il contribue lui aussi à entretenir le mythe de l'authenticité.

Le rôle de Li Jiamin est non seulement celui d'un prisonnier, mais il est également celui d'un comédien de théâtre de masques. Bien que le réalisateur ait choisi de faire doubler ce rôle par un véritable comédien de théâtre de masques (fig. 3), Li Jiamin en a néanmoins fait l'apprentissage hors écran. Il a bénéficié pour cela du meilleur maître de la région : le doyen du théâtre de Guan Suo, Li Bencan 李本灿. L'apprentissage n'est pas allé sans poser problème. Le doyen se montra d'abord très réticent et il fallut trouver un biais pour qu'il accepte de transmettre son savoir. En effet, personne en dehors des villageois de Xiaotun – et seulement ceux dont le patronyme est Li 李, Gong 龚 ou Zhou 周 – n'est censé jouer ce théâtre. En principe, la transmission des rôles est assurée en lignée patrilatérale ; ainsi, il n'y a pas de vide qui puisse être comblé par des non ressortissants du village¹⁰.

9. Les propos de Li Jiamin rapportés dans les lignes qui suivent proviennent, sauf mention contraire, d'un entretien non directif mené le 8 juin 2006.

10. Pour une étude sur l'organisation et la transmission des rôles dans le théâtre de Guan Suo, voir Beaud (2012 : 311-342).

Finalement, Li Jiamin et Li Bencan ont appris à se connaître et ont convenu qu'ils devaient avoir des ancêtres communs puisque tous deux portaient le même patronyme. Li Bencan a reconnu Li Jiamin comme son neveu, ce qui lui a permis d'enseigner le théâtre de Guan Suo en respectant son schéma de transmission, selon lequel un rôle se transmet de père en fils, de grand-père en petit-fils ou à défaut, d'oncle à neveu.

Rien de tout cela n'est visible dans *Riding Alone* : Zhang Yimou a préféré filmer un autre théâtre de masques, sans se soucier qu'il vienne d'une autre province. Pourtant, le réalisateur s'est tout de même renseigné sur le théâtre de Guan Suo. Il a proposé au doyen Li Bencan de se rendre sur les lieux du tournage – ce dernier a néanmoins refusé d'entreprendre un tel voyage à 80 ans – et a, de surcroît, financé la réécriture d'un de ses livrets, comme nous le verrons plus loin. Tout cet investissement (en temps, en personnel et en argent) lié au théâtre de Guan Suo a finalement servi uniquement à former Li Jiamin pour qu'il puisse être un comédien authentique à l'écran.

Gage d'authenticité dans le film, le théâtre de masques sert également à construire une image de la Chine vue de l'étranger, notamment à travers le regard du personnage japonais. Le film donne à voir une ruralité naïve et ethnicisée tout en étant détentrice de savoirs ancestraux : le cinéaste exploite l'esthétique de l'architecture ancienne, de la nature et du théâtre de masques. Cette image stéréotypée du Yunnan et de ses habitants reflète cependant aussi le regard des Chinois eux-mêmes, puisque la province se promeut par les mêmes emblèmes (ethnicité, ancestralité, faune et flore luxuriantes, paysages grandioses)¹¹.

La construction du film sur la trame romanesque s'appuie en outre sur une identification de la nation chinoise avec les héros des *Trois Royaumes*, en particulier Guan Yu. En somme, à travers le regard de l'Autre et sa quête d'identité, Zhang Yimou interroge l'identité culturelle chinoise. Mais, si pour le réalisateur, l'identification des héros renvoie à la nation chinoise, les enjeux pour les acteurs engagés dans le film ont au contraire révélé des questions d'identité locale.

11. Ceci ne manque pas d'évoquer aussi une certaine forme « d'orientalisme interne » (Schein 1997). Pour une discussion sur la notion d'orientalisme en relation avec la Chine, voir également Dirlik (1996).

L'impact de *Riding Alone* au niveau villageois : l'identité culturelle locale et l'intégrité du théâtre de masques en jeu

Les retombées du film ont été globalement positives pour les acteurs non professionnels. Qiu Lin a obtenu les documents nécessaires pour faire le guide en toute légalité. Le geôlier Chen Ziliang est monté en grade dans la prison où il travaillait. L'interprète Jiang Wen a été recrutée au département des affaires étrangères de l'Institut du cinéma de Pékin. Quant à Li Jiamin, il a reçu du gouvernement de son district une distinction honorifique, accompagnée d'une prime de 2 000 yuans (soit environ 200 euros au moment des faits) pour sa participation au film¹².

En revanche, les joueurs de *dixi* n'ont pas été explicitement reconnus comme les comédiens du théâtre de masques qui apparaît dans le film. Aussi, emmenés par l'interprète principal et soutenus par le bureau de la Culture de la municipalité d'Anshun, ils ont lancé une action en justice contre Zhang Yimou pour violation du droit à l'image¹³. Ils lui reprochent de ne pas avoir présenté le théâtre de masques comme *dixi* d'Anshun et d'avoir ainsi laissé penser qu'il s'agissait d'une tradition de la région de Lijiang. Ils se disent dépossédés de leur patrimoine même si le *dixi* avait été reconnu par l'État chinois comme un bien culturel immatériel national en 2006¹⁴. La défense répond que le propos du film est d'illustrer son sujet avec divers éléments artistiques sans être tenu d'identifier spécifiquement la forme utilisée. Par ailleurs, l'article du *China Daily* qui rapporte ces faits précise qu'il n'y a pas de loi spécifique pour régir des droits d'utilisation du patrimoine culturel immatériel en Chine¹⁵. En date du 12 mai 2010,

12. Source pour tous les cas présentés : <http://www.chinavalue.net/wiki/showcontent.aspx?titleid=294792> (consultation le 18 avril 2014).

13. Article du *China Daily* du 12 mai 2010, en ligne : http://www.chinadaily.com.cn/china/2010-05/12/content_9837120.htm (consultation le 28 mai 2014).

14. Publication de la première liste du patrimoine culturel immatériel national http://www.gov.cn/zwgk/2006-06/02/content_297946.htm (consultation le 02 juillet 2015).

15. Il n'y en avait pas à la date de la réalisation du film. Aujourd'hui encore, les chercheurs chinois discutent en partenariat avec les institutions, telle que la Bibliothèque nationale par exemple (voir Fang Lili 2011), pour décider des moyens d'inventorier et de conserver le patrimoine culturel immatériel, mais les questions juridiques ne semblent que peu abordées. Elles le sont davantage en revanche pour le traitement du patrimoine matériel, constitué depuis plus longtemps ; voir Fresnais (2001), Tang Chuo (2011).

les deux parties n'ayant pas trouvé de terrain d'entente et face à un vide juridique à ce sujet, le procès était ajourné¹⁶. Il est hors propos de porter un jugement sur le procès, mais quelques points peuvent être relevés qui mettent en lumière l'importance du patrimoine théâtral dans la définition de l'identité et la puissance de transformation que possède un média de masse (le cinéma) sur l'évolution de ce patrimoine.

Le spectateur est de fait amené par le film à s'imaginer que ce théâtre de masques est un trait culturel de Lijiang. La vraisemblance du scénario pousse à considérer les éléments montrés comme existants sous cette forme : les comédiens ne sont-ils pas des habitants locaux ? Les vues de la ville de Lijiang, des villages avoisinants, ne sont-elles pas réelles ? Le spectateur reconnaît certainement les toits gris devant la montagne du Dragon de Jade, emblématiques de Lijiang. De même, les femmes qui dansent dans le film ne sont-elles pas vêtues exactement comme des Naxi ? L'effet de ressemblance est si grand que les touristes se rendant à Lijiang cherchent désormais à participer à un banquet en plein air comme celui qui est montré dans *Riding Alone* et à voir le théâtre de masques¹⁷.

Dans ce contexte, le procès souligne le sentiment de dépossession qu'éprouvent les plaignants. Entreprendre une action en justice contre une personnalité en vue et reconnue au-delà des frontières n'est pas chose facile pour de simples villageois. Fallait-il que l'affaire soit pour eux d'une importance extrême pour qu'elle en passe par le tribunal ! On entrevoit ici les enjeux profonds que les pratiques culturelles locales représentent pour la population. Le nœud du problème réside dans la perception divergente de la culture. Pour l'équipe cinématographique, il s'agit d'une tradition culturelle de la Chine qu'il n'est pas nécessaire ni même possible de situer : le film a en effet vocation globale. Il veut toucher le public le plus large possible en misant sur des valeurs et des émotions universelles (la relation filiale notamment), tout en construisant cette universalité sur des particularités locales (la tradition du théâtre de masques) et nationales (la Chine dans le regard du visiteur japonais). En revanche, pour les plaignants, il s'agit de pratiques culturelles locales, c'est-à-dire d'un bien propre. Celui-ci est

16. À ma connaissance, le cas n'a pas connu de développement depuis cette date.

17. Selon les villageois de Xiaotun qui ont été sollicités par des promoteurs touristiques de Lijiang pour leur prêter les masques du théâtre de Guan Suo.

d'autant plus important qu'il leur permet de se définir et d'être reconnus comme les descendants des armées impériales des Ming (1368-1644), filiation qui leur vaut aujourd'hui d'être valorisés comme représentants d'une culture ancestrale (Oakes 2000, 2005)¹⁸.

Enfin, au-delà de l'opposition entre un créateur individuel et une population détentrice d'une pratique « traditionnelle », la réaction des acteurs illustre aussi l'effet de la politique touristique mise en place par la province du Guizhou. Dans son étude comparative des stratégies de développement touristique du Yunnan et du Guizhou, le politologue et économiste John Donaldson montre que les deux provinces ont choisi des options très différentes (Donaldson 2007). Alors que le Yunnan a mis l'accent sur un nombre limité de sites d'envergure – Lijiang fut l'un des premiers – se concentrant sur leur développement et l'aménagement des infrastructures (accueil des touristes, accès routier et aérien), le Guizhou a multiplié les sites ruraux à petite échelle disséminés dans toute la province. C'est donc sur la promotion des spécificités de chaque lieu que le Guizhou a bâti une stratégie dont dépendent les conditions socio-économiques d'une partie de sa population. Dans ces circonstances, il est crucial que le *dixi* de la municipalité d'Anshun ne soit pas associé à une autre localité, encore moins à une autre province. Mobilisant des éléments locaux réalistes, le film *Riding Alone* a ainsi soulevé des enjeux d'identification fondamentaux, perceptibles dans la réaction des comédiens et des administrateurs locaux du district d'Anshun.

Le film ne fait toutefois pas seulement réagir par effet d'un sentiment de dépossession. Il a en outre eu des répercussions marquantes dans la province du Yunnan, en particulier sur le village de Xiaotun et son théâtre de Guan Suo, en modifiant la pratique de ses acteurs. Cela est visible par exemple dans l'évolution du répertoire mis en scène. L'épisode « Parcourir mille *li* en cavalier seul » figurait au répertoire du théâtre de Guan Suo sous le titre « La soumission de Zhou Cang » (*Shou Zhou Cang* 收周仓). Son texte était long, ses mouvements nombreux, raisons pour lesquelles il n'était plus joué depuis plusieurs années, faute d'acteur capable de l'interpréter. Après la sortie du film, toutefois, les touristes et les journalistes ont commencé à

18. Au fond, l'ambiguïté qui pèse sur le patrimoine est la même que celle qui recouvre la notion d'identité : c'est à la fois ce qui est identique – et donc ici partagé, commun – et ce qui permet de distinguer, de marquer l'unicité.

le réclamer. « Parcourir mille *li* en cavalier seul » a ainsi fait son apparition en tant que pièce spécifique : le titre est une désignation véhiculaire que la troupe n'utilise qu'avec des personnes de l'extérieur.

Le texte de l'épisode lui-même a été transformé. Celui que Li Jiamin a mémorisé en vue du film n'est pas issu de « La soumission de Zhou Cang », mais d'un autre épisode, également lié à l'épopée solitaire du héros Guan Yu, remanié par un dramaturge de l'Institut provincial des Arts et du Théâtre (*Yunnan yishu juyuan* 云南艺术剧院). Celui-ci confie l'avoir fait à la demande et avec un financement de Zhang Yimou lui-même¹⁹. Il s'agissait donc d'une commande privée, effectuée avant tout pour les besoins artistiques du film. En conséquence, le texte a été remis exclusivement au cinéaste, qui l'a donné ensuite à Li Jiamin. Ainsi, Li Jiamin chante désormais ce texte réécrit s'il est convié à interpréter « Parcourir mille *li* » lors d'interviews. Les acteurs du théâtre de Guan Suo, pour leur part, n'en ont pas connaissance. C'est ainsi une forme réécrite pour un besoin ponctuel qui pourrait devenir, du fait du pouvoir des médias, la forme de référence, que les acteurs se devront peut-être un jour d'apprendre, notamment si Li Jiamin réalise ses projets relatifs au développement du théâtre de Guan Suo, qui vont maintenant être examinés.

Les acteurs de *Riding Alone*, premiers promoteurs du théâtre de Guan Suo

Bien qu'habitant le district même où se joue le théâtre de Guan Suo, Li Jiamin n'a découvert son existence qu'à la faveur du tournage de *Riding Alone*. À partir de ce moment, il s'y est grandement intéressé. Il se prévaut d'avoir beaucoup lu, d'avoir mieux compris le sens du théâtre de Guan Suo que les villageois qui le jouent et il se considère comme son porte-parole. Amateur de théâtre, il souhaite s'associer à d'autres passionnés pour réformer et développer celui de Xiaotun. « L'art et la culture valent la peine qu'on s'y investisse », déclare-t-il²⁰. D'après lui, le théâtre de Guan Suo est unique et donc précieux. Il convient de le préserver, mais pour ce faire,

19. Entretien du 16 décembre 2006.

20. Entretien du 19 mai 2006.

Fig. 4
Personnages du théâtre de Guan Suo :
Qin Jiao (g.) et Guan Yu (d.)
(photo S. Beaud)

il faut l'adapter à la modernité, sinon il disparaîtra. S'appuyant sur le cas des chants et danses *huadeng* 花灯 (littéralement, « lanternes ») qui ont connu un nouvel essor grâce à la sponsorship d'entreprises cantonaises, il envisage de promouvoir le théâtre de Guan Suo²¹. Li Jiamin prévoit de filmer les représentations pour chercher à les améliorer (selon ses propres critères). Il envisage aussi de poursuivre le travail de réécriture effectué pour les besoins du film, de revoir le design des masques et des costumes (fig. 4), entre autres. L'exemple des chants et danses donne d'ailleurs raison à la stratégie de Li Jiamin, car le lendemain de notre entretien, les *huadeng* de Yuxi (y compris ceux de Chengjiang) étaient officiellement reconnus comme patrimoine culturel immatériel national²².

De leur côté, les acteurs de Xiaotun voient d'un mauvais œil cet « étranger au village » que la plupart n'ont jamais rencontré. Ils le considèrent comme un usurpateur de leurs secrets, exprimant leurs griefs à l'encontre de Li Bencan, qui les aurait dévoilés. Li Jiamin apparaît ainsi comme un promoteur du théâtre de Guan Suo mais, n'ayant pas de légitimité auprès des premiers intéressés, il n'en est pas un représentant. La défiance des villageois est forte : elle révèle que le sujet est là aussi sensible et les enjeux importants.

Li Jiamin n'est pas le seul à avoir découvert l'existence du théâtre de Guan Suo à l'occasion du film. C'est le cas de Ding Wuqun aussi, un agent chargé du tourisme japonais dans une grande agence de voyage à Kunming et qui a joué lui-même dans le film. Suite à la sortie de *Riding Alone*, au début de l'année 2006, il s'est rendu à Xiaotun et a établi un contrat d'une durée de trois ans avec le chef du village, régulant l'organisation de représentations touristiques. « Afin de faire connaître largement la culture des nationalités (*minzu* 民族) de la République populaire de Chine, favoriser le développement de l'économie locale et de l'activité touristique, et afin que

21. Les *huadeng* sont une forme de chants et danses, très populaire chez les Hans du Sud-Ouest. À Yangzong, par exemple, presque chaque village possède une troupe qui prend part aux fêtes du nouvel an avec le théâtre de Guan Suo. Cette forme de chants et danses est connue dans le nord de la Chine sous le nom de *yangge* 秧歌. Sur le *yangge*, voir Graezer Bideau (2012).

22. « Première liste du patrimoine culturel immatériel national, totalisant 518 éléments, publiée par le Conseil des affaires d'État le 20 mai 2006 », http://www.gov.cn/zwqk/2006-06/02/content_297946.htm (consultation le 18 avril 2014). Voir aussi le site du patrimoine culturel immatériel chinois : <http://www.ihchina.cn/inc/guojiaminglu.jsp>.

la collaboration entre les deux parties fournisse les meilleurs profits²³ », il est stipulé que chaque partie doit collaborer à la réussite du projet. Néanmoins, jusqu'à la fin de mon séjour en février 2007, l'agence n'emmena sur place des visiteurs japonais qu'une seule fois, le 16 avril 2006 (fig. 5). Il n'en reste pas moins qu'une marchandisation du théâtre de Guan Suo était en marche, accompagnant sa valorisation sur le plan culturel²⁴. Après ces deux initiatives privées, ce sont les hommes politiques locaux qui ont repris leur travail de documentation du théâtre de Guan Suo²⁵.

L'influence de *Riding Alone* gagne la sphère politique locale

En 2005, le gouvernement local de Yangzong commanda un documentaire sur le théâtre de Guan Suo auprès de Zhou Zaijun 周在均, journaliste à la Télévision du Yunnan (fig. 6-7). Au moment de la réalisation, deux événements sont venus affecter le projet : la sortie du film *Riding Alone* et mon installation dans le village de Xiaotun pour ma propre enquête ethnographique. En 2006, alors qu'une première version du documentaire était prête, les commanditaires ont demandé au documentariste de modifier le script afin d'inclure Li Jiamin et de me donner, en tant qu'ethnologue étrangère, une place active dans le scénario. Inspiré par la quête du général Guan Yu et par celle du protagoniste japonais du film *Riding Alone*, le documentaire s'est intitulé *À la recherche du théâtre de Guan Suo* (*Xunzhao Guan Suo xi* 寻找关索戏 – *Exploration to Guan Suo Opera*, Zhou Zaijun 2006). Son propos est devenu : « pénétrer dans l'inconnu, redécouvrir le

23. Extrait du contrat, que le chef du village de Xiaotun m'a autorisée à photographier.

24. L'ouverture au tourisme s'est accélérée à partir de 2010, date de lancement d'un projet de développement de la région sur vingt ans. Parmi les quelques bourgs situés autour du lac de Yangzong qui vont être exploités selon leurs ressources naturelles, celui de Yangzong est dédié au versant « tourisme culturel » du projet, s'appuyant notamment sur le théâtre de Guan Suo (cf. *infra*).

25. Un premier travail de collecte et de réécriture des pièces d'après la mémoire d'un vieil acteur avait déjà été effectué dans les années 1980, après la reprise des activités suite à l'interdiction durant la Révolution culturelle. Les deux ouvrages de référence (Hong Jiazhi 1992 et Liu Ticao 1997) en sont le résultat.

Fig. 5

Le théâtre de Guan Suo joue dans son village
pour un groupe de touristes

(photo S. Beaud)

Fig. 6 & 7

Le théâtre de Guan Suo joue au bord du lac Yangzong
pour la réalisation d'un documentaire

(photos S. Beaud)

Fig. 6

Fig. 7

connu ; effectuer une présentation complète du théâtre de Guan Suo avec ses charmes, ses origines, sa légende, ses récits et sa situation actuelle²⁶ ».

Les copies produites ont été remises au gouvernement de Chengjiang. Le documentariste m'a confié qu'il n'avait pas vraiment espoir de le voir diffusé à la télévision, qu'il s'agissait avant tout d'un document pour les archives locales²⁷. Ce documentaire, en effet, s'inscrit dans les tâches de l'administration locale qui doit identifier et collecter les « traditions²⁸ ». Ceci s'inscrit dans un programme politique d'envergure nationale qui vise à la constitution et à la protection du patrimoine. Ainsi que le rapporte l'historienne Jocelyne Fresnais à propos du patrimoine architectural, cette préoccupation gouvernementale n'est pas nouvelle, mais a pris un essor sans précédent depuis 1982, date de la promulgation d'une législation élaborée sur la conservation du patrimoine matériel (2001 : 134-135).

Le documentaire s'ouvre sur un texte défilant, immédiatement suivi par un diaporama montrant le paysage de la vallée de Yangzong, berceau du théâtre de Guan Suo, accompagné par le chant *a capella* de Li Jiamin interprétant le texte « Parcourir mille *li* ». Après ce chant, le spectateur quitte la campagne pour être conduit à la capitale provinciale, où Boliere, l'étrangère, acquiert et visionne le DVD de *Riding Alone*²⁹. Autrement dit, le documentaire retrace les pas d'une chercheuse occidentale découvrant l'existence du théâtre de Guan Suo grâce au film de Zhang Yimou et partant à sa recherche. Ainsi, l'ethnologue se lance-t-elle dans sa lointaine recherche de terrain en solitaire en regardant un film dont le protagoniste se lance dans une longue quête solitaire à la recherche d'un théâtre mettant en scène l'épopée d'un vaillant général...

La référence au film de Zhang Yimou est donc posée d'emblée, avant même d'accéder au théâtre de Guan Suo. Dès lors, ni Boliere ni le spectateur ne sont plus en quête du théâtre de Guan Suo pour lui-même, mais

26. Extrait de la présentation et du script du documentaire, remis par Zhou Zaijun.

27. Entretien du 3 novembre 2006.

28. Sur l'organisation des collectes et la fabrication de la tradition chinoise par l'État, voir Trebinjac (2000).

29. « Boliere » est la manière dont mon nom chinois, Bu Yali 卜雅丽, a été retranscrit pour le sous-titrage anglais du documentaire. Cette transformation permet de souligner que Boliere est un rôle dans le scénario conçu par le documentariste. Les propos qui lui sont attribués, notamment par la voix *off* du narrateur, relèvent de la fiction diégétique.

d'une réalité qui puisse correspondre à la fiction de Zhang Yimou. Le documentaire déroule ainsi les parallèles entre le théâtre de Guan Suo, le récit des *Trois Royaumes*, en alternance avec les explications d'un spécialiste des théâtres du Yunnan, Wang Shenghua, et celles de l'acteur Li Jiamin. Pour illustrer les épisodes mis en scène, le documentariste a inséré des extraits de films télévisuels et d'opéra de Pékin qui interprètent, chacun à leur manière, le même récit. Les images des acteurs de Xiaotun focalisent sur la pratique (exercices, répétition des textes, rite d'ouverture) et les discours sur la transmission des rôles depuis des générations, tandis que la narration insiste sur la vie à la campagne. Le documentaire s'achève, après un extrait du film *Riding Alone* et un commentaire du professeur Wang quant à la pérennité du théâtre de Guan Suo, sur l'image de Bolieri écrivant dans son carnet. Le narrateur lui attribue les mots suivants : « J'ai peut-être bien découvert un fossile vivant (*huo huashi* 活化石) du théâtre chinois ».

Avec ce documentaire de 32 minutes, l'on apprend en définitive peu de choses sur le théâtre de Guan Suo. En revanche, les liens avec le film *Riding Alone* sont nettement établis. Par ailleurs, à travers l'insistance sur la transmission générationnelle, sur l'idée de la durée, l'association entre vie rurale et activités traditionnelles ainsi que la valeur historique et culturelle conférée par l'intérêt des spécialistes tant chinois qu'étrangers, le théâtre de Guan Suo s'impose comme une relique, un « fossile vivant ». Ceci satisfait la demande du gouvernement local qui souhaitait tirer parti de la notoriété du film de Zhang Yimou et de la présence d'une chercheuse étrangère. Une production à visée internationale comme le film *Riding Alone* a donc permis aux hommes politiques locaux de valoriser un bien culturel local et la question de l'identité culturelle chinoise posée par le film a également eu des répercussions sur leurs discours. Elle aurait pu demeurer sans suite si le documentaire était resté dans les archives gouvernementales. C'était sans compter Internet... Dès juin 2008, le documentaire était visible en ligne en intégralité à l'initiative d'un journaliste de Chengjiang, membre du Parti communiste et blogueur enthousiaste³⁰ : Jiang Yan.

30. <http://video.sina.com.cn/v/b/14183487-1378009853.html> (première partie) et <http://video.sina.com.cn/v/b/14188707-1378009853.html> (deuxième partie) ; (consultation le 18 avril 2014). Le nombre de « clics » en date du 18 avril 2014, soit six ans après la

La promotion du théâtre de Guan Suo sur Internet par un membre du Parti

Le nom de Jiang Yan revient sans cesse dans les pages Internet en chinois relatives au théâtre de Guan Suo. Il est à l'origine de la plupart des informations qui figurent en dehors des sites gouvernementaux et ses écrits sont amplement repris dans la presse en ligne. C'est un fait qu'il s'impose, au moins sur la toile, comme une référence au sujet du théâtre de Guan Suo. Ceci est dû non seulement à sa prolixité, mais également à sa position d'autorité en tant que journaliste de l'agence de presse gouvernementale Xinhua 新华 et au fait qu'il est membre du Parti communiste.

Jiang Yan a commencé à être actif sur Internet en 2005 avec un blog personnel³¹. Puis, en 2008, sous le pseudonyme de Heyang Boy, il a créé le blog du théâtre de Guan Suo³² : *Zhongguo diyi guansuoxi boke* 中国第一关索戏博客 – *GuanSuo Show of China First Blog* (sic). Le blog contient une cinquantaine d'articles allant de quelques lignes à plusieurs pages sur le théâtre de Guan Suo dont Jiang Yan se fait ainsi la voix³³. Sauf mention contraire, tous les écrits sont de sa main, bien qu'ils consistent parfois en paraphrases des ouvrages de référence (Hong Jiazhi 1992 et Liu Ticao 1997). Il parle de tel ou tel aspect (les costumes, les armes, les masques, les rituels, les textes chantés, la musique, entre autres), défendant son point de vue ou élucidant des questions (Quelle est l'origine du théâtre de Guan Suo ? Qui est Guan Suo ?). Il partage également un grand nombre de photos – rarement légendées.

La contribution de Jiang Yan s'inscrit dans une tendance au régionalisme culturel qui caractérise les élites politiques locales depuis la fin des années 1980 et le début des années 1990. Ainsi que l'analyse le géographe Tim Oakes, le régionalisme culturel chinois illustre la manière dont les localités

mise en ligne, était de 1485 pour le premier et de 997 pour le deuxième : la diffusion reste tout de même limitée. Le documentaire a été retiré du domaine public début 2015.

31. « *Jiang Yan boke* » 姜岩博客 (Le blog de Jiang Yan) <http://jiangyan.blshe.com/> (lien valide en date du 21 janvier 2012).

32. *Heyang xiaozi* 河阳小子. <http://blog.sina.com.cn/chengjiangjiangyanbin> (consultation le 18 avril 2014).

33. Il faut noter que Jiang Yan a lancé ce blog de sa propre initiative et sans en référer aux acteurs du théâtre de Guan Suo, qui n'en ont probablement même pas connaissance.

tentent de renforcer leur pouvoir politique et de se distinguer en valorisant un patrimoine culturel unique et plein de vitalité. Il manifeste également la volonté de se positionner sur les axes de pouvoir tels que l'industrie touristique à travers la Chine, mais aussi en Asie et dans le monde plus largement (Oakes 2000 : 669). Les écrits de Jiang Yan ne se limitent pas, en effet, à la collection de documents et à la promotion du théâtre de Guan Suo. Ils s'attachent également à établir des liens entre ce théâtre et la région de Chengjiang. Cette orientation est marquée d'emblée par le fait que l'auteur du blog se présente sous le pseudonyme de Heyang Boy : Heyang désigne une ancienne sous-préfecture dans laquelle se situait l'actuelle ville de Chengjiang. Créée à l'époque des royaumes du Nanzhao (VIII^e-IX^e s.), elle a été transformée en district de Chengjiang en 1913 (2^e année de la République). Par l'association de son nom avec cet ancien toponyme, il affirme à la fois son ancrage historique et son attachement au lieu.

Comme l'a souligné le spécialiste en littérature Zhang Xudong à propos de l'enthousiasme pour la culture dans les années 1980, l'espace de discussion dans lequel s'exprime le régionalisme culturel n'est, de même, pas tant d'ordre scientifique que politique et intellectuel (Zhang 1997 : 4). Ainsi, les liens que trace Jiang Yan entre le théâtre de Guan Suo et la région de Chengjiang ne se présentent-ils pas sous forme d'une argumentation scientifique, mais suivent d'autres voies tel que le rapprochement analogique. Un article publié sur le site d'information de l'agence de presse Xinhua, paru dès le début de l'année 2006 – c'est-à-dire peu après la sortie du film – et repris par nombre d'autres sites, constitue un très bon exemple de son argumentation. Intitulé « De quel théâtre s'agit-il dans *Riding Alone* ? Du théâtre de Guan Suo de Chengjiang³⁴ », il suggère que le théâtre de Guan Suo a constitué la source d'inspiration du cinéaste ; mais le titre accrocheur est surtout un prétexte pour mettre en valeur le patrimoine régional.

Dans cet article, Jiang Yan met en avant deux sites de son district : une concentration de fossiles du Cambrien sur le mont Maotian et les ruines d'une ville ancienne aujourd'hui recouverte par les eaux du lac Fuxian (fig. 8). Il rapproche les ruines de la vieille ville (qui date peut-être

34. « *Qianli zou dan qi* » *shi shenme xi : Chengjiang Guan Suo xi* «千里走单骑» 是什么戏：澄江关索戏。Chaîne du Yunnan, réseau de l'agence Xinhua (8 janvier 2006) : http://www.yn.xinhuanet.com/forum/2006-01/08/content_5993404.htm.

du III^e siècle de notre ère), les fossiles (qui remontent à plus de 500 millions d'années) et le théâtre de Guan Suo (contemporain) grâce à l'emploi du terme « fossile ». Il s'appuie sur un raisonnement syllogistique pour renforcer les liens entre les trois éléments : la vieille ville faisant l'objet de fouilles archéologiques et les fossiles cambriens figurant sur la liste indicative des sites du monde à préserver établie par l'Unesco, il en déduit que le théâtre de Guan Suo constitue pareillement un trésor à protéger.

Jiang Yan procède également par transposition d'échelle : le théâtre de Guan Suo du village de Xiaotun devient celui de Chengjiang à l'échelle de la province et celui de toute la Chine à l'échelle nationale : tout Chinois peut donc le reconnaître comme son patrimoine. C'est bien cette dimension nationale que met en avant la défense de Zhang Yimou dans le cadre du procès qui l'oppose aux acteurs locaux, fermement attachés quant à eux à la valeur emblématique locale de leur théâtre de masques. Jiang Yan s'applique ainsi à défendre l'ancestralité du théâtre de Guan Suo et à souligner sa valeur culturelle à l'échelle nationale. En tirant parti du film *Riding Alone* et en rendant accessible à un large public quantité de documents sur le théâtre de Guan Suo, il contribue activement à sa notoriété et œuvre à sa reconnaissance comme patrimoine.

Pour autant, l'engagement de Jiang Yan en faveur du théâtre de Guan Suo interpelle. En effet, comme l'a souligné la chercheuse Lan Li (2011 : 1309-1310), il n'est pas anodin qu'un membre du Parti communiste fasse la promotion d'une activité naguère interdite par ce même parti. La valorisation du patrimoine apparaît ici comme un moyen de dépasser la contradiction imposée par l'orthodoxie : redonner vie aux activités culturelles populaires tout en faisant la chasse aux pratiques religieuses réprouvées. Les deux ne faisant le plus souvent qu'un dans la réalité de terrain, l'expression « fossile vivant », forgée à partir de la mise en relation de termes contradictoires, est devenue récurrente dans le discours de Jiang Yan comme dans ceux des administrateurs d'État. L'une des premières occurrences figure dans un article chinois d'ethnologie resté célèbre, « A Living Fossil of the Family » (Yan Ruxian 1984). L'ethnologue Yan Ruxian 颜如线 y rend compte de ses recherches sur le matriarcat menées dans le nord-ouest du Yunnan mais, comme le rapporte Stevan Harrell, Yan Ruxian semble ainsi désigner directement les familles au-delà de l'institution (Harrell 2001 : 243-244). S. Harrell fait écho aux vives réactions suscitées parmi la population du fait d'être considérée comme un « fossile vivant ». Il ajoute néanmoins que Yan

Ruxian elle-même a reconnu le préjudice dans une publication postérieure et conclut que cette approche de la science était imposée aux chercheurs par les objectifs nationalistes du parti communiste au pouvoir, indépendamment des points de vues individuels de ceux-ci (*ibid.*).

Fig. 8
Le district de Chengjiang,
bordé par les lacs Yangzong et Fuxian.

À la fois évocatrice et surprenante, l'expression a servi avantageusement (et sert encore aujourd'hui) d'outil de légitimation dans les appels à la reconnaissance des théâtres de masques, qu'ils viennent des chercheurs, des administrateurs locaux ou de promoteurs en tout genre. Le terme est devenu une sorte de label, attribué non seulement à des théâtres de masques mais également à toute sorte d'éléments culturels (festivals, savoir-faire par exemple). Dans un premier temps, l'emploi de l'oxymore « fossile vivant » s'est ainsi inscrit dans une perspective politique de réhabilitation des théâtres de masques considérés pendant la Révolution culturelle comme « superstitions féodales » (*fengjian mixin* 封建迷信). Dans un second temps, il s'est inscrit dans une perspective économique et notamment touristique, qui repose sur la valorisation du patrimoine immatériel : la quête du « fossile vivant », sorte de voyage dans le temps, s'impose rapidement comme un puissant argument du tourisme patriotique. Le patrimoine immatériel, tel qu'il est conçu dans ce contexte, renvoie à des types de pratiques ou de savoirs dont la valeur semble proportionnelle aux possibilités qu'ils offrent de nouer un lien avec l'histoire la plus lointaine.

La caution académique : vers la reconnaissance et la rentabilisation d'un patrimoine

Sur son blog, Jiang Yan a également publié un article de Li Hai, historien formé à l'université des nationalités du Yunnan (Yunnan minzu daxue 云南民族大学) qui travaille désormais au développement des ressources touristiques de la province. L'article s'intitule : « Étude sur l'exploitation des ressources touristiques du théâtre de Guan Suo de Chengjiang, Yunnan³⁵ ». Jiang Yan apparaît comme le commanditaire de l'article, car il présente Li Hai comme son ami proche (*zhijou* 挚友) et, après avoir vanté ses diplômes et la qualité de ses publications, a cette phrase sans équivoque : « Je remercie publiquement encore une fois mon cher ami Li Hai pour avoir écrit cet article sur invitation. » Ainsi Jiang Yan a-t-il recours à l'autorité d'un écrit

35. Li Hai (2008). Mis en ligne le 07 octobre 2008 sur le blog du théâtre de Guan Suo, puis supprimé après quelques années (il était encore consultable en 2012, mais ne l'est plus en date du 17 octobre 2014).

académique pour cautionner son œuvre de promotion du théâtre de Guan Suo. Or, aussi académique soit-il, il s'agit ni plus ni moins que d'un projet d'exploitation touristique :

Du point de vue du développement des ressources touristiques de la culture des nationalités, le théâtre de Guan Suo constitue non seulement un patrimoine unique et rare de la culture immatérielle, mais également une ressource touristique de grande valeur. Le protéger et l'exploiter raisonnablement en tant que ressource du tourisme culturel constitue la meilleure voie pour le développer et le perpétuer³⁶.

Li Hai s'attache à démontrer, en mettant en valeur les traits exploitables à des fins touristiques tels que les masques et les représentations, que le théâtre de Guan Suo constitue un élément du patrimoine immatériel chinois. L'appellation internationale officielle « patrimoine culturel immatériel », qui fait ici son apparition, pourrait être considérée dans ce cas comme un développement du concept de « fossile vivant ». Ce dernier est en effet une désignation proprement chinoise, tandis que le patrimoine culturel immatériel est l'appellation donnée par l'Unesco, qui a valeur universelle. La Chine définit son patrimoine national en ayant en ligne de mire de le voir porté au patrimoine mondial. Il est frappant de constater à quel point le texte de Li Hai est de nature politique. L'argument de la valeur du théâtre de Guan Suo comme patrimoine culturel immatériel semble directement destiné au Conseil des affaires d'État qui établit le patrimoine national.

Or, les développements touristiques proposés par Li Hai sont en passe de voir le jour avec un projet de transformation du bourg de Yangzong en une zone d'écotourisme, lancé en 2010 et qui devrait aboutir en 2030³⁷.

36. Li Hai (2008 : résumé en première page, n.p.).

37. Ce projet s'inscrit dans une forte politique de développement touristique à l'échelle provinciale. Le tourisme constitue l'un des cinq piliers de l'industrie du Yunnan, avec le tabac, les mines, la production d'électricité et la bio-industrie (Zhu Zhenming 2011). Les principaux sites ayant atteint leur capacité d'accueil depuis le début des années 2000, le gouvernement provincial a lancé de nombreux projets pour valoriser d'autres zones. Dans cet ensemble, le label d'écotourisme est mobilisé dans divers endroits de la province. Pourtant, les aménagements n'ont pas nécessairement à voir avec ce que l'on entend généralement en France par cette expression. C'est notamment le cas dans le

Le bourg a été décrété « zone internationale d'écotourisme et de loisirs » (*guoji shengtai liuyou dujiaqu* 国际生态旅游度假区) et placé sous l'enseigne de la culture populaire, dont le théâtre de Guan Suo constitue le fer de lance. En 2014, la construction d'infrastructures destinées à accueillir les visiteurs battait son plein.

En résumé, le film *Riding Alone* est une fois encore à l'origine d'un développement relatif au théâtre de Guan Suo, en l'occurrence une recherche effectuée par un historien de formation. Il est en effet clair que, pour Jiang Yan, diffuser un écrit savant fait partie de sa stratégie de promotion du théâtre de Guan Suo, en partie bâtie sur la renommée du film. Avec cette contribution académique et l'application au théâtre de Guan Suo du lexique patrimonial de l'Unesco, la boucle de la création du patrimoine est en quelque sorte bouclée. Il ne reste plus qu'à obtenir son classement officiel au patrimoine national, ce qui a été obtenu en 2011³⁸.

Conclusion : la fabrique d'un patrimoine chinois

Telles sont donc les évolutions d'un théâtre de masques local suite à son utilisation en relation avec un film de portée internationale. Nous avons vu que différentes initiatives locales ont contribué successivement à la promotion du théâtre de Guan Suo en tirant parti du film. L'usage du qualificatif « fossile vivant », compris dans un sens valorisant, a compté pour beaucoup dans cette promotion. Il est notable que ce label soit utilisé par des personnes issues de diverses sphères institutionnelles et sociales : administrateurs, journalistes, membre du Parti communiste et jusqu'aux comédiens de *dixi*, tous partagent ce terme et se l'approprient. L'expression est toutefois déclinée par chacun dans des champs lexicaux différents : le documentaire *À la recherche du théâtre de Guan Suo* évoque un « fossile vivant » du théâtre, tandis que Jiang Yan, sur son blog, prend l'expression

Parc national de Pudacuo (*Pudacuo guojia gongyuan* 扑倒措国家公园), où l'ethnologue Valérie Vandenabeele (article à paraître) a observé l'appropriation du label par les créateurs du Parc, principalement des politiciens locaux et des universitaires de la capitale provinciale.

38. Troisième liste du patrimoine culturel immatériel national : <http://www.ihchina.cn/inc/guohiamingluer3.jsp> (consultation le 11 juin 2015).

dans son sens littéral en mettant sur un même plan le théâtre de Guan Suo et les fossiles cambriens.

Les initiatives pour valoriser ce théâtre de masques, directement ou indirectement liées à la sortie de *Riding Alone*, procèdent également de modalités différentes. Le réalisateur Zhang Yimou joue sur la notion d'authenticité et le regard porté par l'Autre pour interroger la culture chinoise. En mettant en avant des éléments de culture minoritaire des marges mais sans en spécifier l'origine, il joue avec plusieurs facettes du nationalisme : la pan-chinoise et celle qui s'appuie sur les particularismes régionaux pour exhorter au patriotisme. Au contraire, Jiang Yan, à travers son blog, promeut strictement sa région. Alors que Zhang Yimou a instauré un regard distancié, Jiang Yan opère par réduction de la distance en effectuant une transposition d'échelle, faisant remonter un théâtre villageois à l'échelle du district. Le documentaire, en faisant appel à des références télévisuelles nationales (les films, celui de Zhang Yimou et ceux sur les *Trois Royaumes*) ou associées à la capitale chinoise (l'opéra de Pékin), procède de même par changement d'échelle. Le procédé de mise à distance par le truchement de l'étranger qu'il reproduit à l'exemple de *Riding Alone*, auquel s'ajoute la caution scientifique du spécialiste des théâtres de Yunnan, produit un effet de miroir qui révèle les traits de culture chinoise. Dans ce cas, l'effet est renforcé par le va-et-vient entre le local et le global. De cette façon, il inscrit le théâtre de Guan Suo dans le paysage culturel national et en fait une ressource mobilisable à des fins politiques. Enfin, l'article de Li Hai applique le lexique international du patrimoine à des concepts nationaux, apportant une caution académique et permettant de faire reconnaître le théâtre de Guan Suo comme patrimoine culturel immatériel. Mais, dans le processus de création de ce patrimoine, il n'a pas tant été question de faire reconnaître un bien existant pour ce qu'il était, que pour ce qu'il révélait de la culture chinoise imaginée dans un scénario de cinéma.

Ces discours émanent principalement de personnalités et non pas des villageois ordinaires. Il n'est pas anodin que les cas marquants soient ceux de journalistes et de réalisateurs de documents audiovisuels : ils sont en quelque sorte des élites de la communication (au sens où ils ont accès à la diffusion de leurs idées par les médias), mais également des personnalités médiatiques (ils font parler d'eux ; ils sont célèbres, chacun à leur niveau, et servent de leaders d'opinion). C'est ainsi que leurs discours peuvent avoir un retentissement allant du local à l'international. Li Jiamin, l'acteur de

Riding Alone, peut s'inventer promoteur du théâtre de Guan Suo grâce à la notoriété internationale du film, l'accès à la scène médiatique lui permet d'y interpréter son scénario.

En regard de ces personnalités influentes, l'espace d'expression des villageois est à l'inverse extrêmement réduit, même si les poursuites judiciaires engagées contre Zhang Yimou attestent qu'ils sont un minimum informés. Toutefois, comme il a été souligné, ces différentes sphères de la société sont perméables, y compris celle des populations locales. Malgré les distorsions de leur activité et les ressentiments à l'égard des divers protagonistes impliqués dans le film, les villageois s'adaptent de leur côté afin de satisfaire les touristes. Émergent alors des mouvements de valorisation diffus, traversant la société et se nourrissant des discours de tous ordres, qui participent à faire du théâtre de masques un bien culturel reconnu. La fabrique du patrimoine résulte donc ici d'un mouvement vertical : émanant du national par le biais d'une production artistique qui fait office d'accélérateur, suscitant en retour des initiatives au niveau local, pour « remonter » ensuite vers le national et les autorités compétentes pour attribuer les labels. Ce bien culturel devient de fait un patrimoine d'État, que chaque Chinois peut dès lors s'approprier. Ce mouvement vertical s'accompagne aussi d'échanges transversaux : les discours s'influencent entre eux, modifient la pratique et réciproquement, Internet permettant d'en assurer la promotion. Tous ces mouvements participent à forger une image « fossilisée » de ce bien patrimonial. « Fossilisée », car au fond, personne n'est venu interroger le théâtre de Guan Suo pour ce qu'il est aux yeux des acteurs qui le font vivre. L'un des objectifs de la constitution du patrimoine est de servir de guide aux populations. Or, le cas des comédiens du *dixi* laisse penser que les populations sont comme déboussolées par la rupture entre le bien culturel immatériel patrimonialisé et les individus qui l'animent. L'étude de l'impact du film *Riding Alone* révèle finalement la rencontre de deux conceptions du patrimoine : l'une étatique, selon laquelle un patrimoine local est approprié pour en faire une ressource politique, économique, nationaliste ; l'autre locale, permettant à une région d'affirmer son originalité culturelle au regard de ses voisins.

Bibliographie

BEAUD Sylvie 2012

Masques en parade. Étude d'une identité Han à la jonction du politique et du rituel : l'exemple du Théâtre de Guan Suo (Yunnan, Chine), thèse de doctorat, université de Paris Ouest Nanterre-La Défense, 570 p.

DIRLIK Arlif 1996

« Chinese History and the Question of Orientalism », *History and Theory* (Theme issue « Chinese Historiography in Comparative Perspective »), 35 (4) décembre : 96-118.

DONALDSON John A. 2007

« Tourism, Development and Poverty Reduction in Guizhou and Yunnan », *The China Quarterly*, 190 (juin) : 333-351.

FANG Lili 方李莉 2011

« Ruhe caineng jianli yige wanzheng de feiwuzhi wenhua yichan baohuguan. Cong yuedu dianji he tushuguan de jianshe tanqi » 如何才能建立一个完整的非物质文化遗产保护观——从阅读典籍和图书馆的建设谈起 / Non material culture protection (La question de la protection du patrimoine culturel immatériel, vue à partir de la lecture d'ouvrages anciens et de la constitution des bibliothèques), *Qunyan* 群言, 11 : 34-36.

FRESNAIS Jocelyne 2001

La protection du patrimoine en République populaire de Chine 1949-1999, Paris, Éditions du C.T.H.S.

GRAEZER BIDEAU Florence 2012

La danse du yangge. Culture et politique dans la Chine du xx^e siècle, Paris, La Découverte.

HARRELL Stevan 2001

Ways of Being Ethnic in Southwest China, Seattle & London, University of Washington Press.

HONG Jiazhi 洪嘉智 (dir.) 1992

Guan Suo xi zhi 关索戏志 (Chronique du théâtre de Guan Suo), Yunnanjuan congshu 云南卷丛书, Beijing, Wenhua yishu chubanshe 文化艺术出版社.

LAU Kin Chi 2005

« Représentations de la Chine rurale dans le discours de la modernisation », *Alternatives Sud*, 12 (4) : 17-29.

LI Hai 李海 2008

Yunnan Chengjiang Guan Suo xi lüyou ziyuan kaifa yanjiu 云南澄江关索戏旅游资源开发研究. *A Study on the Exploitation of Tourism Resources of Guansuo Play in Chengjiang, Yunnan Province*. Mis en ligne sur le blog du théâtre de Guan Suo le 07 octobre 2008, http://blog.sina.com.cn/s/blog_5222c2fd0100b012.html

LI Lan 2011

« The Changing Role of the Popular Religion of Nuo (傩) in Modern Chinese Politics », *Modern Asian Studies*, 45 (septembre) : 1289-1311.

LIU Ticao 刘体操 (dir.) 1997

Guan Suo xi 关索戏 (Le théâtre de Guan

Suo), Nuoxi di er ji 雉戏第二级,
Kunming 昆明, Yunnan xinwen
chubanshe 云南新闻出版社.

LUO Guanzhong 罗贯中 2005
Sanguo yanyi 三国演义 (*Les Trois
Royaumes*), Beijing, Renmin wenxue
chubanshe 人民文学出版社.

LOUO Kouan Tchong 2009
Les Trois Royaumes, traduction du
Sanguo yanyi 三国演义 par Nghiêm
Toan et Louis Ricaud, Jean et Angélique
Levi, Paris, Flammarion, 3 vol.

OAKES Tim 2000
« China's Provincial Identities: Reviving
Regionalism and Reinventing
"Chineseness" », *The Journal of Asian
Studies*, 59 (3) août : 667-692.

OAKES Tim 2005
« Land of living fossils. Scaling cultural
prestige in China's periphery », in
WANG Jing (ed.), *Locating China. Space,
place and popular culture*, New York,
Routledge : 31-51.

PENG Wenbin 2011
« Ethnic Memory and Space: Legends
of Zhuge Liang in Southwest China »,
Inner Asia (Special Issue: Xinjiang and
Southwest China), 13 (1) : 141-159.

SCHEIN Louisa 1997
« Gender and Internal Orientalism in
China », *Modern China*, 23 (1) janvier :
69-98.

QUICHAUD Laurence 2002
L'organicité du performer dans un

« théâtre » rural chinois : le dixi 地戏
du Guizhou 贵州, thèse de doctorat,
université de Paris 8-Saint Denis.

TANG Chuo 唐蹕 2011
« "Wenhua xianlu" : wenhua yichan
baohu de xin linian » 文化线路: 文化
遗产保护的新理念 *New Ideas on
Cultural Heritage Protection*, Jianghai
zongheng 江海纵横, juin : 42-45.

TREBINJAC Sabine 2000
*Le pouvoir en chantant. L'art de fabriquer
une musique chinoise*, t. 1, Nanterre,
Société d'ethnologie.

TREBINJAC Sabine 2008
*Le pouvoir en chantant. Une affaire
d'État... impérial*, t. 2, Nanterre,
Société d'ethnologie.

VANDENABEELE Valérie (à paraître)
« Le respect de l'environnement naturel
des Tibétains du Parc national de
Pudacuo 普達措 (Yunnan 雲南):
attribut identitaire ou atout
touristique ? », *Cahiers d'Extrême-Asie*,
(numéro thématique « Des mondes en
devenir. Interethnicité et production du
sens en Chine du Sud-Ouest », sous la
direction de Stéphane Gros), 23.

YAN Ruxian 1984
« A Living Fossil of the Family – A Study
of the Family Structure of the Naxi
Nationality in the Lugu Lake Region »,
Social Sciences in China, 3 (4) : 60-83.

ZHANG Xudong 1997
*Chinese Modernism in the Era of Reforms.
Cultural Fever, Avant-garde Fiction, and*

the New Chinese Cinema, Durham and London, Duke University Press.

ZHU Zhenming 2011

« Yunnan's Industrial Development Policy and Intermediate Goods Trade with MRBCs » in Mitsuhiro Kagami (ed.), *Intermediate Goods Trade in East Asia: Economic Deepening Through FTAs/EPAs*, BRC Research Report n° 5, Bangkok Research Center, IDE-JETRO.

Blog du théâtre de Guan Suo

<http://blog.sina.com.cn/chengjiangjiangyanbin>

Patrimoine immatériel chinois

<http://www.ihchina.cn/inc/guojiaminglu.jsp>

Filmographie

ZHANG Yimou 张艺谋 1999

Yige dou bu neng shao

一个都不能少 (*Pas un de moins*),

fiction (106 min), Beijing New Picture Distribution Company, Columbia Pictures Corporation, Film Production Asia, Guangxi Film Studio.

ZHANG Yimou 2005

Qian li zou dan qi 千里走单骑 *Riding*

Alone for Thousands of Miles, fiction (107 min), Zhang Yimou Studio, Toho Company Ltd., Sony Pictures Classics.

ZHOU Zaijun 周在均 2006

Xunzhao Guan Suo xi 寻找关索戏 /

Exploration to Guan Suo Opera (À la recherche du théâtre de Guan Suo), documentaire (32 min), Yunnan dianshitai 云南电视台.

Sites Internet

Blog de Jiang Yan

<http://jiangyan.blshe.com>