Gradhiva

Revue d'anthropologie et d'histoire des arts

16 | 2012

Chines, l'État au musée

L'empire de l'éternel présent. Dans les musées de la République populaire de Chine

The Empire of the Eternal Present. Inside the Museums of the People's Republic of China

Françoise Lauwaert

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2453>

DOI : 10.4000/gradhiva.2453

ISSN : 1760-849X

Éditeur

Musée du quai Branly Jacques Chirac

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2012

Pagination : 43-63

ISBN : 978-2-35744-048-7

ISSN : 0764-8928

Référence électronique

Françoise Lauwaert, « L'empire de l'éternel présent. Dans les musées de la République populaire de Chine », *Gradhiva* [En ligne], 16 | 2012, mis en ligne le 01 décembre 2015, consulté le 02 mai 2019.

URL : <http://journals.openedition.org/gradhiva/2453> ; DOI : 10.4000/gradhiva.2453

L'empire de l'Éternel présent

Dans les musées de la République populaire de Chine ¹

par **Françoise Lauwaert**

La modernisation des villes, qui s'est faite presque simultanément dans tout le pays et avec une vitesse stupéfiante depuis le début des années 1980, a entraîné en Chine la disparition des quartiers et des modes de vie « traditionnels ». Or depuis quelques années le désir de se réapproprier certaines formes de passé ressurgit. Cela se fait par la construction de musées, mais aussi par la mise en place de monuments jugés caractéristiques de la culture et de l'histoire nationale. Il s'en est suivi un brouillage des repères entre l'« authentique » et le reconstitué, entre le passé des historiens et le passé recomposé des instances étatiques, entre l'extériorité et l'intériorité. Le passé se réinscrit au présent, sur un oubli de sa part d'ombre. C'est à l'exploration de certains de ces espaces intermédiaires où se brouillent les repères chronologiques et spatiaux que cet article est consacré.

1. Cet article se fonde sur une enquête de terrain de quatre mois réalisée à Pékin, dans le Sichuan, le Guizhou et la ville d'Anyang (Henan).

mots clés

Chine, musées, monuments, deuil, histoire

2. Nous soulignons.

3. Il faudrait définir avec davantage de précision ce que l'on entend par « monument » en Chine. L'historien de l'art sino-américain Wu Hung (1995) donne une extension très large à ce terme, puisqu'il y inclut les vases rituels antiques. Les portes, tours et murailles (à commencer par celles de Pékin, qui ne furent détruites que dans les années 1950), qui donnaient aux villes leur structure et leur caractère, en constituent bien sûr des exemples privilégiés, mais on peut leur ajouter les stèles, les arches commémoratives, les tombeaux et même certains arbres anciens.

4. Le rôle joué par les architectes Liang Sicheng (1901-1972) et Lin Huiyin (1904-1955) dans le développement d'une politique de sauvegarde du patrimoine bâti est désormais pleinement reconnu et un ouvrage attachant leur a été consacré (Fairbank 2008). Sur l'émergence de la notion de patrimoine en Chine, on consultera Liang Zhang (2003).

5. De nombreux témoignages de l'attachement de la population chinoise à son cadre de vie traditionnel dans sa dimension matérielle ont été recueillis dans l'article que l'anthropologue sino-américaine Li Zhang a consacré aux transformations de Kunming, sa ville natale (Zhang 2006 : 466, 469, 471-472). J'ai moi-même maintes fois entendu déplorer la modernisation des villes, pudiquement présentée comme « trop rapide », et évoquer avec nostalgie et précision le souvenir de bâtiments détruits.

6. Communication personnelle.

Dans un article paru il y a déjà vingt-cinq ans, intitulé « L'attitude des Chinois à l'égard du passé », le sinologue belgo-australien Pierre Ryckmans (écrivant sous le pseudonyme de Simon Leys) relève le paradoxe suivant : « [En Chine,] le respect des valeurs spirituelles et morales des Anciens paraît s'être combiné le plus souvent avec une indifférence et une curieuse négligence (pouvant aller à l'occasion jusqu'à un iconoclasme pur et simple) envers l'héritage matériel du passé. » (Leys 1991 : 11) Les villes lui paraissent remarquables par une « *monumentale absence du passé* » (ibid. : 14). Plus loin, il affirme que « [l]e passé qui continue à animer la vie chinoise de tant de façons saisissantes, inattendues et subtiles semble donc habiter les gens plutôt que les pierres. Ce passé est à la fois spirituellement actif et physiquement invisible. » (ibid. : 15) Les destructions de la Révolution culturelle, loin d'être un phénomène unique, devraient donc se comprendre comme la dernière et la plus grosse des vagues d'iconoclasme qui ont à plusieurs reprises submergé ce pays, laissant toutefois subsister intacte une Chine mentale, profondément incarnée dans les êtres vivants et non dans les pierres.

Il n'est pas question de reprendre dans tous ses développements cet article admirablement écrit, qui a connu un grand retentissement et continue à constituer une référence pour nombre de mes collègues, mais je dois avouer que les thèses qui y sont exposées, pour séduisantes qu'elles fussent, m'ont toujours paru un peu forcées. S'il est exact que la Chine, dans son histoire tumultueuse, a été souvent en butte aux pillages et aux destructions, à en juger par de nombreux documents photographiques, elle présentait encore dans la première moitié du xx^e siècle un tissu urbain riche et varié et des monuments remarquables ³, sans parler du patrimoine artistique des temples et des collections privées. Même si l'émergence d'une réelle conscience patrimoniale a été assez tardive dans le domaine architectural ⁴, les bâtiments détruits ou jugés vieilliss étaient remplacés, ou ne l'étaient pas, sans que cela n'entraîne pour autant une modification radicale du sens de l'espace et des proportions par lequel s'exprimait avec une éloquence particulière le génie chinois. Plus gênante encore m'apparaît l'opposition qu'établit l'auteur entre ce qui serait une « mémoire du passé » sans substrat matériel et les objets légués au fil des siècles. Peut-on supposer l'existence d'une *intérieurité* culturelle (ou spirituelle pour reprendre ses mots) indépendante de la culture matérielle, laquelle se révélerait extérieure et accessoire, voire superflue ⁵ ?

D'autres voix bien plus alarmistes se sont depuis fait entendre. Pour Kristofer Schipper, l'un des principaux acteurs du renouveau des études taoïstes en France, les traumatismes qu'endurèrent la Chine et sa population au xx^e siècle et les pertes patrimoniales qui en résultèrent sont comparables à la destruction des cultures amérindiennes après la conquête espagnole ⁶.

Témoins stupéfaits et horrifiés de la fièvre destructrice de la Révolution culturelle, ces deux auteurs lui ont appliqué une grille d'analyse différente. Dans un cas, il s'agissait de replacer l'événement dans une chaîne d'événements comparables quoique de moindre envergure, dans l'autre, d'en souligner au contraire la singularité. Schipper a longtemps résidé à

Taïwan, puis en Chine jusqu'à ces dernières années, il peut ainsi avoir pour la République populaire le regard sans indulgence que l'on réserve aux membres de sa famille proche, au risque parfois d'une certaine injustice. Leys, pour sa part, écrit son article en 1987, en un temps où « l'aura qui semble émaner d'une terre aussi profondément imprégnée d'histoire ⁷ » (*ibid.* : 13) était encore perceptible. S'il a bien connu la Chine du début des années 1970 et lui a consacré des pages mémorables, il a cessé d'y aller à peu près à l'époque où il écrivait son article. Celui-ci peut dès lors apparaître comme le coup d'œil rétrospectif que l'on porte sur un pays aimé mais appelé à devenir de plus en plus lointain. Or les destructions ont continué, elles ont même pris un tour encore plus rapide et systématique depuis les années 1990.

La distance chronologique ne suffit pas à expliquer cette différence de points de vue. La Chine de Leys est avant tout celle des peintres, calligraphes, poètes et essayistes qui constituaient ce milieu si particulier où communiaient dans un ensemble de valeurs partagées et dans la maîtrise d'une langue écrite d'une extrême beauté ceux que l'on appelle les lettrés. Par-delà leurs divergences souvent considérables, ces hommes (et quelquefois ces femmes) pouvaient se prévaloir d'un rapport privilégié à l'héritage culturel des anciens dont ils s'étaient proclamés les dépositaires, les interprètes et parfois les critiques. Cette culture lettrée, qui fut si brutalement visée par la Révolution culturelle, renaît de nos jours dans les universités et les travaux érudits comme dans la littérature, la calligraphie et les arts plastiques. S'il est relativement aisé d'en cerner les contours, il est en revanche bien plus difficile de définir ce que, faute de mieux, on appellera « culture populaire ». En partie dégagée de l'emprise étatique qui marque si profondément la « haute culture », celle-ci ne survit pas seulement dans les textes mais s'enracine dans les terroirs et les formes de sociabilité, et revêt les aspects les plus variés ⁸. Avant la table rase maoïste, les villes, bourgades et montagnes sacrées étaient couvertes de temples qui constituaient des lieux de réunion et des nœuds dans le tissu social auquel ils donnaient leur solidité. Ces bâtiments modestes mais essentiels ont été, plus encore que les grands chefs-d'œuvre architecturaux, les victimes de l'iconoclasme des gardes rouges, puis de la rapacité des promoteurs ⁹. De la même manière, ce sont les humbles trésors familiaux, supports matériels de la mémoire intime, qui ont été détruits puis, pour ce qu'il en restait, vendus, et ceci dans un mouvement de plus en plus large gagnant de proche en proche les régions les plus reculées. Le pessimisme de Schipper me paraît justifié car cette culture autrefois si vivante a été touchée au cœur, du moins dans les villes. Alors que se poursuit à un rythme effréné la modernisation des villes de toutes dimensions et que l'on assiste à la transformation radicale des modes de vivre et d'habiter, les traces du passé ne se donnent plus à lire aussi facilement dans la vie quotidienne qu'au temps de Leys.

Elles sont désormais renfermées dans les murs des musées ou re-composées pour l'amusement des touristes – un tourisme de plus en plus « chinois », qui possède ses propres modes d'appréciation. C'est ainsi que les musées deviennent incontournables non plus seulement comme des lieux de conservation d'un passé plus ou moins dévitalisé, mais comme

7. Nous soulignons.

8. Les élites politiques et culturelles de l'après-Révolution culturelle ont repris à leur compte la frontière en grande partie artificielle que traçait le discours académique entre « haute » et « basse » cultures, et lui ont donné un vernis moderniste. De cette dichotomie, nous trouvons un exemple dans le musée de la Capitale (Shoudu Bowuguan), construit en 2004 pour abriter des œuvres provenant de la ville de Pékin et de la région avoisinante. Il comporte deux parties nettement séparées par un dispositif architectural spectaculaire : la première, la plus importante, est un musée classique contenant de riches collections de bronzes, de porcelaines et de jades, sans oublier les peintures et les calligraphies. La seconde est consacrée au Pékin « populaire ». Or ce qui est montré dans cette galerie, ce sont des objets refaits, des évocations, des reconstructions d'une vie matérielle désormais engloutie sous les vagues de béton. Ce ne sont pas des objets originaux, qu'ils aient disparu dans l'indifférence générale ou qu'ils n'aient pas été jugés dignes de figurer tels quels dans l'espace muséal.

9. Si certaines provinces ont connu une renaissance spectaculaire des cultes, comme l'attestent de nombreux travaux récents (Jing 1996 ; Dubois 2005 ; Chau 2006), la situation dans les villes est différente et la vie religieuse y est seulement tolérée. Les réseaux sociaux qui se tissaient autrefois autour des temples semblent s'être en partie déplacés vers les comités de quartier.

10. www.travelchinaguide.com/attraction/beijing/tiananmen-square/national-museum.htm

11. Nous soulignons.

des repères permettant de réintroduire le divers des temps et des lieux dans les villes homogénéisées de l'empire de l'Éternel présent.

Réintroduire la saveur de l'histoire dans la ville reconstruite

Comme en Europe et, avec un éclat particulier, en France, la création de musées ouverts à un large public a suivi la chute de l'Ancien Régime. Ce phénomène, qui va de pair avec l'émergence du monument historique décrite par Daniel Fabre, serait «un effet, secondaire mais bien tangible, de l'entrée dans la modernité» (Fabre 2000 : 24). Si le premier musée chinois, fondé en 1905, ne fut pas implanté au cœur de la capitale mais dans la petite ville de Nantong (province du Jiangsu), à l'initiative d'un notable influent et fortuné (Shao 2004), c'est l'État républicain qui devint le maître d'œuvre de la politique muséale censée instruire et éduquer les nouveaux citoyens d'un pays en marche vers la science et le progrès. Les palais et les domaines impériaux furent convertis en musées ou en parcs publics – *gongyuan* – (voir Shi 1998), tandis que s'élevaient des bâtiments «à l'occidentale» destinés à abriter les collections archéologiques, les curiosités scientifiques et, plus tard, les vestiges révolutionnaires. S'y sont ajoutés de nos jours de gigantesques édifices construits à grands frais dans les zones d'exploitation (*kaifa qu*) qui se multiplient à la périphérie de villes toujours plus étendues. La nouvelle muséographie chinoise se veut moderne et spectaculaire, comme l'atteste le musée de l'Écriture tout récemment ouvert à Anyang où les objets authentiques, mal exposés et chichement éclairés, laissent la vedette à l'équipement informatique et aux immenses panneaux didactiques qui accueillent les visiteurs dès le hall d'entrée.

Faire entrer des objets et parfois des villages entiers ou des sites naturels dans l'espace muséal, c'est une manière de les protéger contre l'emprise dévorante du marché, mais aussi le moyen de les intégrer dans un récit national monumental combinant relecture du passé et projection de et vers l'avenir. La «mise en musée», comme l'inscription sur la liste du patrimoine mondial de l'Unesco et la construction de parcs à thèmes, constitue l'une des facettes d'une entreprise systématique de reconstruction d'un sens de l'histoire et d'homogénéisation des peuples et des lieux. Entre l'histoire des historiens et les magasins à souvenirs pour touristes s'ouvre dès lors un espace intermédiaire où coexistent culture scolaire et fierté nationale. Les nouveaux musées y tiennent une place de choix. Pour en avoir une illustration, il suffit de consulter la rubrique consacrée au musée national de Chine sur le site de l'agence de tourisme officielle ¹⁰ : «The National Museum of China houses the most cherished and topmost level cultural relics of the whole nation, which can be seen in history schoolbook ¹¹.» C'est dans cet espace que je souhaiterais m'aventurer maintenant, tant il me paraît caractéristique du nouvel agencement des mondes intérieur et extérieur dans la modernité chinoise.

De cet agencement nouveau, je prendrai pour exemple un monument de la ville de Chengdu, chef-lieu de la province du Sichuan. Cette ville abrite le mausolée Yongling de l'empereur Wang Jian (847-918), fondateur de la dynastie éphémère des Shu (907-925) qui régna sur la région après la chute de la longue et prestigieuse dynastie des Tang (618-907). C'est un monument

fig. 1

Des gardes armés font face aux musiciennes sculptées sur les flancs du catafalque de l'empereur Wang Jian (847-918). Yongling, Chengdu (Sichuan), 2011. Photo Françoise Lauwaert.

remarquable, surtout par sa chambre funéraire composée de trois parties auxquelles on accède par un passage en pente douce. La partie médiane contient un vaste catafalque rectangulaire en pierre orné de vingt-quatre bas-reliefs de danseuses et de musiciennes, gardé par douze guerriers enfoncés dans le sol jusqu'à mi-corps (fig. 1). La chambre arrière abrite le lit funéraire, surmonté d'une statue du souverain. Au prix d'un remaniement total du dispositif sacré, une version *yang* (tournée vers l'extérieur et les seuls vivants) de ce monument *yin* destiné à abriter les ombres a été projetée dans l'espace public par la volonté des autorités municipales. Au centre de la place jouxtant le mausolée trône une copie du catafalque, qui sert désormais de socle à un étrange dragon en marbre blanc – sans doute a-t-on *empilé* le lit funéraire sur le catafalque et remplacé ce que le portrait du défunt pouvait avoir de trop « féodal » par une image abstraite du pouvoir. Sur les côtés se déploient en arc de cercle vingt-quatre statues en bronze représentant les musiciennes, qui ont été « décollées » des parois et installées chacune séparément sur un socle (fig. 2). Il n'est plus nécessaire de se pencher pour admirer la grâce de leurs mouvements, tout est devenu parfaitement *visible* et *lisible*. Nous avons désormais deux monuments au lieu d'un seul, le second et le plus récent m'apparaissant comme une sorte

fig. 2
Évocation moderne,
décorative et extérieure
des figures qui ornent
le catafalque de l'empereur
Wang Jian (847-918).
Yongling, Chengdu
(Sichuan), 2011.
Photo Françoise Lauwaert.

12. Cette ethnie minoritaire, composée de multiples sous-ethnies, est appelée aussi Mong, Hmong ou H'Mong. On la trouve essentiellement dans la Chine du Sud-Ouest (Yunnan, Guizhou, Guangxi), ainsi qu'au Laos, en Thaïlande, en Birmanie et dans le nord du Vietnam. La région de Kaili est considérée comme le cœur du pays miao.

13. C'est là qu'en octobre 2010 fut fastueusement célébrée la fête « manger les entrailles du tambour » (*chi gu zang*) qui conclut un cycle rituel de douze ans. L'abattage de porcs remplace désormais le sacrifice de bœufs offerts aux ancêtres (celui-ci continue cependant dans des villages plus petits et moins exposés aux tentations de la modernité han). Sur la transformation de cérémonies religieuses en festivals folkloriques mis en scène par les autorités locales dans un contexte finalement assez proche, on pourra se reporter à Névot (2008).

d'hologramme de l'original. Celui-ci, sorti de son contexte et décomposé en ses parties « utiles », a été recomposé pour former un ensemble profane et décoratif. Flanqué d'arbres en pots, il contribue sur un mode anecdotique à donner à la ville impitoyablement modernisée son cachet d'ancienneté et son enracinement dans une histoire locale. Le tombeau, dûment répertorié dans tous les guides locaux mais peu visité, est devenu presque superflu, comme peuvent l'être les œuvres exposées dans de nombreux musées, écrasées par la profusion des panneaux didactiques et la grandiloquence du décor.

La sortie du tombeau des musiciennes qui décoraient les parois du catafalque de l'empereur Wang Jian et leur accession à l'espace public s'est accompagnée d'un passage des deux (bas-reliefs) aux trois dimensions (rondes-bosses). Dans d'autres cas, ce sont des scènes du monde bien réel qui se trouvent réduites à un décor en deux dimensions. Les murs de la ville de Kaili, dans la province du Guizhou, sont couverts de fresques illustrant la vie des Miao ¹², œuvres des enseignants de l'Institut des beaux-arts fraîchement construit dans la zone de développement de cette ville autrefois connue pour son extrême pauvreté. Ce décor peint se retrouve dans les villages « typiques » des alentours, et particulièrement à Xijiang, élevé au rang de village emblématique de la culture miao ¹³. Les paysans qui se détachent sur ces images colorées d'un passé idéalisé pour mener leur vie ordinaire apparaissent dès lors comme une version terne et prosaïque de ceux qui incarneraient la véritable essence de la culture miao (fig. 3). Celle-ci a été réduite à quelques traits aisément isolables, parmi lesquels figurent l'art de la broderie (qui ne survit plus aujourd'hui que sous la forme pauvre et répétitive de souvenirs pour touristes) et la construction de ponts en bois (qu'il s'agisse en réalité de l'architecture de l'ethnie dong vivant à plusieurs centaines de kilomètres de là ne semble pas gêner les metteurs en scène d'une existence villageoise plus vraie que nature). Dans ce décor en trompe-l'œil se poursuit une vie laborieuse et souvent joyeuse et inventive, mais ces manifestations de vitalité ne sont sans doute pas assez pittoresques pour inspirer les auteurs de ces fresques. Otages d'un discours nostalgique d'« authenticité » qui séduit un nombre croissant de Chinois, les Miao sont désormais épinglés dans l'espace muséal. Il est d'ailleurs de plus en plus fréquent de voir s'ouvrir dans ces villages de petits musées abritant photographies et objets d'une culture matérielle encore vivante il y a quelques années à peine, à côté des inévitables « portraits » de personnages historiques locaux.

Du bon usage des espaces intermédiaires

Les musées ruraux restent une exception et la fièvre muséale touche principalement les villes. Plantés sur un vaste terre-plein conquis sur un quartier d'habitat urbain ou sur des terres agricoles (nous connaissons l'ampleur des conflits que suscitent les expropriations), les nouveaux musées consomment leur rupture avec l'espace quotidien. Vitaines de la modernité et de la solvabilité de leurs commanditaires, la mesure de leur majesté est donnée par les dizaines de mètres à parcourir depuis le portail jusqu'à la volée d'escaliers menant à l'entrée.

fig. 3
Village de Xijiang
dans la région de Kaili
(Guizhou), 2010.
Photo Françoise Lauwaert.

14. La conception de son bâtiment principal obéit à un symbolisme numérique inspiré du *Livre des mutations* (*Yijing*), le classique de la divination. Tel quel, il représente une variante moderne fascinante du *Mingtang*, la maison du Calendrier, un édifice rituel antique dont nous avons maintes descriptions, parfois contradictoires, mais dont nous ignorons la forme précise.

15. Ces précisions proviennent du site du monument : <http://www.worldartmuseum.cn/sjtgk/jgjs/index.shtml>.

16. Dans l'étude qu'il a consacrée au *Livre des documents* (*Shujing*), Henri Maspero (1924) faisait déjà un sort à ce qu'il appelait « la méthode évhémériste » consistant à plaquer une grille d'interprétation historique sur des récits légendaires ou mythologiques. Sur la figure de Yu le Grand, on se reportera aux études détaillées de Mark Edward Lewis (1990, 2005a, 2005b) et à Lauwaert (1998).

ci-dessus

fig. 4
L'allée menant au musée national de l'Écriture chinoise. Anyang (Henan), 2011.
Photo Françoise Lauwaert.

ci-contre

fig. 5
Entre la place de la Flamme éternelle et l'autel des Millénaires coule un fleuve de bronze représentant les trois millions d'années d'histoire chinoise « depuis que l'homme utilisa le feu ». Pékin, 2011.
Photo Françoise Lauwaert.

Cette esplanade peut être laissée nue, comme c'est le cas pour le nouveau musée provincial du Shandong, ce qui accentue ainsi le splendide isolement de l'édifice, mais elle peut aussi constituer un espace intermédiaire mis à profit pour donner aux visiteurs un avant-goût de ce qui les attend à l'intérieur. C'est le cas du musée de l'Écriture chinoise (Zhongguo Wenzi Bowuguan) inauguré à Anyang le 16 novembre 2009, dont la voie d'accès est balisée par des portiques auxquels sont suspendues des copies agrandies de carapaces de tortues et d'ossements portant des inscriptions oraculaires (*jiaguwen*) [fig. 4]. Ces carapaces décoratives, devant lesquelles se font photographier petits et grands, sont comme la projection extérieure, ludique et pleinement visible de ce qui ne se donne que difficilement à voir dans les salles faiblement éclairées. Nous les retrouvons dans le parc du musée archéologique de Yinxu, établi à Anyang sur le site de la dernière capitale de la dynastie des Shang (1570-1045 avant J.-C.), tandis que la présence de poteaux décorés inspirés des bronzes antiques vient justifier l'appellation donnée à cette ville de « capitale de l'âge du bronze en Chine ».

Un espace intermédiaire bien plus important est l'allée réunissant la place de la Flamme éternelle (Shenghuo Guangchang) à l'autel des Millénaires (Zhonghua Shiji Tan) à l'extrémité ouest de l'avenue Fuxing, à Pékin. Ce vaste ensemble architectural, saturé de symbolisme ¹⁴, a été construit en l'an 2000 pour célébrer l'entrée dans le troisième millénaire. Il se situe dans le prolongement de l'axe est-ouest qui fut tracé après la fondation de la République populaire de Chine afin de donner une nouvelle orientation à la ville, autrefois dominée par l'axe traditionnel nord-sud. Sur toute la longueur de l'allée s'étire un ruban de bronze long de 262 mètres et large de 3 ¹⁵ (fig. 5). Conçue au départ pour être inondée par un cours d'eau symbolisant à la fois la Voie lactée et les fleuves de Chine, cette gigantesque échelle graduée réalisée dans un matériau noble emblématique de l'Antiquité chinoise représente un fragment de la ligne du temps. Le comput démarre il y a trois millions d'années, « quand l'homme commença à utiliser le feu », nous dit le texte gravé dans le bronze. Ensuite, nous avançons par tranches de cinquante, puis de dix mille ans. À partir de 7000 avant J.-C., la progression se poursuit par bonds de cinquante, puis de dix et enfin de deux ans. Le décompte annuel commence en 2080 avant notre ère, sans que pour autant le moindre événement soit enregistré. Les descriptions « scientifiques » des préhistoriens font alors place au texte des *Annales* (*Shiji*) de Sima Qian (145-90 avant J.-C.), l'ouvrage fondateur de l'historiographie chinoise, découpé en séquences chronologiques à partir du récit de la prise de pouvoir par Yu le Grand. Ce demiurge, qui se transformait en ours afin de mener à bien l'aménagement du territoire chinois autrefois submergé par les eaux, est considéré dans l'historiographie traditionnelle comme un véritable personnage historique et comme le fondateur de la première dynastie, celle des Xia, qui aurait régné du ^{xxi}^e au ^{xvi}^e siècle avant notre ère ¹⁶. Le récit s'étoffe avec l'instauration de la dynastie des Shang, dont l'historicité est avérée, même si de nombreuses lignes correspondant à des années « où il ne se passe rien » sont laissées vides. Ce n'est qu'à partir de 840 avant J.-C. qu'elles sont toutes remplies et que l'allée prend la figure régulière qui est la sienne jusqu'au bout.

17. Les Chinois numérotent les années, auxquelles correspond un animal emblématique (tigre, dragon, buffle, etc.), par cycles de douze et de soixante, résultant de la combinaison de deux caractères pris dans une série de dix et de douze.

18. Très tôt dans leur histoire, les Chinois ont recouru aux « tableaux » (*biao*), mais ceux-ci ne constituent que des agencements plus complexes de matériaux organisés sur le mode de la liste. Ces présentations compactes de faits livrés sans commentaires se retrouvent dans les *Annales* de Sima Qian, mais aussi dans les codes (voir Will 2003), les traités de rituel et les généalogies.

Si, de 840 avant notre ère à 1899, chaque année « avec ou sans importance » a droit impartialement à une ligne, le dernier siècle jouit d'un traitement de faveur. Ses années sont représentées par leur animal emblématique ¹⁷ et la place qui leur est allouée augmente, allant parfois jusqu'à occuper l'équivalent de quatre lignes (c'est le cas notamment de l'année de la fondation de la République populaire de Chine ou de celle de la mort de Mao Zedong et de Zhou Enlai). C'est sur l'année du dragon, correspondant aux caractères cycliques *gengchen*, selon le comput chinois, et à l'an 2000 dans notre calendrier, que vient buter le fleuve de bronze au pied de la volée d'escaliers menant au sommet du monument en forme de cadran solaire. C'est là que s'arrêtent la plupart des visiteurs. Rares sont ceux qui franchissent les portes du bâtiment, dont l'accès est rendu malaisé par une succession de barrières métalliques. Ils ont tort, car ils ratent ainsi le second hommage rendu à la nation chinoise, sous la forme d'un gigantesque bas-relief courant sur tout le périmètre de la salle circulaire qui constitue le cœur de ce que l'on serait tenté d'appeler un temple. On y dénombre des centaines de personnages, de Yu le Grand à Deng Xiaoping (fig. 6). Ce foisonnement contraste avec la sobriété de l'allée de bronze, mais c'est bien la même leçon qui est délivrée, une leçon d'histoire traditionnelle scandée par le découpage en dynasties et illustrée par la grandeur des empereurs. Sur le pourtour extérieur du bâtiment court une galerie décorée des écussons des cinquante-six ethnies reconnues officiellement et de quarante statues de grands hommes (parmi lesquels trois « grandes femmes »): philosophes, peintres et poètes, mais aussi ingénieurs et médecins. En reprenant la distinction subtile effectuée par Mona Ozouf (1997) entre rois, grands hommes et héros et les espaces qui leur sont consacrés, l'autel des Millénaires, qui réserve une place si importante aux empereurs et aux grands hommes, nous paraît constituer un complément à la fois géographique et thématique à la stèle des Héros (Yingxiong Jinian Bei) de la place Tian'anmen.

Voir un texte de loin ou de près

Revenons à l'allée de bronze. Ses concepteurs ont été confrontés à un problème intéressant : il fallait qu'ils parviennent à faire tenir en une seule ligne les points forts (rares ou nombreux) de chaque année prise dans le déroulé chronologique. Cela revenait à dresser la liste des fragments jugés les plus significatifs à l'aune d'une vision monumentale du passé chinois ¹⁸. Dresser des listes, c'est renouer avec l'une des formes les plus anciennes d'organisation du texte écrit, comme l'a montré Jack Goody. L'analyse qu'il donne de cette forme me paraît s'appliquer particulièrement bien à l'allée de bronze : « La liste implique discontinuité et non continuité. Elle suppose un certain agencement matériel, une certaine disposition spatiale [...] elle a un commencement et une fin bien marquée, une limite, un bord, tout comme une pièce d'étoffe. » (Goody 1979 : 50) Ce qui était autrefois destiné à l'usage des scribes au fond des palais et des temples est ici installé en plein air, dans l'espace public.

Comment se lit l'histoire sur cette gigantesque étoffe de bronze ? Ses auteurs ont respecté la forme annalistique propre aux historiens chinois anciens. S'ils ont pris la peine de faire graver par deux fois les dates de chaque année, par référence au calendrier occidental (en chiffres romains

sur les bords) et « à la chinoise », par dynastie et année de règne dans la ligne de texte, j'y vois une volonté de poursuivre une tradition de datation impériale (et nationale) toujours bien vivante, dans les musées notamment. L'ensemble du projet est marqué par un grand conservatisme, comme en témoigne le choix de faire remonter les débuts de l'histoire chinoise au cycle mythique de Yu le Grand, au mépris des avancées de l'historiographie moderne, et celui de reproduire tels quels des fragments des *Histoires dynastiques* ¹⁹ en chinois classique, donc peu lisibles par le public non cultivé.

Cette liste, comprenant un nombre impressionnant de caractères (180 000 selon le site officiel), est-elle destinée à être lue ? Est-elle même « lisible » ? Elle m'apparaît comme une illustration moderne du paradoxe relevé par Robert Harrist Jr. (2008 : 211-217 ; chap. IV) à propos des grandes inscriptions à flanc de montagne gravées par des empereurs, des moines ou des lettrés illustres. Pour cet auteur, leur caractère monumental (et par conséquent politique) ne peut s'appréhender que de loin et d'un seul coup d'œil, au prix de l'illisibilité. Pour la lire « ligne par ligne », il faut déambuler sur le corps de l'inscription, ce qui est souvent extrêmement malaisé, voire impossible. Or, la providentielle panne du système hydraulique qui devait recouvrir l'allée de bronze d'un filet d'eau permet maintenant aux visiteurs de l'autel des Millénaires de la parcourir tout du long, de s'arrêter sur une époque particulière et de repérer leur année de naissance dans le défilé d'un temps plus vaste et plus solennel. En suivant le fil du temps depuis la flamme éternelle, on s'aperçoit que les parties les plus anciennes sont impeccables tandis que le tronçon correspondant au dernier siècle,

fig. 6
Évocation du Premier
empereur Qin Shi Huangdi
(221-209 avant J.-C.)
et de son armée :
bas-relief ornant la salle
principale de l'autel
des Millénaires. Pékin, 2008.
Photo Françoise Lauwaert.

19. C'est sans doute aussi une manière de se couvrir de l'autorité des Anciens et d'éviter les épineux problèmes d'interprétation qui ont considérablement compliqué la vie des historiens dans les premières décennies de la République populaire de Chine.

20. Un élément dont Marita Sturken ne parle pas, mais qui ne peut manquer de toucher les sinologues, c'est que Maya Lin, la toute jeune conceptrice du mémorial, est la nièce de Lin Huiying, la première femme architecte chinoise, dont il a été question dans la note 4.

21. Frederic Wakeman Jr. (1985) s'est livré à une comparaison éclairante sur les rituels funéraires accomplis pour les trois figures les plus marquantes de l'histoire chinoise contemporaine, à savoir Sun Yat-sen, Chiang Kai-shek et Mao Zedong, et sur les mausolées érigés après leur disparition.

et particulièrement à la période contemporaine, est poli par les pieds des passants, à la manière des mains des statues touchées par les foules dévotes. Ces marques d'usure témoignent de l'appropriation du monument par ses visiteurs. Ce que l'allée donne à voir de près, ce n'est pas le temps de l'histoire de la nation mais celui des individus qui, un par un, laissent leur marque sur le flot des ans et emportent un peu de la poussière du temps à la semelle de leurs souliers.

Réserver une place au deuil dans le récit monumental

Autant qu'aux inscriptions rupestres, dont le contenu est souvent bien plus riche, ces séries de faits historiques sèchement alignés et dépourvus de commentaires me font penser aux listes de noms que l'on grave sur les monuments aux morts. Ces témoignages récents d'une histoire meurtrière nous sont familiers, au point qu'on ne les remarque parfois même plus, et pourtant l'un d'entre eux se détache de tous les autres par son ampleur, son ambition et les controverses qu'il a suscitées, c'est le Vietnam Veterans Memorial de Washington (voir Sturken 1991). Les visiteurs qui défilent devant ce mur lisse et sombre qui leur renvoie leur image en miroir peuvent appréhender «en bloc» la série impressionnante des noms des morts et disparus entre 1959 et 1975, et prendre ainsi conscience de l'impact des pertes subies (57 939 noms et quelques centaines de plus par la suite) ou, au contraire, les regarder «un par un», rechercher un proche ou être attiré par le caractère particulier d'un nom ou d'une journée (les noms sont groupés chronologiquement, par date de décès ou de disparition).

Les différences entre les deux monuments sont aussi marquantes que les ressemblances. Elles tiennent essentiellement à l'intention qui a présidé à leur réalisation : témoigner de la longueur et de l'importance de la civilisation chinoise pour l'allée de bronze ; constituer un rouage essentiel dans un processus de «guérison» et de réévaluation de l'histoire nationale pour le mémorial (*ibid.* : 119). Dans un cas, il s'agissait d'un projet étatique conçu au plus haut niveau, le président Jiang Zemin ayant joué un rôle particulièrement actif dans sa mise en œuvre, dans l'autre, c'est un groupe de vétérans, le Vietnam Veterans Memorial Fund, qui a levé les fonds nécessaires à la réalisation du mémorial et obtenu qu'il fût installé sur le mall de Washington ²⁰ (*ibid.*). La distinction qu'établit Marita Sturken (*ibid.* : 119-122) entre mémorial et monument est particulièrement pertinente pour saisir ce qui oppose ces deux projets. À l'exception des mausolées des plus hauts dirigeants ²¹ et des monuments dédiés aux martyrs et héros pris comme collectifs et par conséquent anonymes, la Chine a peu de monuments funéraires au sens que l'on donne à ce terme dans les pays d'Europe qui ont subi les deux guerres mondiales (voir Koselleck 1995 et Prost 1997). Nous trouvons une illustration exemplaire de cet effacement des noms dans la stèle ornée de bas-reliefs dressée sur la place Tian'anmen et dédiée à la mémoire des prédécesseurs de la révolution, depuis la guerre de l'Opium (1840-1842) jusqu'à la fondation de la République populaire de Chine en 1949. Monument mais non mémorial, rien ne permet d'accrocher la mémoire dans ces silhouettes dont Wu Hung (1991) a souligné l'inexpressivité. Même l'individualité des traits du visage a été refusée à ces héros en qui s'est opérée la «transfiguration monumentale» dont parlait Reinhart Koselleck (1997 : 183). Ce ne sont plus des personnes, et l'on pourrait même dire

que ce ne sont plus des morts puisqu'ils ne laissent guère au deuil la place qui lui revient.

De manière plus générale, l'absence de la mort « ordinaire » dans les grandes villes chinoises, et particulièrement à Pékin, est frappante. S'il est devenu fréquent de rencontrer des cortèges funéraires dans les villages et les bourgades, et si les tombes parsèment à nouveau les champs, il n'y a guère en ville de cimetières pour les gens du commun (c'était d'ailleurs le cas également sous l'Empire). La seule mort admise est héroïque et volontaire. Cet effacement de la perte et du deuil (qui a connu son apogée lors de la Révolution culturelle, où le simple port d'un brassard noir pour commémorer le décès d'un proche était subversif) participe à mes yeux de ce nouveau partage entre intériorité et extériorité qui caractérise la modernité chinoise.

Le musée et ses ombres

Évacuée de l'espace public, la mort peut trouver une certaine place au musée. Les détracteurs de ces institutions bourgeoises opposent souvent « culture vivante » et « objets morts », coupés de leur contexte. Or, le poids du temps et la présence de la mort perceptibles dans les œuvres exposées

fig. 7

Les photos agrandies de martyrs exécutés à la fin de l'Empire. La femme en haut à gauche est la célèbre féministe et femme de lettres Qiu Jin (1875-1907). Musée national de Chine, Pékin, 2011. Photo Françoise Lauwaert.

fig. 8

Temps difficiles
de Pan He (1956).
Musée national de Chine,
Pékin, 2011.
Photo Françoise Lauwaert.

peuvent prendre sens et valeur lorsque s'impose à l'extérieur des salles la culture de l'oubli. Ce rôle de conservateur de la mémoire des morts – de certains morts –, avec toute l'ambiguïté qu'il comporte, m'a particulièrement frappée dans la partie du musée national de Chine consacrée à l'histoire de la révolution.

Après de longues périodes de fermeture (à chaque tournant politique, il fallait refaire l'accrochage) et des années de travaux de rénovation, l'immense vaisseau construit en 1959 sur le flanc est de la place Tian'anmen pour abriter le musée de la Révolution et le musée d'Histoire rouvrit ses portes en mars 2011 sous le nom de musée national de Chine (Zhongguo Guojia Bowuguan). Plusieurs univers conceptuels cohabitent dans cet espace démesuré où les visiteurs se répartissent de manière fort inégale. La plupart d'entre eux s'engouffrent dans les salles souterraines consacrées à l'histoire ancienne pour y admirer des œuvres de qualité exception-

nelle dans une scénographie sobre et efficace. La partie correspondant à l'ancien musée de la Révolution, rebaptisée maintenant « La Voie vers la renaissance » (*Fuxing zhi lu*), attire un public plus clairsemé, et pourtant c'est là que je souhaiterais m'attarder.

Ces salles ne diffèrent pas fondamentalement de celles que j'ai arpentées près de quarante ans auparavant. On y voit comme alors de nombreuses photographies des héros et martyrs de la révolution, même si les victimes des purges maoïstes ont désormais retrouvé leur place légitime. Ces visages en noir et blanc, souvent très fortement agrandis et par conséquent un peu flous, contribuent à donner un aspect fantomatique à ces vastes salles désertées (fig. 7). Comme au temps de la ferveur révolutionnaire, la scénographie souligne le contraste entre la période qui précéda la Libération (nom donné à la prise du pouvoir par les communistes en 1949), marquée par la douleur, l'humiliation et le sacrifice, et la période contemporaine, triomphaliste. Presque quarante ans après la fin du maoïsme radical, on aurait pu s'attendre à ce que les premières décennies de la République populaire soient abordées sous un jour plus objectif, mais il n'en est rien : les épisodes les plus douloureux (le Grand Bond en avant et la Révolution culturelle, mais aussi la succession des campagnes politiques qui ont décimé l'intelligentsia chinoise) sont tout simplement passés sous silence. Les morts anonymes et les victimes de la folie maoïste n'ont pas leur place dans le musée de la Révolution. Quant aux dernières salles, consacrées aux années « de réforme et d'ouverture » (après décembre 1978), elles se perdent dans l'insignifiance avec l'exposition des cadeaux officiels offerts par les visiteurs étrangers.

Le contraste entre ces salles et les autres parties du musée permet de comprendre combien il est difficile d'appréhender le passé chinois comme une totalité. Les conservateurs semblent en effet avoir hésité entre plusieurs approches, privilégiant tantôt l'aspect artistique, tantôt l'aspect documentaire. Alors que la section « Chine ancienne » du musée contient de riches collections d'œuvres d'art, la priorité est donnée aux documents dans les salles consacrées à l'histoire contemporaine. Des peintures et des sculptures récentes y sont pourtant exposées, non comme elles le seraient dans un musée d'art contemporain mais à titre d'illustration d'épisodes historiques. Elles acquièrent ainsi un statut ambigu, entre le document et la fiction. Ce caractère faussement documentaire est d'ailleurs accentué par le commentaire audio, qui leur est exclusivement consacré, et par leur forme académique, qui crée une impression de contemporanéité avec les documents « d'époque ». La première salle, dédiée à la guerre de l'Opium, est ainsi ornée d'une grande peinture à l'huile réalisée en 2009 par Zhou Fuxian et Li Fulai, intitulée *Le Règne autocratique de la dynastie des Qing (Qing wangchao de zhuanzhi tongzhi)*. On y voit des théories de fonctionnaires inclinés devant le trône impérial perdu dans des fumées qui évoquent l'opium. Cette œuvre académique donne de la dernière dynastie une image radicalement différente de celle qui est présentée dans les salles historiques, où siègent en majesté les portraits officiels des empereurs Kangxi (1662-1722) et Qianlong (1736-1795). Il y aurait donc deux manières d'évaluer la dernière dynastie, selon qu'on la montre dans le musée de la Chine ancienne ou dans celui de la Révolution. Dans le premier, l'accent est mis sur la grandeur im-

fig. 9
Passants regardant
les statues de bronze
exposées dans
la Bookstore Street.
Kaifeng (Henan), 2011
© Imagine China/AFP.

périale, les innovations scientifiques, les conquêtes (Xinjiang, Tibet) et les avancées intellectuelles; dans le second, c'est l'incompétence, la corruption et la faiblesse d'une dynastie étrangère qui sont lourdement soulignées.

Les Chinois établissent un lien de cause à effet entre stabilité politique et créativité artistique, leur période de prédilection étant sans conteste la dynastie des Tang (618-907). Ce parti pris explique sans doute l'absence d'objets qui auraient pu illustrer et rendre vivante une période présentée comme «décadente», et ceci en dépit de son extrême richesse. La découverte de la peinture occidentale et du nu, les modifications dans l'habitat, le mobilier et la mode, les nouvelles techniques du corps (à commencer par l'abandon de la coutume de bander les pieds des petites filles), l'âge d'or de l'Opéra de Pékin et l'arrivée du cinéma... ce ne sont là que quelques thèmes parmi d'autres qui auraient pu donner matière à un déploiement d'objets riches de mémoire et d'histoire. Ainsi, nous sommes ramenés malgré nous aux réflexions de Leys qui ont servi de point de départ à cet article. Se pourrait-il que cet auteur ait finalement raison et que l'on doive trouver dans cette pauvreté matérielle des musées d'histoire contemporaine l'illustration d'une indifférence chinoise à la culture matérielle du passé, du moins du passé proche?

Je pense qu'il s'agit d'autre chose, et la nature des objets exposés (car il y a quand même quelque chose à voir dans ces vastes galeries) doit nous mettre sur la voie. L'espace central des premières salles est occupé par des sculptures monumentales, qui seraient bien mieux à leur place sur une place publique qu'entre les murs d'un musée (fig. 8). La ressemblance de certaines d'entre elles avec les sculptures qui ornent le mausolée du président Mao au centre de la place Tian'anmen (art «d'extérieur» par excellence) est frappante. Ces œuvres constituent le véritable commentaire sur les documents exposés et offrent sous une forme emphatique un jugement rétrospectif sur l'époque. S'il est maintenant de bon ton d'exposer les trésors de la culture ancienne de la Chine (c'est même devenu une pièce majeure du dispositif diplomatique), l'État se réserve le monopole du récit monumental et veille à donner de l'histoire contemporaine une image convenable. Cette image se déploie à l'intérieur comme à l'extérieur de l'espace muséal et recourt aux mêmes conventions stylistiques. Ce n'est sans doute pas un hasard si l'on trouve dans bon nombre de musées les mêmes groupes de personnages pittoresques qui décorent les allées commerçantes des nouveaux quartiers anciens (fig. 9). Le passé n'est plus à effacer comme c'était le cas à l'époque maoïste, mais il constitue le décor aseptisé où peuvent se distraire et s'émerveiller les habitants de l'empire de l'Éternel présent. Dans ce décor s'estompent les repères temporels et spatiaux. Les lieux de mémoire et les sites historiques pourront ainsi sembler «anciens» ou «contemporains», «extérieurs» ou «intérieurs», comme il vous plaira!

Université libre de Bruxelles,
Laboratoire d'Anthropologie des Mondes contemporains
francoise.lauwaert@ulb.ac.be

Remerciements

Je remercie Lia Wei et Zhang Qiang pour leur aide, leurs conseils et leur amitié. Je remercie aussi chaleureusement Brigitte Baptandier et Judith van der Stegen pour leurs remarques précieuses et pertinentes.

Bibliographie

L'empire de l'Éternel présent. Par Françoise Lauwaert

Chau, Adam Yuet

2006 *Miraculous Response. Doing Popular Religions in Contemporary China*. Stanford, Stanford University Press.

Dubois, Thomas David

2005 *The Sacred Village. Social Change and Religious Life in Rural North China*. Honolulu, University of Hawai'i Press.

Fabre, Daniel

2000 « L'ethnologie devant le monument historique », in Daniel Fabre (dir.), *Domestiquer l'histoire. Ethnologie des monuments historiques*. Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme : 1-29.

Fairbank, Wilma

2008 *Liang and Lin : Partners in Exploring China's Architectural Past*. Philadelphie, University of Pennsylvania Press.

Goody, Jack

1979 *La Raison graphique*. Paris, Minuit (traduction française).

Harrist, Robert E., Jr.

2008 *The Landscape of Words. Stone Inscriptions from Early and Medieval China*. Seattle-Londres, University of Washington Press.

Jing, Jun

1996 *The Temple of Memories. History, Power, and Morality in a Chinese Village*. Stanford, Stanford University Press.

Koselleck, Reinhart

1997 *L'Expérience de l'histoire*. Paris, Gallimard-Seuil (traduction française).

Lauwaert, Françoise

1998 « Le saint, le boîtier et l'héritier. À propos de la fonction impériale en Chine », *L'Homme* 148 : 79-98.

Lewis, Mark Edward

1990 *Sanctioned Violence in Early China*. Albany, State University of New York Press.

2005a *The Construction of Space in Early China*. Albany, State University of New York Press.

2005b *The Flood Myths of Early China*. Albany, State University of New York Press.

Leys, Simon

1991 « L'attitude des Chinois à l'égard du passé », in *L'Humeur, l'Honneur, l'Horreur*. Paris, Robert Laffont : 9-48.

Maspero, Henri

1924 « Légendes mythologiques dans le Chou-king », *Journal asiatique* ; <http://www.uqac.quebec.ca/zone30/Classiquesdesciences sociales/index.html>.

Névot, Aurélie

2008 *Comme le sel, je suis le cours de l'eau : le chamanisme à écriture des Yi du Yunnan (Chine)*. Nanterre, Société d'ethnologie.

Ozouf, Mona,

1997 « Le Panthéon. L'École normale des morts », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. I, Paris, Gallimard (« Quarto ») : 155-178.

Prost, Antoine

1997 « Les monuments aux morts. Culte républicain ? culte civique ? culte patriotique ? », in Pierre Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire*, t. I, Paris, Gallimard (« Quarto ») : 199-223.

Shao, Qin

2004 « Exhibiting the modern : The creation of the first Chinese museum, 1905-1930 », *The China Quarterly* 179 : 684-702.

Shi, Mingzheng

1998 « From imperial gardens to public parks : the transformation of urban space in early Twentieth-Century Beijing », *Modern China* xxiv : 219-254.

Sturken, Marita

1991 « The wall, the screen, and the image : the Vietnam Veterans Memorial », *Representations* 35 : 118-142.

Wakeman, Frederic, Jr.

1985 « Revolutionary rites : The remains of Chiang Kai-shek and Mao Tse-tung », *Representations* 10 : 146-193.

Will, Pierre-Étienne

2003 « La réglementation administrative et le code pénal mis en tableaux », *Études chinoises* xxii : 93-157.

Wu, Hung

1991 « Tienanmen Square : A political history of monuments », *Representations* 35 : 84-117.

1995 *Monumentality in Early Chinese Art and Architecture*. Stanford, Stanford University Press.

Zhang, Li

2006 « Contesting spatial modernity in late socialist China », *Current Anthropology* 47(3) : 461-484.

Zhang, Liang

2003 *La Naissance du concept de patrimoine en Chine xix^e-xx^e siècles*. Paris, Éditions Recherches/Ipheus (« Archithèses »).

多彩蛋花自然之美 多彩蛋花自然之美

西江第一寨
苗家
大碗