



HAL
open science

**CONSTRUCTION NATIONALE ET SPECTACLE DE
LA DIFFÉRENCE EN RÉPUBLIQUE POPULAIRE
DE CHINE** Analyse des rôles de la “ minzu minoritaire ”
dans le cinéma de 1950 à 2005

Vanessa Frangville

► **To cite this version:**

Vanessa Frangville. CONSTRUCTION NATIONALE ET SPECTACLE DE LA DIFFÉRENCE EN RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE Analyse des rôles de la “ minzu minoritaire ” dans le cinéma de 1950 à 2005. Sciences de l'Homme et Société. Université Jean Moulin - Lyon III, 2008. Français. NNT: . tel-00333566

HAL Id: tel-00333566

<https://theses.hal.science/tel-00333566>

Submitted on 23 Oct 2008

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

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

UNIVERSITÉ LYON III – JEAN MOULIN

UNIVERSITÉ DE LYON

École Doctorale Lettres – Langues – Arts
Institut d'Études Transtextuelles et Transculturelles

Thèse présentée en vue de l'obtention du doctorat

Études de l'Asie et ses diasporas

Et soutenue le 17 décembre 2007

CONSTRUCTION NATIONALE ET SPECTACLE DE LA DIFFÉRENCE EN RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE

Analyse des rôles de la « *minzu* minoritaire » dans le cinéma de 1950 à 2005

Présentée par

Vanessa FRANGVILLE

Sous la direction de

Monsieur le Professeur Gregory B. LEE

Jury composé de

Madame Evelyn Nien-Ming CH'IEN, Professeur Agrégé, Université du Minnesota (États-Unis)

Monsieur Christian GALAN, Maître de Conférences (HDR), Université Toulouse II – Le Mirail

Monsieur Jean-Pierre GIRAUD, Professeur des Universités, Université LYON III – Jean Moulin

Madame Siyan JIN, Professeur des Universités, Université d'Artois

Monsieur Gregory B. LEE, Professeur des Universités, Université LYON III – Jean Moulin

Monsieur Jon SOLOMON, Professeur Adjoint, Université Tamkang (Taiwan)

CONSTRUCTION NATIONALE ET SPECTACLE DE LA DIFFÉRENCE EN RÉPUBLIQUE POPULAIRE DE CHINE

Présentée par
Vanessa FRANGVILLE

Sous la direction de
Monsieur le Professeur Gregory B. LEE

UNIVERSITÉ LYON III – JEAN MOULIN

Décembre 2007

REMERCIEMENTS

Le soutien, l'ouverture d'esprit et la disponibilité de M. Gregory Lee ont été indispensables pour mener ce projet. Son investissement remarquable dans le développement des études chinoises et de la recherche à Lyon m'a inspiré dans mes choix professionnels et intellectuels.

Les enseignants, personnels et collègues des universités de Lyon 3 et de Minda (Beijing) qui m'ont suivie durant ces années ont su me donner de précieux conseils et ont largement contribué à enrichir ce travail.

Elena Barabantseva (Manchester), Nimrod Baranovitch (Haifa), McKay Barrow (University of California), Gardner Bovingdon (Bloomington), Rosella Ferrari (SOAS), Michael Friederich (Bamberg), Rachel Harris (SOAS), He Xingliang (CASS, Beijing), Li Yu (Ohio State University), Pierre Marsone (EPHE), Marie-Claire Quiquemelle (Jussieu) et bien d'autres chercheurs sont restés attentifs à l'avancée de mes travaux. Leur promptitude à échanger leurs points de vue et leurs recherches est exemplaire.

La disponibilité et la vigilance de M. Jean-Louis Bouilly et de Mme Valentina De Monte du fonds chinois de la Bibliothèque municipale de Lyon m'ont permis de toujours rester au fait des publications passées et récentes.

L'expérience de l'enseignement a été très enrichissante sur le plan humain et professionnel. J'espère avoir donné à mes étudiants autant qu'ils m'ont apporté.

Sans Florent Villard et Corrado Neri, je n'aurais jamais eu l'impression qu'il existait une vie après la thèse. Leurs conseils et remarques d'anciens doctorants ont stimulé mon travail.

Avec les doctorants de Lyon 3, nous avons refait la Chine et le monde bien des fois. Un grand merci à Laurette Cointet pour son amitié et son accueil chaleureux à Beijing ; à Zhang Jinling pour son aide toujours spontanée et enthousiaste ; à Maud Céna pour nos karaokés pékinois ; à Antoine Ramon pour son soutien matériel et moral depuis le Japon ; et à Meera Ashar pour son sens de l'humour, son affection et ses multiples corrections.

Mes amis de Beijing et du Xinjiang, Abdulla, Ahmat, Anwar, Dolqun, Elijan, Hua Bin, Léa, Tursunjan et Wulan, ont toujours été fidèles aux rendez-vous à chacun de mes passages en Chine. Sans Adila et la mise à contribution de tous ses amis, mon séjour au Xinjiang n'aurait peut-être pas eu la même saveur.

Mes amis lyonnais, qu'ils se trouvent à Brighton, Lille, en Normandie, entre Beijing et Paris ou sur une île en Malaisie, n'ont pas non plus été épargnés dans les discussions et les corrections de ma thèse. Mais leur contribution la plus importante est immatérielle : leur amitié sans concession.

Mes parents et mes frères m'ont toujours soutenu dans mes projets, et leur confiance en mes capacités n'a jamais failli, de mes premiers pas en Chine jusqu'à l'aboutissement de ces longues années d'études.

La compréhension et les attentions de Liang Hongling, Lucie-Leïla Blaise et Thomas Boutonnet m'ont été indispensables pour surmonter des épreuves auxquelles nul n'est jamais préparé. Leur présence et leur affection sont des cadeaux précieux que je garde en moi et redécouvre toujours avec le même émoi et la même intensité.

Le courage, la force d'aimer de Cristina, Elena, Dario, Luigi et Philippe m'ont porté tout au long de la rédaction. Ils ont inspiré chaque page de ce travail. Ils ont su insuffler en moi leur amour de la vie et de l'autre, et ont donné un vrai sens au partage et au don de soi. Ma gratitude est infinie.

Enfin, je sais que je dois chaque mot, chaque virgule, chaque point de cette thèse à une personne en particulier : les ingrédients « clés » de ce travail sont sans aucun doute la patience, l'amour et la confiance d'Alexandre Benod. Il a supporté chacun de mes états d'âme, du plus apathique au plus euphorique, sans jamais cesser de m'encourager. Ce travail lui est dédié.

À Paola

Quando una stella brilla il doppio, dura la metà

Mais tu brilles à jamais dans nos coeurs

REMARQUES PRÉLIMINAIRES

- Les termes chinois sont transcrits en mandarin pinyin, à l'exception des noms propres pour lesquels les transcriptions EFEO ou Wade-Giles en cantonais sont plus répandues dans la langue française (ex : Sun Yat-sen).

- Les termes japonais sont transcrits selon le système Hepburn révisé.

- Les patronymes chinois et japonais sont cités selon l'usage, le nom de famille se plaçant avant le prénom.

- Conformément à l'usage, les titres des essais, nouvelles, articles et chansons sont donnés entre guillemets, tandis que ceux des ouvrages, revues et films sont en italiques.

- Des abréviations ont été utilisées pour trois termes :

GMD : Guomindang (Parti nationaliste)

PCC : Parti communiste chinois

RPC : République populaire de Chine

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1 - Évolution du caractère *yi* (étrange, étranger, différent, inhabituel) _____ p.64

Tableau 2 - Expressions composées du terme *minzu* : traduction par « nation » ou « ethnie » _____ p.106

Tableau 3 - *Minzu* traduit par ethnie : différents degrés de compréhension _____ p.107

Tableau 4 - La *minzu* minoritaire au cinéma, tableau comparatif entre les années 1950-1960 et les années 1980 _____ p.252

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION _____ p.1

PREMIERE PARTIE : *Minzu*, essai de définition du
concept et de sa nature _____ p.27

*Chapitre 1 – Minzu, éléments d'unification et de
cohésion* _____ p.31

A – Création de la nation chinoise moderne _____ p.32

a) Un État sans nation : culturalisme et universalisme _____ p.32

b) Redéfinition des territoires : introduction du concept de nation _____ p.37

c) Origine du terme *minzu* _____ p.41

B – Création d'un État multinational chinois _____ p.46

a) La construction de la nation _____ p.46

b) La formation d'un État-nation _____ p.49

c) Origine du terme *shaoshu minzu* _____ p.54

Chapitre 2 – Minzu, production de frontières _____ p.62

A – Création de frontières par la « race » _____ p.62

a) Remarques préliminaires sur la méconnaissance de l'Autre _____ p.62

b) *Minzu*, clé d'interprétation immédiate _____ p.65

B – La « grande famille » des Han et des *minzu* minoritaires _____ p.70

- a) Importance du lignage _____ p.70
- b) « Race » : entre mythe et théorisation _____ p.78

Chapitre 3 – Minzu, instauration d'un nouvel ordre social _____ p.83

A – Interprétation de *minzu* : la question de la « culture » _____ p.83

- a) Interprétation culturaliste et communiste de *minzu* _____ p.83
- b) Identification des *minzu* _____ p.86

B – Interprétation « ethnique » de *minzu* _____ p.90

- a) Division « ethnique » de la société et hiérarchisation _____ p.90
- b) « Ethnisation » du concept de *minzu* et ses conséquences _____ p.96

Chapitre 4 – Bilan : *minzu*, signifiant flottant _____ p.99

SECONDE PARTIE : Discours sur les *minzu* minoritaires dans le cinéma socialiste, 1950-1965 : le sauvage complaisant à éduquer _____ p.109

Chapitre 5 – Les « shaoshu *minzu pian* » dans la construction d'une nouvelle Chine _____ p.110

A – Le cinéma socialiste des années 1950-1960 _____ p.111

- a) Construction d'une nouvelle Chine _____ p.111
- b) Le cinéma comme instrument révolutionnaire _____ p.117
- c) La production cinématographique de l'ère socialiste _____ p.120

B – « *Shaoshu minzu pian* » _____ p.124

- a) Une nouvelle catégorie cinématographique _____ p.124
- b) Thématiques et enjeux politiques _____ p.127
- c) Films et analyses _____ p.130

C – Positions et développement théoriques _____ p.134

a) Visibilité, différence et pouvoir	p.134
b) Plan	p.137

Chapitre 6 – Approche de l'altérité ou mise en place d'un ordre social ? p.140

A – Marginalité spatiotemporelle de la <i>minzu</i> minoritaire	p.142
a) Un autre espace-temps	p.142
b) Création d'un autre monde	p.150
c) Bilan	p.157

B – Infériorisation de la <i>minzu</i> minoritaire et mission civilisatrice du Han	p.158
a) Infériorisation de la <i>minzu</i> minoritaire	p.158
b) La mission du Han : entre socialisme et humanitarisme	p.168
c) Bilan	p.177

Chapitre 7 – Éloge de la diversité ou uniformisation des valeurs p.179

A – Naturalisation de la pensée socialiste	p.180
a) La <i>minzu</i> minoritaire fidèle au PCC	p.180
b) Unité des <i>minzu</i> contre l'ennemi national	p.187
c) Bilan	p.196
B – Standardisation de la diversité : culture universelle	p.198
a) Festival et unité nationale	p.198
b) Figures de l'universel	p.205
c) Bilan	p.211

Chapitre 8 – La *minzu* minoritaire dans le grand projet socialiste p.213

TROISIEME PARTIE : Discours sur les *minzu* minoritaires dans le cinéma post-socialiste, 1985-

2005 : ambiguïté des rapports et déplacements de
l'instrumentalisation _____ p.219

*Chapitre 9 – Le cinéma et les minzu minoritaires à
l'heure des réformes* _____ p.220

A – Renouveau du cinéma en Chine, 1980-2000 _____ p.223

a) « Révolution culturelle » : une industrie malade _____ p.223

b) L'ère des réformes : entre consommation et éducation _____ p.226

c) Art et divertissement : les deux rails d'un même train _____ p.235

B – Du film à l'image : la *minzu* minoritaire _____ p.245

a) Les shaoshu minzu pian entre 1965 et 1980 _____ p.245

b) Les minzu minoritaires au grand écran après 1980 _____ p.249

c) Portrait global de 1985 à 2005 _____ p.255

*Chapitre 10 – Révision ou prolongement des
stéréotypes ?* _____ p.260

**A – Figure idéalisée du non-Han : entre distanciation et
identification** _____ p.262

a) Modèle spirituel : se ressourcer pour renaître _____ p.263

b) Lieu de transgression pour le Soi : Quête de l'Autre pour le Soi _____ p.268

c) Bilan _____ p.272

**B – Frontières et ordre social : échec du dépassement des
aliénations** _____ p.273

a) Personnages hybrides : rencontres superficielles et éphémères _____ p.273

b) Description du non-Han : entre « authenticité » et ethnocentrisme han _____ p.277

c) Bilan _____ p.282

*Chapitre 11 – Du réel au fantasme ou du fantasme au
réel ?* _____ p.285

**A – Les exigences du marché : s(t)imuler la production de la
minzu minoritaire** _____ p.285

a) Objet de consommation : projection des besoins du Han	p.285
b) Effet supermarché : reproduction des images	p.293
c) Bilan	p.298

B – Les exigences de l'État : encourager la mythification de la

***minzu* minoritaire** p.299

a) <i>Minzu</i> minoritaire : lieu de rencontre du commercial et du politique	p.299
b) Réduction des aspects de négociations : force politique du non-politique	p.307
c) Bilan	p.318

CONCLUSION p.321

FILMOGRAPHIE p.334

BIBLIOGRAPHIE p.344

INTRODUCTION

Les bruyants discours sur l'unité nationale sont partout accompagnés d'une politique habilement donnée en spectacle, de "dosages ethniques et régionalistes", qui permet au pouvoir de dissimuler sa nature en perpétuant les stéréotypes ethnicistes.¹

¹ Jean-Loup Amselle, « Ethnies et espaces : pour une anthropologie anthropologique », in *Au cœur de l'ethnie : Ethnies, tribalisme et État en Afrique*, Jean-Loup Amselle et Elikia M'Bokolo (Dir.), Paris, La Découverte, 1999, p.9.

Nationalisme, racisme, conflits ethniques, guerre des civilisations, séparatisme, ethnicisme, multiculturalisme, assimilationnisme... La fragmentation des identités collectives et individuelles est une thématique récurrente de l'actualité, autant dans le discours politique que dans l'échange quotidien. Le vocabulaire journalistique et scientifique s'est enrichi de termes nouveaux, dont les concepts restent souvent mal définis et mal compris. Les stratégies adoptées par les gouvernements pour gérer la diversité humaine et nationale, du jacobinisme au fédéralisme en passant par le multiculturalisme, sont également le sujet de nombreux débats qui semblent se poursuivre sans fin. Le phénomène de morcellement ne s'explique pas tant comme une conséquence mais plutôt comme une condition du processus de mondialisation dans lequel il s'inscrit. La revendication de caractères originaux et non conformes à un modèle homogène ne peut être seulement perçue comme une « réaction » à la pensée néo-libérale qui dynamise cette conception du monde pour encourager un marché unique. Elle peut effectivement être considérée comme un produit inaliénable de cette mondialisation et révèle, pour reprendre les termes de l'anthropologue Jean-Loup Amselle, la « situation de balkanisation globalisée » à

laquelle nos sociétés contemporaines sont confrontées.² Cependant, il faut souligner que le cas breton s'exprime différemment de la situation des Tchétchènes, qui diverge encore de la parcellisation de l'ex-Yougoslavie. Il est certes très tentant de placer ces occurrences sur un même plan, et d'assimiler par exemple la Tchétchénie et les Ouïgours aux revendications des groupes d'Oussama Ben Laden. Pourtant elles sont dissemblables dans leur nature car elles sont liées à des contextes historiques, politiques et économiques particuliers. À chaque situation correspondent des enjeux qui ne sont pas systématiquement du ressort de l'uniformisation économique et culturelle, mais qui s'inscrivent dans des problématiques localisées.

Dans ces conditions, l'étude de la composition de la population chinoise et des structures qui l'encadrent coïncide, sur le plan international, avec l'attention accrue portée sur les interactions entre global et local. L'intérêt pour la pluralité de la population chinoise est relativement tardif dans les études occidentales, bien que le sujet ait été largement réfléchi en Chine dès le début du vingtième siècle. Le trouble apporté par la multitude de réformes et de revirements politiques depuis la fondation de la République populaire de Chine (RPC) jusqu'à la fin des années 1970 peuvent en partie expliquer ce retard. L'accès difficile aux documents, à la fiabilité d'ailleurs incertaine, et *a fortiori* l'impossibilité d'effectuer des enquêtes de terrain ont participé à une ignorance ou une méconnaissance du sujet. Toutefois, celui-ci connaît un développement notable depuis maintenant une vingtaine d'années. La réaffirmation d'un état chinois multiethnique ou multinational (*duo minzu zhengzhi* 多民族政制) dans les années 1980 a sans doute contribué à cet essor nouveau. Parallèlement, l'insistance du discours officiel sur l'homogénéité de la culture et de l'histoire des populations chinoises en même temps que les démonstrations spectaculaires

² Jean-Loup Amselle, *Branchements, Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001, p.15.

de la diversité humaine et culturelle en Chine constituent un paradoxe qui n'a pas échappé aux chercheurs sinologues. Enfin, l'existence de conflits socio-économiques en Chine a trouvé un écho certain dans l'actualité internationale : la tendance douteuse à appliquer le label « ethnique » à tout antagonisme et à situer les hostilités sur un plan substantiellement culturel a au moins valu d'attirer l'attention sur ces phénomènes.

Notre développement nécessite, en premier lieu, des données terminologiques précises. Avant de détailler l'architecture de notre dissertation, nous nous proposons donc de nous arrêter sur quelques termes clés. Les perspectives d'approches théoriques et méthodologiques, ainsi que les choix et les spécificités du corpus seront abordés ensuite.

Précisions terminologiques et positions théoriques

Dans ce travail, on se trouve confrontés au problème des mots, qu'il convient de traiter : l'utilisation et la traduction de certains termes en français et en chinois. Dans le cadre de notre positionnement théorique, nous utiliserons certains termes qu'il conviendra de définir au moment de leur utilisation. D'autres éléments de vocabulaire peuvent d'ores et déjà être abordés en introduction, notamment les termes clés en chinois et leur traduction dans le reste de ce document.

Rappelons brièvement que le langage est reconnu comme une construction sociale, en ce qu'il est un code artificiel qui résulte d'une convention entre les hommes qui le partagent. Le choix des mots a donc une importance cruciale, et est au cœur des débats contemporains autour de la langue et des problèmes de la classification. On retiendra, pour notre part, qu'un mot ne reproduit pas forcément une réalité mais la construit. Dans ce sens,

le langage est chargé d'un « pouvoir symbolique » pour reprendre les termes du sociologue Pierre Bourdieu.³ Edward Said rappelle à ce propos que les objets sont « d'abord ancrés dans le langage, puis dans la culture, les institutions, et dans l'ambiance politique du représenté ».⁴ Il convient donc ici de considérer les mots non pas pour ce qu'ils sont ou prétendent être, mais pour leur emploi dans un contexte précis et défini. En effet, comme le rappelle le sociologue Pierre-Jean Simon :

À strictement parler, un mot n'a pas de sens : il n'a, comme peuvent nous les rappeler les linguistes, que des *emplois*.⁵

Cette constatation implique qu'un mot a une histoire qui ne saurait être délibérément omise. En revenant sur certains termes clés, on évite de les situer au-dessus ou en dehors de l'histoire socio-économique et culturelle, pour les replacer au cœur d'une société donnée dans un contexte déterminé. Car, il ne s'agit pas « d'employer les mots n'importe comment, sans se soucier de leur histoire et leur utilisation dans différents contextes, de leurs divers registres de sens ».⁶ Au contraire, il est utile d'insister sur la variabilité de leur signification à l'intérieur d'une histoire sociale, politique et culturelle qui détermine leur emploi. Il s'agit, en bref, de savoir de quoi on parle. Ceci explique pourquoi la première partie de notre étude est entièrement consacrée au terme *minzu*, dont l'importance ne nous permettait pas de le traiter le temps trop bref d'une introduction. Ce que l'on peut retenir de ce concept, c'est son caractère artificiel et immotivé, qui se développe autour de notions complexes et changeantes, au fil de l'histoire de la Chine mais aussi du monde.

Quant à la traduction de termes chinois, nous partons du principe que « la traduction

³ Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.

⁴ Edward W. Said, *L'orientalisme, l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Seuil, 2003, p.269.

⁵ Pierre-Jean Simon, *Pour une sociologie des relations interethniques et des minorités*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006. P.-J. Simon souligne.

⁶ Julien Freund, *Sociologie de Max Weber*, Paris, PUF, 1968, p.52.

relève d'une valeur d'usage, non d'échange ». ⁷ En d'autres termes, il n'existe pas de correspondance exacte entre un terme dans une langue et sa traduction dans une autre langue ; toute traduction est transformation car elle apporte de nouveaux éléments à un contexte particulier. Elle est mise en application conformément à une société d'accueil dont la situation varie de la société émettrice. Nous faisons donc le choix de garder le terme *minzu* sans le traduire, rejoignant ainsi certains chercheurs. ⁸

Tout observateur attentif de la Chine a été interpellé par la question de la diversité de sa population, largement mise en avant par les media et les discours politiques chinois : la Chine comprend officiellement cinquante-six *minzu* 民族, dont un groupe majoritaire à plus de 90% représenté par les Han, masse très hétérogène mais inventée unie par une histoire ancestrale. ⁹ Au centre de notre travail, le terme de « *minzu* minoritaire » résulte d'une réflexion personnelle sur le néologisme chinois, car il n'est pas le plus couramment employé par les chercheurs. Nombre d'entre eux ne remettent pas en question le langage académique qui traduit « *shaoshu minzu* » (少数民族 : peu nombreux + *minzu*), et se contentent d'employer la traduction de leurs prédécesseurs. Aussi, on trouve généralement en anglais l'expression « national minorities » ou « ethnic minorities », rendue en français par « minorités nationales » et « minorités ethniques ». ¹⁰ Il nous semble que cette traduction est erronée, car

⁷ François Laplantine et Alexis Nouss (Dir.) *Métissages : de Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001, p.561.

⁸ D'autres chercheurs conservent le terme *minzu* dans leurs travaux, comme Gardner Bovingdon dans *Autonomy in Xinjiang: Han Nationalists Imperatives and Uyghur Discontent*, Washington, East-West Center Washington, 2004; ou Uradyn Bulag, *The Mongols at China's Edge: History and the Politics of National Unity*, Lanham, Maryland, Rowman and Littlefield, 2002.

⁹ On développera la question des Han un peu plus loin. La première partie de ce travail est consacrée au terme *minzu*, que nous aborderons alors en détail.

¹⁰ Parmi les chercheurs français qui travaillent sur la question des nationalités en Chine, le terme de « minorité nationale » ou « minorité ethnique » correspond usuellement à la dénomination des *shaoshu minzu*. Sabine Trébinjac, dans son ouvrage sur la musique ouïgoure et sa relation au pouvoir, introduit dès la première page le terme de « minorités nationales » sans l'interroger autrement que dans la dualité Han/ non-Han ; voir les pages

elle met en exergue la donnée démographique (le faible nombre sur la population totale), qui en chinois n'est qu'un adjectif et non l'objet central de l'expression. D'autre part, le terme *minzu* est franchement ignoré et indifféremment remplacé par une pléthore de mots eux-mêmes mal définis. En outre, les journaux, les revues et rapports chinois en langue étrangère adoptent plutôt la traduction : « nationalité minoritaire », sans doute pour des raisons de fidélité sémantique au terme d'origine (*shaoshu* étant adjectif et *minzu* nom). C'est également le terme retenu par les organismes internationaux comme les Nations Unies ou l'ONU. Cependant, certains media chinois ou internationaux alternent l'usage des termes « nationalité », « nationalité minoritaire » et « minorité ethnique », ce qui crée une confusion pour le lecteur non-initié et souligne encore une fois l'embaras face au mot *minzu*.

Nous avons donc décidé de rester proche de la formulation chinoise en respectant l'ordre des termes (*shaoshu* en adjectif et *minzu* en nom). « Minoritaires » s'entend bien sûr comme une qualité démographique, en opposition à une majorité dont il faut préciser sans tarder qu'elle est fabriquée. D'autre part, l'expression retenue, *minzu* minoritaire, pointe non plus la faiblesse du nombre, mais d'emblée interpelle le lecteur sur la clé du système de classification chinois, *minzu*. Ce choix contraint le lecteur à s'interroger et à revenir constamment sur ce vocable, et nous permet de garder à l'esprit son ambiguïté et sa complexité tout au long de l'étude. Ne pas traduire *minzu* dans le cadre précis de cette expression n'a pas pour objectif de confondre le lecteur, ni de se délester d'une notion

d'introduction Sabine Trébinjac, *Le Pouvoir en chantant- Tome 1, l'art de fabriquer une musique chinoise*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2000. La politiste Fanny Lothaire identifie les Ouïgours à une « ethnique », mais prend rapidement le raccourci de « minorité nationale » ou pire, « minorité » ; voir Lothaire, pages d'introduction. Fanny Lothaire, *La Chine et ses minorités, les Ouïgours entre incorporation et répression*, Paris, L'Harmattan, 2006. L'ethnologue Jean Berlié, quant à lui, parle de « minorité ethnique », comme les chercheuses Françoise Aubin et Elisabeth Allès ; voir Jean Berlié, *Sinisation*, Guy Trédaniel, 1998; Françoise Aubin, *L'arrière plan historique du nationalisme ouïgour*, in CEMOTI, n°25, janvier juin 1998; et Allès, *Musulmans de Chine, une anthropologie des Hui du Henan*, Paris, EHESS, 2000.

incommode. Il s'agit au contraire de souligner son caractère fabriqué et arbitraire. Dans certaines utilisations, lorsque *minzu* n'est pas précédé de *shaoshu*, il existe des correspondances en français ; dans ces cas, nous conserverons le terme et sa traduction en plaçant l'un ou l'autre entre parenthèses comme précision. Mais la plupart du temps *minzu* a un sens, et même des sens, des connotations et une histoire bien spécifiques que le terme non traduit nous permet de conserver ainsi.

Le terme de minorité peut bien sûr lui aussi être questionné. En effet, il commande nécessairement une opposition à une majorité (*duoshu minzu* 多数民族), dans le cas chinois les Han. Il n'est pas rare de trouver dans certaines études un questionnement, voire une réfutation, à juste titre, de la classification des *minzu* minoritaires. Il est aisé d'observer que les critères retenus par le gouvernement chinois pour qualifier les *minzu* (langue, terres, économie et culture communes) ne sont pas tous entièrement applicables, comme c'est le cas pour les Hui par exemple.¹¹ En revanche, on oublie fréquemment de préciser que la majorité elle-même, au titre de *minzu*, est le résultat d'une invention. Les Han, réputés homogènes et prétendus dotés d'une profonde histoire multimillénaire, constituent dans les faits une population extrêmement variée et fragmentée par des histoires et des pratiques culturelles qui se croisent et se décroisent sans jamais se fixer dans un corps unique et immuable. Questionner les *minzu* minoritaires revient à s'enquérir de la catégorie Han, et conclue nécessairement à leur artificialité. Bien que les Han ne soient pas le point central de notre étude, la composition visuelle des Han, ou ce que la majorité Han *devrait être*, constitue également un thème qu'il faudrait explorer en d'autres lieux.

Pour plusieurs raisons, nous éviterons toutes les traductions du type : ethnie, groupe

¹¹ Voir le travail de Dru Gladney sur les Hui : *Muslim Chinese, Ethnic Nationalism in the People's Republic*, Orlando, Harcourt Brace & Company, 1998.

ethnique, minorité, race et autres dérivés.¹² D'abord, ces termes ont ceci en commun qu'ils sont, comme *minzu*, des notions préjudiciables, car ils font croire à une substance concrète de l'objet que le mot se contenterait de reproduire. Mais les mots sont arbitraires et malléables, et n'ont pas forcément de rapport avec des réalités. Or une ethnie ou une race, pas plus qu'une *minzu* ne sont des essences du monde ; ces concepts sont des inventions de l'esprit humain. Ensuite, ces notions sont attachées à une idéologie, comme système global d'interprétation du monde politique et historique, que nous ne partageons pas. Ils imposent une vision fragmentée et immuable du monde, au même titre que l'identité. Notre positionnement théorique avance au contraire que le genre humain ne peut être soumis à une classification rigide et déterminée. Toute division biologique ou culturelle est arbitraire, non scientifique et indémontrable. Il est question de défendre l'idée d'un monde complexe, fait de « branchements », de connexions, en mouvement perpétuel et qui ne saurait se figer dans le temps et dans l'espace, mais qui se développe dans l'échange continu.¹³

De plus, à ces termes se rattache généralement l'idée que la division du genre humain est la conséquence du « besoin » de l'homme de classier, ranger, catégoriser. Dans de nombreux discours, on entend que cette manie taxinomiste est inhérente à la nature humaine : elle répondrait à une peur de l'Autre et de la différence, qui menaceraient l'intégrité du Soi. Pour notre part, la peur de l'Autre ne peut pas être la seule condition préalable à la classification. Nous pensons que catégoriser les êtres humains en race, en ethnie ou en *minzu*, est avant tout une prise de distance pour définir une relation de pouvoir. En effet, on peut reprocher aux théories de la confrontation Moi/ Autre de participer à un discours qui essentialise le comportement raciste et par là même le légitime. La peur est également une « construction culturelle » (*cultural artifact*) ainsi que le définit l'anthropologue américain

¹² Nous emploierons toujours ces termes entre guillemets.

¹³ J.-L. Amselle, *Branchements*, pages d'introduction.

Clifford Geertz ; on pourrait même parler de construction sociale.¹⁴ La peur de l'Autre peut être une réaction construite par rapport à un imaginaire individuel ou collectif : en prétendant l'existence d'un danger, un discours peut prétendre protéger un groupe d'individus de celui-ci, et légitimer ainsi un pouvoir.¹⁵ De cette façon, le rôle de chaque acteur de la société est déterminé, et fermement maintenu car essentialisé. Comme dans le cas du colonialisme, la place de chacun peut être préservée tant par celui qui désigne que par celui qui est désigné, dès lors que l'on fait croire à tous que ces rôles sont biologiquement ou culturellement intrinsèques à leur nature.

De ce fait, l'ethnicité, qui peut être assimilée à l'identité ethnique, est un sujet complexe à traiter car il appelle deux notions, identité et ethnie, que nous avons réfutées. L'ethnicité serait, dans ce travail, décrite comme une « ressource mobilisable dans la conquête du pouvoir politique et des biens économiques. »¹⁶ Nous plaçant dans la pensée instrumentaliste, l'ethnicité est perçue comme un phénomène conscient de rapprochement des individus pour exprimer des intérêts communs.¹⁷ La politisation et la manipulation

¹⁴ Il faut alors comprendre la culture comme un ensemble de pratiques qui peuvent changer dans le temps, qui ne sont pas figées. Ainsi, les « constructions/ artefacts culturels » et leur représentation changent à mesure que la culture évolue. Voir Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.

¹⁵ On peut se rapporter à la définition de Joël Thomas pour lequel l'imaginaire est « un système, un dynamisme organisateur des images, qui leur confère une profondeur en les reliant entre elles. L'imaginaire n'est donc pas une collection d'images additionnées, un corpus, mais un réseau où le sens est dans la relation. » Voir Joël Thomas (Dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998, p.15. Pour Cornélius Castoriadis, il existe un « imaginaire social » qui consiste en un ensemble de significations sociales imaginaires, historiques et dépendantes du contexte culturel. Voir Cornélius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975. Sur sa pensée, voir également l'ouvrage de Nicolas Poirier, *Castoriadis, L'imaginaire radical*, Paris, PUF, 2004 ; ainsi qu'un hommage au travail de Cornélius Castoriadis par Jérôme Jamin, « Imagination et imaginaire », in *Les cahiers internationaux de symbolisme*, n°89-90-91 sur le thème « Ecriture et engagement », 1998, pp.227-232.

¹⁶ Philippe Poutignat et Jocelyne Streiff-Fenart, *Théories de l'ethnicité*, Paris, PUF, 1995, p.105.

¹⁷ Pour une synthèse complète des principaux penseurs et ouvrages des théories primordialistes et instrumentalistes de l'ethnicité, voir le chapitre 4 de l'ouvrage de Poutignat et Streiff-Fenart.

stratégique de l'ethnicité dans le but de conquête de pouvoir, sans être son seul fondement, nous semble être une clé importante dans la compréhension des différentes organisations politiques et culturelles de la Chine contemporaine.

Terrain de recherches et perspectives

L'unité de ces cinquante-six *minzu* est promue comme fondement « naturel » et historique de la nation chinoise, ainsi définie par un corps multinational ou multiethnique (*duo minzu* 多民族). Cette conception de la nation est rendue visible et publique par le biais de manifestations spectaculaires autour des différentes *minzu* et de l'unité nationale : programmes télévisés pour les festivités du Nouvel an, cérémonies des fêtes nationales, défilés pour les événements sportifs ou culturels internationaux, promotion touristique... Ces différentes démonstrations, riches en danses et chants hauts en couleurs, sont des occasions répétées de promouvoir ce modèle. Mais la théâtralisation du multiculturalisme chinois à l'intérieur comme à l'extérieur des frontières marque également et avant tout une volonté de l'état de contrôler sur le plan national les diversités locales. En effet, à travers la pluralité des groupes de populations chinoises, c'est l'unité nationale (*minzu tuanjie* 民族团结), en tant que cohésion sociale et politique, qui est exhortée. En ce sens, cette dissertation peut rentrer dans le champ de l'étude de la construction nationale chinoise.

La recherche en Occident sur les *minzu* minoritaires (non-Han) s'est orientée à partir de différentes perspectives. On emploiera le terme de « *minzu* minoritaires » pour les désigner dans ce travail ; on expliquera plus loin ce choix. On peut d'ores et déjà annoncer le déséquilibre manifeste entre les études consacrées à l'étude de la fragmentation de la

population chinoise dans les milieux de la recherche anglophone et francophone.¹⁸ Le sujet des *minzu* minoritaires en langue française est de plus en plus développé, mais reste marginal en comparaison de l'abondante littérature en anglais. Le panel des angles d'études s'est élargi à mesure notamment des publications anglophones. En France, le travail sur les *minzu* minoritaires reste toutefois le privilège des études anthropologiques, ethnologiques et politologiques.¹⁹ Ces dimensions peuvent parfois se rejoindre comme c'est le cas dans l'ouvrage de l'ethnomusicologue Sabine Trébinjac, qui traite du rapport entre la musique et le pouvoir politique dans la Chine contemporaine à travers l'exemple des Ouïgours.²⁰ Une partie croissante des recherches en français se concentrent sur les problèmes liés à la politique des *minzu* (*minzu zhengce* 民族政策) et à ses conséquences en terme de pratiques culturelles et de géopolitique. La première dimension se penche en particulier sur les processus « d'acculturation » et de « sinisation » des *minzu* minoritaires.²¹ La seconde est beaucoup plus d'actualité, et s'inscrit essentiellement autour des risques de fragmentation du territoire chinois, remis en question par les nationalismes locaux et les revendications séparatistes. Les zones autour des frontières russes et des nouvelles républiques d'Asie Centrale sont traitées de façon spécifique : c'est le cas de la province du Xinjiang et des régions environnantes (Tibet, Mongolie, Qinghai). Les enjeux économiques et politiques à l'échelle de la Chine et à l'échelle du monde sont observés avec une attention accrue depuis

¹⁸ Par anglophone, on entend les études rédigées et publiées en anglais; pour les études dites francophones, on se réfère principalement à des publications en français.

¹⁹ On peut citer par exemple Elisabeth Allès qui travaille sur l'anthropologie de l'Islam en Chine et plus précisément sur les Hui, et Joël Thoraval qui a publié sur le concept d'ethnicité en Chine; Joël Thoraval, « L'usage de la notion « d'ethnicité » appliquée à l'univers culturel chinois », in *Perspectives chinoises*, numéro 54, juillet-août 1999.

²⁰ Notamment dans la première partie, Trébinjac, pp.23-154.

²¹ C'est le cas dans l'ouvrage de Berlié. L'auteur y étudie les différents aspects de la sinisation sur les Dong au Yunnan. Une autre étude, moins récente, traite des Miao dans la province du Guizhou : Claudine Lombard- Salmon, *Un exemple d'acculturation chinoise : la province du Gui Zhou au XVIIIe siècle*, Paris, EFEO, 1972. Y est exposée la résistance que les Miao ont opposé à l'implantation économique et administrative du pouvoir impérial à travers les Han.

2001.²² On peut donc avancer que la recherche en langue française a certainement progressé ces dernières années sur l'histoire économique et politique des Ouïgours et du Xinjiang.

Par ailleurs, les travaux anglophones élargissent le champ d'étude relatif aux *minzu* minoritaires. En dehors d'ouvrages à consonance ethnologique ou anthropologique dont s'inspire en partie la recherche française, des thèmes tels que l'éducation, la démographie, l'histoire républicaine, la littérature et le cinéma sont traités en rapport avec les *minzu* minoritaires.²³ La variété des références en anglais permet une vision plus globale et souvent plus poussée sur le plan théorique de la thématique traitée ici. Le rôle de l'état dans la formation des identités de chaque *minzu* a été abondamment traité par des chercheurs renommés comme Dru Gladney et Stevan Harrell. Leurs travaux s'opposent à la vision d'identités forgées uniquement sur des liens communautaires, religieux ou culturels, en ceci qu'ils contestent fortement l'homogénéité de chaque *minzu*- Han compris- et envisagent la formation des identités sous l'angle de la négociation entre état et localités. Depuis la fin des années 1990, un large corpus de chercheurs, qui se placent ouvertement dans la continuité

²² Voir par exemple les travaux de Nicolas Becquelin, centrés essentiellement sur l'économie du Xinjiang et ses relations avec le gouvernement central chinois (à savoir que le chercheur publie en grande partie en anglais). Nicolas Becquelin, « Xinjiang in the Nineties », *The China Journal*, Juillet 2000, pp.65-86. On peut penser également à l'ouvrage récent de Fanny Lothaire. Diplômée de l'IEP Strasbourg, on peut regretter que l'auteure ait toutefois usé et abusé du ton journalistique et n'ait pas systématiquement interrogé ses sources historiques.

²³ Sur la démographie et les politiques de migration et leurs conséquences, voir notamment Robyn Iredale, Naran Bilik, and Fei Guo, *China's Minorities on the Move, Selected Case Studies*, M.E. Sharpe. En ce qui concerne l'éducation des *minzu* minoritaires : Robyn Iredale, Naran Bilik, Wang Su, *Contemporary Minority Migration, Education and Ethnicity in China*, Edward Elgar, 2001; et Mette Alskov Hansen, *Lessons in Being Chinese, Minorities Education and Ethnic Identity in Southwest China*, University of Washington Press, 1999. Pour des études historiques de la *minzu* minoritaire, on peut voir Joanna Waley-Cohen, *Exile in Mid-Qing China: Banishment to Xinjiang, 1758-1820*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1991; et James Millward, *Beyond the Pass: Economy, Ethnicity, and Empire in Qing Central Asia, 1759-1864*, Stanford, California, Stanford University Press, 1998. Nous reviendrons de façon très détaillée sur l'étude des *minzu* minoritaires dans le cadre du cinéma dès la seconde partie du développement.

intellectuelle du précédent, vient compléter ces démarches, en interrogeant de façon plus systématique la catégorisation même de la population chinoise et le concept de *minzu*. C'est le cas par exemple des travaux de Thomas Mullaney qui visent à déconstruire la classification ethnique chinoise et à la replacer dans un contexte historique qui ne se limite plus à 1949.²⁴ Des chercheurs comme Louisa Schein, Jonathan Lipman, Ralph Litzinger, Gardner Bovingdon parmi d'autres, ont cherché à problématiser l'approche centrée sur l'État, développée par leurs prédécesseurs.²⁵ Dès lors, les champs d'études se sont déplacés vers le contexte local, et la dichotomie qui oppose directement le centre aux périphéries, parue trop simple, a été dépassée. Le rôle de l'État mais aussi des élites non-Han a apporté un nouvel éclairage sur la formation des identités. Parallèlement, les stratégies de résistance et de négociation au niveau local ont fait l'objet de nouvelles études qui ne cessent de se développer.²⁶ Finalement, l'interaction entre pouvoir étatique et pouvoir local a ouvert deux perspectives contradictoires mais complémentaires, à savoir l'assimilation et la collaboration des locaux au modèle unique imposé par le centre politique, et paradoxalement la résistance et le dépassement de ce modèle. Enfin, plus récemment, des études se sont portées sur l'aspect transnational du concept de *minzu* et sur les communautés diasporiques des *minzu* minoritaires et des Han à travers le monde. Le rôle de ces communautés dans la

²⁴ Thomas Mullaney, *Ethnic Classification Writ Large*, Londres, Sage Publications, 2004.

²⁵ Louisa Schein, *Minority Rules, the Miao and the Feminine in China's Cultural Politics*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2000; Ralph Litzinger, *Other Chinas: The Yao and the Politics of National Belonging*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2000; Bovingdon, *Autonomy in Xinjiang*. Voir également les articles de Jonathan Lipman et Gardner Bovindon dans Frederick Starr (Dir.), *Xinjiang: China's Muslim Borderland*, Armonk, New York, M.E. Sharpe, 2004.

²⁶ Sur la résistance des artistes non-han à Beijing, voir Nimrod Baranovitch, *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender and Politics, 1978-1997*, Berkeley, Californie, University of California Press, 2003. Sur la négociation des identités dans la musique, voir Rachel Harris, « Cassettes, Bazaars and Saving the Nation: the Uyghur Music Industry in Xinjiang, China », in Tim Craig et Richard King (Dir.), *Global Goes Local: Popular Culture in Asia*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2001, pp.265-283. Pour une étude des Hui à Xi'an, voir Maris Boyd Gillette, *Between Mecca and Beijing: Modernization and Consumption among urban Chinese Muslims*, Stanford, Californie, Stanford University Press, 2000.

construction de l'identité nationale chinoise a été démontré dans le travail d'Elena Barabantseva.²⁷ Les analyses de Louisa Schein ont également contribué à élargir ce champ d'études.²⁸

On voit que la question de l'identité a été placée au centre de la recherche sur les *minzu* minoritaires, quels que soient les domaines abordés et les conclusions fournies (à portée culturelle, géopolitique, économique, linguistique...). Notre approche cherche cependant à se distinguer en s'intéressant non pas à la formation des identités, mais au *discours sur les identités*. La question n'est pas de savoir comment et par quels moyens ou à travers quel processus de négociation une identité va s'articuler. En effet, nous partons du principe que l'identité ne constitue pas une notion fiable : l'identité renvoie à l'invariabilité, à la chimère de l'identique dans la répétition. Récemment, des chercheurs de plusieurs disciplines tentent de réfuter ce concept « brandi comme un totem ou répété d'une manière compulsive comme une évidence » sans que l'on puisse définir clairement son contenu, ses fonctions ni même son existence.²⁹ Sans nier les « fonctions vitales » qu'elle peut remplir, ni son « efficacité idéologique », l'identité reste néanmoins un concept mal expliqué et trop souvent sujet à controverse.³⁰ L'enfermement arbitraire qu'impose la notion d'identité exclut

²⁷ Elena Barabantseva, *The Shifting Boundaries of the Chinese Nation: Ethnic Minorities and Overseas Chinese in China's Modernisation Project*, thèse soutenue à l'Université de Manchester, 2005.

²⁸ Voir notamment Louisa Schein, « Homeland Beauty: Transnational Longing and Hmong American Video », *The Journal of Asian Studies*, mai 2004, vol.63, n°2, pp.433-463.

²⁹ François Laplantine, *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier-Fayard, 1999, p.17. L'identité est également un sujet de métaphysique, traité notamment par Derek Parfit. Le philosophe britannique réfute la notion d'identité personnelle car la personne en soi n'a pas d'existence fondamentale, elle n'est pas une unité définissable, mais la combinaison d'expériences, d'états mentaux, et de connections. Par là même, il ne peut pas exister d'identique à un individu puisque celui-ci n'est qu'assemblage. Cette analyse rend caduque la notion d'identité, qui n'est pas le centre d'un problème et ne constitue pas une question selon Derek Parfit. Voir Derek Parfit, *Reasons and Persons*, Oxford University Press, 1986 ; et l'ouvrage de Stéphane Ferret consacré à la pensée du philosophe britannique: *Le philosophe et son scalpel- le problème de l'identité personnelle*, Paris, Editions de Minuit, 1993.

³⁰ Le penseur français Paul Ricoeur reconnaît que « les passions identitaires sont profondément enracinées en

la compréhension de l'altérité et du métissage.

Dans ce cas, il s'agit plutôt d'analyser le discours sur les identités, comme fabrication et diffusion d'une conception non pas de ce qu'est le monde et de ce que sont les êtres qui le peuplent, mais de ce qu'ils *devraient* être. Ce qui retient ici notre attention, c'est le processus par lequel un concept inventé et fabriqué est rendu substantiel, autrement dit comment et à quelles fins les notions d'identité et de *minzu* sont maintenues comme entité naturelle, nécessaire et durable. La définition foucauldienne qui rapporte le discours à un corpus de textes scientifiques et pédagogiques peut être élargie à toute production artificielle qui tend à donner une image de la société comme unique et stable dans le temps et dans l'espace. Ainsi le discours ne se limite pas au langage. L'action de montrer quelque chose, de la représenter « sensoriellement » (par des images, des sons, des parfums ou des saveurs) suffit à la rendre présente. De la sorte, la composition visuelle des *minzu* minoritaires est une forme de discours en soi qu'il convient de déconstruire. Plutôt que de parler de représentation visuelle, qui est souvent entendue comme le substitut d'entité concrète et non comme production d'un texte, nous préférons utiliser le terme de *composition* ou d'*image*. On pourrait parler de performativité des compositions : les images n'imitent aucune réalité ni aucun état, elles les construisent activement.³¹

Partant de ce point de vue, notre intention a donc été d'analyser les discours sur les

nous », tandis que François Laplantine souligne que « c'est une notion d'une très grande pauvreté épistémologique, mais en revanche d'une très grande efficacité idéologique ». Voir François Laplantine, *Je, nous et les autres* ; et Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

³¹ La performativité (ou *performative utterance*) est une notion développée par le philosophe britannique John Austin (1911-1960). On dit d'une expression performative qu'elle constitue en elle-même la chose qu'elle énonce. L'exemple le plus pertinent est celui de la phrase « je vous déclare mari et femme » qui fait passer les fiancés au stade de mariés. Par cette simple énonciation dans un contexte particulier (dans une mairie pour un mariage), leur statut est modifié : cette phrase ne se contente pas de décrire, mais accomplit un acte. L'expression performative n'est ni vraie ni fausse, elle produit une performance. Voir John Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970.

minzu minoritaires chinoises tenus par le biais de compositions visuelles, autrement dit d'images. Nous avons en effet constaté, au cours de nos recherches, que les outils visuels avaient été relativement peu utilisés pour aborder le sujet du discours. À l'exception du travail de Dru Gladney, de quelques spécialistes du cinéma chinois, et d'une chercheuse aux Etats-Unis, Li Yu, peu de documents ont accompli une étude systématique des compositions visuelles des *minzu* minoritaires.³² Les compositions visuelles analysées par Dru Gladney sont de différentes natures : le cinéma, plus rarement la peinture, le dessin, et parfois la télévision. Le travail de Li Yu s'appuie principalement sur les posters de propagande sous Mao. Il s'agit cependant d'un article très court qui ne développe qu'un angle particulier de la composition visuelle : le rapport des *minzu* minoritaires avec la diffusion du socialisme sur le territoire chinois. Par ailleurs, les travaux existants ne font pas d'analyse globale, mais se concentrent généralement sur un axe précis, et confrontent rarement les différents types d'images (télévisées, peintes...). Subséquemment, il nous a paru intéressant d'organiser et d'approfondir notre réflexion à partir de ces « textes » en images.

Notre premier choix a été de mesurer l'interaction entre le discours étatique sur les *minzu* minoritaires chinoises et le discours qui pouvait être tenu par les *minzu* minoritaires elles-mêmes, à travers des images diffusées par l'État et d'autres diffusées par les *minzu* minoritaires. Cependant, nous avons été confrontés à plusieurs situations problématiques. D'une part, il s'est avéré relativement jusqu'à très difficile d'accéder aux documents produits par des *minzu* minoritaires. Essentiellement à visée divertissante ou pédagogique, la plupart

³² Dru Gladney, *Dislocating China Reflections on Muslims, Minorities and Other Subaltern Subjects*, London, Hurst and Company, 2004. Esther Yau traite de l'image des femmes non-han dans le cinéma, « Is China the End of Hermeneutics ? ; or, Political and Cultural Usage of Non-Han Women in Mainland Chinese Films », in Diane Carson, Linda Dittmar et Janice Welsch (Dir.), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, Minneapolis, Minnesota, University Press of Minnesota, 1994, pp.280-292. L'article de Li Yu analyse l'image des *minzu* minoritaires dans les posters de propagandes Li Yu, « Representations of Ethnic Minorities in Chinese Propaganda Posters, 1957-1983 », disponible sur <http://mclc.osu.edu/> (dernière consultation en mai 2006).

des documents mis à disposition étaient d'un intérêt plus qu'approximatif. Les images, notamment certains films, qui auraient pu s'avérer pertinentes dans ce travail sont difficilement accessibles : à caractère controversé, elles peuvent être le sujet de censure (et il faut souligner le pouvoir du Bureau de censure chinois qui n'est pas comparable aux censures en France par exemple), sont peu diffusées et dans des réseaux très fermés ; par conséquent il est complexe d'en être informé et l'on est confrontés à des démarches infinies qui aboutissent souvent à des refus. D'autre part, après maintes formalités, une fois un document acquis à renfort de fines stratégies et de grande diplomatie, une constatation s'impose, qui laisse perplexe : à quel point peut-on aujourd'hui parler de texte formel de propagande étatique et de texte rigoureusement « minoritaire » ? Jusqu'où sont-ils vraiment distincts ? À partir de là, comment comprendre les interactions entre deux corpus qui souvent se recourent et se confondent ? On est confronté, finalement, à ce que Guy Debord appelle la société intégrée, dont le centre est occulte et dans laquelle le spectacle s'est mêlé aux réalités vécues.³³ En Chine comme en Occident, le spectacle s'organise par lui-même, chacun, état ou individu, *minzu* Han ou *minzu* minoritaires étant devenu acteur de sa propre spectacularisation. Pour toutes ces raisons, l'impact d'un discours sur un autre, qui implique des conditions spécifiques difficiles à réunir en Chine peut-être plus qu'ailleurs, nous a semblé moins pertinent que l'évolution du discours en images sur les *minzu* minoritaires, et le rôle de ces images dans la construction sociale et politique de la Chine.

Choix et présentation du corpus

De nombreuses études portent sur l'image des « minorités » dans le cinéma américain : les portraits filmiques des Indiens d'Amérique, des Noirs, et plus récemment des

³³ Guy Debord, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

Hispaniques ont soulevé l'intérêt de nombreux chercheurs.³⁴ Le trait commun à ses études se situe principalement dans le constat d'une hiérarchisation sociale et économique perpétrée par un ensemble de stéréotypes. De façon similaire en Chine, l'image de la *minzu* minoritaire a été modelée par le cinéma, particulièrement après 1949. En effet, les caractéristiques qui définissent les *minzu* minoritaires dans l'imaginaire han ont largement été véhiculées par le cinéma de la RPC. La construction d'un mythe du non-Han passe inéluctablement par les films, qui ont le pouvoir de maintenir, de rompre ou de renouveler les stéréotypes. De fait, le cinéma a généralement une propriété immédiate sur le spectateur, davantage que la littérature ou la radio, par son interface à la fois visuelle et sonore. En outre, les films nous ont paru une source d'images appropriée par leur distribution à large échelle sur les marchés légaux (cinéma, DVD, rediffusion télévisée) et para-légaux (copies).

Le discours sur les *minzu* minoritaires au cinéma a été traité, dans les travaux existants, de façon souvent succincte et jamais, à notre connaissance, sur une échelle de temps dans une perspective d'analyse de son déroulement. C'est pourquoi nous nous proposons d'en faire le point central de notre thèse. Cette évolution peut être examinée par l'analyse systématique de certains films produits à différentes périodes. Pour des raisons évidentes de temps et de place, une sélection a été faite parmi les documents visuels traités. Il s'agira donc de regrouper et de croiser différents films sur une période de cinquante ans, soit des années 1950 aux années 2000.

³⁴ Sur l'image des Indiens d'Amérique dans le cinéma hollywoodien, on peut voir notamment les études recueillies par Elizabeth Bird (Dir.), *Dressing in Feathers: The Construction of the Indian in American Popular Culture*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1996; et par John O'Connor et Peter Rollins (Dir.), *Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*, Lexington, Kentucky, The University Press of Kentucky, 2003. Voir également le dernier chapitre de l'ouvrage de Ward Churchill, *Fantasies of the Master Race: Literature, Cinema and the Colonization of American Indians*, San Francisco, Californie, City Lights Books, 1998. Pour une étude de la population noire aux États-Unis, on peut se référer à l'ensemble des articles de Valerie Smith (Dir.), *Representing Blackness: Issues in Films and Video*, Londres, Rutgers University Press, 1997.

Les films étudiés ont été choisis selon deux périodes distinctes qu'il nous paraissait intéressant de mettre en perspective. Les années 1950 et 1960 sont marquées par la création d'un nouveau genre cinématographique, le *shaoshu minzu pian* 少数民族片.³⁵ Il a donc été relativement aisé de réunir ces œuvres selon cette catégorisation thématique. Les années 1980 à 2000 présentent un contexte de l'industrie cinématographique plus complexe, et la disparition partielle du classement thématique des productions a compliqué le travail de collections de sources primaires.³⁶ Toutefois, un certain nombre de films reste principalement centré sur la *minzu* minoritaire et l'environnement géographique et culturel non-han.

Certains films seront explorés de façon approfondie ; d'autres seront mentionnés de façon ponctuelle pour un ou plusieurs éléments particuliers qui sembleraient pertinents avec notre argumentation. Nous n'avons pas fait le choix d'analyser l'image d'une *minzu* minoritaire en particulier, car il nous semble que la contradiction fondamentale en Chine n'est pas établie sur la division entre les Han et une *minzu* minoritaire spécifique, mais entre le Parti communiste majoritairement han et la société multiculturelle et multi-*minzu* en général.

Notre étude visera à décoder les divers niveaux de significations possibles des images des non-Han, en admettant que cette image est diffusée essentiellement par des Han pour

³⁵ L'intervention systématique de l'État dans la production culturelle, ainsi que le développement de techniques de diffusions des images, marquent un départ unique dans la composition d'images de *minzu* minoritaires. Elles deviennent un sujet très fréquent dans la production cinématographique, mais aussi dans la fabrication d'objets et d'affiches publiques ou privées. Le premier chapitre de la partie 2 de ce travail est consacré à ce genre cinématographique ; nous y reviendrons donc en temps voulus.

³⁶ Cette question est abordée dans le premier chapitre de la partie 3 de notre développement.

des Han, majoritairement urbains.³⁷ La question de l'audience de ces films n'est pas centrale dans notre étude, car il nous semble difficile d'établir strictement une catégorisation du public.³⁸ Nous considérerons les films dans le contexte de leurs premières diffusions au public, ce qui impliquera de les resituer historiquement et politiquement de façon rigoureuse.

Pistes de méthodologie

La déconstruction d'un « discours visuel » implique d'aborder les images avec un regard méthodique et critique. Dans ce sens, on peut adopter l'approche sémiotique du langage et des « représentations ». Les théories du penseur structuraliste Roland Barthes (1915-1980) apportent ainsi un éclairage tout à fait intéressant sur la façon de décoder une image. Héritier de l'épistémologue suisse Ferdinand De Saussure (1857-1913), Barthes reprend les concepts linguistiques de signifiant (l'acoustique, le son d'un mot) et de signifié (la représentation mentale du mot), et les transpose sur l'analyse sémiotique du discours et des représentations.³⁹ Ainsi, tout discours se compose de dénnotations (sens premiers,

³⁷ On pourrait envisager de se référer à des matériaux concrets comme les statistiques de billets vendus en salle de cinéma. Les possibilités d'accès à des salles de cinéma (plus marquées en ville qu'à la campagne par exemple) est un autre facteur d'approche. Mais dans ces deux cas, ne pas prendre en compte la diffusion par DVD achetés ou piratés nous paraît contestable

³⁸ Certains chercheurs proposent des méthodes anthropologiques d'études de l'audience par le biais de questionnaires ou d'interviews. Morley suggère par exemple de procéder à des interviews individuelles et collectives, non seulement pour recueillir des opinions mais aussi pour analyser les termes et les perceptions de l'interviewé sur un objet déterminé. Mais, à notre sens, les études relatives à l'audience, qui par ailleurs fournissent des matériaux intéressants sur les stratifications sociales, attachent une trop faible importance au sens des images. Voir David Morley, *Televisions, Audiences and Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1992, pp.181 et suivantes.

D'autres études ethnographiques de ce type portent sur l'audience de la télévision : voir James Lull, *Inside Family Viewing : Ethnographic Research on Television's Audiences*, London, Routledge, 1990.

³⁹ Saussure parle du langage comme un « système clos de signes », dans lequel il distingue deux éléments :

neutres), mais peut également recevoir des connotations (sens figurés, subjectifs).⁴⁰ Son exemple le plus célèbre est celui de la couverture du magazine *Paris-Match* représentant un jeune homme noir vêtu d'un uniforme français, les yeux levés vers le ciel, en position de salut militaire. Relever les dénnotations de cette image consiste à la description objective de celle-ci (et répond à la question : « que voyez-vous ?) : c'est un homme noir, il porte un costume militaire etc. Barthes pousse plus loin son analyse et tente de répondre à la question : « qu'évoque cette image ? ». Il fait alors appel aux connotations, autrement dit, il cherche à analyser les codes et les significations subjectives de cette image en la replaçant dans le contexte du conflit franco-algérien pendant la colonisation :

Mais naïf ou pas, je vois bien ce qu'elle me signifie [la couverture] : que la France est un grand empire, que tous ses fils, sans distinction de couleur, servent fidèlement sous son drapeau, et qu'il n'est de meilleure réponse aux détracteurs d'un colonialisme prétendu, que le zèle de ce noir à servir ses prétendus oppresseurs.⁴¹

Ces connotations, une fois identifiées, font entrer le discours dans le domaine de la signification et dans le champ des valeurs. À partir du procédé sémiotique, on peut relever un certain nombre de points de « décryptage » ou de déconstruction des représentations des *minzu* minoritaires chinoises. En effet, on constate dans un premier temps que tout texte ou image contient plusieurs niveaux de lecture, et donc plusieurs niveaux de sens : notamment on distingue le niveau dénotatif du niveau connotatif. Ainsi, toute image figurant des *minzu* minoritaires peut se lire au moins à deux niveaux.

signifiant et signifié. Considéré comme le fondateur structuraliste de la linguistique moderne, il a influencé de nombreux penseurs, notamment dans les domaines des sciences sociales et de la communication. Sur les concepts linguistiques de signifiant et signifié et de signe, développés par Ferdinand de Saussure, voir l'ouvrage clé rédigé par ses élèves à partir de leurs notes : *Cours de linguistique générale*, Payot, 1995.

⁴⁰ Pour une introduction à la sémiologie et une approche générale de la pensée de Roland Barthes, voir *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, 1972 ; et *Éléments de sémiologie*, Denoël, 1965.

⁴¹ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970, p.201.

D'autre part, le sens que l'on peut donner à une image ne peut se lire qu'en relation avec d'autres sens. Il peut varier selon la politique du moment, prendre des sens différents selon que l'on cherche à communiquer une idée ou une autre. Une image ne peut se lire seule, elle doit se connecter aux circonstances dans lesquelles elle est produite. Une représentation est donc fortement liée à un contexte. Elle n'est qu'un élément d'un ensemble bien plus vaste, qu'il convient de considérer au même titre que l'image en soi : qui la produit ? Pour qui ? Comment est-elle diffusée ? Dans quel but ? La photographie du soldat noir n'a de sens que si l'on considère qu'elle est le produit d'une idéologie colonialiste soutenue par le gouvernement en place, qui fait un parallèle entre militarisme et sentiment national auprès d'un large public (*Paris-Match* est une revue populaire publiée à plusieurs centaines de milliers d'exemplaires).⁴² L'argument colonialiste énoncé est donc : le colonisé lui-même est prêt à se battre pour la France, il ne subit pas le colonialisme, mais se bat pour le maintenir.

Parallèlement, la profondeur du travail de décodage d'une image dépend de la connaissance générale et de l'expérience apportées à l'analyse. Si l'on ignore que la couverture de *Paris-Match* est publiée pendant la période de débats sur la (dé) colonisation de l'Algérie, ou que le costume porté par le personnage est un costume militaire français, l'on ne peut arriver à la conclusion donnée par Roland Barthes : analyser l'objet d'études nécessite alors de disposer d'un certain nombre d'informations et de connaissances. Il faut en conséquence s'efforcer de replacer chaque composition visuelle dans son contexte historique, politique et culturel, afin d'identifier toutes les connotations que peut comporter l'image.

Dans l'analyse du discours sur les *minzu* minoritaires chinoises, nous pouvons donc procéder à un décodage global de l'image, qui demande à la fois un travail de recherche

⁴² Paris-Match, dont le premier numéro paraît en 1949, est d'abord essentiellement un magazine d'actualités nationales et internationales, qui combine reportages et photographies exclusifs. Cet hebdomadaire a depuis pris une tournure de presse à scandale et « presse people » très affirmée, mais reste parmi les plus lus en France.

approfondie du contexte historico sociopolitique et une mise en relation pertinente de l'image avec celui-ci.

Développement proposé

Se plaçant dans la continuité de ces réflexions sémantiques, il sera envisagé dans une première partie de faire l'historique du terme *minzu*. La formation conceptuelle de *minzu* se rattache en effet à l'histoire du mot en lui-même, aux différentes définitions et traductions qui lui ont été données. Pour répondre à cette exigence d'historisation, nous ferons donc une étude détaillée du terme autour des différents concepts qu'il fait intervenir : la construction de la nation chinoise, la production de frontières et de différences par la race et l'ethnie, et l'instauration d'un ordre social et politique. Ceci nous permettra de mettre en évidence l'importance accordée à la classification des *minzu* minoritaires et leur rôle primordial dans l'agenda politique. Par conséquent, la spectacularisation de ces *minzu* minoritaires n'a cessé d'être exploitée depuis qu'on a mis un nom, des couleurs, des danses et des coutumes sur chacune d'elles.

Une fois cette remise en contexte achevée, il s'agit d'analyser dans une seconde grande partie le rôle de l'image de la *minzu* minoritaire dans le cinéma socialiste. Ces documents sont caractérisés par leur contenu idéologique prononcé et clairement concentré dans les mains du pouvoir politique. Essentiellement tournées vers le programme socialiste et la construction d'une nation chinoise nouvelle, les thématiques que développent ces films mettent en place un spectacle de la diversité dans une Chine unie et une. Ces images constituent un instrument d'unification autour d'un projet commun, mais avant tout elles installent une distance effective entre les faits (géographiques, historiques, démographiques, culturels) et ce qui est montré. Enfin, l'intervention répétée des substituts de l'État (homme

politique, héros national...) dans ce qui est présenté comme le quotidien des *minzu* minoritaires est significative de la volonté directive et intrusive du pouvoir en place.

Une troisième et dernière partie est consacrée au cinéma après la réouverture économique des années 1980, aussi appelé cinéma postsocialiste. Dans une recherche plus individuelle, le thème des *minzu* minoritaires devient un espace d'exploration et de redécouverte de soi dans l'Autre imaginé. Parallèlement, une critique sociale est ébauchée, qui se déplace stratégiquement vers les *minzu* minoritaires, comme marges de la société mais aussi comme micro-société expérimentale. Cette distanciation n'est pas forcément suivie d'une critique des images ; ces nouvelles compositions visuelles sont définitivement marquées par un orientalisme excessif, qui a déjà été qualifié « d'orientalisme interne » ou « d'orientalisme oriental ».⁴³ Le spectateur est introduit dans ce qui est imaginé comme la vie ordinaire des *minzu* minoritaires, et cette violation d'intimité inventée souligne la confusion totale entre faits vécus et images fabriquées. Cette vision mythifiée et irréaliste de la *minzu* minoritaire la destitue partiellement de son pouvoir de se raconter et autorise l'État à occulter les aspects socioéconomiques de sa politique à l'encontre des non-Han.

⁴³ Sur l'orientalisme interne, voir Schein, *Minority Rules*, pp.100-131.

Le terme « orientalisme oriental » est employé par Dru Gladney, « Representing Nationality in China: Refiguring Majority/ Minority Identities », *The Journal of Asian Studies*, février 1994, vol.53, n°1, pp.92-123.

PREMIÈRE PARTIE

MINZU: ESSAI DE DÉFINITION DU CONCEPT ET DE SA NATURE

我的**种族**是一条大河，
我们流下了昆仑山坡，
我们流过了亚洲大陆，
我们流出了优美的风俗。
伟大的**民族**，伟大的**民族**！¹

- When I use a word, Humpty Dumpty said in rather a scornful tone, it means just what I choose it to mean, neither more nor less.
- The question is, said Alice, whether you CAN make words mean so many different things.
- The question is, said Humpty Dumpty, which is to be master, that's all.²

¹ « Ma nation est un long fleuve/ Depuis lequel émanent les hauteurs de Kunlun/ Et le continent asiatique/ Et des coutumes exquisés/ Grande nation, grande nation ! » (notre traduction, nous soulignons). Extrait du poème « Je suis Chinois » (Wo shi zhongguoren 我是中国人, 1925) de Wen Yiduo 闻一多 (1899-1946). Wen Yiduo, *Wen Yiduo shi quanbian* (Poèmes de Wen Yiduo), Zhejiang, Zhejiang wenyi chubanshe, 1995.

² « – Quand j'emploie un mot, dit Humpty Dumpty avec dédain, il signifie ce que je veux qu'il signifie, ni plus ni moins. – La question est de savoir, dit Alice, si vous POUVEZ faire que les mêmes mots signifient tant de choses différentes. – La question est de savoir, dit Humpty Dumpty, qui est le maître – voilà tout. » (notre traduction). Extrait de Lewis Carroll, *Alice's adventures in Wonderland and Through the Looking Glass*, Signet Classics, 2000.

Le terme *minzu* 民族, emprunté au japonais *minzoku* 民族 et introduit par l'intellectuel Liang Qichao, est un véritable puzzle.³ En effet, depuis son introduction en Chine, aucune définition précise n'a été fixée de façon claire, et les linguistes chinois se retrouvent systématiquement dans l'impasse pour établir une utilisation uniforme et restreinte de *minzu*. Les chercheurs occidentaux s'y heurtent également lorsqu'il s'agit d'en donner une traduction précise, tant le concept de *minzu* est vague, changeant et ambigu. Par conséquent, il est assez répandu dans les études sinologiques (ethnologique, anthropologique, politique ou d'autres domaines) de ne pas s'étendre sur ce concept pourtant central, d'en admettre très rapidement une définition et/ ou une traduction, afin d'en faire une utilisation convenue et quelquefois excessive. Assez récemment et bien plus rarement, certains chercheurs ont essayé d'accorder au terme une attention nouvelle.⁴

En ce qui nous concerne, il nous semble indispensable de déconstruire et analyser, de façon détaillée et systématique, toutes les notions et connotations qui se dissimulent derrière cette expression. Loin d'être un concept vide, l'utilisation des deux caractères du mot *minzu*

³ Nous reviendrons sur l'origine de ce terme et sur le personnage de Liang Qichao dans le premier chapitre de cette partie. Ici par *minzoku* nous désignons les caractères *min* 民 et *zoku* 族 ; et non *zoku* 俗. En langue japonaise les termes folklore (民俗) et nation, « race », « ethnique » (民族) se prononce de la même façon ; le premier désigne la production culturelle d'un peuple, le folklore ; le second le peuple en question. C'est bien du deuxième terme que nous parlons ici.

⁴ Elena Barabantseva essaie de replacer le terme dans son contexte politique et d'en déterminer les différents sens dans le contexte d'une étude comparative entre les *minzu* minoritaires et les Chinois d'outre-mer. Elena Barabantseva, *The Shifting Boundaries of the Chinese Nation: Ethnic Minorities and Overseas Chinese in China's Modernisation Project*, thèse soutenue à l'Université de Manchester, 2005, chapitre 2. On peut également prendre en compte le travail de Joël Thoraval sur le terme *minzu* : Joël Thoraval, « Le concept de *minzu* est-il obscur ? À propos du débat sur la notion de 'minzu' dans les années 1980. » in *Bulletin de sinologie*, n°65, mars 1990, pp.24-41.

est un puits sans fond de sens et de contresens : c'est la marque du paradoxe qui leur est inhérent ; voire même de non-sens : qui soulignent l'ambiguïté et parfois même l'incongruité du terme.

Aussi, dans les chapitres qui suivront, nous tenterons de cerner et de qualifier la nature du concept de *minzu* et de ses composants dérivés à travers son évolution sémantique et ses utilisations variées. Il s'agit de mener une réflexion approfondie sur ce mot, pour en donner une explication la plus complète possible et pour prendre pleinement conscience de sa nature. À cette fin, nous envisageons une approche sous différentes perspectives : l'étude terminologique de ce concept est en effet indissociable du contexte historique, culturel et politique dans lequel il est employé, manipulé, compris et transmis. Dès lors, il est nécessaire de s'appliquer à déterminer toutes les idéologies et les images que véhicule *minzu*.

À mesure de nos recherches, il est devenu évident que le terme *minzu* mériterait d'être le sujet d'une thèse complète : cela pourrait être l'objet d'un nouveau travail approfondi.⁵ Il a donc été nécessaire de recentrer nos propos en fonction de notre sujet. On souhaite démontrer, dans cette première partie, que le concept contemporain de *minzu* est de nature arbitraire et artificielle, et que son sens est modifié selon les objectifs politiques qui motivent son emploi dans les discours officiels. On rapprochera les concepts de *shaoshu minzu* 少数民族 et de *minzu* 民族, ces deux expressions étant communément confondues et interchangeables.⁶ Si le concept de *minzu* est déconstruit, celui de *shaoshu minzu* perd nécessairement de sa consistance. En soulignant son caractère fortement lié à la

⁵ Il serait intéressant par exemple de développer l'origine japonaise du terme et de mettre en perspective les termes chinois *minzu* et japonais *minzoku* pour comprendre et comparer leur évolution.

⁶ Comme nous l'observerons par la suite.

construction de l'État-nation chinois moderne, on soutiendra l'hypothèse que la constitution d'un État chinois « multi-*minzu* » est le fondement d'un nouvel ordre social. L'ambivalence entre une perception racialisée et une conception culturaliste de la nation chinoise perpétue une certaine hiérarchisation de la société, et une fixation des membres qui la composent dans des rôles prédéfinis.

Ce vaste aperçu théorique révèle d'ores et déjà trois caractéristiques principales du terme *minzu*, qui prennent en considération à la fois son aspect historico politique et son aspect culturel et linguistique. Premièrement, le caractère nationaliste du terme : son implication dans le contexte de la construction nationale et ses premières utilisations dans les milieux intellectuels chinois sont déterminantes ; malgré ses multiples variations et fractionnements de sens, il a gardé un lien très fort avec l'idée de sauvegarde nationale. Un second trait propre au terme *minzu* est son glissement d'une idéologie racialisée (qui postule l'existence de « races » et prône la domination d'une « race » sur les autres), à un culturalisme sur lequel la nation se construit. *Minzu* glisse progressivement du concept de race à celui de « nationalité » ou « groupe ethnique », et de ce fait se trouve au croisement des théories racialisées et culturalistes : il maintient une fixation des différents acteurs de la nation chinoise dans des rôles préétablis. Enfin, on peut souligner les caractéristiques idéologiques et politiques de son utilisation dans la construction d'un ordre social censé assurer la souveraineté de l'État chinois. On peut noter que *minzu*, qui subit indéfiniment des mutations terminologiques sans jamais pouvoir être déterminé de façon fixe et pérenne, demeure un concept clé des gouvernements chinois contemporains.

CHAPITRE 1 – *MINZU*, ÉLÉMENT D'UNIFICATION ET DE COHÉSION

Le premier sens de *minzu* est celui de « nation », au sens moderne d'une supposée entité culturelle et politique. C'est un terme qui est donc à la fois importé et récent. Importé, car le concept de nation tel qu'il a émergé en Europe à la suite de la Révolution française ne s'appliquait pas à ce que l'on appelle « l'Empire chinois » avant son introduction par le biais du Japon et de la traduction.⁷ Également très récent, car « *dans son sens moderne et fondamentalement politique, le concept de nation est historiquement très jeune* », en Europe comme en Chine.⁸ De toute évidence, *minzu* est directement lié à l'évolution politique et historique de la Chine au tournant du dix-neuvième et du vingtième siècle. La volonté de se libérer de l'impérialisme occidental et de la menace japonaise pose les conditions de l'émergence d'un discours de la nation chinoise moderne. Sa construction (ou « son invention » pour reprendre les termes de Benedict Anderson, penseur du nationalisme) est l'objet de nombreux débats chez les intellectuels chinois en termes d'identité nationale.⁹ Le nationalisme chinois, comme doctrine de la nation en Chine, est également un sujet de controverses qui réapparaît depuis une vingtaine d'années au premier plan des études sur la Chine.

⁷ Nous devons préciser ici que par « Empire chinois » nous entendons l'État qui a été ensuite nommé la Chine.

⁸ Nous devons préciser ici que par « Empire chinois » nous entendons l'État qui a été ensuite nommé la Chine. Eric Hobsbawm, *Nations et nationalisme depuis 1870*, Paris, Gallimard, 1992, p.41.

⁹ Benedict Anderson, *L'imaginaire nationale – Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, La Découverte et Syros, 2002.

C'est autour de l'émergence et de l'évolution du terme *minzu* que se construira notre réflexion sur sa nature nationaliste. On pourra déterminer dans un premier temps la modernité absolue du terme, en affirmant l'absence du concept de nation dans la Chine des empires dynastiques ; le passage d'un culturalisme universalisant à un particularisme national marque une rupture essentielle dans l'histoire moderne chinoise. Ce faisant, nous irons comme de nombreux chercheurs à contre-courant des discours sur une « nation chinoise vieille de cinq millénaires » afin que tombe le mythe d'une Chine unie et unique. D'autre part, la lutte contre l'impérialisme occidental et l'amertume des humiliations imposées par les divers « traités inégaux » sont à l'origine d'une prise de conscience nationale chez les intellectuels chinois, qui prélude à la chute du dernier empire, déjà en déclin depuis le dix-huitième siècle. La définition de la nation chinoise (*Zhonghua minzu* 中华民族) reste cependant une question brûlante chez les élites, et les réactions face à la diversité des populations divergent jusqu'à l'imposition d'un modèle multiculturel et multiethnique lors de la fondation de la République populaire de Chine.

A – Création de la nation chinoise moderne

a) Un État sans nation : culturalisme et universalisme

Les penseurs du nationalisme s'accordent pour définir la nation comme un concept intrinsèquement lié à la modernité.¹⁰ L'émergence du concept de nation tel qu'on l'emploie dans l'époque moderne remonterait ainsi au dix-huitième et dix-neuvième siècle. Loin d'être

¹⁰ Voir Hobsbawm, chapitre 1 intitulé : « La nation, une nouveauté », pp.35-89. Sur les théories de la nation et du nationalisme, voir notamment : Ernest Gellner, *Nations et nationalisme*, Paris, Payot, 1989 ; et Etienne Balibar et Immanuel Wallerstein, *Race, nation, classe, les identités ambiguës*, La Découverte et Syros, 1997.

homogène et linéaire, la formation de cette notion et son évolution dans le temps et dans l'espace s'inscrivent dans un processus de fabrication : « la nation n'est pas un groupe spontanément formé ». ¹¹ La nation relève de « l'imagination » et de « l'invention » ¹². Si la nation est un sujet d'étude récurrent, il est pour ainsi dire impossible d'en trouver une définition précise et validée par tous. De nouvelles définitions ne cessent de se succéder, élargissant ou resserrant l'approche théorique de la nation. Pour notre part, c'est la définition de Benedict Anderson qui nous semble la plus pertinente parce que la plus complète, et nous la retiendrons dans ce travail. Une nation peut donc se définir comme :

Une communauté politique imaginaire et imaginée comme intrinsèquement limitée et souveraine. ¹³

Cette interprétation ne nie pas l'existence des nations, mais souligne que les communautés qui les constituent ne vivent leur communion que par le biais de l'imagination (sur le principe très simple que la nation « est trop grande pour qu'on en connaisse tous les membres, ou même qu'on ait beaucoup d'intérêts en commun avec eux »). ¹⁴ Elle est limitée géographiquement (notion de frontières), et sa conception est elle aussi limitée à certains critères (langue, religion, histoire communes) et exclut ceux qui n'y sont pas conformes.

L'historien chinois Zhao Suisheng démontre la vision « ahistorique » d'un certain

¹¹ Tzvetan Todorov, *Nous et les autres*, Seuil, 1989, p.240.

¹² Benedict Anderson parle de « communautés imaginées » (*Imagined communities*), Anderson, p.20. Quant à Éric Hobsbawm, sa théorie de l'invention des traditions a influencé les recherches de nombreux historiens de la nation. Son argument principal est que les nations (et a fortiori les États-nations) inventent des traditions afin de légitimer leur existence ou leur domination. Eric Hobsbawm et Terence Ranger, *L'invention de la tradition*, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

¹³ Anderson, p.19.

¹⁴ Todorov, *Nous et les autres*, pp.240-241.

nombre de chercheurs chinois, qui font remonter les origines d'une nation chinoise à environ deux mille ans (lors de l'unification du premier « empire » par Qin Shi Huangdi 秦始皇帝) quand ce n'est pas jusque plus de cinq mille ans.¹⁵ Ceux-ci avancent également l'existence d'un sentiment national préalable à la constitution de la nation chinoise.¹⁶ Or ce point de vue erroné répond de façon évidente aux besoins des dirigeants chinois qui cherchent à naturaliser le régime en place en le situant dans une continuité historique et culturelle. L'emploi du concept moderne de la nation appliqué à la civilisation chinoise antique est ici dénoncé. En effet, au moins deux arguments viennent contredire l'idée d'une « nation chinoise multimillénaire ». D'une part, l'Empire chinois, depuis l'unification sous les Qin, a été maintes fois divisé et reconstruit.¹⁷ De même, il n'est pas resté imperméable aux civilisations qui l'entouraient, mais a également emprunté et adopté des cultures diverses au cours de l'histoire, dans une influence réciproque.¹⁸

¹⁵ Zhao Suisheng, *A Nation-State by Construction: Dynamics of Modern Chinese Nationalism*, Stanford University Press, 2004, pp.39 et suivantes.

¹⁶ Il faut bien noter que les chercheurs chinois pointés du doigt par Zhao Suisheng ne sont pas les seuls à entretenir le mythe de la nation chinoise multimillénaire. En Occident, certaines études persistent dans cette vision simpliste en exprimant leur fascination pour une Chine à l'histoire « longue de deux mille ans », ou « plurimillénaire », sans même s'interroger sur ce qu'ils entendent par Chine. C'est le cas par exemple dans l'introduction d'un article de Vladimir Liscak, « The Origins of Ethnology in China: a survey (from the mid-1890s till the mid-1940s) », *Archiv Orientalni*, vol.61, n°1, 1993, pp.41-62 ; ou à la première page de l'article de Brigitte Baplandier, « En guise d'introduction : Chine et anthropologie », *Ateliers*, n°24, 2001, pp.9-27.

¹⁷ Ainsi, la période de trouble et de division politique sans doute la plus connue est celle des Trois Royaumes (*sanguo* 三国, de 220 à 265 après JC.) : l'Empire était alors partagé en trois états bien distincts. La Chine a même connu jusqu'à seize royaumes coexistants entre le quatrième siècle et le milieu du cinquième siècle de notre ère (les Seize royaumes des Cinq barbares : *wuhu shiliuguo* 五胡十六国 (304-439)). Sur l'histoire des Trois Royaumes et sur un aperçu global et détaillé de toute l'histoire de la Chine, depuis l'Antiquité à la fondation de la RPC, voir : Jacques Gernet, *Le monde chinois*, Paris, Armand Colin, 1999.

¹⁸ L'Empire chinois a par ailleurs connu près de cinq siècles de domination étrangère, sous les Jin 金 (1115-1234) peuple Tungus de Mandchourie, puis les Mongols des Yuan 元 (1234-1368), et enfin la dynastie mandchoue des Qing 清 (1644-1911). Frank Dikötter, *The Discourse of Race in Modern China*, Stanford University Press, 1992, p.1.

D'autre part, on peut avancer que l'existence d'une nation chinoise au sens moderne du terme était incompatible avec la Chine confucéenne et culturaliste des empires dynastiques. En effet, les différents empires qui se sont succédé et côtoyés en Chine se représentaient comme universel (*tianxia* 天下 : sous le ciel), au centre d'une civilisation qui exerçait un pouvoir magnétique sur les « barbares » (*yidi* 异地 : territoires étrange(r)s).¹⁹ La Chine se situait au centre de l'univers, et les « barbares » se situaient aux périphéries; plus ils étaient géographiquement distants de l'Empire chinois, plus on les décrivait comme des peuples féroces, sauvages et non civilisés.²⁰ Le degré de civilisation des « barbares » était mesuré à la capacité d'assimilation à la culture chinoise. Cette forme de culturalisme se basait donc sur la culture chinoise comme moteur d'un idéal d'un monde universel.

Culturalism pursued the ideal of *datong shijie* (universal world) or *tianxia zhuyi* (universalism) based on Chinese culture.²¹

Le culturalisme poursuivait l'idéal de *datong shijie* 大同世界 (monde universel) ou *tianxia zhuyi* 天下主义 (universalisme) basé sur la culture chinoise.

La loyauté à des institutions liées à la culture chinoise (dont l'empereur était le représentant) primait donc sur la loyauté à une nation politique. De fait, les dynasties étrangères étaient tolérées dès lors qu'elles se conformaient à un ensemble de principes en partie basés sur le confucianisme. En dehors de la civilisation chinoise aucune culture n'est admise comme

¹⁹ D'après le sinologue Marcel Granet, dans la cosmogonie chinoise, le ciel était rond et la terre carrée : les quatre coins de la terre non couverts par le ciel étaient conçus comme des territoires incultes et barbares. Cette explication pourrait être à l'origine du terme *tianxia* « sous le ciel » pour désigner la Chine : partie de la terre recouverte par le ciel et donc partie civilisée du monde. Marcel Granet, *La pensée chinoise*, Albin Michel, 1999.

²⁰ Différents termes étaient utilisés pour décrire les zones géographiques plus au moins proches du centre culturel chinois, et donc jugés plus au moins « civilisés ». Pour une description plus précise, voir Dikötter, *The Discourse of Race in Modern China*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 1992, pp.4 et suivantes.

²¹ Zhao Suisheng, p.41. Nous rajoutons les caractères chinois dans la traduction française.

équivalente, et ce qui se situe en dehors du champ de la civilisation chinoise est en fait en dehors de l'univers.²²

Le nationalisme au sens moderne s'exprime dans une quête des particularités qui distinguent une nation d'une autre. Ce particularisme cherche par conséquent à s'exprimer de façon indépendante. Or le culturalisme qui caractérise la Chine des empires dynastiques est marqué par la recherche d'un « monde universel » dans une vision unilatérale, hiérarchisante et non-égalitaire. Cette perception universalisante prenait en considération l'ensemble de l'humanité, et ne pouvait concevoir les particularismes à la base de la formation du nationalisme. La vision culturaliste de l'Empire chinois impliquait également l'absence de frontières fixes, donc l'absence de limites. La Grande muraille elle-même n'était pas conçue comme une frontière en soi mais simplement un rempart de protection.²³ Plutôt que de lignes de frontière, il s'agissait en fait de « zones » imprécises à partir desquelles la Cour impériale tentait de maintenir les invasions « barbares ».²⁴ Enfin, toutes les conditions n'étaient pas réunies pour la formation d'un État-nation; en effet, aucune nation précise ne coïncidait avec l'état en place sous les empires dynastiques.

On peut alors parler de sinocentrisme (*huaxia zhongxing zhuyi* 华夏中性主义), plutôt que de nationalisme, pour décrire le sentiment de supériorité et d'unicité qui unissait

²² Par conséquent, la distinction entre l'Empire chinois et les « barbares » ne se basait ni sur l'appartenance à un territoire, ni sur l'ethnie ou la « race », mais bien sur l'assimilation à un ensemble de pratiques culturelles et sociales, et sur le respect du système confucéen.

²³ Thomas Heberer, « Old Tibet, a Hell on Earth ? », *Imagining Tibet: Perceptions, Projections and Fantasies*, Thierry Dodin et Heinz Rätter (Dir.), Boston, Massachusetts, Wisdom Publication, 2001, pp.111-150.

²⁴ Liu Xiaoyuan, *Frontier Passages, Ethnopolitics and the Rise of Chinese Communism, 1921-1945*, Stanford University Press, 2004, pp.11-15.

une partie de la population chinoise.²⁵

b) Redéfinition des territoires : introduction du concept de nation

Pour traiter de la formation de la nation chinoise, il est nécessaire de prendre en considération certains facteurs qui l'ont appuyée. Premièrement, le contexte politique de l'Empire chinois est propice, sous les Qing, à l'abandon du système culturaliste. Des limites plus précises prennent forme dès la fin du dix-septième siècle avec la concrétisation d'une frontière sino-russe.²⁶ L'introduction d'une norme internationale par le gouvernement de l'Empereur Kangxi 康熙 (1662-1722) est un premier écart de la vision universalisante des dynasties précédentes.²⁷ En outre, la mise en place de politique de discrimination légale à l'encontre des « barbares » à l'Empire crée une rupture avec la logique confucéenne, empêchant ainsi toute intégration par la soumission à ses rites et à sa morale par le biais de

²⁵ Le terme est emprunté à Zhao Suisheng, p.43. Un autre fait qui vient soutenir l'argument du culturalisme est l'un de noms attribués à l'empire : *Huaxia* 华夏. *Huaxia* est un concept fortement connoté qui pourrait signifier « superbe », « splendide », dans lequel s'entremêlent les notions de « culture » et de « civilisation ». Étymologiquement, le caractère *xia* fait référence à la dynastie des Xia, représentant une époque faste et glorieuse de l'empire chinois. Ainsi *xia* signifie « grand », et désigne la Chine (comme surface d'influence de la civilisation chinoise). *Hua* signifie quant à lui « splendide, superbe » aussi bien que Chine. Subséquemment, c'est la culture chinoise qui était qualifiée à travers le terme *Huaxia*. Un autre terme que l'on retrouve dans les ouvrages classiques est celui de *Zhongguo* 中国 (« pays du milieu ») : celui-ci n'a pas eu d'emploi précis et déterminé avant sa réintroduction par les réformistes de la fin des Qing. Il pouvait désigner tantôt une capitale, tantôt un territoire ou une partie de territoire, et sans doute aussi la Plaine centrale. Voir Zhao Suisheng, p.45

²⁶ Il s'agit du Traité de Nerchinsk signé en 1689, qui établit une frontière précise entre la Russie et le nord de l'Empire chinois. Pour plus de détails sur le traité, voir Immanuel Hsu, *The Rise of Modern China*, Oxford University Press, 1995, chapitre 7, pp.107-120.

²⁷ Liu Xiaoyuan, *Frontier Passages*, pp.16-17.

l'apprentissage.²⁸

Deuxièmement, les événements de la fin du dix-huitième siècle et au cours du dix-neuvième siècle annoncent la récession du dernier empire chinois. Sur le plan géopolitique, les normes et pratiques européennes de découpage des pays s'imposent à toute l'Asie, comme le souligne Benedict Anderson.²⁹ Par conséquent, la Chine est contrainte de définir ses frontières de façon fixe et permanente, sous la pression des empires occidentaux. On assiste dès lors au passage d'un « empire autocentré » (*self-centered empire*) à un « territoire limité » (*bordered land*) connecté avec les autres nations.³⁰ En ce qui concerne la politique intérieure, si diverses insurrections paysannes viennent troubler l'unité et la stabilité sociale de la Chine, la chute des Qing fut certainement précipitée par les périodes d'occupations étrangères et l'ingérence des puissances occidentales.³¹ Un ensemble de « traités inégaux » (*bu pingdeng tiaoyue* 不平等条约) se concluent

²⁸ Jonathan Lipman prend le cas des Chinois musulmans du nord-ouest de l'Empire, et compare les politiques à leur égard sous les Empereurs Kangxi (1652-1722) et Yongzheng (1678-1735) puis Qianlong (1711-1799). Des politiques discriminatoires étaient officiellement appliquées dans les domaines pénal et éducatif. Jonathan Lipman, « 'A Fierce and Brutal People' : On Islam and Muslims in Qing Law », *Empire at the Margins, Culture, Ethnicity and Frontier in Early Modern China*, Pamela Crossley, Helen Siu et Donald Sutton (ed.), University of California Press, 2006, pp.83-111.

²⁹ Anderson, pp.167-180.

³⁰ Formulation de Liu Xiaoyuan, *Frontier Passages*, p.17.

³¹ Les premières insurrections paysannes conséquentes ont lieu à la fin du dix-huitième siècle, en réaction à la corruption des dirigeants locaux, et à l'ingérence des réserves publiques, dépensées par un empire peu soucieux du bien-être de ses sujets. La secte du Lotus blanc (bailian jiao 白蓮教) joue notamment un rôle décisif dans les rebellions paysannes contre l'empereur et sa cour, et déstabilise fortement le pouvoir en place. Pour une étude historique de ces rebellions : Jean Chesneaux, *Le mouvement paysan chinois 1840-1949*, Paris, Le Seuil, 1976 ; du même auteur *Les sociétés secrètes en Chine*, Paris, Julliard, 1965. Les deux Guerres de l'opium (1839-42 puis 1856-1860) achèvent de déstabiliser la cour impériale vaincue ; on peut voir le tome I de *L'histoire de la Chine* de Jean Chesneaux et Marianne Bastid : *Des Guerres de L'Opium a la Guerre Francochinoise, 1840/1885*, Paris, Hatier, 1969. La guerre sino-japonaise (1894-1895) autour des territoires coréens, et l'échec d'une Chine affaiblie face à un Japon déjà rentré dans l'ère industrielle moderne, accroissent la crainte des intellectuels de voir disparaître l'État chinois.

globalement par l'affaiblissement de l'autorité chinoise sur de nombreux territoires, et la menace de démantèlement de l'Empire.³² Parallèlement, ces traités contraignent la Chine à reconnaître aux autres pays un statut égal au sien : dès lors la pensée universaliste qui place la Chine au centre d'un tout tombe, en même temps que les principes confucéens apparaissent de toute évidence inadaptés à cette nouvelle situation. Ainsi, d'une position dominante en Asie, la Chine doit faire face à son incapacité technologique et politique de résister aux puissances occidentales et au Japon. Ces facteurs participent donc à une nationalisation de la Chine.

L'humiliation des échecs subis et un fort ressentiment tiennent le rôle de déclencheur dans la prise de conscience des élites chinoises d'un besoin de repenser la Chine. La reconnaissance de l'impuissance de la Chine conduit au rejet du culturalisme et à la demande de concepts nouveaux. L'universalisme est rejeté en force : l'aspiration à la construction d'une Chine moderne forte et capable de rivaliser avec les autres puissances prédomine. Plusieurs courants intellectuels s'affrontent au tournant du dix-neuvième et du vingtième siècle, largement influencés par la pensée occidentale, que ce soit dans le rejet ou l'inspiration, voire le mimétisme. Face à l'occidentalisation, les réactions des élites chinoises sont variées.³³ Toutefois, le mot d'ordre général des penseurs politiques autour de la chute

³² On peut citer quelques traités qualifiés « d'inégaux » par les élites chinoises : le Traité de Nanjing, qui marque la fin de la première guerre de l'opium, cède l'île de Hong Kong aux Britanniques et contraint les Qing à ouvrir cinq ports au commerce avec l'occident ; le Traité de Tianjin conclu avec la France, les États-Unis et le Royaume Uni au terme de la seconde guerre de l'opium, ouvre dix nouveaux ports au commerce, légalise l'import d'opium et soumet la Chine à de lourdes indemnités ; de par le Traité de Shimonoseki avec le Japon en 1895, la Chine reconnaît l'indépendance de la Corée et cède un certain nombre de territoires au Japon (notamment les îles Pescadores, la péninsule de Liaoning et Taiwan).

³³ On peut déterminer principalement trois tendances. La première est résumée dans ce slogan : « *Le savoir chinois comme fondement, le savoir occidental comme pratique* » (*zhongxue wei ti, xixue wei yong* 中学为体, 西学为用) C'est ce que Zhao Suisheng désigne sous le néologisme sino-anglais de « *tiyongism* » (doctrine du 体 et du yong 用). Voir Zhao Suisheng, pp.52-55. Ce mouvement moderniste mais conservateur vise à

des Qing est finalement de « secourir le pays » (*jiuguo* 救国) et « régénérer la Chine » (*zhenxing Zhonghua* 振兴中华) entre autres formules.

The revolutionary who struggles for state sovereignty in the name of a nation allegedly under threat generally assumes that the struggle to liberate the state is identical with the salvation of the nation.³⁴

Le révolutionnaire qui mène un combat pour la souveraineté de l'état au nom d'une nation prétendument menacée suppose généralement que le combat mené pour libérer l'état est identique à celui mené pour le salut de la nation.

Si secourir l'État doit revenir à sauver la nation, l'urgence d'inventer une nation est donc ultime. En rupture avec la politique culturaliste, les réformistes chinois de la fin du dix-neuvième siècle ont clairement observé l'absence du concept de nation chez leurs contemporains. Le réformiste Liang Qichao 梁启超 était notamment préoccupé par le manque de conscience nationale de ses pairs, au point que le pays n'avait même pas de nom autre que celui donné par les occidentaux : « Chine », terme adopté du nom de la dynastie des

apprendre les techniques venues de l'occident pour ensuite mieux faire face aux invasions étrangères. Il est question de réformer les structures déjà existantes, mais il est exclu de modifier le système politique en place. Il existe parallèlement une tendance clairement xénophobe, qui refuse tout contact avec l'étranger et dont le mot d'ordre est « soutenir les Qing et exterminer les étrangers » (*fu Qing mie yang* 扶清灭洋). La lutte contre l'impérialisme étranger atteint son paroxysme en 1899 lors de la Révolte des Boxers (*yihetuan qiyi* 义和团起义) menée contre la politique commerciale des Occidentaux. Voir Chesneaux, *Guerre de l'Opium*, introduction. Enfin, la tendance directement opposée à cette dernière s'exprime dans un anti-traditionalisme qui prône le recours à des institutions politiques occidentales comme la monarchie constitutionnelle ou la république, et la forme d'État-nation. Ce mouvement inspire directement les révolutionnaires anti-Mandchous de la fin de la dynastie des Qing, et cherche une rupture avec les structures du pouvoir en place (rupture caractérisée notamment par un anti-confucianisme).

³⁴ John Fitzgerald, « The Nationless State: The Search for a Nation in Modern Chinese Nationalism », in Jonathan Unger, *Chinese Nationalism*, ME Sharpe, 1996, p.59.

Qin 秦 (221-206 av. JC) et parvenu jusqu'en Europe par le biais de la Route de la Soie.³⁵ Or, en tant que communauté qui se construit autour d'une conscience d'appartenance commune à un territoire géographique limité, une nation devrait par définition être capable de s'auto-nommer. Le chercheur John Fitzgerald remarque que :

The Chinese custom of referring to their historical community by dynasty (*chaodai*) rather than by country (*guojia*) implied that there was in fact no Chinese nation at all.³⁶

La coutume chinoise qui consiste à se référer à leur communauté historique en terme de dynastie (*chaodai* 朝代) plutôt qu'en terme de pays (*guojia* 国家) implique qu'il n'y avait en réalité pas de nation chinoise du tout.

En réalité, Liang ne cherchait pas à dire que la nation chinoise en soi n'existait pas: pour lui, comme pour la plupart de ses contemporains chinois et occidentaux, la nation était une entité qu'il fallait réveiller. Il accusait plutôt ses contemporains d'un manque de maturité politique : ils n'avaient pas conscience d'être une nation, et ne disposaient ainsi pas des outils politiques nécessaires pour faire face aux autres nations modernes.³⁷

c) Origine du terme *minzu*

³⁵ Liang Qichao (1873-1929), journaliste, essayiste, traducteur d'œuvres de philosophes des Lumières comme Jean-Jacques Rousseau, Hobbes ou Locke, a fortement influencé les mouvements réformistes sous les Qing. Il a rédigé un recueil d'essais dans lequel notamment il fait part de ses préoccupations politiques : *Yinbishi heji* 飲冰室合集 (Recueil de Yinbingshi), Beijing, Zhonghua shuju chubanshe, 1936. Sur Liang Qichao, voir notamment Tang Xiaobing, *Global space and the nationalist discourse of modernity : the historical thinking of Liang Qichao*, Stanford University Press, 1996.

³⁶ Fitzgerald, p.67. Nous rajoutons les caractères dans la traduction en français.

³⁷ Ici, le point de vue de Liang Qichao semble rejoindre l'historienne A.-M. Thiesse, pour qui « la véritable naissance d'une nation, c'est le moment où une poignée d'individus déclare qu'elle existe et entreprend de le prouver » ; Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales*, Seuil, 2001, p.14.

C'est dans ce contexte précis que le terme *minzu* 民族 est intégré aux discours des élites politiques chinoises. De manière générale, la modernité du terme et du concept *minzu* semble admise dans le monde de la recherche contemporaine en Chine : ³⁸

在整个中国上古时代乃至中古时代的文献中，还没有发现过把‘民’和‘族’结合起来而有指称类似今之民族的人们共同体的用法 ³⁹

Dans les textes de toute l'histoire antique et moyenâgeuse de la Chine, il n'a pas encore été découvert de combinaison des caractères «*min*» et «*zu*», ni de référence qui puisse être assimilée à l'utilisation actuelle de «*minzu*» comme corps commun de personnes.

Les chercheurs Han Jinchun et Li Yifu situent ses premières apparitions en 1895 dans une revue dirigée entre autres par Kang Youwei 康有为 (1858-1927) : *Qiangxue bao* 强学报 (littéralement : Journal « renforcer l'étude »), mais n'auraient été couramment utilisé qu'après 1900, voir 1903. ⁴⁰ L'emploi systématique du concept dans son sens strictement moderne

³⁸ Visiblement, cela prête à débat. Certains chercheurs chinois tentent de faire remonter l'utilisation du terme *minzu* à la dynastie des Tang (618-907). Il y aurait également des traces de cette expression dans des documents publiés en 1837 sur la « nation juive », textes des missionnaires jésuites. Barabantseva, p.49. D'autres affirment que le terme ne figure dans aucun texte classique ou historique avant la dernière décennie du dix-neuvième siècle, contrairement à d'autres mots tels que « *huaxia* », « *zhongguo* », employés par la suite dans des sens nouveaux. « Strikingly, scholarly studies have not found the term *minzu* (nation) or *Zhonghua minzu* (Chinese nation) used in the Chinese classics » (Les recherches académiques n'ont pas révélé les termes *minzu* et *Zhonghua* dans les textes classiques chinois), Zhao Suisheng, p.45.

³⁹ Huang Guangxue et Shi Lianzhu, *Zhongguo de minzu shibie, 56 ge minzu de laishi* 中国的民族识别, 56个民族的来史 (L'identification des *minzu* de Chine, l'origine des 56 *minzu*), Beijing, Minzu chubanshe, 2005, p.2.

⁴⁰ Kang Youwei, issu d'une famille de lettrés, s'engage dans la politique à la fin des années 1880 en lançant une critique féroce à l'encontre des écrits de Confucius et de l'administration impériale. Après de nombreux voyages à l'étranger, il milite pour une monarchie constitutionnelle sur le modèle anglais. Pour une bibliographie de ce

de « nation » ne prend une signification particulière qu'après son introduction par le réformiste Liang Qichao dans les années 1900. Admettre la modernité du terme *minzu* n'empêche cependant pas les deux auteurs de l'appliquer entre guillemets à l'existence de groupes distincts dans la Chine antique, inscrivant ainsi l'action de diviser la population dans la continuité de l'histoire et le déroulement «naturel» de la Chine.⁴¹

Liang Qichao importe du Japon l'expression *minzoku* (mêmes caractères : *min* 民 et *zoku* 族), terme déjà employé dans les années 1870 mais popularisé à la fin des années 1880 par l'intellectuel japonais Shiga Shigetaka 志賀重昂 (1863-1927), éditeur de la revue intitulée *Nihonjin* 日本人 (Japonais).⁴² Liang a d'ailleurs été exilé au Japon dès 1898 et ce pendant plus d'une dizaine d'années, suite à l'échec de la Réforme des cent jours organisée avec son maître Kang Youwei.⁴³ Le mot *minzu* matérialise donc l'interculturalité et

réformiste, voir Hsiao Kung-Chuan: *A Modern China and a New World: K'ang Yu-wei, Reformer and Utopian, 1858-1927*, Seattle and London: University of Washington Press, 1975. La revue *Qiangxuebao* qui initie le terme *minzu* est évoqué dans Han Jinchun 韩锦春 et Li Yifu 李毅夫, « Hanwen « minzu » yici de chuxian jiqi chuqi shiyong qingkuang » 汉文‘民族’一词的出现及其初期使用情况, (Contexte de l'émergence et des premières utilisations du mot chinois 'minzu'), *Minzu yanjiu*, 1984, vol. 2, pp. 36-43; voir aussi Huang et Shi, pp.2-5.

⁴¹ Huang et Shi, p.2.

⁴² La revue *Nihonjin* constitue une pièce maîtresse de la Société pour l'éducation et la politique (*Seikyosha* 政教社) dont Shiga était cofondateur. Shiga était particulièrement actif dans les domaines de l'éducation comme le révèle le chapitre 5 de la biographie proposée par Masako Gavin, mais aussi un défenseur de l'identité culturelle japonaise. Voir Masako Gavin, *Shiga Shigetaka, 1863-1927, The Forgotten Enlightener*, Curzon Press, 2001. Sur l'introduction du terme *minzoku*, voir Michael Weiner, « The Invention of Identity, Race and Nation in Pre-War Japan », in *The Construction of Racial Identities in China and Japan*, Frank Dikötter (Dir.), University of Hawaii'i Press, 1997, pp.96-117.

⁴³ La Réforme des cent jours (百日维新 bairi weixin) a été initiée par un courant réformiste sous le règne du jeune empereur Guanxu, en 1898. Les réformistes tentaient d'établir une monarchie constitutionnelle inspirée du modèle britannique. Un coup d'état par les conservateurs a mis un terme à ces cent trois jours de réforme du système éducatif, qui consistait essentiellement à l'abolition des examens impériaux et à l'introduction des sciences et connaissances occidentales.

les échanges conceptuels qui ont marqué cette période charnière de la Chine.⁴⁴ La fin du dix-neuvième siècle et le début du vingtième siècle sont effectivement marqués par de nombreux échanges intellectuels entre la Chine et le Japon.⁴⁵

Dans son emploi, le terme *minzu* en Chine présente certaines similarités avec le terme allemand « Volk ». On peut ainsi reprendre la définition de « Volk » proposée par Michael Inwood dans son dictionnaire de Hegel :

(Volk) acquired the sense of a people related by language, customs, culture and history, which may, but need not, be united in a single state. It is not sharply distinct in sense from Nation (...) and thus indicates a collection of people inhabiting a single area and related by birth.⁴⁶

(Volk) a acquis le sens de personnes liées par la langue, les coutumes, la culture et l'histoire, qui pourraient, mais pas nécessairement, être unies dans un seul État. Il n'est pas nettement distinct du sens de nation et désigne un ensemble de personnes habitant un

⁴⁴ L'incorporation de nouveaux mots et à travers eux de concepts intellectuels en Chine par le biais du Japon est soigneusement dissimulée par de nombreux philologues et penseurs chinois. Pourtant, c'est un sujet qui pourrait s'avérer extrêmement intéressant pour une compréhension plus globale des mots et de leurs sens, et l'on ne peut que regretter le manque d'études sur ce sujet. Dans ses travaux sur le terme de *minzu*, le chercheur Pan Jiao passe très rapidement la question de l'origine japonaise du mot et souligne seulement la similitude des caractères et des prononciations en chinois et en japonais. Voir Pan Jiao 潘蛟, '*Minzu*' de bolai ji xiangguan de zhenglun 民族 '的舶来及相关的争论 (Controverse sur l'origine et les questions relatives à 'minzu'), Thèse de doctorat soutenue à l'Université centrales des *minzu*, Beijing, 2000. De même, Han Jinchun et Li Yifu n'évoque qu'en quelques lignes l'origine japonaise du terme *minzu*, sans entrer dans les détails ; voir Han et Li, p.39.

⁴⁵ On trouve une illustration de ces échanges d'ordre politique et culturel entre Chine et Japon dans le domaine de l'éducation, comme le soulignent les articles de Christian Galan et Christine Nguyen Tri dans un numéro de la revue d'études japonaises *Daruma* consacré à l'éducation en Chine et au Japon à l'aube du vingtième siècle. Voir Christian Galan, « La pédagogie japonaise du début du XXe siècle sous le regard chinois », *Daruma*, n° 12-13, aut. 2002/prin.2003, pp.147-169 ; et Christine Nguyen Tri, « Culture lettrée et pédagogie occidentale en Chine – les manuels scolaires des Presses commerciales de Shanghai au début du XXe siècle », *Daruma*, aut. 2002/prin.2003, n° 12-13, pp.171-196.

⁴⁶ Michael Inwood, *A Hegel Dictionary*, Oxford, Blackwell reference, 1992, p.212 (partie dictionnaire pp.27-314, précédée d'une introduction sur Hegel).

espace commun et liées par la naissance.

Comme Volk, *minzu* est teinté de cette ambiguïté qui tend à confondre « peuple » (d'un même État éventuellement), « race » (lié par la naissance) et « nation ». Le mot *minzu* est, dès ses premiers emplois, chargé de ce sens politique de « nation » mais aussi des idées raciales et culturelles qui s'y attachent comme nous allons l'observer dans ce qui suit. De ce point de vue, la nouvelle définition de la Chine met l'accent non plus sur la culture chinoise, mais sur l'appartenance à un peuple qui se revendique unique et distinct des autres : « limité » et « souverain » pour reprendre les termes de la définition de la nation selon Benedict Anderson.⁴⁷ Différents outils conceptuels pour inventer une nation chinoise sont livrés à travers le terme *minzu* : culturels, raciaux, politiques.

Il s'est agi de souligner que la nation chinoise moderne comme communauté homogène est une invention récente. Il est possible d'affirmer qu'une forme étatique était bien en place par ses structures, mais l'idée de nation chinoise est plus tardive. Le terme *minzu* ou « nation », porteur de concepts et de sens nouveaux, intervient dans un milieu intellectuel bouillonnant en quête d'un nouveau modèle pour son pays. Néanmoins, il apparaît très clairement que différentes perceptions de la nation interviennent en fonction des différents courants de pensée et de leurs objectifs politiques. Aussi, la charge sémantique de *minzu* et la structure de la nation chinoise ont-elles été modifiées de nombreuses fois selon les différents gouvernements qui se sont succédés à la tête de la Chine après 1911.

⁴⁷ Dikötter note une particularité d'un texte du révolutionnaire Zou Rong (1885-1905) qui s'adresse aux « les 400 millions de la race suprême des Han » (*Wo huang Han minzu si wan wan* 我皇汉民族四万万) : c'est l'une des premières fois qu'apparaît dans un discours un nombre limité d'interlocuteurs mais qui concerne l'ensemble de la population. Frank Dikötter, « Race in China, » in *A companion to racial and ethnic studies*, David Goldberg et John Solomos (ed.), Oxford, Blackwell, 2002, pp.495-510. Pour voir le texte original : Zou Rong 鄒容, *Geming jun* 革命军, Beijing, Zhonghua shuju, 1958.

B – Création d'un État multinational chinois

a) La construction de la nation chinoise

Nous avons observé que la création d'une nation chinoise n'intervient que tardivement dans l'histoire moderne, et *postérieurement* à la consolidation d'un État chinois. John Fitzgerald poursuit en soulignant que la construction de la nation chinoise est indissociable de la construction de l'État chinois. À cet effet, il emploie l'expression « *Nationless state* » (État-sans-nation) qui se réfère au :

(...) The historical development of a state or a proto-state formation, which operates in the name of an *indeterminate nation that the state itself identifies and summons into being*.⁴⁸

(...) Développement historique de la formation d'un État ou d'un proto- État, qui opère au nom d'une *nation indéterminée que l'État lui-même identifie et appelle à faire exister*.

On peut effectivement soutenir la théorie selon laquelle, dans le cas de la Chine, la construction de la nation est directement liée à la construction de l'État, qui, selon ses objectifs politiques, est amené à structurer la nation de diverses façons.

Au tournant du dix-neuvième siècle, la pensée réformiste distinguait l'appartenance à une nation de l'appartenance à un État. L'existence d'une « race chinoise » distincte et unie est admise, mais n'est pas le moteur de la nation. C'est bien plutôt l'appartenance à des

⁴⁸ Fitzgerald, p.58. (Fitzgerald souligne dans le texte).

territoires régis par un État qui détermine la citoyenneté de chacun. Cherchant à éviter les contradictions de la politique nationaliste, les représentants réformistes sont plus modérés sur l'idée de nation par la descendance et le sang. La pensée de Liang Qichao nous éclaire sur la conception de *Zhonghua minzu* face aux partisans de la « révolution nationale-iste » (*minzu geming* 民族革命). Au cours de son exil au Japon et à la suite d'un voyage aux États-Unis en 1903, cet essayiste et penseur de la nation chinoise s'éloigne progressivement de l'idéal d'une monarchie constitutionnelle appliquée à la Chine et défend le républicanisme. De retour en Chine après 1911, il expose ses idées progressistes qui influenceront directement le fameux « mouvement du quatre mai » (*wusi yundong* 五四运动).⁴⁹ Pour Liang, la nation par filiation constitue une barrière pour la construction de l'État chinois définitivement multinational.⁵⁰

Liang's nationalism regarded China as a multiethnic state, of which Han-populated China proper was but a region. [...] Thus, territoriality rather than ethnicity became the most important criterion in Liang's definition of Chinese

⁴⁹ L'insurrection étudiante sur la place Tiananmen le quatre mai 1919 est dirigée contre les traités inégaux à l'issue de la première guerre mondiale. Il faut toutefois souligner que le mouvement est guidé par de jeunes intellectuels progressistes favorables à la modernisation et à l'ouverture de la Chine aux sciences occidentales dès 1917, après l'entrée de la Chine dans la première guerre mondiale. De fait, le quatre mai 1919 n'est qu'une date symbolique mais s'inscrit dans une périodisation plus large. Sur ce mouvement, voir Peter Zarrow, « Politics and culture in the May Fourth Movement », in *China in War and Revolution, 1895-1949*, Peter Zarrow (Dir.), New York, Routledge, 2005, pp.149-169.

⁵⁰ Ce qui ne signifie pas que Liang Qichao s'oppose au concept de race ; au contraire, il a largement contribué à un discours sur la race en Chine : voir Dikötter, *The Discourse of Race*, pp.80 et suivantes. Il insiste notamment sur le parallèle entre « han » et « race jaune » qu'il considère synonyme, à l'exclusion de tous les non-Han. Cependant, Liang n'en faisait pas le fondement de la nation chinoise. Cette contradiction intellectuelle apparaît également chez les penseurs français. De la sorte, le discours d'Ernest Renan, « Qu'est ce que la nation ? », défend l'idée qu'il n'existe pas de race pure et que la race ne constitue pas la nation. Pourtant c'est le même personnage qui affirme la supériorité de la « race blanche », et développe le concept de « race linguistique ». Dans le cas de Liang Qichao comme dans celui de Renan, le concept de race n'est pas remis en question pour lui-même mais pour son utilisation dans la pensée de la nation.

nationalism.⁵¹

Le nationalisme de Liang concevait la Chine comme un état multiethnique, dont la Chine peuplée par les Han n'était qu'une région. [...] Aussi, la territorialité plutôt que l'ethnicité devint le critère prédominant dans la définition du nationalisme chinois de Liang.

Liang met en avant la notion de « citoyen » *guomin* 国民 du japonais *kokumin* 国民. Cette citoyenneté, ou conscience de tous les habitants de la Chine d'appartenir à une même nation, dépasserait l'identité individuelle, et ne se transmettrait pas par un « sang commun » mais par la participation active de chacun à la construction d'un état solide. De ce fait, Liang se distingue des nationalistes en ce qu'il sépare les concepts de nation et d'état : un état peut être composé de plusieurs nations, comme une même nation peut être divisée en plusieurs états. Liang propose alors deux types de nationalismes (*minzu zhuyi*). Le « grand nationalisme » (*da minzu zhuyi* 大民族主义) représente le nationalisme de l'ensemble des nations qui constituent l'état chinois à l'encontre des États-nations étrangers. Le « petit nationalisme » quant à lui dépeint la nation Han en opposition aux autres nations du pays (*xiao minzu zhuyi* 小民族主义). On peut par ailleurs faire correspondre cette dichotomie avec ce que Tzvetan Todorov qualifie de « nation intérieure » et de « nation extérieure » :

Le premier sens est celui qui devait prendre une importance considérable à la veille de la Révolution française et pendant ses premières années. La nation est un espace de légitimation et s'oppose, en tant que source de pouvoir, au droit royal ou divin : on agit au nom de la nation, au lieu de se référer à Dieu ou au roi ; on crie « Vive la nation ! » au lieu de « Vive le roi ! ». Cet espace est alors perçu comme celui de l'égalité : non de tous les habitants, il est vrai, mais de tous les citoyens (ce qui exclut les femmes et les pauvres) ; on recourt à la « nation » pour combattre les privilèges sociaux ou les particularismes régionaux. Tout autre est le deuxième sens, « extérieur », du mot nation : une nation s'oppose cette fois-ci

⁵¹ Zhao Suisheng, p.66.

à une autre, et non plus au roi, ou à l'aristocratie, ou aux régions ; les Français sont une nation, les Anglais en sont une autre.⁵²

Le « grand nationalisme » correspondrait à la « nation intérieure » et le « petit nationalisme » à la « nation extérieure ». Au regard de cette classification, on peut énoncer comme Frank Dikötter que les Réformistes faisaient la promotion d'un « Grand nationalisme » (*da minzu zhuyi* 大民族主义) tandis que les Révolutionnaires se concentraient étroitement autour des Han « descendants de l'Empereur Jaune » (*xiao minzu zhuyi* 小民族主义).⁵³

b) La formation d'un État-nation

Face à la diversité des populations sur les terres chinoises, le penseur Zhang Bingling assimile la nation chinoise à un peuple lié par une descendance et une histoire communes.⁵⁴ Il introduit les expressions *Zhonghua minzu* 中华民族 et de *Zhonghuaren* 中华人 qui désignent la nation chinoise et ses membres.⁵⁵ Le caractère *hua* 华 renvoie à l'expression « *huaxia* », synonyme de Chine comme vu précédemment. Quant à *zhong* (centre, milieu), qui

⁵² Todorov, *Nous et les autres*, pp.241-242.

⁵³ Dikötter, *The Discourse of Race*, p.97. Nous rajoutons les caractères dans la traduction française.

⁵⁴ Zhang Binglin 章炳麟 (1868-1936), également connu sous le nom de Zhang Taiyan 章太炎, a été très influencé par son séjour au Japon. Linguiste de formation, il s'engage auprès des révolutionnaires en publiant quantité d'articles, sur la question de la nation notamment.

⁵⁵ Le néologisme de *Zhonghua minzu* est utilisé dès 1895 dans les journaux révolutionnaires chinois, ce qui correspond à peu près à l'introduction du terme *minzu* en Chine. Voir Zhao Suisheng, p.46. Le terme *Zhonghua* est antérieur à celui de *minzu* : on en trouve des traces dès le milieu du dix-neuvième siècle ; c'est la traduction du terme qu'emploient les étrangers pour désigner l'Empire chinois. On trouve en effet ce terme dans des journaux des communautés chinoises des États-Unis ou d'Australie. Voir le site de la Chinese Studies Australian Association : <http://www.csaa.org.au> (dernière consultation en janvier 2007). *Zhonghua minzu* signifie littéralement : « central Hua nation » (« nation centrale Hua ») : Liu Xiaoyuan, *Frontier Passages*, p.23.

n'est pas sans rappeler le terme *Zhongguo*, il traduit une notion spatiale sans doute en rapport avec la plaine centrale dans laquelle les empires chinois avaient évolué. Dans cette expression, *minzu* représente la nation dans son ensemble, assimilée à un peuple distinct et homogène.

Pour Zhang, dans un premier temps, la nation chinoise (*Zhonghua minzu*) serait composée de différents groupes : les Hui (c'est-à-dire tous les musulmans de Chine confondus), les Han, les Mongols, les Tibétains et les Mandchous (*Hui/ Han/ Meng/ Zang/ Man* 回, 汉, 蒙, 藏, 满). Ces groupes sont déterminés par leur descendance et leur histoire communes : on admettra qu'ils constituent pour Zhang des « races », dans le sens où ils constituent des catégories étanches fixées par une hérédité.

Cependant, dans le discours révolutionnaire, la faiblesse de la Chine et son incapacité à affronter les puissances étrangères sont mises sur le compte de l'ingérence des Mandchous au pouvoir. De ce fait, pour exclure ceux-ci du pouvoir, il s'avère nécessaire d'introduire une nouvelle définition de la nation chinoise sans les Mandchous. Ainsi, la pensée de Zhang prend un tournant radical au début du vingtième siècle, lorsqu'il rejoint le mouvement révolutionnaire anti-mandchou : la nation chinoise, *Zhonghua minzu*, est assimilée à celle des Han (*Hanzu* 汉族) eux-mêmes censés partager une histoire, une culture et une généalogie communes.⁵⁶ Ainsi selon Zhang, la Chine appartient à la « nation Han », dont sont exclus les Mandchous : par conséquent, le pouvoir en place des Qing est rendu illégitime. À partir de ce nouvel emploi du terme *Zhonghua minzu*, Zhang Binglin

⁵⁶ En 1898, son article « A propos de l'empereur invité » (*Kedi lun*, 客帝论), désignant l'Empereur mandchou, pose les Han comme héritiers légitimes d'un territoire et d'un état politique, les Mandchous étant relégués au statut d'envahisseurs et d'étrangers. Voir Kai-wing Chow, « Imagining Boundaries of Blood, Zhang Binglin and the Invention of the Han 'Race' in Modern China », in *The Construction of Racial Identities in China and Japan*, Frank Dikötter (ed.), Honolulu, University of Hawaii Press, 1997, pp.34-53

pousse la théorie nationaliste à son extrême et avance que la Chine géographique se définit par son appartenance aux Han. Par conséquent, tous les territoires qui ne sont pas occupés par des Han doivent se détacher de l'État-nation chinois et acquérir leur indépendance : il s'agit notamment du Tibet, de la Mongolie et de la Mandchourie.

Pourtant, c'est ici que la rupture entre théories et enjeux pratiques apparaît. En effet, la jeune république instaurée par Sun Yat-sen 孙中山 prend en considération un facteur primordial : l'intégrité territoriale de l'État-nation chinois.⁵⁷ La Constitution de 1912 de la République de Chine (*Zhonghua minguo* 中华民国) s'empresse de formuler clairement la configuration de son étendue :

中华民国领土，为二十二行省，内外蒙古、西藏、青海。⁵⁸

Les territoires de la République de Chine se composent comme suit : vingt-deux administrations provinciales ; la Mongolie intérieure et extérieure ; le Tibet ; le Qinghai.

En effet, les régions frontalières annexées sous les Qing constituent des points géopolitiques essentiels à la défense et à la sécurité du pouvoir central. Pour ce motif essentiel, le concept de *Zhonghua minzu* est revisité. Sun revient à la première définition, plus large, de *Zhonghua minzu*, qui interprète la nation chinoise composée de plusieurs groupes de populations

⁵⁷ Sun Zhongshan ou Sun Yat-sen (1866-1925) est aussi appelé le « père de la Chine moderne » : il a joué un rôle essentiel dans le renversement de la dernière dynastie en 1911. Premier président de la République de Chine et co-fondateur du Guomindang, il est un personnage adulé autant en RPC qu'à Taiwan. On reviendra sur son action philosophique et politique plus loin. Pour une biographie générale, voir entre autres, Jean Chesneaux, *Sun Yat-sen*, Paris, Complexe, 1982 ; Marie-Claire Bergère, *Sun Yat-sen*, Fayard, 1994.

⁵⁸ Tirez 3 de l'article 1 (第一章第三条) de la Constitution de la République de Chine de 1912 (*Zhonghua minguo linshi yuefa* 中华民国临时约法). Consultable en ligne (consultée en janvier 2007) : http://www.scuhr.com/Article_Show.asp?ArticleID=496

toujours déterminés par leur hérédité : les Han, culturellement et politiquement dominants, mais aussi les Hui, Mongols, Mandchous et Tibétains. Cette conception insiste parallèlement sur l'unité irréductible de la nation chinoise associée à un état lui-même indivisible. Le rapprochement entre *minzu* 民族 (nation) et *guojia* 国家 (nation/pays/état) est résumé par la célèbre formule de Sun Yat-sen : « Une seule nation a fondé un seul pays » (*yi ge minzu zaocheng yi ge guojia* 一个民族造成一个国家).⁵⁹ Ainsi, la nation chinoise constitue une grande famille dont les membres, bien que différents, peuvent vivre en harmonie dans une « République des cinq races » (*wuzu gonghe* 五族共和).⁶⁰

Le terme *minzu* prend une nouvelle fois une signification particulière : il ne s'agit plus de nations différentes réunies dans un État, mais de races constituant une seule et même nation, unie et indivisible. C'est l'assurance de la loyauté de tous ces groupes à la République et à l'état qui les représente, qui certifie l'unité du pays : l'idéal de « grande unité » (*datong* 大同) est conservé. Les prétendus Han sont représentés comme le groupe dominant, tandis que les autres populations dites non-Han sont appelées à être assimilées. Le nationalisme ou « doctrine de la nation » (*minzu zhuyi* 民族主义) exprime alors cette unité.⁶¹ La crainte obsessionnelle de la « mort de l'État » (*guowang* 国亡) et de l'extinction de cette race

⁵⁹ Sun Yat-sen, premier discours intitulé « Minzu zhuyi » dans son ouvrage qui réunit ses discours datés de 1924 sur les trois principes du peuple, Sun Yat-sen 孙中山, *San min zhuyi* 三民主义 (Trois principes du peuple), Taipei, Sanmin shuju, 1973. Les trois principes de Sun sont : nationalisme, démocratie et bien-être du peuple. Sur ces trois principes repose une philosophie politique qui jette les bases du système étatique chinois, que traite la thèse de doctorat d'Alain Labat : Alain Labat, *Le triple déisme et les origines de la philosophie politique de Sun Yatsen*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Jean Moulin Lyon III, 1984.

⁶⁰ Cette fragmentation en cinq groupes est en réalité une reproduction de la vision ethnopolitique des Qing : les Mandchous avaient déjà déterminé ces cinq populations comme étant des « constituantes de l'Empire ». Voir à ce propos le premier chapitre de Liu Xiaoyuan dans *Frontier Passages*.

⁶¹ Le néologisme *minzu zhuyi* vient du japonais *minzokushugi* (民族主義), et a vraisemblablement été importé par les nombreux étudiants et penseurs chinois séjournant au Japon.

inventée (*miezhong* 灭种) constituait alors le moteur du nationalisme, premier des « trois principes » (*sanmin zhuyi* 三民主义) mis en avant par Sun Yat-sen.⁶²

La lutte pour la sauvegarde de l'État chinois et l'unité de sa nation est poursuivie par le Guomindang pendant la « décennie de Nankin » (1927-1937).⁶³ Dans une vision tout aussi large de la nation chinoise, les nationalistes conservent le terme de *Zhonghua minzu*. Cette expression, tout à la fois fortement conservatrice (*Zhonghua* fait appel à des concepts bien antérieurs au vingtième siècle) et résolument moderne (*minzu* comme concept intrinsèquement nouveau), s'accordent également aux objectifs politiques des nationalistes. Les non-Han sont considérés comme des « sous-groupes » de la race Han, et à ce titre membres de la nation chinoise. Pour éviter toute différence qui pourrait représenter le danger de diviser, un processus d'assimilation (*ronghe* 融合) est mis en place. L'intégration des non-Han aux Han, représentants légitimes de l'état, a pour but de former une « grande nation chinoise » ou « grande nation Han » (*da Zhonghua minzu* 大中华民族). Cette politique a au moins le mérite d'effacer l'ambiguïté du caractère *hua* qui se réfère directement à *huaxia* en rétablissant l'image d'une civilisation autocentrée qui continue de se définir sous la forme des Han.

c) Origine du terme *shaoshu minzu*

Face aux nationalistes du Guomindang, des penseurs du marxisme et du léninisme

⁶² On peut consulter une traduction française de ses textes : *Les trois principes du peuple*, Taipei, China Publishing Company, 1983.

⁶³ On nomme décennie de Nankin la période pendant laquelle le parti nationaliste chinois (Guomindang) a installé son gouvernement à Nanjing, après la victoire du chef du Guomindang, Chiang Kai-Shek contre les communistes en 1927.

abordent avec la même prudence le concept de nation chinoise ou *Zhonghua minzu*. La perte éventuelle de territoires est également problématique chez les communistes, mais la disparition d'une cohérence sociale les préoccupe plus que l'improbable « extinction de la race » chinoise. Par ailleurs, l'idée de race elle-même apparaît incompatible avec l'idéologie communiste et sa logique internationaliste.⁶⁴ Le genre humain se diviserait en effet en classes et en nations. L'identité territoriale de la Chine n'est cependant pas remise en cause, comme l'illustre la position du marxiste Chen Duxiu 陈独秀 sur la question du fédéralisme : la nation chinoise est considérée comme unie dans son activité socio-économique, et la division en fédérations de plusieurs populations serait une menace pour cette unité.⁶⁵ *Zhonghua minzu* inclut conséquemment tous ceux qui habitent sur le territoire chinois et participent à sa vie économique. En outre, le nationalisme (*minzu zhuyi*) est interprété par les communistes comme un sentiment « petit-bourgeois » qui irait à l'encontre des principes de l'internationalisme (*guoji zhuyi* 国际主义). La « question nationale » (*minzu wenti* 民族问题) ne se pose plus en termes de lutte nationaliste pour l'indépendance de l'État, mais en termes de lutte des classes au sein d'une nation.

Les pensées marxiste et léniniste introduisent une nouvelle conception de la nation et la complexité de sa population, qui a fortement influencé les communistes avant et après 1949. De ce fait, la « race » comme lien au sang et à la lignée, bien que toujours mise en valeur dans une construction nationale par rapport aux autres États-nations, semble avoir été

⁶⁴ Nous reviendrons sur les influences marxistes et lénistes dans le troisième chapitre consacré à la classification ethnographique.

⁶⁵ Chen Duxiu (1879-1942) est un des fondateurs du Parti communiste chinois (*gongchandang* 共产党) dont il a été le secrétaire général. Le Japon a constitué pour lui comme pour beaucoup de ses contemporains, une terre d'exil, lorsqu'il s'oppose ouvertement aux nationalistes. Il a tenu un rôle important dans le Mouvement du quatre mai, et a été interlocuteur du Komintern soviétique.

effacée à l'intérieur de la nation chinoise.⁶⁶ Sous l'influence soviétique, l'interprétation communiste du mot *minzu* marque un tournant dans la conceptualisation de la nation chinoise. Il est utilisé comme réminiscence du terme russe « nationalité » (*natsionalnost*), et se base sur des critères dits « scientifiques ». Ainsi, une nationalité (*minzu*) correspond, pour les Bolcheviques, à une communauté qui peut se distinguer des autres par sa langue commune, une vie économique spécifique et une zone géographique délimitée, de même qu'un sentiment partagé d'appartenance à une culture spécifique.⁶⁷ En rupture avec les idées de race et de lignage, cette conception met en avant l'aspect historique et duratif d'une nationalité (*minzu*) :

Ainsi, la nation n'est pas une communauté de race ni de tribu, mais une communauté humaine historiquement constituée (...) La nation n'est pas un agglomérat accidentel ni éphémère, mais une communauté humaine stable.⁶⁸

Au terme de *minzu*, les communistes qui fondent la République populaire de Chine en 1949

⁶⁶ En terme de construction nationale « extérieure », des chercheurs ont travaillé sur ce qui a été nommé le « nationalisme raciste » chinois. La dimension raciale de la construction nationale n'a pas disparu du discours chinois, bien au contraire, on peut dire qu'il s'est accru au moins ces vingt-dernières années. Ainsi, les mythes du dragon, de l'empereur jaune et autres ancêtres symboliques sont régulièrement placés sur le devant de la scène. L'importance du lignage et de la parenté est fortement soulignée par ces discours nationalistes. Voir Barry Sautman, « Myths of Descent », in *The Construction of Racial Identities in China and Japan*, Frank Dikötter (Dir.), Honolulu, University of Hawaii Press, 1997, pp.89-91 ; et Jean-Pierre Cabestan, « Les multiples facettes du nationalisme chinois », *Perspectives chinoises*, mai-juin 2005, n°88, pp.28-42 ; et enfin Zhao Suisheng, pp.9 et suivantes.

⁶⁷ Ce sont les quatre critères généralement attribués à une nationalité, dits critères staliniens (*sidalin de tezheng 斯大林的特征*). Ces critères sont détaillés dans l'ouvrage de Joseph Staline, *Le marxisme et la question nationale et coloniale*, trad. du russe, Paris, Éditions sociales, 1950. Sur le concept de nationalité, et ses différentes interprétations soviétiques, voir l'article de Francine Hirsh, « The Soviet Union as a Work-in-Progress: Ethnographers and the Category Nationality in the 1926, 1937, and 1939 Censuses » *Slavic Review*, n°56, 1997, pp.251 - 278.

⁶⁸ Staline, *Le marxisme*, p.3.

préfèrent l'utilisation de deux autres caractères : *renmin* 人民 ou peuple.⁶⁹ Ce déplacement semble illustrer la prédominance de la notion de citoyenneté par rapport à l'appartenance à une race. La conception d'une communauté politique supprime la communauté culturelle ou raciale. De même que la notion de « peuple soviétique », l'expression de « peuple chinois » (*Zhonghua renmin* ou *Zhongguo renmin*) suggère des divisions à la fois verticales (entre les sujets d'un État chinois, et les sujets des autres états voisins) et horizontales (entre les classes). Néanmoins, le terme *minzu* n'a pas disparu du discours politique interne.

Au début du vingtième siècle, il n'existait pas de terme précis pour désigner les *minzu* considérées comme non Han, bien que le terme *yizu* 异族 (ou *yizhong minzu* 异种民族) avait encore pour fonction de désigner les « barbares non civilisés ».⁷⁰

Before the Qing Dynasty came to its end in the early twentieth century, *yi*, this racially and culturally loaded term, would be used less and less frequently in the official discourse. *Yangren* (overseas people), then *Xiren* (Westerners) and finally *waiguoren* (foreigners) would be adopted.⁷¹

Avant la fin de la dynastie Qing à l'aube du vingtième siècle, *yi*, ce terme marqué racialement et culturellement, était de moins en moins en usage dans les discours officiels. *Yangren* (peuple d'au-delà des mers), *Xiren* (occidentaux) et finalement *waiguoren* (étrangers) furent adoptés.

Or il s'avère nécessaire, pour les nouveaux dirigeants, de distinguer les peuples venus d'Occident des populations rattachées aux territoires chinois, mais également d'adopter un

⁶⁹ Mao Zedong 毛泽东 (1893-1976), figure emblématique du PCC et premier président de la RPC, et ses partisans ne fondent pas la « République nationale de Chine » (*Zhonghua minzu gongheguo* 中华民族共和国) mais la « République populaire de Chine » (*Zhonghua renmin gongheguo* 中华人民共和国).

⁷⁰ Une étymologie complète du terme contracté *yizu* est envisagée dans la partie suivante.

⁷¹ Voir Liu Xiaoyuan, *Frontier Passages*, p.19.

terme moins péjoratif et moins contestable au regard des concernés pour promouvoir l'unité nationale. S'il existait déjà une nouvelle appellation pour les étrangers occidentaux, c'est dans les années 1920 seulement qu'un terme est venu élargir le concept de *minzu* dans le discours politique : l'expression *shaoshu minzu* 少数民族 (littéralement « minzu en petit nombre ») est prêtée aux anciens « barbares » désormais membres de la nation chinoise.⁷² La question des non-Han avait déjà fait l'objet de débats au sein du PCC notamment lors du Congrès du Komintern de janvier 1922 à Moscou, mais la première utilisation de ce terme est vraisemblablement attribuée à Sun Yat-sen, dans son discours d'ouverture de la première réunion du Guomindang (Parti nationaliste) en 1924.⁷³

Cette substitution linguistique déplace les non-Han de l'extérieur (*yi* ou « étrangers ») vers l'intérieur des frontières : *shaoshu minzu* ou « *minzu* minoritaire » résume l'expression pompeuse utilisée jusqu'alors, « les *minzu* de l'intérieur de la Chine » (*Zhongguo yinei de minzu* 中国以内的民族).⁷⁴ L'apparition de ce vocabulaire nouveau est révélatrice d'une prise de conscience et d'un changement de regard politique. Chiang Kai-shek, leader du Guomindang, reconnaissait, comme les partisans du nationalisme, l'importance stratégique

⁷² Ce néologisme englobe tous les non-Han.

⁷³ Pour un exposé détaillé de cette réunion, voir Liu Xiaoyuan, « Communism, Nationalism, Ethnicism, and China's « National Question » 1921-1945 », in *Chinese Nationalism in Perspective: Historical and Recent Cases*, George Wei et Liu Xiaoyuan (Dir.), Greenwood Press, 2001. C'est en tout cas à cette date que le théoricien Jin Binggao situe la première utilisation de *shaoshu minzu* dans un discours officiel. Jin Binggao, « When Does The Word 'Minority Nationality' First Appear in Our Country? », *Minzu tuanjie*, vol.6, 1987. Une traduction est disponible dans *Internal Bulletin of the History of the Tibet Communist Party*, vol.1, 1988, p.45.

⁷⁴ Le chercheur Jin Binggao note cependant que ce néologisme pouvait lui-même être substitué par d'autres termes à connotation très discutable : « *minzu* petites et faibles » (*ruoxiao minzu* 弱小民族), « *minzu* arriérées » (*luohou minzu* 落后民族) etc. À partir des années 1920, le terme apparaît régulièrement dans les textes officiels du Parti Communiste et dans les discours nationalistes. À partir de 1949, ces termes disparaissent et *shaoshu minzu* devient pour ainsi dire l'expression la plus répandue dans les discours officiels de la République populaire de Chine. On traitera de ces rapprochements plus loin.

que constituaient les territoires occupés par des non-Han : ⁷⁵

Formosa [Taiwan], the Pescadores, the Four North-eastern Provinces of Manchuria, Inner and Outer Mongolia, Sinkiang [Xinjiang], and Tibet are each a fortress essential for the nation's defence and security. The separation of any one of these regions from the rest of the country means the disruption of our national defence. ⁷⁶

Formose, les îles Pescadores, les quatre provinces au nord et à l'est de la Mandchourie, de la Mongolie Intérieure et de la Mongolie extérieure, du Xinjiang et du Tibet constituent une forteresse indispensable pour la défense et la sécurité nationales. La séparation d'une de ces régions du reste du pays signifierait la rupture de notre défense nationale.

On voit donc que la constitution d'un État chinois multinational est le fruit d'une réflexion générale portée conjointement par les nationalistes et par les communistes avant l'arrivée du PCC au pouvoir. ⁷⁷

Cependant, l'emploi de *shaoshu minzu* n'est pas généralisé avant les années 1960.

⁷⁵Jiang Jieshi 蒋介石 ou Chiang Kai-shek (1887-1975) est l'une des grandes figures du Parti nationaliste chinois. Il rejoint les troupes révolutionnaires de Sun Yat-sen sous les Qing et accède progressivement à la tête du parti après la mort de celui-ci en 1925. Pendant la « décennie de Nankin », il est le président de la République de Chine. Contraint de fuir à Taiwan après la défaite nationaliste en 1949, il est président de la République de Chine à Taiwan après 1950.

⁷⁶ Chiang Kai-shek, *China's Destiny and Chinese Economic Theory*, London, Dennis Dobson, 1947, pp.36-37. On peut également consulter l'ouvrage en chinois : Chiang Kai-shek 蒋介石, *Zhongguo de mingyun 中国的命运* (Le destin de la Chine), Chongqing, Qingnian xialinggong yinxing, 1944.

⁷⁷ Ce qui distingue l'idéologie communiste de leurs prédécesseurs s'exprime dans la notion d'unité nationale (*minzu tuanjie 民族团结*). Contrairement aux nationalistes qui insistent sur la nécessité de sauvegarder l'État-nation chinois et en font un « problème national » (*minzu wenti*), les communistes pose la question de la nation en terme de cohésion sociale. L'harmonie entre toutes les nations (*minzu*) qui constituent l'état multinational (*duo minzu guojia*) chinois est l'assurance d'une stabilité politique et sociale. D'une « question nationale » (*minzu wenti*) le discours officiel glisse vers une « question des *minzu* » (*minzu wenti*) jouant ainsi sur la polysémie du mot *minzu*.

Selon les conceptions staliniennes, les communautés humaines passent par différents stades d'organisation sociale correspondant au communisme primitif, au capitalisme puis à l'idéal socialiste. Les différents groupes sont donc désignés par les termes *shizu* 氏族 (clan), *buluo* 部落 (tribu) ou *minzu* 民族 (nation) selon différents critères économiques et sociaux.⁷⁸ Un quatrième terme correspond à la notion très vague de communautés entre le stade tribal et avant le stade de nation, traduit par *buzu* 部族 (composé de *buluo* et *minzu*). Dans cette logique, les Han se situeraient au stade suprême de nation (*minzu*) et les non-Han se répartiraient aux différents stades antérieurs. Or, en 1958, la question des dénominations est soulevée avec vigueur lors de réunions à l'occasion de la création de l'Institut d'études des *minzu* (*minzu yanjiusuo* 民族研究所). En effet, des représentants de diverses communautés estiment que ne pas reconnaître la qualité de *minzu* aux non-Han est fortement discriminant ; ce problème d'appellation qui semble bénin prend en réalité une connotation politique forte, menaçant l'équilibre des relations entre Han et non-Han. En 1962, la décision est prise « d'uniformiser la traduction » (*yiming tongyi* 译名统一) des termes staliniens et d'appliquer à tous les groupes le terme de *minzu*, indépendamment de leur organisation sociale et de leur stade d'évolution historique.

C'est donc à partir de là que le terme *shaoshu minzu* s'appose de façon systématique à tous les groupes non-han dans un principe égalitaire, mais surtout afin de légitimer l'existence d'un État multinational.

Le terme *minzu* et ses dérivés sont fortement liés à la construction de la nation chinoise; la formation d'un État dit multinational est aujourd'hui mise en avant dans les discours politiques comme spécificité de la Chine. Nous avons observé les interprétations

⁷⁸ Joël Thoraval rapporte avec précision les difficultés de traductions conceptuelles et linguistiques rencontrées par les théoriciens chinois dans son article « Le concept chinois de nation », pp.26-28.

variées de la nation chinoises qui s'expriment dans des perspectives intellectuelles en fonction des enjeux politiques de la transition des empires vers une république. En 1949, une nouvelle forme d'État-nation s'impose : celle d'État multi-*minzu* ou multinational.

On peut de cette façon affirmer la nature fondamentalement nationale et politique du concept *minzu*, qu'il désigne la nation dans son ensemble ou chaque nation qui la constitue. L'ambiguïté qui demeure autour de ce mot polysémique et poly-conceptuel est renforcée par sa contradiction intrinsèque : *minzu* prône une grande unité de la nation chinoise, mais, nous allons le voir dans les chapitres qui suivent, assure aussi une fragmentation calculée et méthodique de celle-ci.

Il s'agira dans les deux chapitres suivants, de démontrer l'alternance, dans le discours officiel chinois, entre un déterminisme biologique construit autour de la notion de race (notamment traduit par *minzu*) et un déterminisme culturel établi sur le concept « d'ethnies » ou « groupes ethniques » (traduit également par *minzu*). À la fin du dix-neuvième, la formation de la nation chinoise est marquée par un net rapprochement avec des théories « scientifiques » sur la race qui contribuent à diffuser un racialisme tour à tour exclusif et inclusif des non-Han.⁷⁹ Après les années 1920, un discours intermédiaire, sous l'influence soviétique, met en avant l'idée de classes, et rejette tout marqueur d'identité particularisant : les notions de races et de cultures sont donc écartées, tandis que paradoxalement une vaste entreprise de recensement des « groupes ethniques » est mise en place après les années 1950. La fin du maoïsme et les années 1980-1990 tentent de rétablir les particularismes culturels de chaque « groupe ethnique ». Les discours identitaires glissent alors vers un déterminisme culturel, qui d'une certaine façon reste dans la continuité des discours racistes du siècle passé. Ce phénomène de démarcation en *minzu* appartient à ce qu'Uradyn Bulag a appelé un « *boundary-producing project* » (un projet de production de frontières) à l'intérieur de

⁷⁹ Les notions de race et de racialisme sont traitées dans le chapitre 2 qui suit.

l'État-nation moderne chinois.⁸⁰ Comme précédemment, nous mettrons en perspective les mutations du terme *minzu* et de ses composés, sous un angle historique, social et politique.

⁸⁰ Uradyn Bulag, *The Mongols at China's Edge: History and the Politics of National Unity*, Rowman and Littlefield, 2002, p.10.

CHAPITRE 2 – MINZU, PRODUCTION DE FRONTIÈRES

A – Création de frontières par la « race »

a) Remarques préliminaires sur la méconnaissance de l'Autre

L'arrivée du concept de *minzu* est fortement liée, comme nous l'avons observé, à la rencontre avec un Autre imaginé (l'Occidental, le Japonais, le Russe). Cette confrontation est à la fois subie (par l'impérialisme japonais ou britannique ou français), et recherchée (de nombreux étudiants ou intellectuels chinois sont envoyés à l'étranger sous la fin des Qing et au début du vingtième siècle, dans le but d'y acquérir des connaissances techniques, littéraires, etc.).¹ Sous les Empires, l'Autre est caractérisé par le fait qu'il n'est pas sous l'influence d'une culture chinoise, qu'il vit dans un système de pensée et d'agir différent ; c'est le « barbare ». Il est intéressant de noter le rapprochement entre le terme grec *barbaros* (l'étranger) et le terme *yizu* 异族 qui a servi pendant longtemps à désigner celui qui n'est pas de « culture » chinoise. Lévi-Strauss remarque que le mot *barbaros* « évoque un genre de vie animal, par opposition à la culture humaine ».² De même, les peuples qui

¹ On peut évoquer notamment de nombreux poètes chinois du début du vingtième siècle : Hu Shi, Wen Yiduo et bien d'autres écrivains ont séjourné aux États-Unis par exemple. De nombreux réformistes (Liang Qichao, Kang Youwei), mais aussi des personnages comme l'essayiste Lu Xun étaient au Japon, à partir duquel ils ont traduit de nombreux textes venus d'Europe. Des hommes politiques et penseurs ont également fait des passages notables, comme Deng Xiaoping en France ou Qu Qiubai en URSS.

² Claude Lévi-Strauss, *Race et histoire*, Unesco/ Denoël, 1952, 1987, p.20. Il est supposé que, pas sa différence de langage (« le chant des oiseaux » inarticulé et confus, ou quelqu'un qui s'exprime par onomatopées) et de comportement, l'Autre est un « sauvage ».

n'appartenaient pas à l'Empire chinois se distinguaient par leur animalité dans le lexique chinois :

The four most common terms for the surrounding tribes were *nu*, which shares the same character with 'slave' ; *di*, which is composed of the hieroglyph 'animal' and 'fire' ; *yi*, which uses the character that means, in one context, 'to flatten to destruction' ; and *man*, which includes an ideogram 'insect' in the character.³

Les quatre termes les plus répandus pour désigner les tribus environnantes étaient *nu* 奴, le même caractère que 'esclave' ; *di* 狄, composé du hiéroglyphe 'animal' et 'feu' ; *yi* 夷, qui reprend le caractère signifiant dans un autre contexte 'aplatir jusqu'à la destruction' ; et *man* 蛮, dont le caractère contient l'idéogramme 'insecte'.

Les connotations bestiales de l'étranger sont, d'une certaine façon, restées dans l'appellation de certaines *minzu* minoritaires, bien que des changements aient été effectués après les années 1950.⁴ Ainsi, l'étranger est déshumanisé, par son rapprochement avec la nature, par opposition à la culture. Par ailleurs, la réalité de l'étranger (barbaros) est même niée en « en faisant un 'fantôme' ou une 'apparition' ».⁵ On retrouve précisément ce même procédé dans l'étymologie du caractère *yi*. La formation du caractère non simplifié *yi* 異 est plus explicite. D'après les recherches menées par les linguistes, le caractère se serait formé selon ce modèle :

³ Esther C.M. Yau, « Is China the End of Hermeneutics ?; or Political and Cultural Usage of Non-Han Women in Mainland Chinese Films », in *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, Diane Carson, Linda Dittmar et Janice Welsch (ed.), University of Minnesota Press, 1994, p.281. Nous rajoutons les caractères chinois dans la traduction française.

⁴ Stéphane Gros, « The Politics of Name: The Identification of the Dulong (Drung) of Northwest Yunnan », in *China Information*, vol.18, n°2, juillet 2004, pp.275-301.

⁵ Lévi-Strauss, *Race et histoire*, p.21.



Tableau 1- Évolution du caractère *yi* (étrange, étranger, différent, inhabituel)

Le caractère représente à l'origine un personnage qui porte un masque effrayant (le même que celui du caractère « démon » *gui* 鬼).⁶ Il agite ses bras de façon insensée. Ainsi, *yi* signifie : étranger, étrange, inhabituel ; in(com)préhensible. L'Autre se situe donc « en dehors » de ce que l'on connaît. Il existe également un rapprochement entre l'étranger, et l'apparence physique ou verbale de celui-ci, incompréhensible, hors de portée, et par conséquent insupportable au sens littéral (qu'on ne peut pas endurer). Par extension, celui qui est déterminé comme Autre est pensé comme fondamentalement différent, physiquement mais aussi moralement ou intellectuellement.⁷ Quoi qu'il en soit, *yi* désignait tout ce qui était étranger à une civilisation chinoise supposée spécifique, unique et supérieure.

Ces réflexions sur « l'aspect animal » de celui que l'on désigne au vingtième siècle par *yi* puis par *shaoshu minzu* (*minzu* minoritaire) nous conduisent à plusieurs réflexions sur la constitution d'un « Nous » han et d'un « Eux » non-han.

b) *Minzu* : « clé d'interprétation immédiate »

⁶ Étymologie tirée de l'ouvrage de Père Léon Wieger, *Caractères chinois, étymologie, graphie, lexique*, Taichung, Kuangchi Press, 1962, première partie sur les leçons étymologiques.

⁷ Ainsi, le terme *yizu* couvre un large panel : aussi bien le « blanc » européen et le Mongol, les Miao et Yao du sud ou les habitants d'Afrique noire.

Nous nous proposons, dans ce qui va suivre, d'observer comment l'utilisation du terme *minzu*, depuis son entrée dans la langue chinoise, persiste à produire des frontières entre un « Nous » et un « Eux » inventés à l'intérieur même de l'État-nation chinois. L'hypothèse de départ est la suivante : la situation des *minzu* en Chine est un complexe marqué par un racisme qu'il nous faudra décrire en détail. Ce complexe raciste :

(...) mêle inextricablement une fonction cruciale de *méconnaissance* (sans laquelle il n'y aurait pas de violence supportable pour ceux-là mêmes qui l'exercent) et une « volonté de savoir », un violent *désir de connaissance immédiate* des rapports sociaux.⁸

Le terme *minzu* constitue justement une « *clé d'interprétation immédiate* » dont parle Etienne Balibar. Non pas inhérentes à la nature ou surgies de façon spontanée et authentique, les catégories de *minzu* et *minzu* minoritaires sont pensées et fabriquées afin d'imposer une explication unique du monde en général et de la nation chinoise en particulier. Les rapports sociaux et humains sont fixés par l'appartenance à telle ou telle *minzu* selon les connotations que ce vocable comporte. *Minzu* est alors producteur de frontières et fixateur des rapports sociopolitiques en Chine.

Il est important de préciser dès à présent ce que nous entendons par le terme racisme en contexte général ; le contexte chinois sera évoqué dans la partie suivante. Nous reprendrons la définition complète d'Albert Memmi selon laquelle il s'agit de « la valorisation, généralisée et définitive, de différences réelles ou imaginaires, au profit de l'accusateur et au détriment de sa victime, afin de légitimer une agression ».⁹ Ces différences inventées ou

⁸ Etienne Balibar, « Y a-t-il un « néo-racisme » ? », in *Race, nation, classe*, Etienne Balibar et Immanuel Wallerstein, *Race, nation, classe, les identités ambiguës*, La Découverte et Syros, 1997, p.30. Etienne Balibar souligne.

⁹ Albert Memmi, *Le racisme*, Paris, Gallimard, 1994, pp.14-15

interprétées peuvent s'appuyer sur la biologie ou la science : c'est le cas de la valorisation de la « race », comme division par le sang ou autres caractéristiques physiques imaginées.¹⁰ Néanmoins il existe aujourd'hui un emploi du terme « racisme » beaucoup plus vaste, et qui se détache du concept de « race » pour se coller à tous les types de discriminations : un « *racisme sans races* ». ¹¹ C'est ce qu'Etienne Balibar nomme le « néo-racisme ». ¹² En effet, Tzvetan Todorov remarque qu'il n'est pas rare que la culture soit substituée à la notion de « race » : la culture peut elle aussi être perçue comme une réalité fixe, qui aliène l'individu, dont les traits culturels et moraux seraient solidaires. ¹³ Ainsi, le mot « race » devient-il un terme tabou, tandis que les notions de « cultures » et « civilisations » chantent « sur un air innocent » les louanges du différentialisme. Aussi, nous parlerons de racisme à la fois dans le contexte de division par la « race » et dans le cas d'une fragmentation prétendue culturelle ou héritées d'une civilisation. Il faut également garder à l'esprit la complexité de ce terme dans la multitude de ses manifestations, car une configuration raciste n'a pas de frontières fixes, en ce qu'il évolue selon les circonstances historiques et les rapports de force dans la formation d'une société.

Le chercheur P-A. Taguieff relève trois niveaux du racisme : le racisme primaire, qui est une forme basique de méfiance face à l'étranger ; le racisme secondaire, qui justifie

¹⁰ En Europe, le travail des historiens modernes a contribué à reconstituer l'emploi du terme race. Certains font remonter le mot « race » dans son sens moderne au dix-septième siècle : il s'agit d'ensemble d'individus issus de la même lignée ou de la même famille. Pour d'autres, l'utilisation systématique du terme « race » en France intervient au début du dix-huitième siècle. Son emploi met souvent en relation la biologie (la race correspond d'abord à une nomenclature zoologique) et l'histoire (l'historien Amédée Thierry parle de « *race historique* » dans son ouvrage sur les Gaulois). Il emprunte à la zoologie l'idée selon laquelle on peut classer les individus dans des catégories étanches qui les déterminent biologiquement, mais aussi moralement et socialement. Voir l'article de Marie-France Piguet, « Observation et histoire. Race chez Amédée Thierry et William F. Edwards », *L'Homme*, n°153, 2000, pp.93-106.

¹¹ Balibar, « Y a-t-il un « néo-racisme » ? », p.33.

¹² Balibar, « Y a-t-il un « néo-racisme » ? », p.33 et suivantes.

¹³ Voir le chapitre intitulé « La race et le racisme » de Todorov, *Nous et les autres*, pp.113-227.

l'exclusion ou la domination en s'appuyant sur des institutions culturelles, politiques ou économiques ; enfin le racisme tertiaire, qui se fonde sur la science.¹⁴ On peut également, comme Etienne Balibar, distinguer le racisme dirigé contre un groupe minoritaire à l'intérieur d'une nation, ou au contraire vers l'extérieur, contre une autre nation (la xénophobie) ; ou encore le racisme exclusif qui postule l'extermination de l'Autre, et le racisme inclusif qui opprime l'Autre sans pour autant chercher sa mort.¹⁵ Ces différentes variations sémantiques compliquent la notion de racisme, et montrent bien que le racisme n'est ni linéaire ni uniforme, mais qu'il peut s'adapter aux circonstances historiques et sociopolitiques dans lesquelles il émerge.

En Chine contemporaine, un courant intellectuel tend actuellement à considérer le racisme comme un problème « typiquement occidental ». Un adage populaire prétend pareillement que « le racisme est un problème qui appartient aux étrangers » (*zhongzu zhuyi shi waiguoren de wenti* 种族主义是外国人的问题).¹⁶ Sous prétexte que le terme race et sa théorisation sont issus de travaux de chercheurs européens pour l'essentiel, le racisme n'aurait, et ne saurait, jamais exister en Chine. Pourtant, les théories de la race importées par le biais du Japon et de la Russie ont trouvé un chemin bien balisé dans la Chine de la fin des Qing et du début de la République. Le racisme scientifique, ou racialisme, s'est effectivement avéré très utile (et largement utilisé) dans la période transitoire qui a mené la dernière dynastie impériale à sa fin.¹⁷ On souhaite donc démontrer, dans un premier temps, que la

¹⁴ Pierre-André Taguieff, *La force du préjugé, essai sur le racisme et ses doubles*, Paris, Gallimard, 1990.

¹⁵ Balibar, « Racisme et nationalisme », pp.56-58.

¹⁶ Barry Sautman rapporte les paroles de Zhao Ziyang 赵紫阳 (1919-2005), ancien chef du PCC, dans un discours donné lors d'une conférence nationale en 1988. Selon l'ancien secrétaire général, la discrimination raciale est commune « partout sauf en Chine ». Voir Sautman, « Myths of Descent », p.75.

¹⁷ On distinguera, comme le philosophe Tzvetan Todorov, « racisme, terme qui désigne le comportement, et racialisme, lui, réservé aux doctrines. La doctrine racialiste, ou racialisme, se construit, d'après Todorov, en cinq étapes :

notion de race et les théories qui l'accompagnent peuvent être appliquée en Chine, à condition de les replacer dans un contexte précis et d'en déterminer les spécificités. Par ailleurs, il s'agit d'expliquer en quoi le terme *minzu* est associé à l'idée de race.

Il n'est pas question dans ce qui suit de démontrer que le racisme en tant que réaction violente et discriminatoire est universel, ni qu'il s'attache en quelque mesure à la « nature » de tous les représentants du genre humain : naturaliser le racisme reviendrait à le justifier. Il ne s'agit pas non plus d'illustrer par nos propos l'existence absolue d'un racisme chinois qui légitimerait l'introduction des théories racialistes occidentales. Frank Dikötter, dans son ouvrage devenue une référence, fait remonter les origines du racisme très tôt dans l'histoire de la Chine.¹⁸ Il prétend que les théories occidentales de la « race », interprétées par les intellectuels chinois ces deux derniers siècles, font leur lit sur un rejet de l'Autre fondamental, présent continuellement dans l'histoire chinoise (cherchant par là à démontrer que le « racisme » n'est pas le propre de l'Occident ou particulièrement de l'Europe). Si son étude très documentée des penseurs et des théories de la « race » est magistrale, il nous semble cependant que son argumentation pêche en ce qu'elle ne prend pas en compte toute la dimension politique et sociale de l'emploi des théories racialistes en Chine. En même temps que le chercheur explique qu'il traite d'un discours élitiste et très théorique, il laisse pourtant au lecteur la vague impression d'un « tempérament » agressif et féroce raciste du chinois dont on ne sait finalement plus très bien s'il appartient à une communauté intellectuelle si restreinte. La question qui vise à savoir si le racisme est issu des élites ou

-
- une première thèse admet et affirme l'existence de race ;
 - une seconde prétend que le physique (le biologique) et le moral sont solidaires ;
 - une troisième suppose que le comportement individuel est forcément lié au groupe auquel il appartient ;
 - une quatrième établit un ordre hiérarchique des valeurs ;
 - une dernière thèse pratique des politiques pour appliquer et maintenir la hiérarchie supposée.

Todorov, *Nous et les autres*, pp.134-138

¹⁸ Dikötter, *The Discourse of Race* : le premier chapitre est consacré aux époques dynastiques, pp.1-25.

des masses, si c'est le racialisme qui alimente le racisme ou l'inverse ; cette question nous semble secondaire. Il est manifeste que le racisme et la théorisation racialiste s'entretiennent dans une relation de réciprocité : les thèses racialistes auraient un impact nul si elles ne faisaient pas écho au racisme ; les théories racialistes sont engendrées par des élites qui, de toute manière, font partie des hommes. Cependant, d'un comportement qu'on pourrait qualifier de « raciste » car fondé sur l'idée d'une différence fondamentale qui induit le rejet immédiat, à une théorisation systématique de la « race » appuyé par des travaux scientifiques (donc prétendus objectifs et souverains), la distance est notable. Dans le second cas, la démarche est pensée, rationalisée, et vise des objectifs précis (dont les formes extrêmes sont l'eugénisme, le génocide, la stérilisation...). Si le racisme semble atemporel et désorganisé en ce qu'il adopte sans cesse de nouvelles formes et s'appuie indifféremment sur diverses justifications, la construction théorique de la « race » est un courant qui s'ancre historiquement dans un courant intellectuel et politique précis.

Il est bien plus question ici de l'opportunité de la logique racialiste dans des sociétés en mouvement et en perpétuelle remise en question. Nous avançons que la formalisation et la rationalisation de la « race » poursuivent des objectifs qui dépassent largement le simple cadre de la confrontation « Soi/ Autre ». Le racisme « scientifique » (ou racialisme) intervient couramment dans une relation de force, de domination, non pas sur le plan individuel mais sur le plan collectif : il propose une vision nouvelle non pas des individus, mais des sociétés dans lesquelles ils vivent. Le racialisme est institué par une élite pour légitimer sa souveraineté et sa supériorité sur les formes de sociétés concurrentes.¹⁹

¹⁹ Dans la Chine au tournant du dix-neuvième et du vingtième siècle, les théories racialistes venues d'Europe semblent particulièrement s'adapter à un contexte historique de construction nationale. Les intellectuels chinois reprochent aux dirigeants mandchous leur incapacité à maintenir un état fort face aux puissances étrangères, et cherchent à reprendre en main le pays. Pour des penseurs radicaux comme Zhang Binglin, la présence de

B – La « grande famille » des Han et des *minzu* minoritaires

a) Importance du lignage

On a vu comment le terme *minzu* (nation) et *zhongzu* (race) se superposent et s'entrecroisent dans la pensée intellectuelle chinoise au début du vingtième siècle. Ce discours pose des frontières entre des groupes humains (en l'occurrence des communautés inventées, Han et non-Han) déterminés par le sang, le lignage et la parenté.

Les réformistes, opposés aux révolutionnaires anti-mandchous, se basaient sur la perspective culturaliste pour réfuter l'exclusion des Mandchous. Le régime mandchou plaçait son règne dans la continuité de dynasties précédentes par l'acceptation de la « culture chinoise ». ²⁰ Une nécessité se précise donc dans les esprits des révolutionnaires et pro-républicains, qui consiste à rompre définitivement avec le culturalisme et à amorcer une nouvelle identité chinoise excluant les Mandchous. L'introduction de la notion moderne de « race » et du racialisme répondent à cette exigence révolutionnaire. Elle permet d'une part aux intellectuels chinois de se situer par rapport au monde extérieur, mais également de se définir de l'intérieur. L'importation des thèses racialistes est ainsi fortement liée à la construction de

Mandchous à la tête de l'Empire était la principale explication de son déclin : il était donc fondamental de les exclure du trône.

²⁰ Sous les Empires dynastiques chinois, l'étranger était représenté comme celui qui était différent, extérieur à la civilisation chinoise telle qu'elle était imaginée et créée (comme on l'a vu dans le premier chapitre, notamment sur les bases de l'ordre social confucéen et le respect de rites et de comportements interrelationnels). Cependant cette notion de civilisation était coextensive, et avait la propriété d'inclure ceux qui respectaient un certain nombre de codes, sans regard à l'appartenance géographique ou linguistique. Aussi les Mandchous reprenaient-ils cette conception universalisante à leur compte afin de légitimer leur présence au pouvoir. Kai-Wing Chow, pp.34-53.

l'État-nation.

La nation, *minzu*, se fonde à la fois sur des principes d'inclusion et d'exclusion. Ce processus consiste à décider qui est étranger et qui ne l'est pas ; qui peut être inclus dans le projet de construction nationale, ou non. Les peuples européens, russes, américains étaient clairement des étrangers, en ce qu'ils n'étaient pas « civilisés » au sens qu'ils n'étaient pas soumis à un ordre culturel lié à l'Empereur chinois et au confucianisme. Leur conception du monde supposée radicalement différente ne peut que les exclure de la nation chinoise : s'appuyer sur la perception culturaliste est suffisante pour écarter les occidentaux de la nation chinoise et *a fortiori* de l'État-nation chinois. Toutefois, les théories de « guerre des races » (*zhongzu zhanzheng* 种族战争) viennent appuyer cette distanciation entre les « races » jaune, noire, blanche, rouge...²¹ Ainsi, la crainte de la destruction d'un État chinois fort face aux puissances étrangères, s'accompagne de la peur de l'extinction de la « race jaune » ; de fait, le rapprochement entre la nation et la « race » s'articule autour de la préservation ou de la consolidation de structures étatiques.

Or, en ce qui concerne les « barbares » à l'intérieur des récentes frontières, parfois partiellement « sinisés » quand ce n'est pas à la tête de l'Empire chinois (les Mandchous, et avant eux les Mongols), une réflexion différente est portée sur leur lien avec la nouvelle nation chinoise. On a vu que pour des raisons politiques qui visaient à préserver l'intégrité territoriale de la Chine, les gouvernements en place ont cherché à concilier l'idée de nation et celle de territoires (au sens d'État-nation). C'est précisément ici que le développement de l'idée de «

²¹ Cette notion est introduite en Chine par Yan Fu 嚴復 (1853-1921), qui a partagé avec les intellectuels chinois sa connaissance des thèses de Darwin et Spencer dès 1895. Ces deux derniers ont théorisé la guerre dans laquelle s'engageaient les « races » plus au moins favorisées. Yan Fu a traduit notamment *On Evolution* de Thomas Huxley, biologiste renommé et grand admirateur de Darwin et de sa théorie évolutionniste. Sur l'introduction de ces auteurs et ces pensées en Chine prépublicaine, voir Dikötter, *The Discourse of Race*, pp.101-110 ; et Kai-wing Chow, pp.34-53.

race » joue un rôle primordial. Nous prendrons le contre-pied des propos de Dikötter au sujet des non-Han. Nous ne pensons pas que « le phénotype de la plupart des minorités (sic : non-Han) n'était pas différent des Han de façon significative : il existait une continuité physique qui empêchait l'élaboration de théories raciales ». ²² Cette proposition est absolument contradictoire : en effet, comment les « Han » ont-ils pu être élaborés en concurrence avec les « non-Han », sinon par le biais d'une construction racialisée ? Si une certaine « ressemblance physique » peut être constatée entre Mandchous et Han, comment certains intellectuels chinois ont-ils néanmoins pu faire une distinction basée sur la race entre eux ?

Les réformistes chinois, y compris Liang Qichao et Kang Youwei, ont développé à la toute fin du dix-neuvième siècle un ensemble de théories qui divisent le genre humain en une mosaïque de races sur le principe du lignage et de parenté. Les différences s'appuient alors sur des frontières établies par des mythes de l'origine et par l'histoire. Cette notion de lignage est ancrée dans la société Qing sous la forme du caractère *zu* 族. ²³ Lorsque les intellectuels chinois cherchent à traduire le nouveau concept de « race », plusieurs choix s'offrent à eux. ²⁴ L'interprétation de la « guerre des races » par les réformistes se fondait sur la notion de lignage ; c'est pourquoi le caractère *zu* a été privilégié pour désigner la « lignée

²² « The phenotype of most minorities was not significantly at variance with that of the Han Chinese: there was a physical continuity that precluded the elaboration of racial theories », Dikötter, *The Discourse of Race*, p.X (introduction).

²³ Le caractère *zu* 族 signifie probablement à l'origine une unité militaire, comme on y retrouve la flèche 矢, et le composant qui représente un drapeau ou une bannière (comme dans le caractère *qi* 旗). Au cours de son évolution sémantique, il prend le sens de clan, en rapport avec un lignage et une filiation.

²⁴ Dans l'écriture chinoise, l'idée de groupes humains distincts peut s'exprimer par les termes *zhong* 种 (graine, sorte, espèce) et *lei* 类 (sorte, type), ou encore *zu* 族. *Zhong* représente une graine, qui peut se multiplier, mais produit toujours une espèce identique. Le caractère non simplifié de *lei* 類 est composé des éléments du riz 米 (monde végétal), du chien 犬 (monde animal) et de la tête 頁 (monde humain) : il désigne donc les différents genres du monde vivant.

jaune » (*huangzu* 黄族) au même titre que *zhong* pour la « race jaune » (*huangzhong* 黄种). *Zhongzu* est également compris comme le concept de « race » à travers l'expression *zhongzu zhanzheng* 种族战争 (guerre des races). La combinaison de ces caractères, *zhongzu*, est d'ailleurs toujours utilisée pour exprimer la notion de « race ».²⁵ L'adjonction de l'idéogramme *zu* à *zhong* souligne le rapport qu'entretient le concept racialisé avec les principes d'hérédité par la lignée et la parenté. On rejoint donc par là même l'idée de sang (et non pas directement de gènes par exemple). Cette parenté commune à une « race jaune » est associée à l'Empereur Jaune (*huangdi* 黄帝).²⁶

Zhang Binglin cherche à développer ces théories en se détournant du principe de « guerre des races », et en recentrant le débat de la « race » sur le plan de la politique intérieure. Reprenant à son compte le symbole de l'Empereur Jaune, les textes de Sima Qian et le principe de lignage, le révolutionnaire soutient l'existence d'une « race » Han distincte des Mandchous. Les Han sont conçus comme le seul groupe humain descendant directement de la lignée de l'Empereur Jaune. Leur filiation à l'Empereur Jaune résulterait des noms de famille Han, hérités des noms de famille des vingt-cinq fils de l'empereur mythique. En remontant dans le temps à travers les livres d'histoire, Zhang détermine alors les noms de famille qui peuvent justifier un lignage avec l'empereur des origines, et met en avant le fait que les Mandchous, dont les noms de famille diffèrent de ceux retenus, ne peuvent pas être

²⁵ *Zhongzu* est devenu le terme « officiel » (celui des dictionnaires bilingues ou unilingues) pour exprimer le concept de « race ». Il est également utilisé pour la traduction de textes occidentaux. Par exemple, le livre de Pierre-André Taguieff, *Le racisme*, est paru récemment en langue chinoise ; son titre a été traduit par 种族主义源流 (traduit par Gao Lingshan 高凌瀚, Éditions Sanlian, 2005).

²⁶ L'Empereur Jaune serait l'un des Cinq Empereurs mythiques qui auraient régné sur la Chine deux millénaires avant notre ère. Dans ses célèbres *Mémoires historiques* (*Shiji* 史记), l'historien Sima Qian 司马迁 rapporte l'existence de cet empereur qui semble toutefois faire partie d'un mythe des origines (à défaut de preuves historiques de l'existence d'une dynastie avant celle des Xia). Se référant à l'ouvrage historique de Sima Qian, les réformistes déterminent tout habitant de la Chine comme descendant de l'Empereur mythique

inclus dans cette lignée.²⁷ Dans cette perspective, la Chine est donc vue comme un héritage de territoires et de pouvoir se rapportant exclusivement aux Han. Ces idées permettent aux révolutionnaires de faire un parallèle entre les notions de *hua* 华, *xia* 夏 et *han* 汉 ; et de poser l'association entre *Zhonghua minzu* et *Hanzu*.

The term « Chinese nation » therefore denoted both the « racial-kinship » bond of the Chinese and their ties to the land.²⁸

Le terme de « nation chinoise » dénote par conséquent à la fois le rapport « racial-filial » des Chinois et leur lien au territoire.

Sous cet angle, l'État chinois définit une nation limitée sans pour autant renoncer aux territoires (visualisé dans *zhong* 中 comme repère géographique), pourtant acquis en grande partie sous les « illégitimes » Mandchous...²⁹ On peut donc avancer que la catégorie qui répond au nom de Han est une création arbitraire qui intervient dans un contexte de tensions politiques et s'appuie en grande partie sur une perception racialisée de la société chinoise.³⁰ Le rapprochement du mot *hanzu* à celui de *minzu* participe également à une confusion conceptuelle entre race et nation.

Certains chercheurs soulignent la différence fondamentale entre ce qui est perçu

²⁷ Il reprend l'idée des réformistes selon laquelle la Chine appartient à la « race jaune », mais réduit la « race jaune » à une nouvelle race qui renomme les Han ou *Hanzu* 汉族 (lignée de Han, race Han). Selon l'anthropologue Fei Xiaotong, le terme Han est issu du nom de la dynastie qui a régné quatre siècles en Chine (-206 à +220). Le choix de ce nom permet d'inscrire la « race » Han dans l'histoire, et pour ainsi dire l'histoire des origines puisque les Han sont la deuxième dynastie après les Qin (-221 à -206) à avoir régné sur un empire relativement unifié.

²⁸ Kai-wing Chow, p.50.

²⁹ Liu Xiaoyuan rappelle à juste titre que les frontières chinoises telles qu'elles se dessinent à la fin des dynasties jusqu'à aujourd'hui ont été essentiellement dessinées par les conquêtes Qing, et consolidées par la politique mandchoue. Voir Liu Xiaoyuan, *Frontier Passages*, introduction.

³⁰ Arbitraire parce qu'elle ne prend pas en compte les changements de noms par l'assimilation culturelle ou politique et le mariage.

comme un « racialisme occidental » basé sur l'aspect biologique des personnes, et le « racialisme chinois » en rapport avec la notion de lignage. Cependant, le lignage et la parenté s'associent essentiellement à l'idée de sang, qui est une notion proprement biologique. La définition du caractère *zu* 族, qui est commun à la race (*zhongzu*) et à la nation (*minzu*), exprime ouvertement cette relation au sang. Le discours sur le lignage et l'importance de la parenté est explicite dans les discours du début du vingtième siècle, même après la chute des Qing et l'établissement d'une république. Toutefois, il est nécessaire de rappeler que « l'idéologie patrilinéaire » dans la Chine des dynasties, dont s'inspirent les réformistes puis les républicains, est multiple : il ne s'agit pas uniquement d'une transmission linéaire par le sang, mais aussi d'une transmission des rites.³¹ Par exemple, l'adoption n'est pas exclue, dès lors qu'elle permet de préserver et perpétuer le culte des ancêtres. Cependant, le discours républicain se concentre plus particulièrement sur une dimension du principe de lignage et filiation (*zu*): la notion d'hérédité par le sang.³² Ce tournant dans la pensée clanique chinoise rejoint précisément les théories occidentales de la race. Dans son fameux principe de la nation (*minzu zhuyi*), le président Sun Yat-sen affirme l'importance ultime du sang comme ciment de la nation chinoise :

当中最大的力是血统。中国人黄色的原因，是由于根源黄色血统而成。祖先是什么血统，便永远遗传成一族的人民，所以血统的

³¹ Voir la conférence de Joël Thoraval, « Ethnies et 'nation' en Chine », Paris, Université de tous les savoirs, 7 janvier 2003. Disponible en ligne sur le site de l'Université de tous les savoirs (dernière consultation en février 2007) : <http://www.canalu.fr/>

³² Gonzalo Duro Dos Santos retrace l'histoire de l'anthropologie de la notion de parenté en Chine à partir de la période républicaine jusqu'aux années 1990. Il divise son travail en trois parties chronologiques : la période républicaine jusqu'à la fondation de la RPC en 1949 ; les années 1950 à 1970 (en particulier les années 1960 et 1970) ; et les années 1990. D'après ses recherches, la première période est marquée par une hétérogénéité des thématiques et des théories sur le lignage et la parenté. Gonzalo Duro Dos Santos, « The Anthropology of Chinese Kinship: A critical Overview », *European Journal of East Asian Studies*, vol.5, n°2, oct. 2006, pp.275-333.

力是很大的。(民族主义, 第一讲)³³

La plus grande force est celle d'un sang commun. Les Chinois appartiennent à la race jaune car ils sont issus du lignage sanguin de la race jaune. Le sang des ancêtres est hérité à travers la race, c'est pourquoi la parenté par le sang est une force immense.

Autrement dit, le sang à travers le lignage et la parenté est utilisé pour promouvoir des frontières symboliques entre les nations (*minzu*) ; l'unité politique est mise en équation avec la « race ».³⁴ Sun Yat-sen confirme aussi, plus loin dans le texte, l'équation entre les Han et la Chine, les Han étant caractérisés par le partage d'un sang, une culture et une histoire.

Il apparaît donc une connexion forte entre l'idée de nation et celle d'une « race » qui s'érige en héritière légitime, en opposition à des peuples périphériques ou inclus dans les territoires à mesure des conquêtes et colonisations. Si l'on prend les termes de racisme et de la « science » qui le théorise, le racialisme, dans leur acception la plus large (déterminisme

³³ Sun, premier discours.

³⁴ De nombreux japonologues se sont penchés sur la question de la « race » au Japon et de son rapport au sang. Une littérature importante sur le sujet a déjà développé l'importance du sang dans la construction de la nation japonaise, analysant le vocabulaire politique en rapport avec la famille et la parenté, ou développant le lien entre l'identité japonaise et la notion de « sang japonais ». Voir notamment Kosaku Yoshino, « The Discourse of Blood and Racial Identity in Japan », in *The Construction of Racial Identities in China and Japan*, Frank Dikötter (Dir.), University of Hawai'i Press, 1997, pp.199-211. Sur l'évolution et la redéfinition de la race dans le cas particulier des colonies en Manchukuo, voir Louise Young, « Rethinking Race in Manchukuo », in *The Construction of Racial Identities in China and Japan*, Frank Dikötter (Dir.), University of Hawai'i Press, 1997, pp.158-177. Dans le cadre de ses recherches sur le Japon et l'identité japonaise, Michael Weiner démontre à partir de définitions dans des dictionnaires japonais l'ambiguïté du concept *minzoku*, et le rapproche de la tendance des intellectuels japonais des années 1920 à définir la « japonité » (Japaneseness) par rapport à une « doctrine de famille de sang » (*ketsuzoku shugi* 血族主義). Weiner, pp.96 et suivantes. John Lie propose d'autre part une analyse très intéressante du mythe de la « japonité » avant et après les guerres mondiales, dont il déconstruit les trois principes de départ : l'idée d'une société sans classe, la croyance d'une supériorité culturelle et l'affirmation d'une homogénéité « ethnique ». Voir John Lie, *Multicultural Japan*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2004.

héréditaire qui place un groupe en position de domination sur d'autres groupes), l'on est obligé de reconnaître le caractère racialement des théories de parenté et de lignage soutenues par les intellectuels chinois. L'appartenance à « la race » Han est une notion exclusive, et visent à déterminer qui a le droit de régner sur qui.³⁵ Ces théories de la race en Chine ont également connu des dérives intellectuelles non négligeables tels que l'eugénisme, la destruction des races dites inférieures ou ce qu'on appelle aujourd'hui le génocide.³⁶

b) « Race » : entre mythe et théorisation

Le rejet du racialisme s'exprime corollairement dans la difficulté des élites à conceptualiser le racisme et le racialisme dans des termes précis. Divers néologismes sont

³⁵ Dans une situation semblable à la création des Han, la fin du dix-neuvième siècle au Japon est marquée par la réactivation du terme de « race ou peuple Yamato » (*Yamato minzoku* 大和民族) comme quintessence du Japon, en opposition aux Coréens, Aïnou, aborigènes taiwanais et autres populations issues des colonies ou des périphéries du Japon. On trouve aujourd'hui encore l'expression *yamatodamashii* (大和魂), ou l'esprit japonais (ou l'esprit Yamato), qui désigne la « quintessence japonaise », tout ce qui serait fondamentalement japonais. Ce néologisme a des significations très nationalistes, mais est très couramment utilisé, malgré le manque de clarté de sa définition et son ambivalence. Le terme Yamato semble provenir du nom d'une cour au quatrième siècle de notre ère. C'est également le nom d'une région dans laquelle le clan Yamato se serait installé ; clan qui avait d'ailleurs légitimé son pouvoir en se proclamant descendants de la déesse du Soleil, *Amaterasu* (天照). Ce clan a instauré la première cour impériale connue dans la ville de Nara au cinquième siècle de notre ère. Sur les Yamato et la déesse du soleil comme fondatrice du Japon, on peut se référer au *Dictionnaire historique du Japon*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2002, tomes 1 et 2.

³⁶ Frank Dikötter consacre la dernière partie de son ouvrage aux théories de l'eugénisme chez les intellectuels chinois républicains : Dikötter, *The Discourse of Race*, pp.165-190. Voir également Kai Wing-chow, p.43, qui évoque les idées radicales du révolutionnaire Zhang Shizhao qui prônait la destruction de la « race » mandchoue. Magnus Fiskesjö rappelle les propos tenus par Liang Qichao en faveur d'une éradication des « barbares » (non Han) : pp.22-23 de l'article de Magnus Fiskesjö, « Rescuing the Empire: Chinese Nation-Building in the Twentieth Century », *European Journal of Asian Studies*, vol.5, n°1, 2006, pp.15-44.

employés, dont le plus courant est probablement *zhongzu zhuyi* 种族主义.³⁷ C'est également le terme le plus équivoque, en ce qu'il signifie littéralement « doctrine des races » sans connotation spécifique. Plus explicites, on trouve par ailleurs *zhongzu qishi* 种族歧视 (discrimination raciale, *qi 歧* signifiant « s'arrêter à l'embranchement d'une route ») et *zhongzu pianjian* 种族偏见 (préjudice racial). Il existe encore des combinaisons de caractères qui tentent parfois de distinguer racisme : *zhongzu youyuegan* 种族优越感 (sentiment de supériorité de la race) ; et racialisme : *zhongzu chabie lun* 种族差别论 (théorie de la différenciation raciale). Cette multitude de traductions ne permet pas de fixer un concept du racisme clair ; le fait même qu'il s'agisse de traductions et non pas de notions pour elles-mêmes en appauvrit la portée significative et conceptuelle.

Pourtant, deux éléments démontrent que la classification en communautés en fonction du lignage par le sang ou de la filiation n'a pas disparu du terme et du concept *minzu*. Le premier se traduit par la réactivation du mythe de descendance qui inclurait Han et *minzu* minoritaire ; le deuxième concerne la classification officielle elle-même.

Les mythes d'une descendance biologique commune ont été réactivés depuis les années 1980, à travers différentes figures légendaires. Barry Sautman inclut la réactivation de ces croyances dans la construction d'un « nationalisme racial » qui inclut à la fois les Han et les *minzu* minoritaires.³⁸ Parmi ces légendes, le dragon, l'Empereur Jaune et « l'homme de Pékin » découvert dans des fouilles archéologiques aux alentours de Beijing, ou encore la

³⁷ Les Japonais semblent confrontés aux mêmes difficultés de traduction et de conceptualisation, car divers termes sont employés comme *jinshusabetsu* 人種差別, *jinshushugi* 人種主義 et plus rarement *jinruisabetsu* 人類差別.

³⁸ Voir l'article de Barry Sautman consacré aux différents mythes du nationalisme racial : Sautman, « Myths of Descents », pp.75-95.

Grande muraille constituent des symboles majeurs d'une « grande famille » chinoise dans les discours nationalistes.

Le chanteur taiwanais Hou Dejian 侯德健 a ainsi popularisé la filiation du peuple chinois au dragon dans une chanson devenue très célèbre en RPC dans les années 1980, « Héritier du dragon » (*Long de chuanren* 龍的傳人)³⁹ :

巨龍腳底下我成長，長成以後是龍的傳人，黑眼睛黑頭髮黃皮膚，
永永遠遠是龍的傳人。⁴⁰

J'ai grandi dans le clan du dragon, plus tard je suis devenu un héritier du dragon,
yeux noirs cheveux noirs peau jaune, à jamais je suis un héritier du dragon.

Le dragon est clairement identifié à la nation chinoise par le biais de caractères physiques : yeux et cheveux noirs, peau jaune. La même figure du dragon est utilisée en 1995 lors du cinquantième anniversaire des Nations Unies : les cinquante-six *minzu* chinoises (Han et non-Han) sont représentées par cinquante-six dragons. Le dragon étant considéré comme l'ancêtre suprême (*gaozu* 高祖), l'assimilation de toutes les *minzu* au dragon est significative d'une unité des toutes les *minzu* par le biais du lignage et de la parenté. De

³⁹ Hou Dejian (1956-) est connu pour avoir violé la loi du GMD qui interdisait à tout ressortissant taiwanais de se rendre en RPC. Il a soutenu le mouvement démocratique de la Place Tian'anmen en 1989, puis a été rapatrié de force à Taiwan en 1990. Une biographie de Hou Dejian a été rédigée par Linda Jaivin, *The Monkey and the Dragon*, Melbourne, Text Publishing, 2001.

⁴⁰ Extraits de la chanson « Héritier du dragon », écrite en 1978 à Taiwan par Hou Dejian, en réponse à la décision des Etats-Unis de rompre leur relation diplomatique avec Taiwan pour se tourner vers la RPC. Des allusions à la guerre de l'Opium sont présentes dans toute la chanson. Bien que la chanson à l'origine soit teintée d'ambivalence face à la RPC, elle y est rapidement devenue une chanson patriotique. Depuis 1978, de nombreuses versions coexistent, notamment une version cantonnaise à Hong Kong et une version rap anglais par un chinois-américain en 2000. Cette chanson a été adoptée en 1989 par le mouvement étudiant pour la démocratie, au même titre que les chansons du chanteur Cui Jian 崔健. Sur l'histoire de cette chanson et son contexte, voir Geremie Barmé, *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*, New York, Columbia University Press, 1999, p.226 et suivantes.

même, la réactivation du mythe de l'Empereur Jaune comme père fondateur de la civilisation chinoise et l'origine de la « race » (*zhongzu*) chinoise contribue à renforcer l'image d'une « grande famille » chinoise. Bien que certains intellectuels de *minzu* non-han contestent ce mythe (et revendiquent des descendance mythiques d'autres origines), la « nation » chinoise en général est considérée dans le discours officiel de la RPC comme une entité homogène sur le plan filial par la biais de cette figure.⁴¹

En outre, une autre chanson plus récente reprend des thématiques assez similaires quant à la filiation commune des Han et des *minzu* minoritaires. Le chanteur Gao Feng 高枫 (1968-2002) pose ainsi l'idée que « nous avons tous une grande famille qui s'appelle la Chine, frères et sœurs y sont nombreux ». ⁴² Bien que les termes *minzu* ou *shaoshu minzu* ne soient pas directement employés, ils sont sous-tendus par différentes allusions à la nation (la « grande famille ») et aux *minzu* minoritaires (les « frères et sœurs »).

D'autre part, depuis la fondation de la RPC, il existe en Chine une nouvelle utilisation de *minzu*. De la sorte, le gouvernement chinois distingue formellement la citoyenneté (en tant qu'appartenance à un Etat) et la nationalité (en tant qu'appartenance à une des nations que représente l'Etat). Ainsi le terme *guoji* 国籍 (*guo* : pays ; *ji* : appartenance, registre ; donc *guoji* : pays dont on constitue un membre, dans lequel on est enregistré) signifie la

⁴¹ L'intellectuel mongol Wurling Borchigud conteste par exemple le mythe de l'Empereur Jaune dans le contexte du peuple mongol. Voir p.279 et suivantes de sa contribution à l'ouvrage de Stevan Harrell, *Cultural Encounters on China's Ethnic Frontiers*, Seattle, Washington, University of Washington Press, 1995.

⁴² Les paroles originales sont « women dou you yi ge jia, minzi jia Zhongguo, Xiongdi jiemei dou henduo » 我们都有一个家，名字叫中国，兄弟姐妹都很多. Extraits de la chanson « Grande Chine » (*Da Zhongguo* 大中国) écrite par Zhou Xiaomin 周晓敏 en 1994 ; elle a été reprise lors de la rétrocession de Hong Kong à la Chine en 1997 et dans de nombreux show télévisé à l'occasion de fêtes de nouvel an. Pour une analyse de cette chanson et de son clip vidéo sur MTV, voir l'article de Gregory Lee, « Chineseness and MTV: Construction of the 'Ethnic' Imaginary and the Recuperation of National Symbolic Space by the Official Ideology » in *Culture and Communication*, vol.1, n°2, 1998.

soumission juridique à un État en particulier. Tandis que *minzu* 民族 équivaut à l'appartenance à une nation au sein de l'État. Concrètement, les documents d'identité d'un habitant de la Chine comporte à la fois la mention *guoji* = Chinois (*Zhongguoren*) et la mention *minzu* = Han ou Mongol ou Hui etc.⁴³ Or, l'appartenance à une *minzu* ou à une autre ne tient pas de l'auto-détermination. Elle est une caractéristique « transmise » par la naissance : l'appartenance à une nationalité est établie par la filiation, c'est-à-dire par l'appartenance à la *minzu* d'un des parents ou des grands parents. Autrement dit, l'aspect de lignage, de transmission par le sang ou la parenté se retrouve précisément dans la définition moderne de *minzu*. Le paroxysme de ce dernier point réside dans l'introduction de la catégorie de *minzu* sur les documents d'identité chinois (comme c'était le cas en ex-URSS dès 1932).

Nous pouvons donc observer une double conservation de thématiques raciales, à la fois ancrées dans un imaginaire travaillé par le discours officiel, et concrétisées dans le rapport de l'individu à l'État par le biais de l'administratif. Le troisième chapitre se concentre plus particulièrement sur ce deuxième aspect. Il vise à replacer le terme *minzu* dans le contexte de l'anthropologie et de l'ethnologie en Chine, et cherche à démontrer que la division de la nation chinoise en une multitude de *minzu* pose une stratification et une hiérarchisation sociales qui servent des desseins politiques plus qu'un approfondissement des connaissances de la population.

⁴³ Cette distinction n'est pas évidente à saisir pour les occidentaux, notamment dans les sociétés jacobines, qui ne disposent que d'un seul mot pour qualifier leurs habitants : Français pour la France, Danois pour le Danemark, Italien pour l'Italie et ainsi de suite. Ainsi, le mot « nationalité » en français équivaldrait à *guoji* 国籍 (être de nationalité française = être sous la juridiction de l'état français). La catégorie *minzu* 民族 n'a pas d'équivalent juridique, mais peut être comprise comme l'équivalent des « petites nations » française dont parle Anne-Marie Thiesse : les Corses, les Basques, les Alsaciens entre autres en font partie. Voir Anne-Marie Thiesse, *Ils apprenaient la France : L'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris, Ministère de la Culture et Mission du Patrimoine ethnologique, 1997.

CHAPITRE 3 – *MINZU*, INSTAURATION D’UN NOUVEL ORDRE SOCIAL

A – Interprétations de *minzu* : la question de la « culture »

a) Interprétation culturaliste et communiste de *minzu*

Sun Yat-sen divisait le pays en cinq races, comme observé plus haut. Pourtant, sous le régime nationaliste (1927-1937), la division raciale n’est pas exclue de contradictions. Pendant la décennie de Nankin, les différences présumées entre les cinq composantes de la nation chinoise (ou cinq *minzu*) ne sont plus mises en rapport avec une appartenance raciale, mais « culturel ». La notion de culture et d’environnement culturel est alors un support de légitimation des inégalités économiques entre les différentes nationalités (*minzu*). Dans la continuité de Sun Yatsen, qui s’appuyait lui-même sur une classification établie par les Mandchous sous les Qing, Chiang Kai-shek établit quatre tribus (*zu 族*) distinctes des Han (donc cinq groupes au total) : les Mandchous, les Mongols, les Hui et les Tibétains. Les différences entre elles et face aux Han s’exprimaient alors en terme non plus de parenté et de lignage, mais d’environnement et de culture :

That there are five peoples designated in China is not due to differences in race or blood, but to religion and geographical environment. In short, the differentiation among China’s five peoples is due to regional and religious factors and not to race and blood.¹

¹ Chiang, p.40.

Le fait qu'il existe en Chine cinq peuples n'est pas la conséquence de différences de race ou de sang, mais de religion et d'environnement géographique. En résumé, la différenciation entre les cinq peuples chinois est le résultat de facteurs régionaux et religieux et non pas de la race et du sang.

Les *minzu* sont dès lors considérées comme des regroupements « naturels », issus des variations géographiques et religieuses des populations de la Chine. Dans le but de préserver l'intégrité territoriale du pays, Han et non-Han étaient considérés comme une « race » unique, les non-Han constituant des sous-groupes de Han. Autrement dit, l'équation entre Han et Chine n'était pas remise en question ; parallèlement la présence de non-Han était résolue par leur appartenance aux Han et par extension à la Chine.

Par conséquent, l'unité « raciale » se trouve affirmée, mais l'unité de la nation chinoise sur le plan culturel devient le point de mire du gouvernement. Le principe de « cohabitation harmonieuse » (*gonghe* 共和) se base donc, dans les années 1920 et 1930, sur une politique « d'amalgame » (*ronghe* 融合) qui vise à assimiler les communautés non-han aux Han pour former la « Grande nation chinoise » (*Da Zhonghua minzu* 大中华民族). En ce sens, les Han constituent encore une fois la clé de l'État-nation chinois.

Les principes communistes se distinguent du GMD en ce qu'ils promeuvent non pas une assimilation des non-han aux Han, mais la constitution d'un État multi-*minzu* qui atteindrait une unité socio-économique en même temps que culturelle.

Nationalists and Communists, in particular, derived their different conceptions of the nation from distinctive historical and ethical conceptions of the world order within which the nation-state happened to find itself- in the one case a 'struggle

for survival' among races, and in the other a struggle for supremacy among international class formations.²

Nationalistes et communistes, en particulier, tenaient leurs différentes compréhensions de la nation de conceptions historiques et éthiques de l'ordre du monde distinctes, dans lequel l'État-nation se retrouvait- dans un cas la 'lutte pour la survie' parmi le races, dans l'autre cas la lutte pour la suprématie parmi les formations de classes internationale.

Les communistes emploient la notion de classe comme moteur de solidarité et d'unité du peuple chinois, toutes nationalités (*minzu*) confondues. De la question nationale, on glisse alors vers la « question des nationalités » (*minzu wenti*) qui reflète, dans l'interprétation stalinienne, la lutte des classes au sein de la société. Sur la base des théories marxistes et léninistes, les sociétés sont divisées en différents stades (comme nous l'avons observé plus haut), dont l'étape ultime est le socialisme. Les Han forment donc le centre de la nation chinoise et ont atteint le stade le plus avancé sur l'échelle d'évolution sociale, tandis que les non-Han doivent être soutenus pour émerger de leur arriération et participer à la construction d'une grande nation socialiste.

Par conséquent, les Han restent le centre névralgique de l'État-nation chinois, tandis que les *minzu* minoritaires sont classés parmi les « peuples non-historiques » selon la définition d'Engels basée sur le concept hégélien. Pour le philosophe et théoricien allemand, les peuples non-historiques sont exclus de l'histoire car ils sont restés figés dans un « nulle part » historique sans aristocratie et par conséquent sans État référent.³ De la même façon,

² Fitzgerald, p.71.

³ Pour une réflexion sur la notion de peuple non-historique chez Engels, voir l'analyse de Roman Rosdolsky, *Engels and the 'Non-historic' Peoples : The National Question in the Revolution of 1848*, Glasgow, Critique Books, 1986. Le chapitres 5 et 8 qui énoncent la distinction entre les révolutionnaires (les peuples historiques) et les contre-révolutionnaires (non-historiques), et replacent la pensée de Friedrich Engels dans son contexte historique.

les non-Han sont considérés comme des populations qui ne se sont identifiées à aucun État particulier et qui n'ont pas connu d'évolution dans l'histoire. Cette pensée, également développée par Marx dans l'exemple de l'Inde, légitime la supériorité des Han qui imposent la soumission des non-Han.⁴

L'interprétation communiste de *minzu* se veut en rupture avec la conception racialiste, en même temps que certains nationalistes du GMD s'efforcent de créer de frontières sur de nouveaux critères. Le GMD d'abord, et le PCC par la suite, met en place de critères dits « objectifs » pour compléter une classification « scientifique » de la population : il s'agit pourtant, encore une fois, de nouvelles catégories artificielles et arbitraires. Le rôle fondamental de l'ethnologie et de l'anthropologie doit être abordé à ce propos.

b) Identification des *minzu*

Minzu devient donc un instrument de mesure de l'évolution sociale de chaque groupe de population. À partir des années 1950, les non-Han sont identifiés et regroupés dans différentes *shaoshu minzu* (*minzu* minoritaire). L'identification des *minzu* minoritaires (ou

La théorie marxiste du nationalisme et la question nationale chez Marx sont traitées par Ephraïm Nimni, en particulier dans ses deux premiers chapitres : Ephraïm Nimni, *Marxism and Nationalism: Theoretical Origins of a Political Crisis*, Londres, Pluto Press, 1994.

⁴ Karl Marx retrace l'histoire de l'Inde comme une succession de conquêtes du peuple indien, irrémédiablement soumis à plus puissant que lui. Il en conclut que l'Inde « n'a pas du tout d'histoire » (has no history at all » et que par conséquent « la question n'est pas de savoir si les Anglais avaient le droit de conquérir l'Inde, mais si l'on eut préféré que l'Inde soit conquise par les Turcs, les Perses ou par les Russes plutôt que par les Britanniques » (the question, therefore, is not whether the English had a right to conquer India, but whether we are to prefer India conquered by the Turk, by the Persian, by the Russian, to India conquered by the Briton). Voir la lettre de Marx datée du 22 juillet 1853 à Londres dans le recueil : Karl Marx et Friedrich Engels, *Selected Works : Volume 1*, Moscou, Progress Publishers, 1969, p.494.

minzu shibie 民族识别) en RPC a voulu concilier les entreprises taxinomistes précédentes et les critères staliniens de *minzu* (nationalité).

Les ethnologues chinois des années 1930 et 1940 ont également tenté de fixer des *minzu* minoritaires dans des traits précis et singuliers.⁵ L'ethnologie ou *minzuxue* 民族学 (littéralement : étude des *minzu*), branche de l'anthropologie (*renleixue* 人类学- étude du genre humain), fait son apparition en Chine dans le milieu des années 1920.⁶ Dès 1930, un ethnologue diplômé de Canton, Yang Chengzhi 杨成志 (1902-1991), se rend au Yunnan pour tenter de classer les différentes *minzu* de la région.⁷ A sa suite, Ling Chunsheng 凌纯声 (1902-1981) conclut que les classifications déjà effectuées sous la dynastie de Qing sont impropres à la construction d'un État-nation moderne : le nombre de différentes *minzu* minoritaires répertoriées dans une seule région est alors bien trop important. Afin de réduire et de mieux synthétiser le nombre de *minzu* minoritaires, ces anthropologues cherchent de nouveaux critères de classification plus larges. Ils font intervenir l'appartenance linguistique, comme prolongement et substitut d'ancêtres communs. Thomas Mullaney a démontré que les classifications ethnolinguistiques effectuées par Ling, Yang et leurs équipes, étaient fortement analogues au travail d'ethnologues et militaires des colonies britanniques

⁵ Pour une histoire complète de l'ethnologie en Chine avant 1950, voir le tome 1 de Wang Jianmin 王建民, *Zhongguo minzuxue shi (1903-1949)* 中国民族学史 (Histoire de l'ethnologie en Chine), Kunming, Yunnan jiaoyu chubanshe, 1997. Le tome deux poursuit l'histoire de l'ethnologie en Chine jusque 1997 : Wang Jianmin 王建民, Zhang Haiyang 张海洋, Hu Hongbao 胡鸿保, *Zhongguo minzuxue shi (1950-1997)* 中国民族学史 (Histoire de l'ethnologie en Chine), Kunming, Yunnan jiaoyu chubanshe, 1998.

⁶ Voir Thomas Mullaney, « Ethnic Classification Writ Large », *China Information*, vol.18, n°2, juillet 2004, pp.216 et suivantes.

⁷ Sur les fondements de l'ethnologie en Chine et le travail de Yang Chengzhi, voir les chapitres 4 à 6 de Wang Jianmin, pp.185-189 et pp.176-178 en particulier.

notamment.⁸

L'État communiste centralisé a ainsi repris, dès 1950, les disciplines anthropologiques et ethnologiques à son compte et les a restructurées d'après ses propres objectifs politiques.⁹ L'ethnologie devient officiellement l'outil du PCC, et d'anciens anthropologues et ethnologues sont engagés dans le projet de classification et dans des instituts de recherche sur les nationalités (comme l'Institut central des nationalités) non pas en tant que scientifiques mais plutôt comme cadres politiques.¹⁰ Ce qui implique pour conséquence d'une part la disparition de l'autonomie scientifique de ces anciennes disciplines, et d'autre part une séparation entre l'étude des Han (généralement historique, sociologique, linguistique, rarement folklorique et jamais ethnologique ou anthropologique) et l'étude des non-Han (essentiellement ethnologique et folklorique).¹¹ Cette entreprise s'est conclue en 1979 par l'identification de cinquante-six *minzu*, Han compris.¹²

La Chine se détermine donc comme « multinationale » (*duo minzu* 多民族),

⁸ Mullaney, « Ethnic classification », p.216.

⁹ Sur l'évolution de l'anthropologie en Chine de son introduction aux années 1980, voir l'article récapitulatif de Liu Mingxin, « A Historical Overview on Anthropology in China », *Anthropologist*, vol.5, n°4, 2003, pp.217-223.

¹⁰ L'Institut central des nationalités (*zhongyang minzu xueyuan* 中央民族学院) est fondé en 1958 à Beijing. Il est devenu aujourd'hui l'Université centrale des nationalités de Beijing (*zhongyang minzu daxue* 中央民族大学).

¹¹ Voir la conférence de Thoraval : il rappelle que cette séparation n'existait pas dans les années 1930-1940 et prend l'exemple de Fei Xiaotong, considéré comme le « père de l'anthropologie chinois » : ses études à cette période portait tout autant sur les Yao du Guangxi que sur les Han de la région du fleuve du Yangzi, employant les mêmes techniques scientifiques de façon identiquement probante.

¹² Sur l'histoire détaillée du projet d'identification des nationalités et son déroulement, voir Huang et Shi : un récapitulatif des étapes de l'identification est disponible voir pp.76 et suivantes. Voir également Mullaney, « Ethnic Classification », pp.216 et suivantes ; Fei Xiaotong, « L'identification ethnique en Chine », *Cahiers du centre d'études de l'Asie de l'Est*, 1981, n°2, pp.15-29 ; article retranscrit en langue chinoise dans l'ouvrage de Huang et Shi dans la partie intitulée « *Guanyu woguo minzu shibie de wenti* » 关于我国民族识别的问题 (Sur la question de l'identification ethnique en Chine », pp.263-281.

composée de cinquante-six *minzu* dont une prétendue en majorité numérique, les Han ; et cinquante-cinq *minzu* en nombre minoritaire.¹³ Les critères officiellement adoptés pour déterminer la « nationalité » de chaque membre de la Chine sont les critères staliniens, qui définissent une nationalité comme des :

人们在历史上形成的一个共同语言, 共同地域, 共同经济生活 以及
表现共同文化上的共同心理素质的既定的共同体.¹⁴

Personnes, à travers leur histoire, formant un corps stable et qui a en commun une langue, des territoires et une vie économique, qui déterminent un esprit commun sur le plan culturel et psychologique.

Tous ces éléments sont censés déterminer ce que Staline appelle les petites nations (*narod-nost*) en opposition à la nation (*natsiya*).¹⁵ Dans cette terminologie juridique, *minzu* ne désigne plus seulement la nation mais aussi les groupes de population qu'elle invente et dont elle se prétend composée. Ainsi, malgré la diversité des *minzu*, la nation chinoise demeure

¹³ La Chine n'est pas le seul État à se proclamer multinational. C'est également le cas du Vietnam qui en compte officiellement cinquante-quatre, mais aussi d'anciennes républiques soviétiques comme la Géorgie et de plusieurs pays du continent africain. Sur la composition multinationale de pays d'Asie, voir Colin Mackerras, *Ethnicity in Asia*, Routledge Curzon, 2003 (dont la partie consacrée au Vietnam par A. Rambo).

¹⁴ Définition de *minzu* « d'après les critères staliniens » dans le dictionnaire du *Cihai* 词海, Shanghai chubanshe, 1979, p.3198.

¹⁵ Ces critères sont en réalité peu souvent applicables aux catégories déterminées par le gouvernement chinois. Ce manque de correspondance entre critères et catégories souligne l'artificialité de ces dernières. L'exemple le plus frappant est sans doute celui des Hui (*Huizu* 回族), qui ne partagent ni langue, ni territoire, ni vie économique commune puisqu'ils se répartissent sur l'ensemble du territoire chinois et parlent les langues ou dialectes locaux. Sur les Hui, voir Dru C. Gladney, *Ethnic Identity in China, the Making of a Muslim Minority Nationality*, Stanford, Harcourt Brace College Publisher, 1998 (pp.168 et suivantes) ; et Maris Boyd Gillette, *Between Mecca and Beijing*, Stanford, Stanford University Press, 2000. Voir également : Elisabeth Allès, « L'islam chinois, unité et fragmentation », in *Archives de Sciences Sociales et Religions*, Juillet- Septembre 2001, pp.15- 48, et l'article de Jonathan Lipman, « White Hats, Oil Cakes, and Common Blood, The Hui in the Contemporary Chinese State », in *Governing China's Multiethnic Frontiers*, Morris Rossabi (Dir.), Seattle, Washington, University of Washington Press, 2004, pp.19-53.

unie : c'est le principe même de « l'unité dans la diversité » (*duoyuan yiti* 多元一体) développé par l'anthropologue Fei Xiaotong 费孝通.¹⁶

Concrètement, ce statut de *minzu* minoritaires permet en théorie aux populations de disposer en principe d'un certain nombre de droits politiques (représentativité, voire autonomie) et culturels (respect de la langue et de la culture de tous), au même titre que la majorité Han.¹⁷ Toutefois, la reconnaissance de nationalités (*minzu*) s'écarte de la définition du « droit des nations à disposer d'elles-mêmes » établi par Lénine, d'abord mise en avant dans les années 1930 et 1940.¹⁸ A l'instauration du pouvoir communiste en 1950, le droit à l'autodétermination (*zijue* 自决) au sens léniniste s'efface devant le droit à l'autogouvernance ou l'autonomie (*zizhi* 自治) régionale à l'intérieure de la Chine.

B – Interprétation « ethnique » de *minzu*

¹⁶ Fei Xiaotong 费孝通 (1910-2005), sociologue de formation, a grandement participé au développement de l'anthropologie des *minzu* minoritaires en Chine dans les années 1950, après des études dans les grandes universités chinoises et sous la direction du célèbre anthropologue Bronislaw Malinowski à Londres. Celui qui est surnommé le « père de l'anthropologie chinoise » a notamment développé la théorie de « l'unité dans la diversité » en Chine dans laquelle il considère les Han comme le centre de la nation chinoise et recrée une histoire des Han. Sa théorie complète est disponible dans son ouvrage : Fei Xiaotong, *Zhonghuaminzu duoyuan yiti geju* 中华民族多元一体格局 (Concept de l'unité dans la diversité en Chine), Beijing, Zhongyang minzudaxue chubanshe, 1999. Pour une biographie de Fei Xiaotong de sa naissance à la fin des années 1970, voir l'ouvrage de David Arkush, *Fei Xiaotong and sociology in Revolutionary China*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1981.

¹⁷ Voir Richard Poulin, *La politique des nationalités de la République populaire de Chine*, Québec, Éditeur officiel du Québec, 1984.

¹⁸ Vladimir O. Lénine, *Du droit des nations à disposer d'elles-mêmes*, Paris, Éditions sociales, 1973 (première publication en 1916). Lénine (1870-1924) formule l'idée de libre détermination des nations sur le plan politique qui conduit à une indépendance en tant qu'État national.

a) Division « ethnique » de la société et hiérarchisation

À la mort de Mao et sous l'influence de l'ouverture économique de la Chine, l'ethnologie a retrouvé un statut officiel dans les universités et dans le monde de la recherche. Les quatre critères staliniens ont été remis en question par les anciens ethnologues lancés dans le projet de classification, mais ces hésitations n'ont pas été entendues en raisons des impératifs politiques et idéologiques.¹⁹ La classification des *minzu* a été considérée close, et si l'inadéquation des critères staliniens et la scientificité des résultats de cette classification sont abordés, le discours sur les *minzu* minoritaires ne disparaît pas pour autant. Il cherche à prendre une tournure plus « scientifique » sur le plan anthropologique, et d'apparence moins politisé. Ainsi, à partir des années 1980 et plus spécifiquement après 1990, le concept de *minzu* est revisité et prend une dimension « ethnique » ou culturelle. Le chercheur Uradyn Bulag remarque avec pertinence que le titre de la revue chinoise *Minzu tuanjie* était officiellement traduit par *Nationality Unity* jusqu'en 1995. À compter de cette date, la traduction du titre change et devient *Ethnic Unity*, « connotant un caractère apolitique et culturel ».²⁰

Un nouveau terme apparaît de façon plus courante au côté de *minzu* : *zuqun* 族群 (littéralement : groupe et peuple ou lignage), qui fait toutefois l'objet de débats parmi anthropologues et ethnologues chinois. *Zuqun* et *minzu* sont généralement mis en concurrence pour désigner les différents groupes de population en Chine.²¹ Certains

¹⁹ Mullaney, « Ethnic Classification », pp.226-228. Voir également Huang et Shi qui traitent des problèmes posés par les critères staliniens, pp.82 et suivantes.

²⁰ Bulag, *The Mongols at China's Edge*, p.21.

²¹ La notion de *zuqun* pour les *minzu* minoritaire non-han est par exemple appliquée par Naran Bilik (Nari Bilige) dans son ouvrage sur les notions d'ethnicité, de race et de nation en Chine : Nari Bilige 纳日碧力戈, *Xiandai Beijing xia de zuqun jiangou* 现代背景下的族群建构 (Le contexte moderne de la construction des *zuqun*),

anthropologues comme Pan Jiao opposent *zuqun* et *minzu* comme des traductions de deux concepts distincts, respectivement « ethnologie » et « nationalité ». ²² Le chercheur chinois, après une re-contextualisation de ces termes dans l'histoire occidentale, souligne et confronte les différences conceptuelles fondamentales de *zuqun* et *minzu*. Ainsi, le mot *zuqun* n'appellerait pas à une reconnaissance politique, tandis que le terme *minzu* au sens stalinien de « nationalité » appuie l'idée d'autonomie politique. Pan Jiao conclut en ce sens sur la pertinence de l'emploi de *minzu* et non de *zuqun* dans le cas chinois.

Pourtant la conception ethnique de *minzu* est évidente, particulièrement depuis les années 1980, que le terme soit assimilé ou opposé à celui de *zuqun*. À la mort de Mao et sous l'influence de l'ouverture économique de la Chine, l'ethnologie a retrouvé un statut officiel dans les universités et dans le monde de la recherche. Les quatre critères staliniens ont été remis en question par les anciens ethnologues lancés dans le projet de classification, mais ces hésitations n'ont pas été entendues en raison des impératifs politiques et idéologiques. ²³ La classification des *minzu* a été considérée close, et si l'inadéquation des critères staliniens et la scientificité des résultats de cette classification sont abordées, le discours sur les *minzu* minoritaires ne disparaît pas pour autant. Il cherche à prendre une tournure plus « scientifique » sur le plan anthropologique et d'apparence moins politisé. Ainsi, à partir des années 1980 et plus particulièrement après 1990, le concept de *minzu* est revisité et prend une dimension « ethnique » ou culturelle. Le chercheur Uradyn Bulag

Kunming, Yunnan jiaoyu chubanshe, 2000. Dans le titre anglais donné par la maison d'édition du Yunnan, *zuqun* est traduit par « ethnicity ».

²² L'article de Pan Jiao est une réponse aux débats contemporains sur les concepts d'ethnicité ou de « groupes ethniques » en Chine et sur les contextes d'importation de ces termes. Pan Jiao 潘蛟, « 'Zuqun yiqi xiangguan gannian zai xifang de liubian » '族群'及其相关概念在西方的流变 (Permutations en Occident de 'zuqun et d'autres notions relatives), *Guangxi minzu xueyuan xuebao*, vol.25, n°5, sept. 2003, pp.53-61.

²³ Mullaney, « Ethnic Classification », pp.226-228. Voir également Huang et Shi qui traitent des problèmes posés par les critères staliniens, pp.82 et suivantes.

remarque avec pertinence que le titre de la revue chinoise *Minzu tuanjie* était officiellement traduit par *Nationality Unity* (unité des nationalités) jusqu'en 1995. À compter de cette date, la traduction du titre change et devient *Ethnic Unity* (unité des ethnies), « connotant un caractère apolitique et culturel ».²⁴

Le problème des débats sur la pertinence de l'emploi de *minzu* ou de *zuqun*, de « nationalité » ou de « groupe ethnique », est qu'ils ne remettent pas un instant la question la classification pour elle-même. Les enjeux sous-tendus par la classification ne sont pas analysés alors qu'ils nous semblent qu'ils devraient être au centre des interrogations. Comme le remarque Jean-Loup Amselle, la vision marxiste, dont se réclament la plupart des anthropologues chinois, a tendance à assimiler l'histoire uniquement à l'évolution des forces productives à l'intérieur d'une formation sociale et délaisse totalement l'analyse de la production de ces formations.²⁵ Ainsi, *minzu* ou *zuqun* restent des cadres empiriques dans lesquels se logent des concepts trop rarement questionnés.

Les frontières posées par le terme *minzu*, qu'elles se définissent racialement ou « ethniquement », doivent en effet être considérées comme des « barrières sémantiques », autrement dit comme des catégories sociales.²⁶ Les recherches sur les systèmes d'administrations coloniaux peuvent éclairer nos propos. Dans plusieurs colonies sur le continent africain, l'État colonial a fragmenté la population en ethnies, s'appuyant sur divers

²⁴ Bulag, *The Mongols at China's Edge*, p.21.

²⁵ Dans son article, Jean-Loup Amselle pose le problème du manque d'historicisation du terme ethnies dans l'anthropologie occidentale, et appelle à une recontextualisation spatiale et temporelle de ce concept. Voir Jean-Loup Amselle, « Ethnies et espaces : pour une anthropologie anthropologique », in *Au cœur de l'ethnie : ethnies, tribalisme et État en Afrique*, Jean-Loup Amselle et Elikia M'Bokolo (Dir.), Paris, La Découverte, 1999, pp.11-48.

²⁶ Amselle parle de « barrière sémantique » ou de « système de classement » dans le cas du terme « ethnies » ; Amselle, « Ethnies et espaces », p.34.

espaces sociaux préexistants, et contribué à la transposition sémantique et conceptuelle de caractère « ethnique » sur des unités socio-économiques.²⁷ En Inde, la valorisation du système de castes a procédé à un déplacement du social vers le culturel ou le religieux, comme le démontrent les recherches de Nicholas Dirks.²⁸ Dans le cas des ethnies ou tribus l'Afrique comme pour les castes en Inde, les administrateurs coloniaux ont largement participé à la transformation des catégories sociales en catégories « ethniques ».

Nous avançons donc que l'entreprise d'identification et le système de classification de la société chinoise qui en découle relèvent d'un procédé propre au colonialisme. L'administration qui s'identifie aux Han (dont nous avons vu qu'ils constituaient eux-mêmes un groupe artificiel) procède ainsi à une fragmentation de la population qui l'autorise à légitimer son pouvoir sur les non-Han. Dru Gladney propose d'appliquer la notion de « colonialisme interne » au cas des Ouïgours en Chine.²⁹ Le principe de colonialisme interne (*internal colonialism*) a été développé par Michael Hechter pour exprimer le rapport entre les Celtes et le gouvernement britannique.³⁰ Le chercheur démontre que le centre politique crée des différences dans la population du Royaume-Uni et cristallise cette séparation pour

²⁷ Amselle, « Ethnies et espaces », pp.37-39.

²⁸ Nicholas Dirks propose une analyse très documentée du système des castes en Inde, qu'il définit non pas comme une invention coloniale, mais comme le cœur d'une administration coloniale qui a participé à naturaliser la segmentation de la société par castes. Voir en particulier les parties 3 et 4 de son ouvrage, Nicholas B. Dirks, *Castes of Mind: Colonialism and the Making of Modern India*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2001.

²⁹ Les Ouïgours (*weiwu'er* 维吾尔), majoritairement musulmans, sont l'une des cinquante-six *minzu* reconnues par l'État chinois, et habitent majoritairement au nord-ouest de la Chine dans la région autonome du Xinjiang (*Xinjiang weiwu'er zizhiqu* 新疆维吾尔自治区). Dru Gladney, « Internal Colonialism and the Uyghur Nationality: Chinese Nationalism and its Subaltern Subjects », *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien – Les Ouïgours au XXe siècle*, n°25, janvier-juin 1998, pp.46-63.

³⁰ Michael Hechter, *Internal Colonialism: The Celtic Fringe in British National Development*, New Brunswick, New Jersey, Transaction Publishers, 1999.

maintenir des inégalités politiques et économiques. La division entre centre et périphéries devient le moteur du développement national. Dru Gladney applique ces théories aux Ouïgours en soulignant le caractère économique et social des inégalités entre la région du Xinjiang et Beijing, régulièrement déplacé vers le culturel et le religieux. En réalité, c'est le système général de segmentation en *minzu* qui suit le processus de colonialisme à l'intérieur de l'État-nation chinois.

Fragmenter les populations et les ranger en diverses catégories définies par des critères stricts et prétendus irréductibles présente plusieurs intérêts dans le cadre d'un État-nation comme dans le cas des colonies. D'une part, l'univers préexistant à la formation de l'État-nation est figé dans un cadre défini par une « culture » et des « traditions » qui empêchent de comprendre les contradictions économiques et les conflits politiques dans une société en perpétuelle redéfinition. La situation présente de chaque groupe de population est ainsi expliquée par un passé qui élude toute analyse socioéconomique.³¹ D'autre part, la classification en fonction de critères dits culturels perpétue des stéréotypes et dissimule ainsi la politique autoritaire et le contrôle de l'État. L'intervention systématique et despotique du gouvernement central est justifiée par « l'incapacité » substantialisée de certaines régions à se développer, en opposition à l'activité d'autres espaces géographiques ou démographiques.

Le gouvernement chinois procède donc à un découpage « ethnique » par la biais du terme et concept *minzu* qu'il légitime par des discours d'égalité, alors qu'il s'agit bien d'assurer un ordre politique et social défini. Mudimbe rappelle que le mot colonialisme (et

³¹ C'est sur ce schéma que se base l'idéologie qui élabore des binarités telles que moderne/ tradition, comme nous le rappelle Jean-Pierre Dozon dans le cas des Bété en Afrique, p.52 de son article : Jean-Pierre Dozon, « Les Bété : une création coloniale », in *Au cœur de l'ethnie : ethnies, tribalisme et État en Afrique*, Jean-Loup Amselle et Elikia M'Bokolo (Dir.), Paris, La Découverte, 1999, pp.49-85.

colonisation) est dérivé du latin *colere*, qui signifie « cultiver » ou « concevoir », ce qui résume très bien ici le rôle de l'État, promoteur de la fragmentation en *minzu*.³²

b) « Ethnicisation » du concept de *minzu* et conséquences

Un discours, inspiré encore une fois des courants anthropologiques et ethnologiques occidentaux, se développe autour des « minorités ethniques », des « ethnies chinoises », toujours à travers l'expression *minzu* (et *shaoshu minzu*). Ce discours s'attache à la dimension culturelle des communautés, comme fondement de leur existence. En ce sens, il reste un lien avec la définition stalinienne qui veut qu'une nationalité (*minzu*) se détermine dans une culture commune. Ce qui nous interpelle dans cette définition de la nation est son rapport à une « culture commune ». Cette notion de culture comme essence d'une « ethnie » ou d'une « *minzu* » chinoise minoritaire est aujourd'hui fortement appuyé dans le discours intellectuel, scientifique et politique chinois. Pour preuve, la mise à jour et l'utilisation répétée d'un vocabulaire lié aux particularismes dits culturels des *minzu* minoritaires. On peut citer entre autres exemples : *minzu fengge* 民族风格 (style ethnique) ; *minzu chuantong* 民族传统 (tradition ethnique) ; *minzu wenhua* 民族文化 (culture ethnique) ; *minzu yixue* 民族医学 (médecine ethnique) ; *minzu fuzhuang* 民族服装 (costume ethnique) ; *minzu tese* 民族特色 (caractère ethnique). La création de ces termes s'accompagnent d'une prolifération des « restaurants ethniques », « spectacles et danses ethniques ».

Ce phénomène a pour conséquence d'installer un certain culturalisme, à savoir

³² Voir l'ouvrage du chercheur africain, Valentin Yves Mudimbe, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1988, p.1.

d'ancrer les différentes *minzu* minoritaires ou les Han dans un déterminisme culturel. La transmission à travers l'histoire d'une culture spécifique représentée stable et immuable est régulièrement soulignée pour expliquer des comportements d'une part, et des inégalités économiques d'autre part. Concernant les explications sur le comportement, elles imposent dans le discours officiel comme dans le discours quotidien des stéréotypes globalement identifiés sous les termes *minzu wenhua* 民族文化 (culture des *minzu*) ou *minzu tese* 民族特色 (« caractère » de *minzu*) : tous les Ouïgours savent danser car cela fait partie de leur culture ethnique ; tous les Kazakhs et Mongols savent monter à cheval et portent un couteau ; tous les Miao aiment se parer de bijoux, etc.³³ La culture devient comme une « seconde nature » qui détermine l'individu dépendamment de la nationalité (*minzu*) à laquelle il appartient. L'intervention de scientifiques de renom comme l'anthropologue Fei Xiaotong vient corroborer ces préjugés. Bien sûr ce constat s'inscrit dans une manifestation beaucoup plus large du culturalisme dans les études anthropologiques et ethnologiques à l'échelle mondiale. Il a cette particularité en Chine qu'il est assimilé aux décisions et aux applications politiques.

Il est intéressant de lier également la conception culturaliste aux discours officiels tenus aujourd'hui sur la question du « développement de l'Ouest » (*xibu da kaifa* 西部大开发).³⁴ En effet, une grande partie de l'Ouest, tel qu'il est défini par la Direction du plan de

³³ Ouïgours (*Weiwu'er* 维吾尔), Miao (*Miao* 苗), Mongols (*Menggu* 蒙古), Kazakhs (*Hasake* 哈萨克) sont les noms de diverses *minzu* minoritaires chinoises.

³⁴ Pour une analyse de cette campagne politique et économique et ses interactions avec la question des *minzu* minoritaires dans le ton de l'idéologie officielle, voir Yang Faren 杨发仁 (Dir.), *Xibu dakaifa yu minzu wenti* 西部大开发与民族问题 (Le développement de l'Ouest et la question des *minzu*), Beijing, Renmin chubanshe, 2005. Voir également le travail de David Goodman sur les perspectives de l'ouverture de l'ouest aux différents niveaux administratifs, David Goodman « The Campaign to 'Open Up the West': National, Provincial-level and Local Perspectives », *The China Quarterly*, juin 2004, n°178, pp.319-357.

développement de l'Ouest, est habitée en majorité par des populations classées nationalités minoritaires. Notamment les cinq régions autonomes de nationalités minoritaires se situent dans cet axe.³⁵ Cette situation est souvent expliquée par la « culture » et l'environnement peu propices au développement économiques *minzu* qui habitent cette (vaste) région. Ceci justifie que les habitants de l'Est (essentiellement Han) apportent leurs méthodes propres à développer l'Ouest économique.

En résumé, les fondements de la *minzu* contemporaine sont des constructions sociales dont on ne peut que reconnaître l'artificialité. En effet, cette catégorisation qui a déjà plus de cinquante ans est à l'heure actuelle rudement mise à l'épreuve par la configuration géopolitique et économique nationale et internationale. Comment considérer des communautés qui se délocalisent (migrations internes, exodes ruraux), entrent dans et s'approprient des systèmes économiques nouveaux (tourisme, services), perdent l'utilisation de leur langue maternelle au contact d'autres communautés, et finalement ne se reconnaissent pas dans une culture spécifique ? La langue, on l'a dit, est une convention sociale qui permet à un ensemble plus au moins restreint de communiquer. Pareillement, la culture est un artefact qui doit être considéré comme souple et mutatif et non fixe.

³⁵ Nommément, les cinq régions autonomes : ouïgoure du Xinjiang, hui du Ningxia, mongole de Mongolie Intérieure, zhuang du Guangxi et Tibet.

CHAPITRE 4 – BILAN : *MINZU*, SIGNIFIANT FLOTTANT

Nous avons pu observer que le mot *minzu* se distingue par une grande ambivalence. Il faut remarquer que ses sens se croisent et se décroisent selon le contexte de leur utilisation. Ainsi le discours politique et scientifique fait un usage du terme qui prête à confusion et ne cherche pas à le fixer dans une signification et une utilisation strictes et précises. Il s'agit typiquement de ce que Lévi-Strauss appelle un « signifiant flottant », c'est-à-dire un terme qui se réfère à de multiples signifiés.¹ Une communion de sens peut supporter différents imaginaires ; le rôle concret du terme *minzu* est donc de s'adapter à un grand nombre de significations et de les permettre toutes en même temps.

L'exemple le plus évident de ce « flottement » est l'amalgame entre le terme *minzu* (nationalités) et son composé *shaoshu minzu* (*minzu* minoritaire). Il arrive fréquemment que ces deux expressions, dans leur usage, se confondent : *minzu* peut indifféremment être interprété comme nationalité (Han inclus) et nationalités minoritaires (*minzu* minoritaires, Han exclus). Si bien que lorsque l'on évoque des *minzu*, on ne sait plus systématiquement s'il s'agit de l'ensemble des *minzu* chinoises ou d'une abréviation de *minzu* minoritaires, Han non compris. Ainsi la première Constitution de la RPC (Zhonghua Renmin Gongheguo Xianfa 中华人民共和国宪法) énonce dans l'alinéa 3 de son premier article :

各少数民族聚居的地方实行区域自治。各民族自治地方都是中华

¹ Le penseur applique cette notion dans le cadre d'une étude de cérémonies de sorcelleries. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974, pp.203 et suivantes

人民共和国不可分离的部分.²

L'autonomie régionale est mise en place dans les territoires qui concentrent des *minzu* minoritaires. Tous les territoires autonomes des *minzu* sont des parties inaliénables de la République populaire de Chine.

Les régions autonomes évoquées sont celles qui appartiennent à « des *minzu* **minoritaires** en communauté concentrée » (*ge shaoshu minzu quju* 各少数民族聚居). Or, si l'on fait une lecture textuelle, dans la seconde partie de l'alinéa, on parle de l'inaliénabilité des « régions autonomes des *minzu* » (*ge minzu zizhi difang* 各民族自治地方). Pourtant il est bien évident qu'il s'agit toujours de *minzu* minoritaires, Han non compris : l'expression *shaoshu minzu*, tronquée de ses deux premiers caractères (*shaoshu*), devient *minzu*. La confusion apparaît dans l'ensemble du texte dès lors qu'il est traité des *minzu* minoritaires. Aussi, *minzu* peut se lire à un degré d'ambiguïté supplémentaire. En outre, il apparaît clairement que l'unité territoriale de la Chine est une des priorités de la RPC (territoires « inaliénables de la RPC »). Aussi, le terme *minzu*, malgré un subtil glissement vers le concept de *minzu* minoritaires, ne se départit pas pour autant de son caractère politique et national.

Pareillement, le politique et le scientifique peuvent se rejoindre : les institutions scientifiques officielles maintiennent une ambiguïté dans leurs appellations. Par exemple, l'établissement universitaire de Beijing, l'Université centrale des *minzu* (*zhongyang minzu daxue* 中央民族大学) pourrait être renommée Université centrale des *minzu* minoritaires

² *Zhonghuarenmin gongheguo xianfa* 中华人民共和国宪法 (Constitution de la République Populaire de Chine), Beijing, Falu chubanshe, 2003.

(*zhongyang shaoshu minzu daxue* 中央少数民族大学), en ce qu'elle a été fondée principalement pour l'étude des cultures de *minzu* minoritaires. On y trouve d'ailleurs des sections spécifiques au Tibétains, aux Ouïgours, Yi et autres *minzu* minoritaires, qui n'existent pas dans d'autres universités; au contraire, aucune discipline strictement liée à la *minzu* Han n'est présente de façon plus significative que dans les autres établissements de Chine. De ce fait, il existe très peu de documents portant sur les Han en ethnologie (*minzuxue*), à l'exception de l'ouvrage de Fei Xiaotong. De fait, la majeure partie des travaux de recherche en ethnologie portent sur les *minzu* minoritaires, à tel point que cette discipline pourrait, dans l'absolu, être rebaptisée *shaoshu minzu xue* 少数民族学 (étude des *minzu* minoritaires, c'est-à-dire Han exclus).

En outre, la politique qui régit le caractère multi-*minzu* de l'État chinois et assure l'égalité entre toutes les *minzu* peut être comprise non pas comme politique des *minzu* (*minzu zhengce* 民族政策) mais comme politique des *minzu* minoritaires (*shaoshu minzu zhengce* 少数民族政策), en ce qu'elle concerne essentiellement les problèmes liés à l'éducation, l'économie, et l'insertion sociale de celles-ci, à l'exclusion des Han. Plus éloquent encore, le terme *minzu ganbu* 民族干部 désigne dans les faits un cadre (représentant) de *minzu* minoritaire étant lui-même issu de cette *minzu* minoritaire ; on ne parlera pas de *minzu ganbu* pour un Han, mais seulement de *ganbu* (cadre).

Ces quelques exemples suffisent à illustrer un recoupement entre l'idée de *minzu* et celle de *minzu* minoritaires. Il est significatif d'une division entre Han et non-Han, malgré l'approche légale qui institue une égalité de droit entre toutes les *minzu*, Han inclus. Ainsi, sous couvert d'ambivalence sémantique, une différence de considération apparaît nettement marquée entre la *minzu* Han et les autres *minzu* dites minoritaires : les prétendus Han semblent totalement transparents et extérieurs à la partie multinationale de la Chine.

Par ailleurs, deux progressions de l'utilisation de *minzu* dans le discours officiel sont notables : l'utilisation répétée du terme « cohérence/ unité nationale » (*minzu tuanjie* 民族团结), et l'évolution négative de l'emploi de « nationalisme » (*minzu zhuyi* 民族主义). Le concept d'unité nationale (*minzu tuanjie*) est récurrent dans le discours communiste, et apparaît également dans les textes légaux de la RPC. Cette unité nationale peut se lire à deux niveaux : l'unité territoriale et politique du pays, ou l'unité des *minzu* qui assure une cohérence sociale et une stabilité nationale. Par l'emploi de ce terme définitivement ambigu, l'on comprend à quel point ces deux idées sont liées : l'intégrité de l'État s'appuie sur l'harmonisation sociale.³ C'est sur cette conception qu'est fondé le nationalisme d'État de la Chine actuelle : l'identification avec l'État surpasse l'identification à une *minzu* en particulier. Il appelle à une solidarité entre les *minzu* pour sauvegarder l'intégrité nationale : les *minzu* constituent une grande famille composée de « *minzu* sœurs » (*xiongdi minzu* 兄弟民族) et de « *minzu* minoritaires sœurs » (*shaoshu xiongdi minzu* 少数民族). De ce fait, *minzu tuanjie* est un concept clé des campagnes d'éducation patriotique en Chine.⁴

Il s'oppose nettement, au « nationalisme » interprété comme « nationalisme des *minzu* » (même terme), voire « nationalisme des *minzu* minoritaires » (*shaoshu minzu zhuyi* 少数民族主义). Cette interprétation est due certainement au glissement sémantique invoqué plus haut. Ce type de nationalisme est regardé comme un concept péjoratif et ambivalent qui

³ Bulag, *The Mongols at China's Edge*, voir en particulier le premier chapitre consacré à l'étude de la notion de *minzu tuanjie*.

⁴ Les campagnes d'éducation patriotique s'insèrent dans un projet plus vaste « d'éducation à la condition chinoise » (*guoqing jiaoyu* 国情教育), dans lequel la Chine s'est engagée depuis les années 1990. Cet ensemble de campagnes politiques a pour but de suppléer à la perte de vitesse de l'idéologie communiste après les événements de 1989 sur la place Tiananmen. Elles appellent à une renaissance de la vigueur patriotique et s'appuient sur un populisme parfois qualifié de « primitif » (voir Cabestan, pp.28-42). Voir également Zhao Suisheng, pp.9 et suivantes.

pourrait diviser. Il est donc devenu la bête noire de la RPC. Dans la Constitution de 1982, il est édicté que :

在维护民族团结的斗争中，要反对大民族主义，主要是大汉族主义，也要反对地方民族主义。⁵

Dans la lutte qui vise à préserver l'unité nationale, il est nécessaire de combattre le chauvinisme, plus particulièrement le nationalisme Han ; il faut également s'opposer aux nationalismes locaux.

Nationalisme dans ce sens est rapproché du chauvinisme (expression d'un nationalisme excessif et immodéré). Dans le cas du « nationalisme Grand Han » (*da hanzu zhuyi*), il s'agit évidemment de protéger les *minzu* minoritaires d'un abus de pouvoir de la majorité Han (ce qui nuirait en soi à une harmonie sociale). Ce type de nationalisme s'exprime notamment dans des politiques d'assimilation ou de « hanisation » (*tonghua* 同化 ou *hanhua* 汉化). Cependant, ce chauvinisme Han (une autre expression est : *da Han shawen zhuyi* 大汉沙文主义) peut s'identifier à un nationalisme d'État et ne remet pas systématiquement les fondements de la nation chinoise, pas plus qu'il ne tend à réviser la question territoriale. Au contraire, le « chauvinisme local » (*difang minzu zhuyi*) s'oppose clairement au gouvernement central et à l'État, en termes de frontières mais également de pouvoir politique. Le « nationalisme local » pourrait être compris dans un sens très large, et concerner aussi bien les nationalités minoritaires que, par exemple, des Hunanais (a priori Han) ou des Shanghaiens. Pourtant, il pointe essentiellement le cas de Tibétains, Ouïgours, Mongols et autres *minzu* minoritaire, dont les revendications politiques et territoriales ébranleraient le gouvernement en place et pourraient disloquer l'État chinois. D'autre part, le nationalisme Han en tant que substitut du nationalisme d'État peut être manipulé par l'État lui-même : en ce cas il participe

⁵ Préambule de la *Constitution de la RPC* révisée en 1982.

à une construction globale du pays (en opposition aux autres pays) en se détournant des problèmes politiques, économiques ou sociaux internes.⁶ Tandis que le « nationalisme local » obéit visiblement à une logique non étatique puisqu'il cherche à s'en séparer : il est la seule forme de nationalisme à s'attaquer concrètement à l'invention nationale. Cette appréhension liée au nationalisme des *minzu* minoritaires se lit dans l'expression : séparatisme des *minzu*, *minzu fenlie zhuyi* 民族分裂主义. Ici, le problème est clairement posé en termes de division et de *minzu*, minoritaires ou Han.

Pour toutes ces raisons, le terme de nationalisme (*minzu zhuyi*) a pris une connotation péjorative, et peu à peu cédé sa place à une autre expression : patriotisme (*aiguo zhuyi* 爱国主义), littéralement « doctrine de l'amour du pays ».⁷ Il exprime la place en retrait de la nation (*minzu*) par rapport à l'Etat (*guojia*). Le patriotisme concerne tous les habitants du pays, ne crée pas de division interne, s'applique aussi bien aux Han qu'aux nationalités minoritaires.

En ce qui concerne l'expression *minzu wenti* 民族问题 (question nationale ou des *minzu*), le discours se déplace vers une question non plus nationale mais des *minzu*, et

⁶ Zhao Suisheng et Jean-Pierre Cabestan donnent de nombreux détails sur la manipulation d'un « nationalisme populiste » par l'État chinois comme moyen de distraction. On pense notamment aux manifestations récentes contre le Japon (printemps 2005), pendant lesquelles le gouvernement national a (très certainement) participé à tourner l'attention de la population chinoise contre le Japon et les Japonais dans des buts politiques.

⁷ À ce titre, il existe de nombreux ouvrages qui visent à intégrer par tous les moyens les *minzu* minoritaires dans le programme patriotique. Un des exemples les plus frappants est celui des Hui. Dans un certain nombre d'ouvrages, la religion musulmane censée caractériser les Hui est utilisée pour justifier le soutien absolu des Hui à l'état chinois : par exemple, des citations extraites du Coran justifierait que l'islam est une religion résolument « patriotique ». Voir d'autres exemples révélateurs dans l'ouvrage de Zhou Duanhai 周瑞海 (Dir.), *Huizu aiguo zhuyi chuantong jiaoyu duben* 回族爱国主义传统教育读本 (Manuel d'enseignement traditionnel du patriotisme Hui), Ningxia, Ningxia renmin chubanshe, 2002.

principalement des *minzu* minoritaires. Dans la Chine contemporaine, évoquer le problème national revient très souvent à soulever le problème des *minzu* minoritaires. Dans ce discours certes équivoque, l'interdépendance entre la nation (*minzu*) et les *minzu* minoritaires peut se révéler utile dans un processus de naturalisation de l'État chinois multi-*minzu*.

Enfin, l'expression *Zhonghua minzu* 中华民族 demeure inchangée dans son emploi (*Zhonghua* reste synonyme de Chine). Cependant elle prend définitivement un sens plus large, celui « d'ensemble des nationalités qui peuple le territoire de la République populaire de Chine ».⁸ *Zhonghua* désigne, dans le discours politique, une nation chinoise (*Zhonghua minzu*) comprenant les 56 *minzu* de la RPC. *Zhonghua minzu* pourrait également signifier un concept de « sinité » transcendant les divisions au sein de la Chine : l'on est chinois avant tout. Ici, une double interprétation de *minzu* est envisageable et continue de nuire à la compréhension du terme.

Dans le langage politique et scientifique, mais également dans l'usage courant, les termes composés avec *minzu* sont parfois plus directement compréhensibles, selon le contexte dans lequel ils se placent et ce qu'ils induisent. Ainsi, *minzu yichan* 民族遗产 désigne l'héritage *national* mais rarement l'héritage d'une *minzu* en particulier ; *minzu yundong* 民族运动 est un mouvement national (et jamais le mouvement des *minzu* minoritaires) ; *minzu geming* 民族革命 reste la révolution nationale, jamais celle des *minzu* minoritaires ; la libération nationale est désignée par l'expression *minzu jiefang* 民族解放 (mais on ne parle pas libération d'une *minzu* minoritaire en particulier). On peut ainsi retenir un certain nombre d'expressions qui ne se traduisent qu'en rapport à la nation (*minzu*) chinoise, et d'autres qui s'attachent à la division en *minzu*, en particulier aux *minzu*

⁸ Voir l'article de Térance Billeter, « Un ancêtre légendaire au service du nationalisme chinois », *Perspectives chinoises*, n°47, mai - juin 1998, p.46.

minoritaires. Celles-ci sont répertoriées dans le tableau qui suit :

Tableau 2 – Expressions composées du terme *minzu* : traduction par « nation » ou « ethnie »

TERMES TRADUITS PAR « NATIONAL »			TERMES TRADUITS PAR « ETHNIQUE »		
民族革命	<i>minzu geming</i>	révolution nationale	少数民族	<i>shaoshu minzu</i>	ethnies minoritaires
民族解放	<i>minzu jiefang</i>	libération nationale	民族地区	<i>minzu diqu</i>	région ethniques
民族精神	<i>minzu qingshen</i>	esprit national	民族分裂主义	<i>minzu fenlie zhuyi</i>	séparatisme ethnique
民族同化	<i>minzu tonghua</i>	assimilation nationale	民族风格	<i>minzu fengge</i>	style ethnique
民族性	<i>minzuxing</i>	caractère national	民族理论	<i>minzu lilun</i>	théorie ethnique
民族主义	<i>minzu zhuyi</i>	nationalisme	民族特色	<i>minzu tese</i>	caractère ethnique
民族复兴	<i>minzu fuxing</i>	renaissance national	民族文化	<i>minzu wenhua</i>	culture ethnique
中华民族	<i>Zhonghua minzu</i>	la Chine (la nation chinoise)	民族医学	<i>minzu yixue</i>	médecine ethnique
民族语	<i>minzuyu</i>	langue nationale	民族服装	<i>minzu fuzhuang</i>	costume ethnique
民族社会	<i>minzu shehui</i>	société nationale	民族干部	<i>minzu ganbu</i>	cadre ethnique (du PCC)
民族色彩	<i>minzu secai</i>	style national	民族传统	<i>minzu chuantong</i>	tradition ethnique
民族利益	<i>minzu liyi</i>	intérêt national	民族学	<i>minzuxue</i>	ethnologie
民族气节	<i>minzu qijie</i>	intégrité nationale	民族团结	<i>minzu tuanjie</i>	cohésion entre les ethnies
民族团结	<i>minzu tuanjie</i>	unité nationale	民族政策	<i>minzu zhengce</i>	politique des ethnies
			民族关系	<i>minzu guanxi</i>	relations interethniques

La première colonne regroupe les expressions généralement traduites par nation ou nationale. La seconde concerne les expressions auxquelles s'applique le terme d'ethnie. On aperçoit donc ici une certaine graduation dans la rigueur de la signification de *minzu* : il existe des expressions pour lesquelles des sens et des traductions stricts sont fixés afin de ne pas prêter à confusion. Les termes qui ont rapport des mouvements (libération, assimilation, renaissance, révolution) sont immédiatement assimilés à l'aspect national du terme *minzu*.

En revanche, de nombreux termes comme tradition, culture ou costume sont attachés à l'idée d'ethnie et expriment son caractère figé. Intérêt, intégrité et esprit sont liés à la nation et ne s'appliquent pas à une ethnie en particulier. Finalement, quelques expressions se rapprochent dans leur signification et leur traduction (comme c'est le cas pour caractère national), mais se distinguent par l'emploi de caractères distincts.

Nous devons faire une seconde distinction à l'intérieur de la seconde colonne. En effet, *minzu* comme « ethnie » est lui-même appréhendable de plusieurs façons : il peut se référer exclusivement aux non-Han, ou intégrer Han et non-Han de façon alternative.

Tableau 3 – Minzu traduit par ethnie : différents degrés de compréhension

TERMES POUVANT CONCERNER LES HAN ET LES NON HAN			TERMES CONCERNANT LES NON HAN EXCLUSIVEMENT		
民族学	<i>minzuxue</i>	ethnologie	少数民族	<i>shaoshu minzu</i>	ethnies minoritaires
民族理论	<i>minzu lilun</i>	théorie ethnique	民族地区	<i>minzu diqu</i>	région ethniques
民族团结	<i>minzu tuanjie</i>	cohésion entre les ethnies	民族分裂主义	<i>minzu fenlie zhuyi</i>	séparatisme ethnique
民族关系	<i>minzu guanxi</i>	relations interethniques	民族干部	<i>minzu ganbu</i>	cadre ethnique (du PCC)
民族政策	<i>minzu zhengce</i>	politique des ethnies	民族风格	<i>minzu fengge</i>	style ethnique
			民族特色	<i>minzu tese</i>	caractère ethnique
			民族文化	<i>minzu wenhua</i>	culture ethnique
			民族医学	<i>minzu yixue</i>	médecine ethnique
			民族服装	<i>minzu fuzhuang</i>	costume ethnique
			民族传统	<i>minzu chuantong</i>	tradition ethnique

La première colonne introduit les termes qui restent ambigus, mais n'exclut pas directement les Han. En effet, dans certains emplois, ils concernent plus spécifiquement les non-Han, tandis qu'ils peuvent être également appliqués à tous les groupes de populations, Han y compris. Au contraire, la seconde colonne répertorie les termes exclusivement destinés aux non-Han, qui ne sont jamais employés pour parler des Han. On voit donc, à travers ce

tableau, que les termes *minzu* et *shaoshu minzu* ont largement tendance à être confondus.

Toutes ces constatations nous conduisent à considérer le flou sémantique des discours sur les *minzu* comme non fortuit. D'une part, les linguistes ont établi que la variation d'un mot est inhérente à la langue, puisque tout langage est contextuel, en ce qu'il dépend de qui l'utilise, de l'interlocuteur à qui l'on s'adresse et du contexte dans lequel l'interaction se produit. Le philosophe russe Bakhtine voit ainsi dans la polysémie non pas un accident regrettable, mais bien le moteur même de la signification.⁹ D'autre part, son étude systématique des débats des ethnologues chinois sur l'ambivalence du terme *minzu* permet à Joël Thoraval d'affirmer que :

L'ambiguïté du terme *minzu* n'est donc évidemment le produit ni la fatalité linguistique ni du poids d'une histoire culturelle millénaire, mais avant tout une décision réfléchie, moins soucieuse de scientificité que d'efficacité politique.¹⁰

Cette efficacité politique, on va le voir, ne vise pas à résoudre la contradiction du terme *minzu*. Au contraire, elle cherche précisément à exploiter, sous couvert de flou sémantique, à la fois l'aspect unificateur et le pouvoir de division du concept de *minzu*. En effet, c'est dans toute sa complexité et son paradoxe que cette notion peut servir les intérêts du pouvoir en place.

⁹ Mikhaïl Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1997.

¹⁰ Voir p.46 de l'article de Joël Thoraval, « L'usage de la notion « d'ethnicité » appliquée à l'univers culturel chinois », in *Perspectives chinoises*, numéro 54, juillet- août 1999, pp,44-59.

SECONDE PARTIE

DISCOURS SUR LES *MINZU* MINORITAIRES DANS
LE CINÉMA SOCIALISTE, 1950-1965 :
LE SAUVAGE COMPLAISANT À ÉDUIQUER

黄沙直上白云见
一片孤城万仞山
羌笛何须怨杨柳
春风不度玉门关¹

Si l'image, en son essence, a des liens avec le pouvoir, ces liens apparaissent au niveau de leur commune volonté-capacité à figer le vivant sans le vivant.²

¹ « Le sable jaune tourbillonne et monte jusqu'aux nuages blancs/ Un morceau de rempart solitaire dans les montagnes infinies/ À quoi bon les flûtes des Mongols soufflent-elles l'air mélancolique des saules et des peupliers/ Aucun vent printanier ne soufflera au-delà de la barrière de Yumen » (ma traduction). Extrait du poème en quatre vers « Au-delà de la frontière », Chusai 凉州词 de Wang Zhihuan 王之涣 (688-742), poète sous les Tang. Une traduction en français est disponible dans l'ouvrage de Xu Yuanzhong, *300 poèmes chinois classiques*, Beijing, Édition de l'Université de Pékin, 1999 (Tome 1), pp.158-159.

² Antoine Coppola, *Image et pouvoir, commentaires sur l'ordre spectaculaire en Asie*, Sulliver, 2005, p.8.

CHAPITRE 5 – LES « *SHAOSHU MINZU PIAN* » DANS LA CONSTRUCTION D'UNE NOUVELLE CHINE

Les images (peinture, cinéma, dessin, affiches) de la société chinoise après 1949 ont été dominées par les conceptions politiques et idéologiques du PCC. L'emprise de l'État centralisateur sur les media marque sa volonté de réguler la « nouvelle Chine » jusque dans la production culturelle. Politiquement, économiquement et culturellement, la période de 1949 à 1978 se détache de la frise historique chinoise. Bien que non-homogènes et non dépourvues de complexité, ces années ont en commun l'installation d'un pouvoir qui se veut novateur et en rupture avec le passé, et qui concentre les pouvoirs dans le Parti et l'idéologie socialiste autour du personnage de Mao. Ce qu'il est important de retenir, c'est que les images cinématographiques de *minzu* minoritaires ne peuvent pas être comprises sans aborder le contexte général dans lesquelles elles sont diffusées. En effet, les films étudiés sont imprégnés de l'idéal d'une « nouvelle Chine ».

Ce chapitre vise à introduire les films qui seront analysés dans cette partie. Le cinéma socialiste participe nettement à la création de « typifications » (*dianxinghua* 典型化) et de stéréotypes (*lianpu* 脸谱) dans la société chinoise. L'image des *minzu* minoritaires à travers le genre cinématographique des *shaoshu minzu pian* est donc ordonnée par l'agenda politique et les objectifs idéologiques du PCC.³ Le cinéma est une

³ En anglais, « *minorities film* » est plus généralement utilisé, mais il faut noter le terme employé par Chris Berry et d'autres : « *minority nationalities* », plus correct quant à la traduction de « *shaoshu minzu* ». Les termes « *shaoshu minzu pian/ dianying* » sont difficiles à traduire en ce que la syntaxe française est plus

arme singulièrement puissante et influente comme nous le verrons plus loin, c'est pour cette raison que l'image des *minzu* minoritaires dans le cinéma, par son caractère dynamique et l'audience qu'il touche, nous semble un sujet pertinent. Le contexte politique et culturel est indissociable de la création du genre des *shaoshu minzu pian*, mais aussi de la création des *minzu* minoritaires, c'est pourquoi nous proposons une première section qui présente le cinéma dans la Chine socialiste, comme production culturelle essentielle à la diffusion de l'idéologie politique dominante. Une seconde section s'organise plus précisément autour du genre cinématographique qui participe à diffuser l'image de *minzu* minoritaire au grand public chinois. Les enjeux politiques et idéologiques sous-tendus par ce genre ne sauraient être ignorés. La sélection des films analysés en est tributaire. Pour finir, une troisième section pose le cadre théorique de notre travail, qui sera développé dans les chapitres ultérieurs.

A – Le cinéma socialiste des années 1950-1960

a) Construction d'une Nouvelle Chine

rigide que le chinois ou l'anglais. Il s'agit autant de « film *sur* les *minzu* minoritaires » que de « film *avec* des *minzu* minoritaires » ou encore de « film *dans un contexte* de *minzu* minoritaires ». La traduction française nous semble donc trop partielle ; la traduction anglaise entraîne d'autres questions sur le terme *shaoshu minzu* que nous avons déjà évoquées. C'est pour ces raisons que nous garderons dans le corps de notre texte le terme chinois *shaoshu minzu pian*. Sur ce genre cinématographique en Chine, voir Paul Clark, *Chinese Cinema : Culture and Politics since 1949*, Cambridge University Press, 1988, pp.94-101 ; du même auteur, « Ethnic Minorities in Chinese Films: Cinema and the Exotic » in *East West Film journal*, vol.1, n°2, juin 1987, pp.15-31. Voir également Chris Berry et Mary Farquhar, *China on Screen: Cinema and Nation*, New York, Columbia University Press, 2006, pp.169-194 ; et pp.81 et suivantes de l'article de Zhang Yingjin, « From 'Minority Film' to 'Minority Discourse': Questions of Nationhood and Ethnicity in Chinese Cinema », *Transnational Chinese Cinemas, Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997, pp.81-104.

La fondation de la République populaire de Chine en 1949 lance le projet de construction d'une « nouvelle Chine » (*xin zhongguo* 新中国 ou *xinhua* 新华) basée sur la pensée socialiste. L'édification d'un État centralisateur sur le modèle soviétique met l'accent sur la transformation de la société chinoise et la création d'un « nouvel homme socialiste ».⁴ À ce titre, tous les moyens de communication (média, mais aussi littérature, éducation et science) sont utilisés pour diffuser ce modèle et l'idée d'une « nouvelle société ». Cette organisation politique qui centralise les moyens de communication sera appelée « système de propagande ».

La propagande tient un rôle prépondérant dans le système politique du PCC, comme nous le rappelle notamment l'étude de Franz Schurmann.⁵ Dans notre travail, la propagande est considérée comme une « stratégie de communication » qui vise à promouvoir une vision du monde et de son organisation, c'est-à-dire une idéologie.⁶ Ici, la propagande correspond donc à la mise en place d'un ensemble de moyens de communication pour diffuser le modèle d'une nouvelle société chinoise. L'ambiguïté du terme tient à la dichotomie générale

⁴ Dans la pensée socialiste, le « nouvel homme socialiste » doit être collectiviste, sans prétention égoïste et entièrement dévoué à la cause révolutionnaire et au PCC, s'opposant ainsi à une vieille société bourgeoise et égocentrique. Sur les méthodes de façonnement d'un « nouvel homme » et l'évolution de la définition « d'une nouvelle société » dans l'idéologie communiste en Chine, consulter l'article de Theodore Hsi-en Chen, « The New Socialist Man », in *Comparative Education Review*, vol.13, n°1, février 1969, pp.88-95.

⁵ Franz Schurmann, *Ideology and Organization in Communist China* (second edition enlarged), University of California Press, 1968.

⁶ Étymologiquement, *propaganda* vient du latin *propagare* (propager) et signifie « qui doit être propagé ». Il est l'adaptation en 1689 du latin moderne dans l'expression latine « *Congregatio de propaganda fide* » (congrégation pour propager la foi). Les premières utilisations du terme sont liées à la religion, avant de prendre une couleur politique pendant la Révolution française. Il s'agissait alors de propager des idées politiques. En ce sens, la propagande peut aussi bien s'appliquer à la diffusion d'idées politiques, de publicité commerciale, ou d'idéologie religieuses. Aujourd'hui il a définitivement pris une teinte péjorative en tant que technique de manipulation d'opinion. On peut voir la définition du terme dans le *Dictionnaire historique de la langue française*, Alain Rey (Dir.), Paris, Le Robert, 1998, tome 3, p.2972.

qui oppose l'information, associée à la vérité, et la propagande, assimilée au mensonge.⁷ Pour le penseur français Jacques Ellul, cette distinction n'est pas évidente, car il considère l'information comme condition préalable à la propagande. L'opinion publique visée est d'abord un artefact produit par l'information, et sert ensuite de base à la propagande. Par conséquent, une société bien informée n'est pas nécessairement plus résistante à la propagande.⁸ Le chevauchement entre information et propagande s'applique au concept de *xuanchuan* 宣传 en Chine. Les chercheurs soulignent fréquemment la spécificité de ce terme chinois qui serait « dépourvu de connotations négatives ».⁹ En effet, ce mot signifie « diffuser une information », mais aussi « faire la promotion de », et il est généralement traduit par « propagande » dans un contexte politique.¹⁰ On voit bien ici par quelle subtilité linguistique information et propagande coïncident.

Ce système de propagande remonte aux années 1930 et 1940, dans l'organisation générale du PCC. Le Parti met en place très tôt un système de propagande (*xuanchuan xitong* 宣传系统) par le biais du Bureau de la propagande créé en 1922 et transformé après 1949 en Département central de la propagande (*Zhonggong zhongyang xuanchuan bu* 中共中央宣传部 ou *Zhongxuanbu* 中宣部).¹¹ Cet organe politique tient en principe

⁷ Jacques Ellul, *Propagandes*, Paris, Armand Colin, 1962.

⁸ Jacques Ellul soutient même le contraire : les plus informés (les intellectuels par exemple) constituent justement les premières cibles de la propagande. Face à la surabondance d'informations décontextualisées et non analysées, l'homme moderne n'est pas à même de « digérer » ce qu'il apprend.

⁹ Voir par exemple David Schambaugh, « China's Propaganda System: Institutions, Process and Efficacy », *The China Journal*, janvier 2007, n°57, p.29. Toutefois nous ne sommes pas totalement convaincue que tous les citoyens chinois voient la propagande comme un instrument neutre et de non-directif.

¹⁰ *Xuanchuan meijie* 宣传媒介 peut par exemple être traduit par « mass media » ; et *xuanchuan jiaoyu* 宣传教育 par « propagande et éducation ».

¹¹ Sur les origines de ce système de propagande, voir Shambaugh, pp.30 et suivantes; Stefan Landsberger, *Chinese Propaganda Posters from Revolution to Modernization*, M.E. Sharpe, 1995, pp.17-78.

sous son contrôle *tout* organisme qui relate une information, de quelque ordre qu'elle soit.¹² Il peut tout autant gérer les campagnes d'information sur la santé (comme c'était le cas dans la période de SRAS en 2003), et diffuser dans les *mass media* une version officielle de la politique de « libération » du Tibet.¹³ Entre autre, le Ministère de la culture, l'Académie des sciences sociales, le Bureau de la radio, du film et de la télévision, l'Agence de presse *Xinhua* 新华 et le *Quotidien du peuple* (*Renmin ribao* 人民日报) dépendent directement de son autorité. Ce département participe à la consultation (et éventuellement à la censure) de toute production intellectuelle qui passe par le canal officiel, et notamment les productions cinématographiques.¹⁴

Le Bureau de propagande tient notamment sous son contrôle la production culturelle *wenyi* 文艺.¹⁵ Cette disposition relève d'une politique générale de la production culturelle

¹² Shambaugh reproduit une liste (très extensive) des médias contrôlés par le Département de la propagande, tirée d'une publication du PCC. Shambaugh, pp.27-28.

¹³ De larges campagnes ont été menées en 2003 par l'État pour lutter contre l'épidémie de pneumonie atypique ou SRAS (Syndrome respiratoire sévère aigu), qui a éclaté dès 2002. Télévision, journaux, affichage publicitaire, tracts... tous les moyens de communication ont été mis en place pendant la crise ; puis ont été mis à contribution dans des campagnes ultérieures de prévention. On trouve quelques exemples d'affiches sur le site Internet de Landsberger, dans la section « SARS » (terme anglais pour SRAS) : <http://www.iisg.nl/~landsberger/> (dernière consultation en octobre 2007). Ces affiches n'apparaissent que sur le site Internet de l'auteur, et pas dans son ouvrage qui date de 1995.

¹⁴ D'autres organes politiques sont investis dans la revue des productions cinématographiques et culturelles en général, comme l'Administration générale de la presse et de la publication (*Xinwen chuban zongshu* 新闻出版总署), l'Administration générale de la radio, du cinéma et de la télévision (*Guangbo dianying dianshi zongju* 广播电影电视总局), ou encore le Bureau du Conseil d'État de l'information (*Guowuyuan xinxi bangongshi* 国务院信息办公室).

¹⁵ Le terme *wenyi* recoupe des sens multiples comme nous le rappelle Florent Villard dans sa thèse sur le penseur Qu Qiubai. Il est fréquemment traduit par « art et littérature », mais en réalité ne se limite pas à cette définition. Il peut également faire référence à un champ culturel; il est parfois assimilé à *wenhua* 文化. D'autre part, on peut parler de production lorsqu'une action est entreprise dans l'objectif d'être transmise à un public, ce qui est ici le cas. C'est pourquoi le terme « production culturelle » nous semble

par le PCC, énoncée quelques années avant la fondation de la RPC. Le discours de Mao à Yan'an en 1942 est un moment clé dans l'aménagement des politiques après la fondation de la République :

我们今天开会，就是要使文艺很好地成为整个革命机器的一个组成部分，作为团结人民、教育人民、打击敌人、消灭敌人的有力的武器，帮助人民同心同德地和敌人作斗争。¹⁶

Le but de notre rencontre aujourd'hui est de s'assurer que la production culturelle s'adapte à toute la machine révolutionnaire en tant qu'élément constitutif, comme des armes puissantes pour unir et éduquer le peuple, pour attaquer et détruire l'ennemi, et pour aider le peuple à lutter contre l'ennemi d'un même cœur et d'une même volonté.

Le PCC soumet la production culturelle aux « deux services » (*erwei 二为*) : au service du peuple (*wei renmin fuwu 为人民服务*) et au service du socialisme (*wei shehuizuyi fuwu 为社会主义服务*). Des peintres, écrivains et dessinateurs sont intégrés aux équipes de propagande (*xuanchuan dui 宣传队*). Les premières équipes d'affichistes professionnels sont organisées en 1954. L'équipe fondatrice est intégrée à la East China People's Art Publishing House de Shanghai et compte alors huit peintres professionnels.¹⁷ Bien sûr, des

plus approprié. Florent Villard, *Qu Qiubai (1899-1935), Les théories politico-culturelles d'un marxiste chinois singulier*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Jean Moulin Lyon 3, 2004, sur les mots clés de Qu Qiubai, pp.32-66.

¹⁶ Discours prononcé par Mao Zedong en 1942, intitulé « Discours pendant la réunion de Yan'an sur l'art et la littérature » (*Zai Yan'an wenyi zuotanhui shang de jianghua 在延安文艺座谈会上的讲话*). Ce discours se trouve dans l'ouvrage : *Mao Zedong xuanji 毛泽东选集* (Oeuvres choisies de Mao Zedong), Beijing, Renmin chubanshe, 1969, p.848. Disponible en ligne ainsi que tous les autres textes de cet ouvrage sur le site Internet des archives marxistes : <http://www.marxists.org/chinese> (dernière consultation en août 2007).

¹⁷ Shen Kuiyi, « Publishing Posters Before the Cultural Revolution, in *Modern Chinese Literature and Culture*, pp.177-202 ; sur cette équipe de Shanghai, voir p.182. Pour les premières utilisations des affiches du

affiches de propagande étaient déjà diffusées bien avant la création de ces équipes, mais elles n'étaient pas centralisées dans un organe dédié à cette fonction. D'innombrables posters de propagande (*xuanchuan hua* 宣传画) sont produits, comme en témoignent divers collections ou ouvrages.¹⁸ Elles ont la particularité d'être composées à la fois d'artistes peintres et d'anciens publicistes. Parallèlement, entre 1953 et 1956, de nombreux scénaristes sont employés par les studios de cinéma nationaux, et des écoles de cinéma nationales ouvrent leurs portes comme l'École du film (*Dianying xuexiao* 电影学校) en 1952 et l'Académie du film de Beijing (*Dianying xueyuan* 电影学院) en 1956.¹⁹

À ce propos, il est primordial de noter que la mise en place de ces « professionnels de la propagande » (*xuanchuan gongzuo zhe* 宣传工作者 ou *xuanchuan yuan* 宣传员) correspond historiquement au lancement du projet d'identification des *minzu* en Chine en 1954. Les ouvertures de l'Institut central des *minzu* (*Zhongyang minzu xueyuan* 中央民族学院) à Beijing et de l'Université des *minzu* du sud-ouest (*Xinan minzu daxue* 西南民族大学) à Chengdu, Sichuan, remontent par ailleurs respectivement à 1952 et 1951. Il n'est pas fortuit que ces changements interviennent dans ce même laps de temps. Nous avons vu que le découpage ethnique de la Chine est fortement lié au contexte politique et

Nouvel an (*nianhua* 年画) dans la propagande politique dans les années 1940, voir Landsberger, *Chinese Propaganda Posters*, premier chapitre.

¹⁸ Pour un aperçu général de la production de posters de propagande, leur histoire et leur diffusion, ainsi qu'une approche des collections actuelles, voir : Stefan Landsberger, *Chinese Propaganda* ; Claude Gorsky, *La Chine à l'affiche*, Paris, Ramsay, 1997 ; le numéro spécial du magazine des Français expatriés, *Dehors* sur le thème « La Chine s'affiche », hiver 1985, n°10 ; Jean-Yves Bajon, *Les années Mao, une histoire de la Chine en affiches, 1949-1979*, Editions du Pacifique, 2001 ; *Catalogue of Vintage Chinese Posters, 1939-1990*, Londres, Bloomsbury House, 2006 ; Victoria et James Edison, *Cultural Revolution, Posters and Memorabilia*, Victoria et James Edison, 2005.

¹⁹ Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, Routledge, 2004, pp.205-206 ; Clark, *Chinese Cinema*, pp.62-63.

idéologique de l'époque, plus qu'il n'est attaché à une scientificité ethnologique ou anthropologique. On comprend donc que les informations et les connaissances sur les non-Han acquises au cours de ces projets d'identification dépendent largement de l'idéologie du PCC. Par conséquent, ces informations sont la base de diffusion des images de *minzu* minoritaires, et rentrent logiquement dans l'appareil de propagande. Aussi, il est possible d'affirmer que toute image de la *minzu* minoritaire émise par un appareil officiel est soumise à l'idéologie socialiste et constitue un élément de propagande du Parti.

Parmi les médias qui permettent de diffuser l'idée d'une « Chine nouvelle », le cinéma tient une place essentielle qu'il convient de définir ci-dessous.

b) Le cinéma comme instrument révolutionnaire

Dans le système de propagande socialiste, le cinéma tient une place bien spécifique. De façon générale, il a été démontré que le cinéma a un rôle à tenir dans la construction nationale, par le biais notamment du « cinéma national ». ²⁰ Bien que technologie importée, le cinéma est rapidement considéré comme un outil primordial dans l'établissement d'une identité nationale chinoise. ²¹ Les possibilités d'établir une image positive de la Chine et de procéder à « l'éducation » du peuple sont notamment évoquées. ²²

²⁰ Voir notamment l'ouvrage collectif dirigé par Mette Hjort et Scott MacKenzie, *Cinema and Nation*, Routledge, 2000, dont l'article d'Anthony Smith, « Images of the Nation: Cinema, Art and National Identity », pp.45-60.

²¹ Jubin Hu, *Projecting a Nation, Chinese National Cinema Before 1949*, Hong Kong University Press, 2003 pp.1-28. Voir également Tina Mai Chan, « Propagating the Propaganda Film: The Meaning of Film in Chinese Communist Party Writings, 1949-1965 », in *Modern China Literature and Culture*, vol.15, n°2, 2003, pp.160 et suivantes.

²² Jubin Hu, p.16.

De ce fait, le chercheur Jubin Hu affirme que le cinéma en Chine a été très tôt employé à la diffusion d'idéologies politiques.²³ Dans les années 1920 et 1930 par exemple, la production cinématographique est intégrée à l'industrie nationale chinoise et a pour principale fonction de transmettre l'idéologie nationaliste d'une part (avec le Mouvement du film nationaliste- GMD), et communiste d'autre part (Mouvement du film de l'aile gauche-PCC).

Therefore, the concept of 'Chinese national cinema' refers not only the way in which the nation was filmed and the national culture embodied, but more importantly, it also relates to a type of nationalism, which reflects Chinese political struggles.²⁴

Par conséquent le concept de « cinéma national chinois » se réfère non seulement à la façon dont la nation était filmée et la culture nationale incarnée, mais de façon plus importante encore, il renvoie à un type de nationalisme qui reflète les luttes politiques chinoises.

Plusieurs caractéristiques du cinéma doivent être soulignées, qui lui donnent un rôle spécifique dans la construction nationale après l'établissement de la RPC. Dans un premier temps, le film présente un avantage qui le distingue de la littérature ou du théâtre : Tina Mai Chan rappelle qu'il n'est limité « ni par l'écriture et la lecture (comme la littérature), ni par le temps et l'espace (comme le théâtre) ».²⁵ Le film est en effet un médium plus efficace car plus immédiat que l'imprimé (qui ne peut être lu par tout le monde) ou la radio (qui n'a pas

²³ Nous restons toutefois sceptique quant à l'affirmation selon laquelle le cinéma en Chine serait uniquement une forme idéologique, tandis que le cinéma en Occident prend une forme essentiellement culturelle. Jubin Hu, pp.17-18. Il nous semble en effet que l'arrivée du cinéma en Chine s'inscrit dans un contexte culturel plus complexe que Hu ne laisse l'entendre. La part de divertissement du spectateur n'est pas non plus négligeable, bien que le cinéma participe en effet à développer un sens nationaliste. À ce propos, voir Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, pp.13-57 ; Clark, *Chinese Cinema*, chapitre 4.

²⁴ Jubin Hu, p.19.

²⁵ « (Film was) limited neither by literacy (as was literature) nor by space and time (as was theater) ». Tina Mai Chan, p.162.

l'interface visuelle).²⁶ De plus, les dirigeants estiment que le film fait appel à un degré d'émotivité qui touche une audience plus large et « appelle à la fois aux sens visuels et oraux pour créer une expérience émotionnelle commune à travers la nouvelle nation ».²⁷ Concrètement, ce qui est vu est a priori plus facilement et plus directement perçu comme vrai. D'autre part, la nouveauté du film est un moyen de promouvoir la « nouvelle société » chinoise.²⁸ Le discours de la modernisation s'engage aisément à travers un outil lui-même moderne. Les projections dans les zones rurales sont une « preuve tangible » de la modernisation de la société chinoise et encouragent le désir d'accéder aux technologies. Finalement, le film est un outil qui est difficilement altéré par la distribution locale, comme nous le rappelle Paul Clark.

A local distribution manager may choose to show a film in a short run, in out-of-the-way cinema, or to restrict ticket distribution, but tampering with the image on the screen is a difficult technical feat.²⁹

Un distributeur local peut choisir de montrer le film dans un nombre de représentations limité, dans des cinémas insolites, ou de restreindre la vente de billets, mais retoucher l'image sur l'écran est une prouesse technique complexe.

Par conséquent, les mêmes images peuvent parvenir aux quatre coins de la Chine dans une conformité totale à la politique centrale par le biais d'une standardisation nationale ; de même pour la langue chinoise standard (*putonghua*).³⁰ Pour toutes ces raisons, le cinéma

²⁶ Clark, *Chinese Cinema*, p.57.

²⁷ « (Film) appealed to both visual and aural senses to create a common emotional experience across the new nation ». Propos rapportés par Tian Mai Chan dans son étude sur le discours sur le film dans les années 1950-1970. Tina Mai Chan, p.162.

²⁸ Tina Mai Chan, pp.159-164.

²⁹ Clark, *Chinese Cinema*, p.58.

³⁰ Clark, *Chinese Cinema*, p.58 ; Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, pp.189-225.

tient une place particulière dans le système de propagande du PCC. Une entreprise de nationalisation des studios de cinéma est achevée en 1953 ; tous sont placés sous l'autorité directe des différents organes de propagande. On peut donc parler d'un cinéma de propagande en ce qu'il est entièrement dominé par le pouvoir du Parti : dès lors, le film devient un « sujet d'opération politique sérieusement contrôlé ». ³¹ Il est enclin, plus qu'à aucun autre moment, à la censure et à la réécriture. L'intervention du Parti est également le signe d'une dépendance réciproque entre politique et cinéma afin de créer une culture de masse dans la lignée des idées socialistes. Dans ce cas, la diffusion à un niveau national d'images uniformes des *minzu* minoritaires peut être rendue plus efficace par le cinéma ; ces images sont cependant soumises au « développement en zigzag » (*zigzag development*) des lignes politiques du Parti. ³²

c) La production cinématographique à l'ère socialiste

L'histoire du cinéma socialiste est ponctuée d'aléas politiques et idéologiques qui agitent la Chine des années 1950 à 1970. Zhang Yingjin distingue trois périodes majeures dans le cinéma de propagande sous Mao : une entreprise de nationalisation de la production cinématographique prend effet entre 1949 et 1953 ; de 1953 à 1965, le cinéma en Chine est marqué par la recherche d'un « style national » à travers de nouveaux genres ; la Révolution culturelle suspend totalement la production cinématographique de 1966 à 1970, et la restreint considérablement jusqu'en 1978. ³³ C'est la seconde période qui retiendra notre attention ici ; d'abord parce que c'est la plus riche sur le plan artistique,

³¹ Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, p.191.

³² Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, p.189.

³³ Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, pp.189-224.

ensuite parce qu'elle concerne directement notre propos sur les *minzu* minoritaires. Elle correspond également au chevauchement de ce qu'on appelle la « Troisième génération » et la « Quatrième génération » de cinéastes chinois.³⁴ Parmi les réalisateurs et les productions les plus connus de cette époque, on peut citer *La jeune fille aux cheveux blancs* (*Bai mao nü* 白毛女) en 1950 de Wang Bin et Shui Hua, basé sur la légende d'une jeune fille vendue et opprimée par son patron.³⁵ Les films de Xie Jin, réalisateur *Le Détachement féminin rouge* (*Hongse niangzi jun* 红色娘子军) en 1961 et du célèbre *Sœurs de scènes* (*Wutai jiemei* 舞台姐妹) en 1965 qu'il a également écrit, est une autre figure importante de cette période.

Les douze années de production cinématographique analysées ne sont pas uniformes, ni au niveau esthétique, ni sur le fond politique. Le Mouvement des cent fleurs (*baihua yudong* 百花运动) en 1956 marque un premier tournant dans la production culturelle.³⁶ Les critiques portent en priorité sur la faiblesse stylistique du cinéma chinois et

³⁴ On distingue généralement six générations de cinéastes chinois. La première (1905-1932 environ) introduit le cinéma en Chine ; la seconde (1932- 1949 environ) sont ceux qui rejoignent l'industrie cinématographique avant la « libération » ; la troisième (1950-1960 environ) est formée après la « Libération » ; la quatrième (1960-1980 environ) est éduquée avant la Révolution culturelle, généralement diplômés après 1959, et ne reprend ses activités qu'après 1978 ; la cinquième (1980- 2000) se réfère aux diplômés après 1982 dans la « nouvelle ère » économique ; on parle enfin de la sixième génération approximativement dans les années 1990 post-Tiananmen. Ces catégories ne sont pas précisément délimitées dans le temps et peuvent se chevaucher. Pour nous, elles se rapportent plus à des tendances par rapport au vécu des réalisateurs d'une même génération qu'à des limites fixes, comme nous le verrons dans la troisième partie de cette thèse.

³⁵ Il existe rarement des traductions officielles en français, nous prenons donc l'initiative d'en donner à partir des titres chinois, et des les utiliser dans le reste du texte. La première citation d'un film sera composée du titre en français, suivi des titres en pinyin et en caractères ; les autres citations ne garderont que le titre français. Le lecteur peut se référer à la filmographie en fin de tome.

³⁶ Le Mouvement des cent fleurs, campagne de rectification qui vise à autoriser et encourager la population et notamment les intellectuels à critiquer la politique du Parti afin d'améliorer son action, intervient alors que Mao est en perte de vitesse à l'intérieur du Parti, et vise plus en réalité à « purger » ses ennemis. Sur

la volonté de se dégager des influences étrangères (soviétique principalement) afin de créer un style national. Le « réalisme socialiste » mis en place sous l'influence soviétique au début des années 1950 fait place à « l'alliance entre réalisme révolutionnaire et romantisme révolutionnaire » (*geming xianshizhuyi yu geming langmanzhuyi xiangjiehe 革命现实主义与革命浪漫主义相结合*).³⁷ Combiner « réalisme » et « romantisme » (ou idéalisme) semble contradictoire tant ces deux termes soulignent deux approches de l'art radicalement différentes.³⁸ Mais ce courant intellectuel vise à fonder une nouvelle formule plus « chinoise » du cinéma qui se détacherait du modèle soviétique : il s'appuie sur ce romantisme et sur l'héritage de la littérature réaliste de l'après 4 Mai.³⁹ Encourager « l'esprit socialiste » reste fondamental, à travers la visualisation pas seulement de « ce qu'est la société » mais de « ce qu'elle devrait être ».

This made Chinese propaganda art a type of artistic *faction*, a mixture of *fact* and *fiction*, stressing the positive and papering over anything negative.⁴⁰

Ceci donne à l'art de la propagande chinoise une sorte de *faition* artistique, combinaison des termes fait et fiction, qui insiste sur le positif et tapisse tout élément négatif.

ce mouvement à Beijing et son achèvement en 1957 par la répression et l'arrestation de tous les opposants au régime, on peut lire, entre autres, l'article de Merle Goldman, « The rectification campaign at Peking University : May-June 1957 », in *China Quarterly*, n°12, oct.-dec. 1962, pp.138-153.

³⁷ Le réalisme socialiste a été mis en place en URSS dans un congrès de l'Union des écrivains soviétiques à Moscou en 1934. Ce courant d'abord littéraire puis étendu à toute la production culturelle est en partie fondé par des politiciens comme Andreï Jdanov (1896-1948). L'idée principale est d'interroger les liens entre champs idéologiques, politiques et littéraires. Pour une analyse détaillée du réalisme socialiste appliqué au cinéma soviétique, voir Natacha Laurent, *L'œil du Kremlin, Cinéma et censure en URSS sous Staline (1928-1953)*, Paris, Privat, 2000, pp.38-45. La chercheuse y traite de façon plus générale du rôle et du fonctionnement des institutions cinématographiques en URSS sous Staline.

³⁸ Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, pp.202-203.

³⁹ Clark, *Chinese Cinema*, p.64.

⁴⁰ Landsberger, *Chinese Propaganda Posters*, dans l'introduction.

Tina Mai Chan appuie ce constat en rappelant que l'idéal, dont la fonction est de relier l'expérience vécue à l'image perçue, fonctionne à différents niveaux, notamment à celui de l'audience.⁴¹ A ce point, il est nécessaire de préciser que le public visé est essentiellement urbain et Han : en effet, les salles de projection, comme les studios de production, sont situées dans les grandes villes de l'Est du pays, essentiellement occupé par des Han.

Une critique émise en 1956 est la rupture effective entre le film et les masses, et l'incapacité du cinéma à aborder suffisamment les thèmes qui concernent ouvriers, paysans ou soldats.⁴² Il s'agit alors d'élargir les thèmes abordés et d'étendre le cinéma aux couches de populations plus populaires, et non pas nécessairement urbaines ou cultivées. De nombreux studios ouvrent dans différentes régions de la Chine à la fin des années 1950, entre autres à Nanning dans le Guangxi et Urumchi au Xinjiang.⁴³ Ces studios relaient les directives du Parti à l'échelle locale. Des diffusions dans les campagnes sont organisées avec des équipes qui déplacent projecteurs, films, et autres matériels de diffusion. La décentralisation permet d'ouvrir les cinéastes à de nouvelles thématiques dans des décors plus diversifiés que dans les studios shanghaiens. En outre, le déploiement territorial est une volonté évidente d'élargir encore l'audience, en incluant les groupes ordinairement marginalisés (paysans, *minzu* minoritaires).

Les années 1960 apportent également des changements notables dans la production cinématographique. La croissance fulgurante de l'audience incite les producteurs et les dirigeants politiques à prendre le spectateur plus en considération et à s'adapter à

⁴¹ Tina Mai Chan, pp.156-162.

⁴² Clark, *Chinese Cinema*, pp.73-75; Tina Mai Chan, pp.164-165.

⁴³ Clark, *Chinese Cinema*, p.60.

ses attentes.⁴⁴ La création de festivals de cinéma dans lesquels le public est invité à voter les récompenses des films participe à ce renouveau dans la relation producteurs- public. Le « Prix des cent fleurs » (*Baihua jiang* 百花奖) est organisé par le magazine *Dazhong dianying* 大众电影 (Cinéma populaire) en 1962.⁴⁵ Parallèlement, les moyens de production sont multipliés, et des équipes de projection s'organisent sur tout le territoire chinois afin de se « rapprocher du peuple ».⁴⁶ Cette période qui court des années 1950 à la première moitié des années 1960, est propice à de nouveaux genres filmiques, qui sont au croisement des exigences des autorités politiques, du travail des artistes et des attentes de l'audience.⁴⁷ Elle ouvre notamment sur le genre nouveau des *shaoshu minzu pian*, que nous détaillons dans la partie suivante de ce chapitre.

B – « *Shaoshu minzu pian* »

a) Une nouvelle catégorie cinématographique

Les thématiques abordées dans les premières périodes du cinéma chinois laissent alors peu de place au sujet des non-Han. À l'exception de quelques rares cas, très peu de films placent les *minzu* minoritaires au centre de la narration. Paul Clark soutient que l'une des raisons probables de cette absence est un coût important des déplacements dans des

⁴⁴ Les chiffres officiels sont effectivement impressionnants. De 47 millions de spectateurs en 1949, le nombre de billets vendus serait passé à 4,15 milliards en 1959, soit en moyenne trois films par an et par habitant, dont la moitié par an par habitant dans les campagnes. Clark, *Chinese Cinema*, pp.61-62.

⁴⁵ Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, pp.201-202.

⁴⁶ Clark, *Chinese Cinema*, pp.60-61 ; Tina Mai Chan, pp.166 et suivantes.

⁴⁷ Clark, « Ethnic Minorities in Chinese Films », pp.94 et suivantes.

environnements habités par des *minzu* minoritaires.⁴⁸ Toutefois, les tournages en studio restaient encore possibles. La véritable explication est sans doute plus à chercher dans l'ethnocentrisme han et les attentes du public han. Dans son ouvrage sur le cinéma d'avant 1949, Jubin Hu fait toutefois mention d'une œuvre dirigée dans un contexte non-Han.⁴⁹ Plus spécifiquement, il s'agit de films inscrits dans une période que l'auteur identifie au cinéma du nationalisme anti-colonial, autrement dit dirigé contre les invasions japonaises.⁵⁰ Parmi les studios de production de l'époque, le Studio central (*Zhongdian* 中电) et le Studio de la Chine (*Zhongzhi* 中制), installés à Chongqing pendant la guerre contre le Japon, témoignent d'une unité politique entre le PCC et le GMD. Le « cinéma de Chongqing » apporte un regard plus attentif sur le peuple chinois et notamment sur les *minzu* minoritaires, afin de mobiliser toutes les forces nationales dans la guerre. Jubin Hu ne fait mention que d'un film qui porte sur la *minzu* mongole ; c'est également le seul que nous avons pu trouver et visionner. *Tempête à la frontière* (*Saishang fengyun* 塞上风云), sorti en 1942, est un éloge à l'union entre les Han et les Mongols à travers l'histoire d'une jeune fille mongole amoureuse d'un Han mais aimée d'un Mongol. Sa mort perpétrée par un officier japonais unit les deux hommes (et donc les deux peuples) pour sauver la nation chinoise. Ce film rejoint en de multiples points ceux des années 1950 et 1960 que nous allons étudier : il présente une *minzu* minoritaire exotisée (paysages, danses et chants caractérisent déjà le non-Han), faible et en danger (à travers l'image de la femme), face à un Han raisonné et équilibré qui constitue toujours un recours inestimable pour le non-

⁴⁸ Clark, « Ethnic Minorities in Chinese Films », p.17.

⁴⁹ Jubin Hu, pp.142-143.

⁵⁰ Les autres périodes sont classées comme suit : avant 1920, nationalisme culturel ; dans les années 1920, nationalisme industriel ; 1931-1936, lutte entre les nationalismes du GMD et du PCC ; et la dernière qui court de 1946 à 1949, sur le nationalisme par la modernisation. Jubin Hu, pp.24-28.

Han.⁵¹ Néanmoins, ce film n'est pas assimilé à une catégorie spécifique.⁵² C'est à partir de 1950 que le « *shaoshu minzu pian* » 少数民族片/电影 devient une véritable catégorie de production cinématographique.⁵³ Ce changement s'inscrit dans un courant idéologique qui cherche à inclure les populations absentes du grand écran, comme les paysans ou les *minzu* minoritaires dans la « nouvelle société » socialiste.⁵⁴ Le film devient alors un médium entre ces marginalisés et la société urbaine han, qui sont exhortés à redoubler d'effort pour « libérer » l'esclave tibétain ou le paysan opprimé. Cette nouvelle approche et définition du « peuple » est déterminante dans la production cinématographique. Une vingtaine de *shaoshu minzu pian* sont produits dans les années 1950, et connaissent un nouvel essor avec une trentaine de films supplémentaires entre 1960 et 1965.⁵⁵ Le genre totalise près de 6% de la production cinématographique chinoise de 1949 à 1986, ce qui constitue un chiffre important quand on sait que jusque-là les *minzu* minoritaires en étaient quasiment absentes.⁵⁶ Ce genre cinématographique et son développement témoignent fortement de l'intérêt accru du gouvernement pour les non-Han. Il fait écho à un autre genre qui est celui des affiches de propagande, parmi lesquelles Shen Kuiyi distingue cinq catégories de posters, dont l'une consiste à « presser la solidarité du peuple chinois par la réalisation des objectifs du Parti ». Cette catégorie se prête plus précisément à la *minzu* minoritaire

⁵¹ Zhang Yingjin note également que ce film annonce un certain nombre de thèmes récurrents dans ce qu'on appelle plus tard les *shaoshu minzu pian*. Zhang Yingjin, *Screening China, Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*, Center for Chinese Studies Publications, 2002, p.160.

⁵² Chris Berry et Mary Farquhar rappellent que les films avec des *minzu* minoritaires avant 1949 n'étaient pas concentrés dans une catégorie de production spécifique. Voir Berry et Farquhar, p.181.

⁵³ Voir la note sur la traduction du terme en français et en anglais au début de cette partie.

⁵⁴ Tina Mai Chan, pp.165 et suivantes.

⁵⁵ Zhang Yingjin, *Screening China*, p. 161 ; et Berry et Farquhar, p.184. Esther Yau distingue également environ cinquante films entre 1950 et 1965 : Esther Yau, « Is China the End of Hermeneutics ?; or, Political and Cultural Usage of Non-Han Women in Mainland Chinese Films », in *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, Diane Carson, Linda Dittmar, Janice Welsch, pp.280-292 ; voir p.282.

⁵⁶ Berry et Farquhar, p.181.

comme le démontrent les affiches correspondantes, mais également aux films que nous étudions.⁵⁷

b) Thématiques et enjeux politiques

Les *shaoshu minzu pian* entre 1950 et 1965 participent nettement à une politique d'intégration des *minzu* minoritaires dans l'agenda politique et économique chinois.⁵⁸ Les films en question sont caractéristiques du cinéma comme « idéologie qui se présente elle-même, se parle à elle-même, apprend d'elle-même ».⁵⁹ Il s'agit à la fois de stabiliser les relations entre Han et non-Han, et de redéfinir l'identité nationale de la Chine. Parallèlement, il faut noter que dès les années 1950, les migrations han vers les zones (frontières) habitées par des *minzu* minoritaires sont encouragées et démultipliées. Au Xinjiang par exemple, la population han constituait 5,5% de la population en 1949, contre 20,59% en 1962 et 45% en 1966.⁶⁰ Ces migrations massives vers la Mongolie et d'autres zones aux extrémités ont un rôle de sécurisation des frontières ; elles interviennent généralement suite à des conflits entre gouvernement central et population locale.⁶¹ Dès lors, il est essentiel de présenter ces régions et leurs coutumes de façon attractive pour les Han, notamment à travers l'image d'une *minzu* minoritaire « accueillante et bienveillante ». En apparence, ces films proposent d'introduire le spectateur à la « vie quotidienne » des *minzu* minoritaires, et

⁵⁷ « (...) urge the solidarity of the Chinese people in realizing the party's goal » ; Shen Kuiyi, p.184.

⁵⁸ Clark, *Chinese Cinema*, pp.95-101; Yau, p.281; Berry et Farquhar, *China on Screen*, pp.169-195.

⁵⁹ Ce sont les termes des théoriciens français du cinéma, Jean-Louis Comolli et Jean Narboni, cités par James A. Snead (p.25), « Spectatorship and Capture in *King Kong*: The Guilty Look », Valerie Smith (Dir.), *Representing Blackness: Issues in Films and Video*, Londres, Rutgers University Press, 1997, pp.25-46.

⁶⁰ Chiffres cités dans le chapitre 4 de Richard Poulin, *La politique des nationalités*, Québec, Editeur officiel du Québec, 1984.

⁶¹ On peut penser par exemple aux soulèvements de 1959 au Tibet ; ou aux conflits frontaliers en Mongolie Intérieure à la fin des années 1960.

de donner une nouvelle place à ceux qui ont été longtemps ignorés par l'industrie cinématographique. Cependant, une politique de nationalisation très ordonnée s'ajuste à l'intérêt des institutions artistiques pour les non-Han. En effet, bien que ces films impliquent des acteurs de *minzu* minoritaires (comédiens, consultants, interprètes, équipe technique), les Han conservent une place primordiale dans leur production et leur diffusion. En premier lieu, l'audience visée est essentiellement Han (et plus particulièrement urbaine et assez masculine) ; et éventuellement les *minzu* minoritaires.⁶² Les *minzu* minoritaires ne sont pas la principale cible, et les spectacles doivent s'adapter et correspondre à l'imaginaire du public Han bien plus qu'à l'imaginaire non-han. D'autre part, la présence du Han dans toutes les étapes de production souligne le contrôle permanent appliqué.

Han performers played national minorities' roles; slogans written in the Chinese language appeared in the scenes; a male Han cadre present in every story judged political and folk matters; and the government's agendas informed the narrative strategies.⁶³

Des comédiens han interprétaient des rôles de *minzu* minoritaires ; des slogans écrit en langue chinoise apparaissaient dans les scènes ; un cadre Han présent sur chaque tournage jugeait les questions politiques et folkloriques ; et le programme du gouvernement façonnait les stratégies narratives.

L'omniprésence du Han est un acte de « surveillance », car « le regard qui voit est celui qui domine ». ⁶⁴ Outre les aspects techniques et politiques de la production, ce genre cinématographique véhicule une image de la *minzu* minoritaire clairement arriérée, dépendante du Han qui la guide et l'éveille à la pensée socialiste et à la modernité. Il s'agit

⁶² Pour Tina Mai Chan, le regard du public est même exclusivement Han, urbain et masculin. Tina Mai Chan, pp.164-165. Toutefois, dès la fin des années 1950, une entreprise de doublage des films (dont les *shaoshu minzu pian*) en langue minoritaire élargit l'audience aux *minzu* non-Han. Clark, *Chinese Cinema*, p.60.

⁶³ Yau, p.283.

⁶⁴ Michel Foucault, *La naissance de la clinique*, Paris, PUF, 2003, p.38.

donc à la fois d'un contenu didactique pour les Han (leur apprendre à se conduire aimablement avec les non-Han, les investir de leur rôle de civilisateur) et pour les non-Han (se soumettre docilement aux Han et au Parti). Les histoires des *shaoshu minzu pian* mettent en place cette relation de domination à travers différentes thématiques et différents types. Le panel de genres se déploie du film d'intrigue (*jingxian pian* 惊险片), au film « sur la vie quotidienne » (*shenghuo pian* 生活片), à la comédie musicale (*gechang pian* 歌唱片) et au film « pittoresque » (*fengguang pian* 风光片). La lutte des *minzu* minoritaires contre l'oppression en général est un sujet récurrent ; de même les histoires d'espionnage et de contrebande. Une autre thématique quasi systématique tient aux histoires d'amour. Effectivement, au rôle didactique de ces films est associé un caractère distrayant.⁶⁵ Le cadre exotique dans lequel prennent place les *minzu* minoritaires, les chants et les danses qui rythment la narration et les costumes hauts en couleur sont autant de sources de divertissement pour le spectateur. Paul Clark insiste sur le rôle des *shaoshu minzu pian* comme substitut d'exotisme occidental.⁶⁶ Toutefois, il nous semble que Zhang Yingjin a raison de nuancer ce propos :

Minority films functioned not as much as much-coveted 'exotica' to satisfy the film's audience's desire for the 'foreign' as an effective means by which the nation-state objectifies minority peoples through stereotypes and co-opts them in the construction of a socialist China.⁶⁷

Les *shaoshu minzu pian* ne fonctionnent pas tant comme un 'exotisme' convoité pour satisfaire le désir 'd'étranger' de l'audience de ces films, mais plutôt comme des moyens efficaces par lesquels l'Etat-nation réifie les peuples minoritaires à travers des stéréotypes, et les adapte à la construction d'une Chine socialiste.

⁶⁵ Yau, p.283; Loh, 165-176 ; Clark, *Chinese Cinema*, pp.56-93.

⁶⁶ Clark, *Chinese Cinema*, pp.95-101.

⁶⁷ Zhang Yingjin, « 'Minority Discourse' », p.89.

Paul Clark admet d'ailleurs la fonction essentielle de la *minzu* minoritaire dans l'exploration de thèmes délicats à aborder dans un contexte han.⁶⁸ Le *shaoshu minzu pian* se distingue donc par la présence de *minzu* minoritaires, les thématiques développées mais aussi les chants et les musiques. Une autre caractéristique des *shaoshu minzu pian*, en comparaison des autres films de l'époque, est la visibilisation régulière des différences entre les Han et les non-Han. Dans leur étude sur l'ethnicité dans le cinéma chinois, Chris Berry et Mary Farquhar constatent que les différences à l'intérieur de la *minzu* Han apparaissent très rarement dans un rapport à l'ethnicité, au local ou à la culture ; les Han étant toujours présentés parfaitement homogènes.⁶⁹ Au contraire, l'identité des *minzu* minoritaires semble uniquement construite autour de leur appartenance ethnique et de leurs pratiques culturelles ; ce qui distingue nettement les *shaoshu minzu pian*.

c) Films et analyses

Dans cette deuxième partie de notre développement, il s'agira donc de traiter les films produits entre 1950 et 1965, soit entre la « Libération » et le début de la Révolution culturelle. Sur plus d'une quarantaine de films produits à notre connaissance, nous avons pu en visionner en détail une vingtaine, soit près de la moitié.⁷⁰ Quatre facteurs ont joué en notre faveur pour nous procurer certaines de ces œuvres. Premièrement, certains films ont connu un grand succès à leur sortie, puis leur réhabilitation dans les années 1980. Ils ont suscité beaucoup d'attention, de récompenses ou de critiques.

⁶⁸ Clark, « Ethnic Minorities in Chinese Films », p.20.

⁶⁹ Berry et Farquhar, pp.189 et suivantes.

⁷⁰ Une liste complète des films traités se trouve en annexe.

C'est le cas par exemple de *La troisième soeur Liu* (*Liu san jie* 刘三姐), situé chez la *minzu* Zhuang. De nombreux débats ont vu le jour après sa sortie dans les années 1960, pour critiquer ou au contraire vanter la version modernisée de cette légende des Tang.⁷¹ Une série d'articles est parue à son sujet dans différentes revues de cinéma, et le film a été présenté à plusieurs festivals importants où il a été primé à maintes reprises.⁷² Pour certains auteurs, *La troisième soeur Liu* est d'ailleurs particulièrement représentatif du cinéma socialiste au même titre que *Li Shuangshuang* (*Li Shuangshuang* 李双双) ou *Printemps précoce de février* (*Zaochun eryue* 早春二月).⁷³ Un autre film très remarqué est *Le serf* (*nongnu* 农奴), primé en 1964, puis à nouveau en 1994 en Chine. Il a même obtenu en 1981 le premier prix du Festival international du film à Manille (Philippines). *Ashima* (*Ashima* 阿诗玛) est un autre incontournable du cinéma chinois, largement exploité, tout comme *Les cinq fleurs dorées* (*Wu duo jinhua* 五朵金花).

D'autre part, ces films ont été ressuscités ces quinze dernières années par différents biais. *Les visiteurs de la montagne glacée* (*Bingshan shang de laike* 冰山上的来客) a été repris récemment par une série télévisée du même titre en 2006, avec des acteurs connus de la *minzu* ouigoure principalement (alors que l'histoire se situe chez les

⁷¹ Pour une revue détaillée des articles publiés sur ce film, et sur l'ensemble des critiques, voir pp.174 et suivantes de l'article de Wai-fong Loh, « From Romantic Love to Class Struggle: Reflexions on the Film *Liu Sanjie* », *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China, 1949-1979*, Bonnie McDougall (Dir.), University of California Press, pp.165-176.

⁷² Quatrième place à la remise des prix des « films des cent fleurs » à Beijing en 1963 ; trois premiers prix au festival organisé par le magazine *Dazhong dianying*. Voir Loh, p.175. Voir également l'article sur les films sélectionnés par le magazine *Dazhong dianying* qui inclut *La troisième soeur Liu* : Lieou Tsing, « Les meilleurs films de l'année », *La Chine en construction*, septembre 1963, n°9, pp.16-17.

⁷³ Voir Jeffrey Faubel, *Cultural Introspection on Chinese Cinema: The Fifth Generation of Chinese Film Makers*, mémoire de Master soutenu à l'Indiana University, 1990, introduction.

Tadjiks).⁷⁴ A cette occasion, de nombreux débats télévisés, articles et émissions radio ont commémoré les artistes de 1963 et le tournage du film. La bande son du film a également fait le hit parade, notamment la chanson « Pourquoi les fleurs sont-elles ainsi rouges ? » (Huar weishenme zheyang hong 花儿为什么这样红). Primée en 1964 par les lecteurs de *Dazhong dianying*, elle a depuis été reprise et modernisée par le fameux chanteur contemporain ouïgour Arken (Ai'erken 艾尔肯).⁷⁵ De plus, les légendes d'*Ashima* ou de *La troisième soeur Liu* sont largement exploitées au Yunnan et au Guangxi par les sites touristiques depuis les années 1990. Il y a donc un effet de retour sur ces vieux films.

Troisièmement, un certain nombre de *shaoshu minzu pian* ont été réédités dans la collection *Red Movies (Hongseyuan xian 红色院线)*, qui regroupe les grands classiques du cinéma socialiste. Ces films ont systématiquement été renommés et sous-titrés en anglais pour l'exportation. Une volonté de mettre en valeur un patrimoine cinématographique est donc lisible ; mais surtout, il s'agit d'un retour général aux films de propagande après le traumatisme de 1989. La réédition de ces films est un geste politique évident qui cherche à réinstaller les sentiments patriotiques et nationalistes.⁷⁶

Dernièrement, quelques critères ont été utiles pour reconnaître du premier coup d'œil un *shaoshu minzu pian* d'un autre. Par exemple, les termes « plaine » ou « steppe » (*caoyuan 草原*) font très souvent références à des *shaoshu minzu pian* ; de même « Tianshan » (天山, une montagne au Xinjiang) et parfois « aigle » (*xiongying 雄鹰*). En

⁷⁴ On peut trouver un article qui récapitule les similitudes et différences entre le film de 1963 et la série de 2006. Ren Yan, « Premières diffusions de 'Les visiteurs de la montagne glacée' », in *Beijing Yule xinbao*, 18/12/2006, consultable sur le site Internet de Xinhua : www.xinhuanet.com (dernière consultation août 2007).

⁷⁵ Notamment dans son album *Mille et une nuit (Yiqianlingyi ye 一千零一夜)*. On peut trouver les références complètes sur le site du chanteur : www.arkenmusic.com (dernière consultation en juillet 2007).

⁷⁶ De même qu'un retour aux films de propagande dans les années 1990 comme nous le verrons dans la troisième partie de ce travail. Voir également Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, pp.281-292.

dehors des titres, les images constituent un excellent critère de distinction : les vêtements ou les coiffures de *minzu* minoritaires, les paysages exotiques, suffisent à évoquer le type du film et à le reconnaître en un instant.

Quelques films de cette période ont fait le sujet d'études plus au moins larges de chercheurs chinois et occidentaux. Sans conteste, *Le serf* est le film qui a été le plus longuement et le plus fréquemment traité, pour son originalité, ses qualités narratives et techniques.⁷⁷ Les analyses se concentrent généralement sur l'aspect politique des films, et leur rapport au pouvoir. La relation des Han et des *minzu* minoritaires est également un sujet notable, dans des termes d'exotisme, de pouvoir et de domination. Esther Yau, quant à elle, porte son analyse plus précisément sur l'image de la femme dans les *shaoshu minzu pian*.⁷⁸

Paul Clark distingue deux catégories de *shaoshu minzu pian* : ceux qui mettent en scène les *minzu* du Nord, engagées dans des luttes violentes et sombres ; et les *minzu* du Sud, souriantes et promptes à chanter et à danser.⁷⁹ Cette division participe à l'homogénéisation des *minzu* du Sud d'une part, et du Nord d'autre part. Chris Berry et Mary Farquhar font une distinction similaire entre les « barbares crus » (*shengfan* 生犯) du Nord et les « barbares cuits » (*shufan* 熟犯) du Sud, en suivant la métaphore de Lévi-Strauss.⁸⁰ Nous ajouterons que ces *shaoshu minzu pian* peuvent se diviser en trois nouvelles catégories. Il nous semble pertinent de faire mention de ces trois catégories dans

⁷⁷ Clark, « Ethnic Minorities in Chinese Films », pp.20-21 ; Berry et Farquhar, pp.182-187 ; Zhang Yingjin, « 'Minority Discourse' », pp.89-90. Pour une analyse de *La troisième soeur Liu* : Loh, pp.169-176.

⁷⁸ Yau, pp.285-291.

⁷⁹ Clark, « Ethnic Minorities in Chinese Films », pp.15-31.

⁸⁰ Berry et Farquhar, pp.180-181. Le cru désigne ici le « sauvage » non soumis, opposé au « cuit » assimilé. Lévi-Strauss, *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.

le sens où elles présentent trois étapes dans le rapport entre Han et *minzu* minoritaire : la « libération », la construction et l'assimilation à une culture nationale. Ces étapes correspondent aux trois métaphores spatiotemporelles des discours du CCP, évoqués par Tina Mai Chan.⁸¹ Certains portent en effet sur la situation des *minzu* minoritaires avant l'arrivée de l'APL et les rencontres entre Han et non Han : ces films soulignent ainsi la distance qui sépare les *minzu* minoritaires des Han sur l'échelle évolutionniste avant l'arrivée de l'APL. D'autres se situent dans des périodes plus avancées, après la « libération », dans lesquelles les *minzu* minoritaires ont déjà entamé de nombreuses réformes sous l'impulsion du Han. Enfin, les légendes et les contes forment une dernière catégorie, en ce qu'ils ne figurent jamais le Han et se situent dans une époque insaisissable : ils participent à une redéfinition de la Chine.

C – Position et développement théoriques

a) Visibilité, différence et pouvoir

Michel Foucault souligne que le fait « d'être vu » ou d'être rendu visible ne relève pas d'un processus naturel ou irréfléchi.⁸² Il s'agit au contraire d'une affirmation de pouvoir de celui qui voit. Nous partons donc du point de vue que le spectacle est fortement lié à la notion de pouvoir et à la domination. Il est donc impossible de dissocier les éléments visuels qui peuvent sembler neutres ou accidentels, et le contexte socio-historique de la domination Han sur les *minzu* minoritaires. Par pouvoir, nous n'entendons pas uniquement une contrainte économique ou une servitude physique, mais surtout un assujettissement en

⁸¹ Tina Mai Chan, p.166.

⁸² Foucault, *La naissance de la clinique*, chapitre 9 sur le visible et l'invisible ; du même auteur : *Surveiller et punir- La naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975, partie 1.

termes symboliques, dans la façon par exemple dont l'un peut parler de l'autre et pour l'autre. Ce pouvoir symbolique pourrait s'assimiler dans le cas de notre étude à ce que Stuart Hall appelle le « régime de représentation » (*regime of representation*).⁸³ En ce sens, la création et l'alimentation de stéréotypes sont une forme de pouvoir symbolique.⁸⁴

Le cinéma socialiste des années 1950 à 1965 recourt volontiers à des poncifs qui figent les protagonistes dans des rôles sans ambiguïté. La principale préoccupation du PCC est de s'assurer que les messages diffusés par le biais des films sont interprétés par le plus grand nombre de façon aussi claire et précise que possible. Le spectateur ne doit ainsi pas avoir de doute quant à la malveillance de tel personnage face aux héros bons et complaisants. Fréquemment, les traits psychologiques ou intellectuels des personnages « typiques » sont délibérément grossis et exagérés afin de ne pas prêter à équivoque.⁸⁵ Le genre cinématographique *shaoshu minzu pian* ne fait pas exception. Les dichotomies apparaissent rapidement, qui opposent bons et méchants, amis et ennemis du « peuple », Han et non-Han.⁸⁶ Les images des *minzu* minoritaires et des Han sont construites sur une opposition binaire entre rural et urbain, arriéré et moderne, ignorant et instruit, faible et fort. Cette simplification des rapports repose sur une naturalisation des caractères des *minzu* minoritaires et des Han : chaque catégorie (voulue homogène) se conforme à un ensemble de stéréotypes non ambivalents, dont aucun personnage ne saurait se détacher. Les rapprochements entre *minzu* minoritaire et nature, Han et culture constituent le centre

⁸³ Voir p.259 de Stuart Hall, « The Spectacle of the 'Other' », in *Cultural Representations and Signifying Practices*, Stuart Hall (Dir.), Londres, The Open University, 1997, pp.223-290.

⁸⁴ Pierre Bourdieu applique ce terme de « pouvoir symbolique » au langage, autre outil de représentation. Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.

⁸⁵ Clark parle de « personnages et d'événements typiques » (*"typical" characters and events*) comme « préoccupation théorique majeure » (*major theoretical concern*) des critiques et des artistes. Voir Clark, *Chinese Cinema*, p.95.

⁸⁶ Nous reviendrons plus loin sur le concept de « peuple » et sa définition dans le contexte de la période 1950-1965.

dynamique des différences, appuyés par des traits spécifiques jugés « inhérents » à chacun. Ces préjugés, véhiculés par les images cinématographiques, tendent à normaliser les relations sociales différentielles qui posent les Han en guides et modèles absolus des *minzu* minoritaires réduites au rôle de « suiveuses » ou de copies maladroites. L'assistance unilatérale des Han aux *minzu* minoritaires désœuvrées a en effet pour conséquence la reconnaissance et l'acceptation de la distance politique entre les deux groupes. Si le Han est légitimé dans son rôle de dirigeant, la *minzu* minoritaire est quant à elle imaginée incapable de se gérer et de s'épanouir dans de nouveaux rapports sociaux. De ce fait, la *minzu* minoritaire est liée par sa propre appartenance « ethnique » à son « destin » social de second rôle. Toutefois, « épargnée et protégée » par le « Grand frère Han » (*Han dage* 汉大哥 ou *lao dage* 老大哥), la *minzu* minoritaire mène une vie paisible et prospère sans l'ombre des préoccupations politiques et économiques réservées aux Han. Ainsi, histoires d'amour, multiples festivals, chants et danses rythment la vie de la *minzu* minoritaire insouciant. Les « privilèges » accordés à celle-ci ne peuvent échapper au regard du spectateur, pas plus que l'ambiance exotique des scènes et des personnages.

b) Plan

Dans ce contexte, nous comprenons que le rôle des *minzu* minoritaires dans la société chinoise se réduit pratiquement à une dévotion sans limite au « sauveur » Han et à l'État chinois que ce dernier symbolise. Convaincues que le PCC agit pour leur bien (ou du moins le spectateur étant convaincu de cela), les *minzu* minoritaires de ces films exhibent sans complexe leur dévouement à la cause socialiste. « Converties » et éduquées, elles partent à leur tour rassembler les leurs et mener un combat impitoyable contre l'ennemi. Les images de lutte active contre les menaces intérieures et extérieures illustrent

amplement la nécessité et la volonté du PCC d'intégrer les *minzu* minoritaires au projet de construction nationale.

Néanmoins, de nombreux éléments filmiques trahissent la rigidité du modèle chinois. Les limites des rôles confiés aux *minzu* minoritaires se dessinent en même temps que se révèle la ligne idéologique du Parti. Aucun espace d'autonomie individuelle ou collective n'est réservé, sinon pour réjouir le regard curieux et avide du spectateur dans le cadre de danses ou cérémonies festives. La part subjective de la *minzu* minoritaire est totalement éludée : puisqu'elle n'est pas vraiment maîtresse d'elle-même, le Han peut se permettre de s'exprimer pour elle, et pour lui-même au travers elle. Par ce biais, le Han ne parle pas de la minorité pour elle-même, mais pour ce qu'elle l'aide à se construire.

The objectified portrayal of minorities (...) is essential to the construction of the Han Chinese majority, the very formulation of the Chinese 'nation' itself.⁸⁷

Le portrait réifié des minorités (...) est primordial à la construction de la majorité chinoise Han, formulation exacte de la nation chinoise elle-même.

Au-delà de ce constat, on peut ajouter que la politique du Parti cherche clairement à construire une situation propice à ce qu'Albert Memmi a nommé une « dépendance » entre Han et *minzu* minoritaire, telle qu'elle pourrait exister entre le colonisateur et le colonisé.⁸⁸ En effet, la mise en place d'une relation non conflictuelle et stable, basée sur une « dépendance réciproque consentie », fait partie des idéaux du PCC exprimés dans ces films.⁸⁹ Le rapport « idyllique » qui lierait Han et non-Han dans ces images est un facteur de

⁸⁷ Dru Gladney, *Dislocating China Reflections on Muslims, Minorities and Other Subaltern Subjects*, Londres, Hurst and Company, 2004, pp.52-53.

⁸⁸ Albert Memmi, *La dépendance*, Paris, Gallimard, 1979, pp.17-32.

⁸⁹ Albert Memmi oppose relation dominant-dominé et dépendance. La première s'établit sur un rapport de force qui « appelle la révolte » et provoque l'instabilité. La seconde est un « facteur de stabilité » en ce que toute instabilité est souffrance pour les deux parties. Memmi, *La dépendance*, p.176.

stabilité prépondérante. Il contraste toutefois avec la relation « dominant/dominé » établie de façon assez évidente dans les faits historiques.

Rappelons que la problématique de notre travail se développe autour de la question : quelle interprétation peut-on donner des images de *minzu* minoritaires proposées par les films socialistes ? Ce chapitre préliminaire est suivi de trois autres chapitres. Le chapitre cinq cherche à répondre à la question : quels objectifs peut motiver l'approche de ce qui apparaît comme l'altérité ? Il argumente que la mise en place de protagonistes stéréotypés Han et non-Han définit et légitime une organisation sociale naturalisée. Fortement liée à la construction nationale à travers la modernisation de la Chine, l'image dégradée et dégradante de la *minzu* minoritaire justifie la « mission civilisatrice » des Han et du PCC. Un sixième chapitre analyse la spectacularisation non plus de la différence, mais de la diversité des *minzu* chinoises. Comment est gérée la production de frontière par la différence sans qu'elle compromette l'unité politique et territoriale ? La tension entre différences culturelles et unité nationale est régulée par une performance de la diversité au profit de l'idéologie socialiste nationale et transnationale. Enfin, un septième chapitre fait le bilan général de cette partie et introduit les problématiques abordées dans la dernière grande partie de ce travail.

CHAPITRE 6 – APPROCHE DE L'ALTÉRITÉ OU MISE EN PLACE D'UN ORDRE SOCIAL ?

Mettre en scène des *minzu* minoritaires et en faire les protagonistes d'un film constitue une rupture avec le passé qui occultait volontiers leur existence à l'écran. Pour Paul Clark, il s'agit de rendre au public chinois l'exotisme dont il est privé depuis la restriction des diffusions de films étrangers.

As the equivalent of a foreign movie, artists could use a minorities film to essay subject matter, notably love stories, less frequently given such prominence in other feature films.¹

Comme un équivalent aux films étrangers, les artistes pouvaient utiliser le film sur les *minzu* minoritaires pour entreprendre des sujets, notamment les histoires d'amour, auxquels les longs-métrages donnaient plus rarement d'importance.

L'exotisme prend effectivement une part essentielle dans la spectacularisation des *minzu* minoritaires. Louisa Schein fait un rapprochement similaire entre la femme « blanche » et la femme non-Han comme objets exotiques interchangeables ; la chercheuse nomme ce procédé d'exotisation de la *minzu* minoritaire « orientalisme interne ».² Toutefois, cette

¹ Clark, « Ethnic Minorities in Chinese Films », p.20.

² Louisa Schein, *Minority Rules: the Miao and the Feminine in China's Cultural Politics*, Durham and Londres, Duke University Press, 2000, pp.100-131. La chercheuse note cependant un changement dans le comportement du Chinois vis-à-vis de la femme blanche, qui passe du domaine de l'inaccessible à l'appropriation par la production ou reproduction locale de son image. Voir pp.476-478 de l'article de

approche de l'altérité ne se résume pas à un simple besoin de divertissement et une soif de nouveauté. La visibilisation de la différence véhicule aussi une idéologie politique que Stevan Harrell a nommée la « mission civilisatrice » du Han.³ La démonstration d'une séparation géographique, physique et culturelle soutient une frontière imaginaire fixe entre le groupe dominant (le Han) et les dominés (les *minzu* minoritaires). Le maintien de cette frontière est à son tour un moyen d'organisation du pouvoir : les rôles sont répartis selon les caractéristiques ordonnées à chacun. L'apparente objectivité et la naturalisation des relations entre Han et *minzu* minoritaire assurent la stabilité de l'ordre social.

Comment cette distinction entre Han et non-Han est-elle mise en scène ? Comment les images procèdent-elles à une marginalisation de la *minzu* minoritaire pour en faire une figure d'altérité ? L'échelle spatiotemporelle constitue un support essentiel dans la visualisation des différences et des frontières imaginaires qu'elles induisent. Elles font écho à la distance socio-historique qui sépare les Han des *minzu* minoritaires. Ces différences, par divers procédés de naturalisation, sont alors intégrées comme « authentiques » et « véritables » car perceptibles et identifiables.

Cette opposition dichotomique entre Han et *minzu* minoritaire est intégrée et pose les bases d'une relation complexe. Elle oscille entre l'infériorisation et l'objectification de la *minzu* minoritaire, et la sympathie inébranlable du Han. La relation du « Grand frère Han » et de la « petite sœur minoritaire » instaure un déséquilibre évident dans la répartition des pouvoirs ; par quels moyens la narration et les images du cinéma socialiste cherchent-ils à

Louisa Schein, « The Consumption of Colors and Politics of White Skin in Post-Mao China », *Social Text*, n°41, 1994, pp.141-164.

³Le chercheur Stevan Harrell propose le terme de « civilizing project » qui désigne : « un type d'interaction entre des personnes, parmi lesquelles un groupe, le centre civilisateur, interagit avec d'autres groupes (les peuples périphériques) en terme d'un type particulier d'inégalités » (a kind of interaction between people, in which one group, the civilizing center, interacts with other groups (the peripheral peoples) in terms of a particular kind of inequality). Voir Stevan Harrell, « Civilizing Projects and the Reaction to Them », *Cultural Encounters on China's Ethnic Frontiers*, S. Harrell (Dir), Seattle, University of Washington Press, 1995, p.5.

dissimuler la domination du Han ? Jusqu'où la mission civilisatrice peut-elle s'humaniser pour se légitimer ? Parvient-elle à effacer la supposée « médiocrité » de la *minzu* minoritaire et la domination du Han ?

A – Marginalité spatiotemporelle de la *minzu* minoritaire

a) Un autre espace-temps

La question de l'espace et de sa description est primordiale pour comprendre et cerner la vision des *minzu* minoritaires qui est offerte dans ces films. La *minzu* minoritaire incarne le lointain, lié à l'état de la géographie et plus précisément à une cartographie qui la place systématiquement aux périphéries.⁴ La lecture d'une carte géographique de la répartition des *minzu* (Han inclus) dans les manuels scolaires chinois est révélatrice du rapprochement effectué entre la *minzu* et les terres qu'elle habite (**Figure 1**). La *minzu* ne peut pas apparaître deux fois. Elle peut donc n'appartenir qu'à un lieu à la fois : les Mongols en Mongolie intérieure, les Ouïgours au Xinjiang, les Tibétains au Tibet, les Hui au Ningxia et ainsi de suite.⁵ Cette décision de placer chaque *minzu* de façon aussi précise est avant tout politique, plus qu'elle ne tient à un arrangement géographique. L'ancrage dans un lieu délimité et fixe tient un rôle primordial dans la constitution d'une fiction de la *minzu* minoritaire, mais également de tout groupe « ethnicisé ». Emily Honig souligne par exemple

⁴ Francis Affergan fait une étude très instructive de la représentation de l'univers et de l'altérité à travers la cartographie du Moyen Age et aux Lumières. Francis Affergan, *Exotisme et altérité, Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1987, pp.27-37.

⁵ Il est évident que la répartition géographique des *minzu* en Chine est bien plus complexe que la vision que nous donnent ces cartes. Une grande mobilité existe à l'intérieur et entre les provinces ; d'autre part plusieurs *minzu* cohabitent généralement en des mêmes lieux. L'exemple des Hui, disséminés sur l'ensemble du territoire, est encore une fois le plus pertinent, mais pas un cas unique.

l'importance du lieu d'origine (*jiguan* 籍贯) dans la formation des communautés migrantes Subei à Shanghai, ainsi que dans la structuration d'inégalités économiques et sociales.⁶ Les *minzu* minoritaires sont généralement assimilées à des lieux lointains et reculés (*pianpi* 偏僻), significatifs de leur « barbarie » ou de leur caractère « rustique ». Géographiquement éloignées du « centre civilisateur », les régions qu'elles occupent sont considérées comme sauvages et difficiles d'accès. Une distance « physique » est donc posée entre Han et *minzu* minoritaire par le biais de la géographie. La *minzu* minoritaire surgit d'un autre espace et d'un espace « autre », différent. En outre, une identification des *minzu* minoritaires à l'environnement qu'elles occupent est amorcée.

Cet écart nécessite par conséquent un « transport » du spectateur Han vers ces lieux à la fois redoutés et attrayants, généralement méconnus. Les prises de vue des paysages jouent alors un rôle primordial dans l'introduction des communautés non-Han. Plusieurs procédés techniques et visuels sont notables, qui visent à familiariser le spectateur avec les lieux, mais participent à renforcer un certain nombre de stéréotypes. Une mise en scène de la situation géographique des *minzu* minoritaires insiste sur la distance entre le point de départ et le point d'arrivée.⁷ La *minzu* minoritaire est placée dans des zones lointaines et inaccessibles. La hauteur des montagnes, l'étendue des déserts ou des lacs et l'épaisseur des forêts évoquent des lieux à première vue impénétrables (sauf pour l'APL). En ce sens, les non-Han sont repoussés aux confins de la Chine : aux

⁶ Emily Honig, *Creating Chinese Ethnicity: Subei People in Shanghai, 1850-1980*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1992 p.129 : « (Native place identity) was the basis on which the we/them dichotomies most central to the structuring of social and economic hierarchies were based. » (L'identité du lieu d'origine) formait la base sur laquelle reposaient les dichotomies nous/eux les plus centrales dans la structure des hiérarchies sociales et économiques.)

⁷ Le point de départ probablement supposé est la ville, ou des milieux moins ruraux : il est d'ailleurs clairement formulé dans *Les aigles de la steppe* : les deux héros reviennent de la capitale. Une distance entre le spectateur Han et la *minzu* minoritaire est également suggérée.

périphéries d'un centre imaginaire représenté par Beijing et les grandes villes sous la commande du PCC. L'action de *La caravane* (*Shanjian lingxiang mabang lai* 山间铃响马帮来) se situe précisément aux frontières géographiques (*bianjiang*, 边疆) de l'État-nation chinois ; il s'agit d'une caravane de l'APL qui doit atteindre un village de *minzu* minoritaires.⁸ Dans les autres documents visuels, le village de la *minzu* minoritaire pourrait se situer au centre géographique d'une région (le Yunnan, le Xinjiang, le Tibet), il continue pourtant d'apparaître comme excentré. Il s'agit d'un déplacement horizontal : dans l'étendue de la steppe, aux confins du désert ou dans la jungle ; et vertical : perché sur les plateaux et dans les hautes montagnes.

Il est frappant de constater qu'un grand nombre des films étudiés s'ouvrent sur des paysages : la caméra se fixe sur un paysage, puis, le plus souvent, le balaie : se succèdent alors collines, montagnes, forêts, lacs ou déserts, selon le lieu dans lequel se situe l'histoire. Les décors sont rapidement posés par les premières images. Bien souvent, ils précèdent l'apparition des premiers personnages non-Han.⁹ À ce titre, l'exemple de *La caravane* semble tout à fait pertinent.¹⁰ Il s'agit d'une séquence que nous ferons commencer, pour les besoins de l'analyse, au début du film et terminer à la première apparition d'un personnage en plan rapproché (soit les trois premières minutes du film).

⁸ À la fin du générique, un court texte se superpose aux images de paysage pour situer l'action aux frontières, dans les villages Miao et Hani.

⁹ Il arrive que les premières scènes soient des scènes d'action, en général assez brèves (*Menglongsha*, *Les visiteurs de la montagne glacée*, *Les aigles de la steppe*). Mais elles se poursuivent systématiquement par des plans fixes ou des panoramiques des paysages, avant d'introduire le cadre de l'action du film et ses protagonistes non-Han.

¹⁰ Des procédés exactement similaires sont employés dans les dix premières minutes des films suivant : *Mystérieux compagnons de voyage*, *Le serf*, *Fleurs rouges de Tianshan*, *Menglongsha*, *Les visiteurs de la montagne glacée*, *Les aigles de la steppe*. Placé dans un contexte historique différent, *La troisième soeur Liu* exploite les mêmes techniques de prise de vue des paysages, et prend à nouveau la symbolique du pont pour faire passer le spectateur d'un monde à l'autre.

Dans un premier plan fixe, on aperçoit au loin l'APL qui traverse un pont planté sur une rivière et entouré de forêts touffues et désordonnées (**Figure 2**). Ce pont les mène vraisemblablement vers les villages Miao et Hani dans lesquels l'action du film est située. Ce plan fixe, en plongée, demeure jusqu'à la fin du générique. Dans un second temps, un texte d'introduction (qui situe le contexte de l'histoire) défile tout au long d'une prise de vue panoramique des collines et des rizières en terrasses (**Figure 3**).¹¹ Dans un troisième plan, la caméra effectue un nouveau panoramique, plus rapproché, à travers terres et collines pour déboucher sur une prairie dans laquelle le premier personnage non-Han apparaît (**Figure 4**). Le balayage descriptif de la caméra cherche certes à développer une ambiance pittoresque, mais aussi à introduire le spectateur dans ce décor. La prise de vue en plongée du premier plan fixe, ainsi que les panoramiques des plans suivants placent le spectateur dans la position de celle d'observateur. La caméra scrute d'abord les environs depuis un point très élevé (plan fixe) ; balaie lentement le cadre dans un mouvement circulaire à partir d'une hauteur moyenne ; puis accélère un mouvement similaire mais cette fois à hauteur du paysage filmé. Cette gradation des points de vue, du haut vers le bas, du lointain vers le rapproché, a un effet d'immersion sur le spectateur. La traversée du pont symbolise le passage d'un lieu vers un autre, et l'entrée à la fois de l'APL dans la région non-Han, et du spectateur dans le cadre du film. La succession de plans fixes et de panoramiques avant d'arriver au lieu central du film, vise clairement à aller chercher un lieu ou des personnages hors du champ de la caméra, donc hors du champ du connu. Ces enchaînements suggèrent parallèlement le long périple nécessaire pour atteindre la *minzu* minoritaire et son village. Les perspectives en plongée donnent une estimation des chemins

¹¹ Un panoramique consiste à faire pivoter la caméra sur elle-même. Un travelling est un déplacement de la caméra rectiligne. La prise de vue en plongée consiste à prendre un objet depuis un point plus élevé ; à l'inverse la contre-plongée permet de voir l'objet depuis le bas. Pour des explications et des définitions de termes techniques liés à la mobilité du cadre et aux mouvements de la caméra, voir Laurent Jullier, *L'analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 2006, pp.70 et suivantes.

parcourus ou à parcourir (pour l'APL lorsqu'elle est figurée, et pour le spectateur qui s'y substitue).

Les paysages sont donc un moyen de médiation entre le spectateur Han et les *minzu* minoritaires. Il en résulte que les *minzu* minoritaires sont littéralement liées au cadre dans lesquelles elles sont placées. La *minzu* minoritaire est identifiée au lieu qu'elle occupe : au travers de ces images, elle est inséparable des paysages, les personnifie, et se fond dans l'arrière-plan. Deux exemples de procédés, à la fois techniques et narratifs, viennent étayer cet argument. Tout d'abord, les perspectives employées dans de nombreuses scènes figurant des *minzu* minoritaires fondent celles-ci dans le panorama. Ces procédés apparaissent clairement dans *Les cinq fleurs dorées*. Le film met en scène deux protagonistes, la belle Jinhua et le vaillant A Peng, qui promettent de se retrouver un an exactement après leur première rencontre. A Peng part à la recherche de Jinhua, mais il croise sur son chemin quatre autres jeunes filles prénommées Jinhua, et ne retrouve sa bien aimée qu'au terme de bien des aventures. Ainsi, la Jinhua principale chante son amour dans un décor bucolique sans se douter que son prétendant puisse l'entendre. Pendant trente secondes, la caméra tourne lentement vers elle, se plaçant du point de vue de l'amoureux. La caméra s'arrête pour se fixer sur ce tableau : Jinhua est assise au bord de l'eau, contemplant son reflet dans une eau calme et limpide (**Figure 5**). La combinaison d'une distance focale moyenne et d'une grande profondeur de champ est utilisée pour connoter la proximité du personnage avec l'environnement qui l'entoure (fleurs, arbres et rochers).¹² En d'autres termes, la parfaite netteté des décors et du reflet de Jinhua dans

¹² La distance focale est techniquement l'écart entre la lentille et son foyer optique, et détermine l'angle de prise de vue (large, moyenne, courte). La profondeur de champ se définit quant à elle par une distance entre le point net le plus proche et le point net le plus éloigné ; donc la zone de netteté de l'image. Voir Jullier, *L'analyse de séquences* pp.73-78. Dans le domaine de la photographie, on peut également trouver tout un glossaire illustré de termes techniques sur le site www.megapixel.fr (dernière consultation octobre 2007).

l'eau, ajustée à la vision toute aussi nette de la jeune fille, a pour effet de la plaquer dans le décor. Son corps est intégré à l'élément naturel de l'eau dans son reflet : Jinhua fait « corps », littéralement et allégoriquement avec son environnement.¹³ Les mêmes procédés sont repris dans la dernière scène du film (**Figure 6**), lorsque Jinhua et son prétendant sont enfin réunis (cette fois, les deux personnages se reflètent dans l'eau et font corps avec la nature).¹⁴ De façon générale, l'importance des paysages dans *Les cinq fleurs dorées* est soulignée par la large place visuelle qui leur est faite : les personnages de la *minzu* minoritaire Bai sont littéralement enveloppés par les palmiers, les prairies et les collines.

Parallèlement, une disposition de paysages identiques, en début et en fin de film, peut marquer un puissant ancrage des personnages dans le décor. Par exemple, les derniers plans du film *Le serf* (qui raconte la libération des serfs tibétains par l'APL) se concentrent, comme les premiers, à nouveau sur des paysages vierges : montagnes enneigées et ciel dégagé filmés en plongée depuis les hauteurs de l'Himalaya. Leur fonction est pourtant différente des premiers plans du film : il ne s'agit plus de familiariser le spectateur aux paysages, mais de symboliser un retour à la stabilité sociale pour l'armée, une paix retrouvée pour les villageois, une liberté regagnée pour les serfs tibétains. La présence accrue du ciel appuie ce rayonnement et l'ouverture de nouveaux horizons.¹⁵ Si ces images symbolisent un accès à une nouvelle ère, la structure cyclique du film crée

¹³ On peut bien sûr argumenter sur la mauvaise qualité des décors des studios : la mise en perspective est rendue difficile par leur artificialité et leur faible épaisseur (il s'agit très probablement de peintures et de posters plutôt que de reproductions tridimensionnelles). Toutefois le procédé stylistique qui consiste à détacher le personnage en jouant sur le flou et la netteté, semble maîtrisé puisqu'il est utilisé dans d'autres scènes, notamment lorsque les deux personnages se dérobent ensemble au paysage par le biais des chants d'amour. Ici, l'utilisation d'une profondeur de champs très large qui pose sur le même plan personnage et paysage relève donc bien d'un choix narratif.

¹⁴ Ils sont aussi repris dans d'autres films comme *La caravane* et *Mystérieux compagnons de voyage*.

¹⁵ Voir Clark, « Ethnic Minorities in Chinese Films », p.21.

cependant un lien irréductible entre les *minzu* minoritaires et leur milieu.¹⁶ Elles ne peuvent finalement évoluer que dans un espace figé.

Les nombreux panoramas incluant ou non le personnage de la *minzu* minoritaire sont caractérisés par leur simplicité et leur nudité. Les paysages filmés sont généralement des lieux vierges, dépouillés, sans trace de l'intervention de l'homme. *Les aigles de la steppe* a la particularité de commencer par des paysages relativement industrialisés (usine, voitures, bus, bâtiments urbains). Nous y trouvons deux jeunes Kazakhs fraîchement diplômés de Beijing en médecine, qui partent dispenser des soins dans un village kazakh. Toutefois, lorsque le spectateur est conduit par les deux héros fraîchement diplômés de la capitale à leur futur lieu de travail, les paysages ruraux intacts sont radicalement plus présents. Pour les autres films, en dehors de quelques habitations (lorsqu'elles ne sont pas en bois ou en terre), on ne trouve pas de marques d'industrialisation. Le monde de la *minzu* minoritaire paraît uniquement sous son aspect rural et brut. Cette composition du paysage est ambivalente. D'un côté, elle signifie la part « authentique » et immuable des lieux auxquels la *minzu* minoritaire est assimilée. Les paysages sont riches en couleurs vives (le vert des prairies, le bleu du ciel, le rouge des fleurs) et même exotiques. Ils sont aussi l'expression d'une vitalité « naturelle ». D'autre part, cet environnement naturel peut aussi être imprégné d'une certaine hostilité : soit par ses paysages abrupts, soit par son aridité ou au contraire sa densité. L'abondance extrême de la végétation peut paraître envahissante, voire menaçante. Le désert nu et les montagnes arides évoquent à l'inverse l'absence de fertilité, la non-vie. La *minzu* minoritaire est par conséquent nécessairement contrainte de s'adapter à cet environnement en s'y assimilant.

¹⁶ La boucle se referme également dans les autres films présentés : les dernières scènes figurent des paysages en plan fixe ou en panoramique, parfois accompagnés d'un générique de fin.

Loin du monde urbain et de la modernité, la *minzu* minoritaire semble confinée par la rigidité de son environnement écologique. Elle apparaît isolée géographiquement mais aussi culturellement et économiquement, en ce qu'elle est figée dans des conditions sociales « ancestrales », au même titre que les paysages n'ont pas été retouchés par la main de l'homme (et par la modernité). Sur une échelle temporelle, rien n'indique depuis combien de temps, cette situation est vécue : tout semble fonctionner comme dans une enclave pour les non-Han. Mise en parallèle avec les images, on devine cependant qu'elle perdure depuis des temps aussi lointains que les déserts, les plaines et les montagnes sont à perte de vue. Il est intéressant de noter que les régions identifiées aux *minzu* minoritaires ont une place spécifique dans l'imaginaire véhiculé par les autorités chinoises : une des formes de punition infligée aux criminels, fonctionnaires récalcitrants et insurgés contre le pouvoir, est l'exil vers ces contrées lointaines. Sous la dynastie Qing, un système de bannissement (*fapei* 发配) prévoyait la déportation de criminels de plusieurs ordres, d'abord en Manchourie, puis à partir de 1759 vers le Xinjiang actuel (mais également vers la Mongolie ou Taiwan).¹⁷ Ces lieux sont également associés aux *laogai* 劳改 ou « camps de réforme par le travail » développés pendant les années 1960 par le gouvernement de Mao, et partiellement en fonction aujourd'hui.¹⁸ En outre, ces zones ont constitué des destinations

¹⁷ Sur la mise en place législative du bannissement de criminels et leur envoi au Xinjiang, et l'organisation de la vie des exilés, voir Joanna Waley-Cohen, *Exile in Mid-Qing China: Banishment to Xinjiang, 1758-1820*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1991, chapitres 2 à 6. Voir également l'article de Williard Peterson, *The Cambridge History of China – vol.9*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp.502 et suivantes, sur l'envoi de colonies militaires et civiles au Xinjiang après 1759.

¹⁸ *Laogai* est l'abréviation pour *laodong gaizao* 劳动改造 (littéralement, réforme par le travail). Sous Mao, il est destiné aux criminels « ennemis du PCC ». Il se distingue du *laojiao* 劳教 ou *laodong jiaoyang* 劳动教养 (rééducation par le travail) réservé aux crimes « mineurs » (prostitution, drogue). Ces centres de détention ont perduré en partie jusqu'à nos jours. Pour un point de vue intérieur dans les années 1960-1970, lire l'ouvrage autobiographique du dissident Harry Wu, *Laogai*, Dagorno, 1999. Un ouvrage plus récent sur la situation contemporaine des *laogai* est celui de Harry Wu, Georges Vecsey, *Retour au laogai, la vérité sur les camps de la mort dans la Chine d'aujourd'hui*, Belfond, 2004.

privilégiées pour la « rééducation » de millions de jeunes citadins instruits, envoyés dans les campagnes aux moments forts de la Révolution culturelle.¹⁹ Les régions habitées par les *minzu* minoritaires sont ainsi connectées à cet imaginaire de l'exil forcé et de la punition ; la marginalisation de ces lieux refait donc surface dans les documents analysés. De ce fait, à la fois spatiale et temporelle, elle a pour effet la création d'un « autre monde » et d'un « autre temps ». De même que la vie des sujets désobéissants de la Cour était mise entre parenthèse par leur envoi dans des contrées lointaines, les *minzu* minoritaires semblent elles aussi demeurer dans un monde et un temps parallèles, sans lien avec l'univers Han.

b) Création d'un autre monde

Une fois la distance géographique réduite par le biais des images, la confrontation avec la *minzu* minoritaire est directe : après l'avoir imaginée, on peut la voir. Cette vision ne prend de sens que si elle coïncide avec sa marginalisation géographique : la *minzu* minoritaire est nécessairement différente, car « lointaine ». À nouveau, leur altérité est visible sur les cartes géographiques que nous avons évoquées : chacune porte une tenue vestimentaire qui la distingue des autres. C'est d'ailleurs le cas dans tous les matériaux visuels sur les *minzu* minoritaires, et les films de la période maoïste n'échappent pas à

¹⁹ La politique d'envoi des jeunes instruits dans les campagnes (*xiexiang* 下乡) a marqué toute une génération d'étudiants et lycéens à la fin des années 1960. Les jeunes instruits (*zhiqing* 知青) étaient censés « se rééduquer » au contact des « masses » (dans les campagnes). L'étude de Michel Bonnin détaille les aspects idéologique et politique de cette campagne lancée par Mao en 1967. Il s'agissait tout à la fois de débarrasser les villes des Gardes Rouges devenus incontrôlables, et de former de nouveaux révolutionnaires (qui n'avaient connu ni la Longue Marche, ni la victoire de 1949). Cette politique ne prend fin qu'après 1976. Voir Michel Bonnin, *Génération perdue, le mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, Paris, EHESS, 2004.

cette règle. Les vêtements sont en effet une partie intégrante de la spectacularisation de la *minzu* minoritaire. Tout comme les paysages, ils sont un intermédiaire visuel entre celui qui regarde et celui qui est regardé ; ils sont tous autant de signifiants de ce qu'est la *minzu* minoritaire dans l'imaginaire dominant. Le vêtement, outre sa fonction esthétique, relève du domaine de la communication. Pierre Guiraud distingue trois grandes catégories de signes : le signe logique, esthétique et social.²⁰ Les vêtements font partie des « signes sociaux » en ce qu'ils soulignent les rapports entre les individus : ils permettent de signifier l'appartenance à un groupe mais aussi la situation de l'individu dans ce groupe.²¹ Peter Corrigan détermine cette fonction comme la « dimension publique » du vêtement.²² Autrement dit, le corps revêtu de l'individu résume les différences socioculturelles et il constitue la preuve visible de ces différences. Le vêtement peut donc avoir une fonction d'organisateur de la vie sociale, en ce qu'il la stabilise : il permet d'identifier l'individu et la relation qu'il est possible d'établir avec lui. Chacun peut ainsi être figé dans son rôle et dans la hiérarchie sociale par le biais de sa tenue vestimentaire. À ce propos, plusieurs points méritent notre attention dans le cas des *minzu* minoritaires.

²⁰ Pierre Guiraud, *La sémiologie*, Paris, PUF, 1983.

²¹ Par exemple, les veuves hindoues peuvent porter des vêtements blancs et se dépareiller de leurs bijoux pour signifier le deuil (l'équivalent de l'habit noir en France par exemple). Le port de certains vêtements peut signifier un statut plus ou moins élevé : c'était le cas notamment à la Cour impériale chinoise, où seul l'Empereur était autorisé à porter du jaune, tandis que les mandarins de première et deuxième classe étaient identifiables par leurs habits pourpres ; l'indigo indiquant le statut le moins élevé des mandarins. Voir également le texte de Zhang Xinmu, « Les signes sociaux et leur traduction », in *Meta*, vol.44, n°1, 1999, pp.110-120. Pour une approche plus théorique et une méthodologie d'analyse des vêtements, voir Roland Barthes, *Système de la mode*, Paris, le Seuil, 1967.

²² Peter Corrigan distingue trois dimensions du vêtement : sa dimension publique comme marqueur social ; sa dimension politico-économique ; et sa dimension privée. Le chercheur détaille l'influence de la religion dans l'habillement, notamment celui des femmes. Voir Peter Corrigan, « Interpreted, Circulating, Interpreting: The Three Dimensions of the Clothing Object », in *The Socialness of Things, Essays on the Socio-semiotics of Objects*, Stephan Riggins (Dir.), Berlin, Mouton de Gruyter, 1994, pp.435-449.

La première remarque que l'on peut formuler est la visibilité constante de la *minzu* minoritaire par le biais de sa tenue vestimentaire. Le Han est généralement représenté dans l'uniforme de l'APL : uniforme vert cintré par une ceinture militaire, brassard ; ou encore dans la « veste Mao » (en chinois, « veste Sun Yat-sen ») : veste à un col rabattu (qu'on désigne en français sous le terme « col Mao ») et à quatre poches, de couleur assez terne (bleue, verte, ou grise).²³ La tenue du Han se caractérise par sa sobriété et sa rigueur. La *minzu* minoritaire, quant à elle, se pare d'une tenue bien plus complexe par ses couleurs, ses différentes couches de tissus et ses divers accessoires (bijoux, chapeaux, turbans ou foulards). Un passage du film *Fleurs rouges de Tianshan* illustre particulièrement cette opposition visuelle : Aikuli, fraîchement élue responsable déléguée du PCC dans son village, se rend dans une commune des environs qui a appliqué les directives du Parti avec succès. Lorsqu'elle visite, avec les dirigeants de cette commune, les champs et les cultures de blé, l'équipe de travailleuses lui est présentée : celles-ci « viennent de tout le pays », Beijing, Canton, Shanghai, les régions du nord-est. Les jeunes filles Han portent des vêtements neutres et modernes avec les deux tresses caractéristiques de l'époque (**Figure 7**). Lorsque la jeune fille kazakhe est présentée à son tour, les images pourraient suffire d'elles-mêmes : revêtue d'une chemise colorée et d'un gilet en velours noir brodé, ainsi que son chapeau à plume, ne font pas de doute sur son appartenance aux Kazakhs pour le spectateur, avant même que cela soit précisé (**Figure 8**). Le port d'un foulard dans les cheveux est également significatif de la *minzu* ouigoure qui se tient à ses côtés. De façon générale, aucun film ne se passe de tenues exagérément riches et bariolées pour identifier la *minzu* minoritaire, et ce procédé est constitutif d'un catalogage.²⁴ Même les

²³ Zhang Xinmu explique l'origine de la « veste Sun Yat-sen » comme une volonté de moderniser le vêtement tout en se distinguant du costume occidental. Zhang Xinmu : *La Sémiologie et les Moeurs*, mémoire de maîtrise soutenue à l'Université de Nankin, 1988.

²⁴ Il faut noter les costumes des jeunes filles protagonistes dans *Mystérieux compagnons de voyage*, *La caravane*, *Ashima*, *Les cinq fleurs dorées*, *Les visiteurs de la montagne glacée*...

personnages les plus démunis ou assignés aux travaux les plus rudes se distinguent soit par la complexité de leur coiffure, les couleurs vives de leur tenue, voire dans certains cas la richesse visuelle et stylistique de leur costume. S'il peut arriver que les tenues des *minzu* minoritaires soient plus simples, c'est généralement pour signifier leur dénuement en opposition aux riches propriétaires terriens qui les oppressent (comme c'est le cas dans *Menglonsha* ou *Le serf*).²⁵

En ce sens, la visibilité de la *minzu* minoritaire contraste avec la sensible transparence du Han. De façon caractéristique, les musées ou ouvrages « scientifiques » sur la composition « ethnique » de la Chine exposent généralement avec rigueur les coutumes des cinquante-cinq *minzu* minoritaires, notamment à travers l'exposition des tenues vestimentaires de chacune.²⁶ Mais aucune vitrine n'expose explicitement la tenue classique ou « traditionnelle » du Han. Chris Berry et Mary Farquhar soulignent que les différences au sein des Han sont très rarement énoncées dans le cinéma chinois, et qu'elles se façonnent rarement autour de l'ethnicité ou du particularisme local.²⁷ Quelques fois, la langue peut tenir lieu de facteur de division ; mais globalement les Han sont montrés homogènes et les films qui les mettent en scène ne se soucient pas de questionner cette cohérence. De la même manière que le « blanc » n'est pas un sujet d'étude répandu, comme le fait remarquer à juste titre Richard Dyer dans son ouvrage consacré à l'image du « blanc », le Han est en quelque sorte épargné par l'analyse.²⁸

²⁵ Le retour à la paix et à la prospérité est toutefois signifié par le port de tenues colorées à divers motifs, et de nombreux bijoux, comme c'est le cas dans *Menglonsha* lorsque les villageois « délivrés » de leur oppresseur par le PCC célèbrent leur joie.

²⁶ C'est le cas dans de nombreux musées comme celui de Shanghai (*Shanghai bowuguan* 上海博物馆) qui contient une galerie d'art et d'artisanat des *minzu* minoritaires (détails disponibles sur le site Internet du musée www.shanghaimuseum.net, dernière consultation octobre 2007).

²⁷ Berry et Farquhar, pp.189-194.

²⁸ Richard Dyer, *White*, Routledge, 1997, introduction.

Research – into books, museums, the press, advertising, films, television, software – repeatedly shows that in Western representations whites are overwhelmingly and disproportionately predominant, have the central and elaborated roles, and above all are placed as the norm, the ordinary, the standard. (...) Yet precisely because of this and their placing as norm they seem not to be represented to themselves as white but as people who are variously gendered, classed, sexualised and abled.²⁹

La recherche – dans les livres, les musées, la presse, la publicité, les films, la télévision, les logiciels – montre continuellement que dans les représentations occidentales, les blancs sont massivement et disproportionnellement dominants, ont les rôles centraux et élaborés, et par-dessus tout sont posés comme la norme, l'ordinaire, le standard. (...) Pourtant précisément de ce fait et de leur constitution *comme* norme, ils ne semblent pas être présentés comme des blancs pour eux-mêmes, mais comme des personnes, qui peuvent se distinguer par leur genre, leur classe, leur sexualité ou leur capacité.

La comparaison entre la « blancheur » (*whiteness*) et la « hanicité » (*Hanness*) repose sur plusieurs critères. Susan Blum en énumère principalement trois : le Han et le blanc sont des catégories (*minzu* en Chine, race aux Etats-Unis) non marquées (*unmarked categories*) ; ils occupent une position dominante sur les plans politiques, économiques et culturels ; ils sont exclus d'office des politiques de « discrimination positive » (affirmative action).³⁰ Le premier critère intéresse ici notre argumentation. Le Han, par son invisibilité, est en effet identifié à la norme. La neutralité de ses vêtements le constitue comme standard, et contraste avec la coloration perceptible des *minzu* minoritaires à travers leurs habits. De plus, la dimension idéologique du vêtement ne doit pas être négligée. Ainsi, la

²⁹ Dyer, p.3.

³⁰ Susan Blum, *Portraits of 'Primitives': Ordering Human Kinds in the Chinese Nation*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, 2001, p.57. Toutefois, la chercheuse voit aussi des limites à cette comparaison, concernant le choix de la catégorie, la mixité, le contexte d'immigration, et la proportion de blancs et de Han en rapports aux non-blancs ou non-Han (pp.57-58).

tenue du Han symbolise le mouvement révolutionnaire et la modernité en opposition au pouvoir passé ; il caractérise également une certaine standardisation. Au contraire, les vêtements de la *minzu* minoritaire connotent une certaine arriération, dans le sens où celle-ci est figée, par sa tenue, dans un cadre culturel qui semble stable, inchangé, à la fois passé et présent.

Par conséquent, ce costume ne permet pas de situer la *minzu* minoritaire dans un cadre socio-économique ou historique, contrairement aux Han (on sait la signification révolutionnaire de la tenue militaire à une époque précise de transition en Chine). Ces derniers sont identifiables historiquement et même socialement : intellectuels pour *Les cinq fleurs dorées*; militaires pour *Menglongsha* (*Menglongsha* 猛拔沙) ou *Le serf* ; paysans pour *Fleurs rouges de Tianshan*. Ainsi, le Han est transparent en opposition aux *minzu* minoritaires bigarrées. Il est toutefois possible de le situer sur une échelle sociotemporelle, tandis que le non-Han est figé dans l'atemporalité. C'est le Han qui lui amène le temps, et donc l'histoire. Ce que nous révèle l'analyse du vêtement dans ces films est que l'identification relève pour l'un de facteurs socioéconomiques, et pour l'autre de facteurs culturels ou « ethniques ».³¹

La musique et la danse sont à leur tour des marqueurs différentiels forts dans l'image de la *minzu* minoritaire au cinéma. Elles participent à la création d'un univers particulier, étrange(r) ; et permettent une reconnaissance immédiate de la *minzu* minoritaire, subsumée par un instrument de musique ou une danse. Plutôt que d'observer les éléments constitutifs d'une science musicale, à travers par exemple une

³¹ Cette constatation dans les films analysés peut être mise en parallèle avec l'étude des affiches de propagande dans les années 1950-1970. Plusieurs affiches représentent le peuple soutenant symboliquement Mao et la politique des dirigeants chinois. On retrouve systématiquement au premier plan les quatre (quelques fois cinq) représentant des différentes classes sociales : militaires, paysannes, ouvrières et intellectuelles. Autour d'eux et en arrière plan, figurent les *minzu* minoritaires identifiables par leur tenue, mais toujours insituables dans le temps et sur le plan socioéconomique.

contextualisation des danses et des chants ou une histoire de leur formation, ce sont des images de festivités brutes et simplifiées qui sont proposées au spectateur. Il est impossible de prêter un sens à ces images sans signification. Le procédé qui est suivi consiste à retirer tout sens aux éléments de la *minzu*, pour n'en garder que la forme et en retirer toute signification sociale. Ainsi, toute autre forme d'organisation sociale échappe au Han, qui ne saurait remettre en question celle dans laquelle il vit.

De la même manière que les paysages et costumes, instruments et danses particulières sont associés à chaque *minzu* minoritaire. Ils ont également une fonction introductive et distinctive. Ainsi, il n'est pas rare que, dès ses premières apparitions, la *minzu* minoritaire soit associée à une danse ou à une musique. Dans *Le serf*, les premières images de personnages tibétains sont celles de moines jouant de la trompette longue ou *dungchen* (**Figure 9**).³² Ce plan constitue le dernier de la première séquence introductive. Leur musique est d'ailleurs le premier son diégétique.³³ Ces images ont une fonction descriptive et invitent à un rassemblement : le spectateur, par ce procédé également, pénètre dans un monde nouveau ; il peut couper avec celui dans lequel il vit.³⁴ Le rapport des sons au monde diégétique a un effet de « réalisme ».³⁵ L'entrée dans le « monde » de

³² Le *dungchen* est un instrument de musique tibétain. Il s'agit d'une trompette longue en cuivre ou en argent, utilisée lors de cérémonies. Voir Mireille Helffer, *Mchod Rol, les instruments de la musique tibétaine*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1995.

³³ Le monde diégétique est « l'ensemble de ce que sont susceptibles de percevoir les personnages » ; autrement dit les sons diégétiques sont ceux qui font partie de l'univers du film, que ses personnages peuvent entendre. Voir Laurent Jullier, *Le son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006, p.56 ; Jullier, *L'analyse des séquences*, pp.12-28.

³⁴ On observe le même procédé dans *Les cinq fleurs dorées* : la première image et le premier son diégétique du monde Bai sont ceux d'une trompette (**Figure 10**).

³⁵ La présentation de musiciens peut aussi être totalement descriptive et rester extradiégétique comme dans *Fleurs rouges de Tianshan*, qui réunit un concert de musiciens kazakhs en transition entre générique et début du film. Il est clair que la musique n'est pas de leur émanation, car complètement décalée avec les mouvements des musiciens. Toutefois la présence même de ces musiciens suffit à donner un air familier et « typique » à la scène.

la *minzu* minoritaire est ainsi naturalisée, comme la présence de l'instrument. Quelques instruments et danses suffisent à décrire la *minzu* minoritaire : elle se retrouve encore une fois réduite à un nombre limité d'éléments isolés qui perdent ainsi de leur teneur et de leur signification, mais permettent « d'authentifier » la *minzu* minoritaire.³⁶ Le chant, la danse ou la musique sont donc considérés uniquement dans leur emploi démarcatif ou expressif ; leurs fonctions sociale, politique ou culturelle sont partiellement occultées.

c) Bilan

La *minzu* minoritaire est portée « au-dehors », définitivement extérieure au monde du spectateur. Les images affichent un point de vue nettement « hanocentriste ». Cette distanciation soutient un discours ambivalent, partagé entre la part attrayante et la part inquiétante de l'étrange et de l'inconnu, typique du regard sur l'objet exotique. Elle valorise en outre certains éléments aux dépens d'autres. Ce qu'Anne-Marie Thiesse qualifie de « déplacement des différences sociales sur l'espace territorial » et de déplacement sur le culturel soutient le schéma d'un centre dominant et des localités dominées.³⁷ La *minzu* minoritaire est singularisée par sa proximité avec la nature, ses couleurs, sa corporalité. Ses spécificités contrastent singulièrement avec le Han d'apparence incolore et commun, mais définitivement moderne et « civilisé ».

³⁶ Dans son article sur la musique de la *minzu* Naxi dans la ville de Dayan à Lijiang (Yunnan), Helen Rees analyse la construction d'une « musique naxi » à partir de différents éléments importés. L'ethnomusicologue insiste sur la multiplicité des emprunts et des échanges musicaux entre les différentes *minzu* de la ville et de la région : la musique naxi reçoit notamment l'influence de musiques importées par les Han venus s'installer au Yunnan, et occidentales. Helen Rees, « The Many Musics of a Chinese County Town: A Case-Study of Co-Existence in Lijiang, Yunnan Province », in *Asian Music*, vol.27, n°1 (automne 1995 - hiver 1996), pp.63-102.

³⁷ Anne-Marie Thiesse, *Ils apprenaient la France, l'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris, Maison des sciences de l'Homme, 1997, p.6.

La conséquence directe de cette vision dichotomique (on pourrait dire une di-vision), qui semble irréductible parce que normalisée par son inscription dans la nature, est la construction de frontières infranchissables et prétendues « objectives ». Ces limites sécurisent une certaine vision du monde et de son ordre, en figeant chacun dans un rôle. Par conséquent, cette prise de distance structure les relations qui suivent la rencontre entre Han et *minzu* minoritaire dans la narration des films.

B – Infériorisation de la *minzu* minoritaire et mission civilisatrice du Han

a) Infériorisation de la *minzu* minoritaire

Au confinement géographique et à la fixation spatiotemporelle et culturelle, s'ajoute le caractère « arriéré » (*luohou* 落后) et « déficient » (*ruoxiao* 弱小) de la *minzu* minoritaire. Le philosophe Jacques Derrida a souligné qu'il existe très rarement de relations d'opposition binaire neutre dans le langage.

(...) Nous n'avons pas affaire à la coexistence pacifique d'un vis-à-vis, mais à une hiérarchie violente. Un des deux termes commande l'autre (axiologiquement, logiquement etc.), occupe la hauteur.³⁸

La binarité qui oppose Han et *minzu* minoritaire (culture/nature, moderne/arriéré, incolore/coloré) est nécessairement marquée par ce rapport de pouvoir. La *minzu* minoritaire est donc constamment rabaissée, tandis que le Han se distingue par son

³⁸ Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Éditions de Minuit, 1972, pp.56-57.

autorité et son assurance. Cette infériorisation légitime une attitude paternaliste du Han et le conforte dans son rôle de guide. Stevan Harrell distingue trois « métaphores » qui définissent la mission civilisatrice du Han : les *minzu* minoritaires sont généralement des femmes (métaphore sexuelle), des enfants (métaphore de l'éducation) ou des vieillards (métaphore historique).³⁹ Ces trois figures appuient la position d'infériorité de la *minzu* minoritaire ; et c'est cette infériorisation qui légitime la position dominante du Han. On peut observer dans ces films ces trois figures symboliques, femmes, enfants et vieillards. Cependant, l'homme non-han, n'est pas non plus occulté. Son infériorisation procède par son incapacité à gérer ses émotions et sa propension à tomber amoureux.

La supériorité du Han est mise en avant par la multiplicité des jeunes femmes non-han, dont la féminité est accentuée.⁴⁰ Le rapport homme/femme est fréquemment symbolique de relations de domination, comme c'est le cas dans les sociétés basés sur la patriarchie.

Because both minorities and women are subordinate categories under the tutelage of the state's civilizing project, they are conflated at some level of the imagination. Minorities are like women, so women represent minorities.⁴¹

Parce que les *minzu* minoritaires et les femmes sont toutes deux des catégories subordonnées à la tutelle du projet civilisateur de l'État, elles sont assimilées à un certain niveau de l'imagination. Les *minzu* minoritaires sont comme des femmes, donc les femmes représentent les *minzu* minoritaires.

³⁹ Harrell, « Civilizing Projects », pp.3-36

⁴⁰ On peut se référer également au travail de Harriet Evans sur l'image de la femme dans les posters de propagande révolutionnaire. Elle constate que le femme non-Han « renforce la suprématie du centre masculin Han » (*reinforcing the supremacy of the masculine Han center*). Voir p.74 de l'article de Harriet Evans, « 'Comrade Sisters': Gendered Bodies and Spaces », in *Picturing Power in The People's Republic of China, Posters of the Cultural Revolution*, Harriet Evans et Stephanie Donald (Dir.), Rowman & Littlefield Publishers, 1999, pp.63-78.

⁴¹ Stevan Harrell, « Civilizing Projects », pp.12-13.

C'est particulièrement vrai dans le cas précis du Han et de la *minzu* minoritaire.⁴² Ainsi, *La caravane* contient au moins deux scènes dans lesquelles des femmes en costumes et coiffures très travaillés s'attroupent devant un homme Han.⁴³ Dans la première image analysée, les femmes travaillant aux champs sont rassemblées face au chef du PCC local Han, qui se dégage visuellement par sa stature (**Figure 11**). Elles lui demandent avec impatience si le retour de la caravane est imminent. La position surélevée des jeunes filles en arrière plan donne de la profondeur à l'image et favorise ainsi l'apparente multitude des jeunes filles, en comparaison avec le Han. La féminité de la *minzu* minoritaire est mise en avant par ses sourires et ses regards littéralement accrochés aux Han. Dans la seconde image, le Han responsable du chargement de provisions (la fameuse caravane ou *mabang* 马帮) est accueilli par une horde de femmes toutes parées de bijoux et de broderies. L'héroïne vient lui offrir un bol d'alcool pour le réconforter du long trajet parcouru. On voit dans un plan assez large (**Figure 12**) les femmes qui entourent entièrement le Han, et les hommes Miao et Hani resserrés discrètement à gauche de l'écran ; des enfants sont au premier plan mais dans la partie inférieure de la ligne de vision. Un plan zoomé (**Figure 13**) recadre la scène en incluant le Han, les jeunes filles et le chef du village Han. Les enfants qui les entourent n'ont pas disparu du champ, mais on ne voit plus que leurs chapeaux ornés de bijoux, ce qui vient appuyer la féminisation des personnages de la *minzu* minoritaire. D'autre part, la féminité de la *minzu* minoritaire est très souvent mise en avant par ses sourires et ses attitudes faussement pudiques.

⁴² Stevan Harrell soutient aussi que le rapprochement femme/*minzu* minoritaire s'inscrit dans le préjugé de la « saleté » et l'aspect « polluant » du non-civilisé. Toutefois, cette remarque ne nous a pas semblé particulièrement pertinente dans l'étude de ces films. À cette époque du moins (1950-1970) ce caractère polluant n'apparaît pas.

⁴³ On retrouve des scènes assez similaires dans *Menglonsha* ; une fois la confiance des villageois gagnée, les femmes de *minzu* minoritaire libérées sont plus aptes à porter des parures colorées, contrastant ainsi avec la rigueur du Han.

Toutefois, la position du Han par rapport à la *minzu* minoritaire n'induit pas de sexualisation du Han. Le Han et le non-Han sont inscrits dans un rapport de dominant/dominé, et la féminisation de la *minzu* minoritaire ne cherche qu'à appuyer son statut de dominé, et non pas à souligner la masculinisation du Han mais sa position dominante. D'ailleurs, la femme Han est plus rarement présente. Dans quelques rares cas, leur féminité est beaucoup moins exprimée que dans le cas des *minzu* minoritaires : les jeunes doctresses de *La caravane* font de rares apparitions, en blouse médicale blanche donc neutre et stricte. Le contexte est identique dans *Le serf* lorsque des jeunes femmes infirmières Han soignent Jampa. Les autres films ne font aucune référence à la femme Han. Les personnages engagés dans des relations amoureuses sont uniquement non-Han, et aucun caractère sexuel ou sensuel n'est prêté au Han. Tous les films comportent une histoire d'amour, plus au moins explicite ou plus au moins avancée, exclusivement entre deux membres de la même *minzu* (en l'occurrence minoritaire). Cette approche indirecte de la sexualité est une autre marque d'arriération de la *minzu* minoritaire, particulièrement dans le contexte des années 1950-1970.⁴⁴ Dans l'idéologie maoïste, la sexualité est, comme tout plaisir individuel, considérée comme « antirévolutionnaire ».⁴⁵ En effet, les

⁴⁴ Et c'est visiblement toujours le cas, comme en témoigne la campagne politique post-1989 qui visaient à éliminer toute manifestation publique de la sexualité, du simple baiser volé au pornographique en passant par les vidéos et magazines érotiques. Gladney, *Dislocating China*, p.68. Nous pensons également aux manuels sur les « vertus et les mœurs » qui persistent à recommander aux étudiants (han et non-han sans distinction) de ne pas avoir de relation amoureuse pendant leurs années universitaires et d'attendre la fin de leur diplôme. On observera ce phénomène plus loin dans la troisième partie de ce travail.

⁴⁵ Plusieurs études tendent cependant à nuancer cette analyse du discours répressif de la sexualité en Chine communiste. Des chercheurs signalent par exemple la multitude d'ouvrages et de débats publics sur le thème de la sexualité dans les années 1950 et 1960. Le gouvernement en place prisait également ce sujet dans la perspective d'une stabilisation sociale par la promotion du mariage et de la famille. Voir Emily Honig, « Socialist Sex: The Cultural Revolution Revisited », in *Modern China*, 2003, Vol.29, n°2, pp.143-175 ; Harriet Evans, *Women and Sexuality in China: Dominant Discourses of Female Sexuality and Gender since 1949*, New York, Continuum, 1997 ; et Elaine Jeffreys, « Introduction », *Sex and Sexuality in China*, E. Jeffreys (Dir), Routledge, 2006, pp.1-20.

mérites de la morale et de la vertu (qui induisent l'asexualisation lisible dans le costume du Han) sont vantés comme conditions du progrès et de la modernisation nationale.⁴⁶ Dès lors le contrôle et l'intervention de l'État dans le thème de la sexualité sont justifiés par la capacité stabilisatrice de celle-ci. La volonté de gérer l'accroissement de la population par le contrôle des naissances des années 1950 participe à contrarier la sexualité chez les Han.⁴⁷ Enfin, tout caractère sexuel visible est assimilé au « non civilisé », au « sauvage » et au « primitif ».

Le fait que, dans chaque film, les *minzu* minoritaires soient impliquées dans des histoires d'amour peut ainsi être lu comme une marque de primitivité et d'arriération. Généralement, les films présentent les premières rencontres des jeunes gens et suggèrent la formation définitive de leur couple. Bien que les scènes restent très pudiques, elles tiennent tout de même un rôle important par leur durée et leur récurrence.⁴⁸ Des rencontres romantiques au bord d'un étang (*Les cinq fleurs dorées*), sous les palmiers (*La caravane*) ou dans les vertes prairies (*Fleurs rouges de Tianshan*) ponctuent la narration et sont bien sûr des prétextes aux chants.⁴⁹

⁴⁶ Gary Sigley, « Sex, Politics and the Policing of Virtue in the People's Republic of China », *Sex and Sexuality in China*, E. Jeffreys (Dir.), Routledge, 2006, pp.43-61.

⁴⁷ En 1953, le premier recensement national de la population chinoise et les prévisions de surpopulation qui en découlent ouvrent les perspectives de premiers contrôles des naissances. En 1958 cependant cette politique est cessée sous l'impulsion de Mao Zedong, et n'est renforcée qu'après 1979. Voir l'ouvrage très complet du chercheur allemand Thomas Scharping, *Birth Control in China, 1949-2000: Population Policy and Demographic Development*, Londres, Routledge, 2003.

⁴⁸ En général, le jeune homme et la jeune fille se contentent de chanter et d'échanger des cadeaux. Les deux amoureux de *La caravane* font figures d'exception car les réalisateurs poussent la romance jusqu'à l'échange d'un rapide baiser (pudique tout de même). Quelques embrassades presque trop cordiales se retrouvent aussi dans *Les cinq fleurs dorées*, *Fleurs rouges de Tianshan* ou *Les visiteurs de la montagne glacée*. Parfois aussi, l'histoire d'amour est sous-tendue par une naissance ou un nourrisson, comme dans *Menglongsha* et *Le serf*.

⁴⁹ Sous la Révolution culturelle, de nombreux films ont été dénoncés et condamnés comme produits petit-bourgeois et contre-révolutionnaires. L'amour romantique était alors associé au capitalisme et à un « style de vie dégradant » (*decadent life-style*). Voir Pan Suiming, « Transformations in the Primary Life Cycle: The Origins and Nature of China's Sexual Revolution », in *Sex and Sexuality in China*, E. Jeffreys (Dir.), Routledge,

Ce que les histoires amoureuses révèlent également, en dehors d'une sexualisation des personnages, c'est la propension de la *minzu* minoritaire à exprimer ses sentiments de façon exaltée. Son caractère passionné, proche de la nature, la pousse à se comporter avec spontanéité et impétuosité dans chaque film étudiés. En effet, la *minzu* minoritaire semble difficilement contrôler ses troubles et ses pulsions. Son naturel émotif contraste avec le comportement rationnel et strict du Han. La *minzu* minoritaire est donc disposée à l'infantilisation. De nombreux passages évoquent son aspect impromptu et irrationnel, ainsi que sa passion pour le jeu et l'amusement. Dans les deux scènes de *La caravane* citées plus haut (**Figures 11 et 13**), le visage du Han n'est pas visible car tourné vers les jeunes filles : on ne peut donc pas lire ses émotions. Cet effet contraste avec le sourire de chaque femme dont le visage très expressif est mis en avant par la lumière. Deux autres scènes de ce film font apparaître le caractère irréfléchi et puéril de la *minzu* minoritaire. Daiwu, le personnage principal, vient confier ses inquiétudes au représentant local du PCC au sujet du prix du sel qui ne cesse d'augmenter. Les personnages sont de profil. Bien que ce soit Daiwu qui parle et que le Han l'écoute, Daiwu est assis dans une attitude d'attente, tandis que le Han est debout, activement pris par ses occupations. Son expression est clairement inquiète et contrariée, tandis que le Han range calmement, avec un visage impassible, ses documents (**Figure 14**). Dans cette même scène, le chef communiste reçoit un télégraphe annonçant l'arrivée prochaine de la caravane de provisions. Dans ce plan, les personnages sont cette fois debout face à face et, à cette bonne nouvelle, Daiwu

2006, pp.21-42. Ainsi, le film *Ashima* contant l'amour tragique mais passionnée de Ashima et Apeng a été interdit après sa sortie en 1965 en raison de sa tendance à « propager la suprématie d'un amour romantique sur un ton petit-bourgeois » (« 宣扬爱情至上充满资产阶级情调 »). Voir l'article (pas d'auteur) « Yang Likun de beicao zaoyu » 杨丽坤的悲惨遭遇 (Calamités tragiques de Yang Likun), *Wenzhaibao* 文摘报, 24/02/2005, disponible sur le site Internet du journal : www.gmw.cn (dernière consultation juin 2007).

ne s'en tient plus de joie : il sautille sur ses pieds, pendant que le Han reste droit et figé (**Figure 15**). L'expression heureuse de Daiwu est bien plus appuyée que celle du Han, notamment par son sourire constant et très blanc. Son mouvement de corps et son changement subit de figure témoignent de son empressement à montrer ses sentiments.

Dans une autre scène, les voyageurs de la caravane de l'APL sont installés pour la nuit au cœur de la forêt tropicale. Un jeune homme de la *minzu* minoritaire s'entretient avec un membre de l'APL sur la route qui sera bientôt construite entre son village et la ville. Lorsque ce dernier lui suggère qu'il pourra apprendre à conduire une voiture, le Miao est fasciné par cette idée. À partir de là, la caméra change de position et le Miao se trouve face à la caméra tandis que le Han tourne le dos au spectateur, en contrechamp (**Figure 16**). Le regard est donc concentré sur la réaction du Miao, qui prend un air songeur. Il mime un conducteur au volant, puis le bruit du klaxon, avant de sautiller sur place (**Figures 17 et 18**) et finalement casser le hamac sur lequel il était installé. Ces scènes sont les plus pertinentes pour illustrer notre argument, mais des passages similaires sont présents dans les autres films. Par exemple, les courses des deux jeunes amoureux qui se poursuivent dans *Mystérieux compagnons de voyage* (*Shenmi de lüban 神秘的旅伴*) ou *Ashima* sont aussi significatives d'un comportement puéril bien que « romantique ».

En outre, le chant et la danse semblent des mouvements incontrôlés : le rythme prend le dessus de la *minzu* minoritaire chaque fois qu'elle veut exprimer sa joie, à travers danses et chants. Ils deviennent ainsi moyens d'expression et de communication par excellence. En ce sens, on peut lire à travers le rapprochement entre *minzu* minoritaire et musique et danse, une certaine marque de primitivisme. En effet, les films présentent la musique et la danse comme « seconde nature » de la *minzu* minoritaire. Or, celle-ci en fait usage à tout moment pour exprimer ses sentiments ; autrement dit, elle ne résiste pas à sa « nature ». Elle est guidée par ses sentiments (joie, bonheur, attente) sans avoir ou sans

pouvoir les contrôler. Les mouvements et expressions du corps corroborent l'idée que la *minzu* minoritaire est soumise à son émotionnel, tour à tour inquiète et heureuse, tandis que le Han paraît rationnel et impassible. Il est notable que l'intervention de l'instrument de musique et les premiers pas de danse sont toujours marqués de spontanéité ; ils connotent le caractère « nature » de celui qui les fait. L'habileté de la *minzu* minoritaire à la danse et au chant paraît comme une évidence : le non-Han a ce don « inné » de la musique, qui est une partie essentielle de sa personnalité. Comme une seconde nature, la *minzu* minoritaire ne peut s'empêcher de danser et chanter. De la même façon que le vêtement, la danse et le chant permettent d'identifier la *minzu* minoritaire à un élément indissociable de son « ethnicité ».

Ainsi, des jeunes filles sont présentées à Aikuli dans *Fleurs rouges de Tianshan* ; la jeune fille kazakhe, on a vu, se distinguait par son costume. Lorsque vient le tour du dernier personnage, le chef de la commune présente une jeune fille ouïgoure, et sans transition, celle-ci se met à danser sous les applaudissements et les chants de ses camarades. Ici, la danse remplace le costume pour caractériser la *minzu* minoritaire. Dans le même film, quelques scènes auparavant, les villageois travaillent durement au champ avec faux et bûches. Lorsqu'une pause leur est accordée, chacun sort miraculeusement un instrument de musique pour former un orchestre et chanter le bonheur de travailler la terre. Les instruments semblent naturellement présents : ils apparaissent soudain dans leurs mains ou de derrière leur dos. Un panoramique de droite à gauche montre que tous sont impliqués, du vieil homme (le plus à droite) à la jeune enfant (la plus à gauche). De la même façon, dans une des premières séquences des *Aigles de la steppe*, les villageois fêtent l'arrivée des deux étudiants partis à Beijing. Plusieurs gros plans alternent l'image d'un

instrument de musique (le *dutar*) et celle d'une fillette qui semble très absorbée par sa danse.⁵⁰

Ce rapprochement vient encore appuyer l'essentialisation du rapport entre la *minzu* minoritaire et la musique. Le Han « éduqué », quant à lui, n'est pas prompt à partager sa joie dans ce genre de démonstration. Lorsque les femmes et enfants des *minzu* Miao et Hani viennent chercher le chef de l'APL locale pour fêter l'arrivée des provisions (« Venez danser ! »), celui-ci est trop « occupé » pour les rejoindre. L'héroïne des *Aigles de la steppe* revient tout juste de Beijing où elle a été diplômée. Pendant la soirée de bienvenue qui est offerte par les villageois, celle-ci est invitée à danser, mais répond « ne pas savoir ». Déjà trop urbanisée et trop « civilisée », elle aurait abandonné sa « seconde nature » ; mais sa « nature » a tôt fait de la rattraper lorsqu'elle esquisse déjà quelques pas de danse.

Pour terminer, une dernière marque de « primitivisme » et « d'arriération » est notable à travers la présence d'éléments religieux, perçus négativement dans la narration des films. Le religieux est associé au malheur et à la cause de l'arriération des non-Han. Dans *Le serf*, les scènes critiques du film ont majoritairement lieu dans les temples tibétains ou aux alentours : la mort des parents de Jampa ; son vol qui le condamne à la maltraitance ; son refuge après sa libération ; sa « résurrection » lorsqu'il dénonce le « Bouddha vivant ». On trouve une présence plus discrète mais non négligeable de la religion dans *Menglongsha*, et éventuellement dans *Les Aigles de la steppe* et *Les visiteurs de la montagne glacée* avec le port du voile ou de fichus pour les jeunes femmes. Or, dans le contexte des années 1950-1960 (et encore plus fortement lors de la Révolution culturelle), la religion est emblématique du féodalisme et primitivisme contre lequel devaient lutter les communistes.

⁵⁰ Le *dutar* est un luth à deux cordes (du Perse : *du* = deux ; *tar* = cordes), très répandu en Asie Centrale. Pour son utilisation dans la musique ouïgoure notamment, voir Sabine Trébinjac, TREBINJAC Sabine, *Le pouvoir en chantant, l'art de fabriquer une musique chinoise, Tome 1*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2000, p.194.

Les vieilles croyances, ou superstitions (*mixin* 迷信) en général sont le signe d'une arriération.⁵¹ L'association des *minzu* minoritaires à une pratique religieuse peut donc aussi prêter à sa primitivisation.⁵²

Dans certains cas, elle est même une entrave à la modernité. L'Islam notamment est présenté comme hautement machiste et dans le refus d'une égalité homme-femme, signe d'arriération. Ainsi, les hommes de *Fleurs rouges de Tianshan* qui s'appêtent à voter refusent de voir une femme à la tête du village. L'un d'eux affirme que : « Allah lui-même n'aime pas que les femmes soient (chef) » (*lian zhenzhu dou bu xihuan nüren shi* (*duizhang*) 连真主都不喜欢女人是(队长)). Même lorsqu'Aikuli est élue, elle est souvent confrontée aux préjugés des hommes. Cet état contraste avec les cinq Jinhua des *Cinq fleurs dorées*, qui ont toutes des statuts élevés à la hauteur des hommes, et dont l'autorité n'est jamais remise en question.⁵³ Ces images renforcent la vision d'une religion musulmane phalocrate et oppressive pour la femme, sans s'interroger un seul instant sur le sort réservé aux femmes dans les milieux plus sinisés ou dans d'autres espaces de vie sociale.

b) La mission du Han : entre socialisme et humanitarisme

La faiblesse et l'immobilisme appellent inévitablement la tutelle du Han. Ce dernier est investi d'une fonction que Stevan Harrell identifie aux « missions civilisatrices » (*civilizing*

⁵¹ Sur le rejet de la religion dans le PCC, voir Liu Xiaolan, *Frontier Passages: Ethnopolitics and the Rise of Chinese Communism, 1921-1945*, Stanford, Californie, Stanford University Press, 2004, p.154.

⁵² On reviendra sur le sujet de la religion un peu plus loin, dans le chapitre suivant.

⁵³ En effet, les cinq Jinhua que Apeng croise sur son chemin occupent toutes des postes importants dans la commune : la Jinhua au cœur du film est chef de la collectivité ; une autre est conductrice de tracteur ; une autre travaille dans une fonderie ; une autre dans un parc à bestiaux ; et la dernière excelle dans la collecte d'engrais et de fumier.

project) comme celles qui ont soumis les Amérindiens aux Européens, parmi d'autres exemples.⁵⁴ L'un des objectifs du projet d'identification des *minzu* est de situer chaque *minzu* minoritaire sur une échelle sociale basée sur les théories de Lewis Morgan et repensée par Engels puis Lénine.⁵⁵ Les *minzu* sont ainsi ordonnées selon cinq stades : société primitive, esclavagiste, féodale, capitaliste ou socialiste. Selon cette classification, les Han appartiennent principalement au stade semi-féodal, quand ils n'ont pas déjà atteint le stade ultime du socialisme. Quant aux *minzu* minoritaires, elles stagnent généralement dans des sociétés esclavagistes (comme les Tibétains ou les Yi) ou féodale. Situer chaque *minzu* sur une échelle « d'évolution sociale » permet ainsi de déterminer le niveau de développement (ou de sous-développement) de chaque *minzu* et d'établir une hiérarchie : les Han sont les plus avancés et se placent en « guide » éclairé pour les *minzu* minoritaires.

The Han are frequently represented as somewhere near the modern end of a Marxist historical trajectory upon which China's minorities must journey.⁵⁶

Les Han sont fréquemment représentés proches de l'aboutissement moderne de la trajectoire historique marxiste, laquelle doit être suivie par les *minzu* minoritaires.

⁵⁴ Harrell, « Civilizing Projects », pp.4-7.

⁵⁵ Lewis Henry Morgan (1818-1881) a établi une théorie de l'évolution de l'humanité à partir de son travail sur les Indiens d'Amérique. Son travail est à la base des théories de l'évolution culturelle ou du darwinisme social. Cet anthropologue distingue trois stades d'évolution, du plus arriéré au plus avancé : la sauvagerie, la barbarie et la civilisation. Chaque stade est lui-même divisé en différentes étapes (inférieure, moyenne, supérieure). Voir notamment Lewis H. Morgan, *La société archaïque*, Paris, Anthropos, 1971 (notamment les pp.1-20 qui détaillent ces différents stades). Friedrich Engels s'en inspire largement dans *L'origine de la famille, de la propriété privée et de l'état*, Paris, Tribord, 2004. Pour une contestation du modèle de Lewis Morgan appliqué à la société chinoise, voir Tong Enzheng, « Morgan's Model and the Study of Ancient Chinese Society », *Social Sciences in China*, vol.2, 1989, pp.182-205.

⁵⁶ Gladney, *Dislocating China*, p.38.

Une évaluation peut ensuite être établie, qui permet de mesurer « la distance à parcourir » à la *minzu* minoritaire avant d'atteindre le stade suprême représenté par le Han. Ce plan théorique n'est bien sûr pas directement évoqué dans les films que nous analysons. Toutefois, sa mise en pratique est formulée dans la figuration du Han moderne et éclairé qui mène la *minzu* minoritaire au développement et à la prospérité. Dans chacune de ses actions se révèle la nature compatissante et résolument altruiste du Han, en même temps que l'état affaibli et nécessiteux de la *minzu* minoritaire reste patent.

Cette relation est basée sur l'idéologie de supériorité du Han comme évoqué plus haut et donc sur un rapport de force. Toutefois, la domination du Han est nuancée et cherche visiblement à s'effacer : la lutte contre le « Grand chauvinisme Han » est primordiale pour maintenir la paix et l'unité. Le « Grand chauvinisme Han » est effectivement dénoncé par Deng Xiaoping en raison de ses effets négatifs et du danger qu'il représente pour la stabilité sociale. En conséquence, des directives importantes sont prises à son encontre dans les années 1950.⁵⁷ Pourtant, la supériorité du Han est à la fois appuyée et contrebalancée par son humanité : il fait preuve d'une humanité qui le grandit ; d'un autre côté, la relation entre Han et *minzu* minoritaire cherche à s'équilibrer en se fondant sur une empathie qui les lie. À travers les images des films étudiés, la souffrance, quand il y en a une, semble donc partagée. Le Han n'est donc pas totalement dénué de sentiment, mais il les réserve pour la compassion et la pitié. Trois aspects dévoilent la dimension humaine de l'action « civilisatrice » du Han : son intervention pour émanciper la *minzu* minoritaire ; les soins qu'il lui procure ; et l'éducation qu'il lui offre.

⁵⁷ À ce propos, voir Zhao Suisheng, *A Nation-State by Construction: Dynamics of Modern Chinese Nationalism*, Stanford, Californie, Stanford University Press, 2004, pp.187-190.

La « libération » des *minzu* minoritaire tient une place importante dans la narration des films. Il peut s'agir de libérer l'esclave (*Le serf*) ; d'aider la femme à s'émanciper d'une société qui l'opprime (*Fleurs rouges de Tianshan* ou *Mystérieux compagnons de voyage*, *Les aigles de la steppe*, *Les visiteurs de la montagne glacée*) ; ou de sauver le village de la main mise sévère et injuste des « propriétaires terriens » ou autres « capitalistes » (*Menglongsha*, *La caravane*). Dans tous les cas, le Han s'implique personnellement, dans une vision qui apparaît humaniste. Un premier exemple intervient dans le village de *Menglongsha* : les membres de l'APL fraîchement débarqués sont confrontés au mutisme et à l'apparente indifférence des villageois. Ceux-ci ont en réalité été menacés par le dirigeant du village qui leur interdit de s'adresser aux Han. Toutefois, les militaires ne sont pas découragés et persistent à vouloir aider les villageois. Le premier soir de leur arrivée, ils interviennent au milieu d'une dispute entre une femme Dai dont le mari vient d'être emprisonné et le fils du propriétaire terrien. Dans leur modeste baraque au cœur du village, les quatre militaires ne peuvent se résoudre à dormir malgré la fatigue du voyage : ils sont trop préoccupés par la scène dont ils ont été témoins. Dans cette séquence, tous sont alités, mais sont visiblement éveillés car tourmentés (**Figure 19**) : on les voit se tourner et se retourner, se lever puis se recoucher, regarder l'heure... Plus tard, le mari prisonnier est libéré, le Han rompant lui-même les chaînes. Pour qu'elle soit libérée, la *minzu* minoritaire est donc nécessairement figurée prisonnière ou en danger. Elle vit dans la peur et la crainte, incapable de se défendre et de se libérer de ses proches chaînes. La domination qu'elle subit est la sienne propre, c'est-à-dire celle infligée par la société dans laquelle elle vit : esclavagiste (*Le serf*) ou dominée par les capitalistes (*Menglongsha*) ou le machisme (*Fleurs rouges de Tianshan* ou *Les aigles de la steppe*). C'est donc le système inégalitaire dans lequel elle vit qui est responsable de ses malheurs ; l'arrivée de l'APL en la personne du Han est donc salvatrice et permet de réorganiser ce système. La quasi-

omniprésence du fouet et de sa menace symbolise cet ordre qui fait violence à la *minzu* minoritaire.⁵⁸

Parallèlement, la souffrance de la *minzu* minoritaire s'exprime à travers la maladie, ou la déficience physique. Dans le cadre du projet colonial, Toni Negri rappelle la valeur « hygiéniste » de la mission du colonisateur.

La maladie est une marque de corruption physique et morale, un signe de manque de civilisation. Le projet civilisateur du colonialisme, donc, est justifié par l'hygiène qu'il apporte.⁵⁹

Le manque d'hygiène est un facteur très courant d'infériorisation de l'Autre : la malpropreté suppose une impureté et justifie l'acte médical de « purification » par le savoir du dominant.⁶⁰ De la même façon, le rôle civilisateur du Han s'accomplit dans les soins qu'il peut procurer à la *minzu* minoritaire malade et affaiblie physiquement. Ainsi, les premières apparitions de celui qu'on appellera le patriarche de *Menglongsha* se présente très mal en point. Dans une première séquence, on le voit alité, le visage fiévreux et flétri. Le même vieillard est, quelques scènes plus loin, soigné par un des militaires Han : nous le voyons défaillir, puis recueilli par le Han qui l'alite et lui fait prendre des médicaments (**Figures 20 et 21**). Le regard étonné et quelque peu effrayé du vieillard Dai marque son incompréhension, comme s'il n'avait jamais imaginé pouvoir être soigné par un membre

⁵⁸ En effet, les mauvais dirigeants ou les maîtres cruels sont souvent armés d'un fouet : *Le serf, Fleurs rouges de Tianshan, Menglongsha, Les aigles de la steppe...*

⁵⁹ Michael Hardt et Antonio Negri, *Empire*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2000, p.176.

⁶⁰ Natalia Molina relève un processus similaire dans l'image de la communauté mexicaine de Los Angeles à travers la documentation médicale : le Mexicain est immanquablement associé au sale, à la maladie et à la mort ; tandis que les « Blancs » signifient l'hygiène, la santé et la régénérescence. Voir Natalia Molina, « Illustrating Cultural Authority: Medicalized Representations of Mexican Communities in Early Twentieth Century Los Angeles », in *Aztlán*, vol.28, n°1, printemps 2003, pp.129-143.

extérieur à sa famille. Miraculeusement (ou grâce aux médicaments décidément très puissants ?), il apparaît totalement guéri et maître de ses forces dans le reste du film.⁶¹

Un autre film, *Le serf*, témoigne puissamment de la maltraitance des esclaves, avec de nombreuses scènes d'humiliation et de violences physiques sur le personnage principal Jampa. Après s'être évanoui de fatigue en transportant pieds nus son maître sur le dos à travers la rivière de galets, Jampa est soigné par pas moins de quatre ou cinq infirmières affairées à son chevet (**Figure 22**). L'inquiétude assaillit les infirmières : un gros plan se fixe sur le visage soucieux de l'une d'elles (**Figure 23**). Au réveil de Jampa une nouvelle expression de soulagement illumine leur visage (**Figure 24**) : des gros plans se succèdent sur chacune d'elle. À ses pieds, un officier Han et une infirmière agenouillés lui passent des chaussures en souriant (**Figure 25**). Le même Han lui offre ensuite un cheval pour rentrer chez son maître. Mais Jampa ne comprend pas son offre, et se jette à genoux pensant lui servir de trépied comme il le fait habituellement avec son maître. À ce moment précis, un gros plan sur la mine décomposée et effrayée du Han souligne sa tristesse et sa profonde compassion : il s'agenouille aussitôt pour relever Jampa. Il l'aide encore à s'installer sur le cheval, assisté des infirmières qui semblent inquiètes de le voir repartir.⁶² Jampa quitte en versant des larmes les Han qui restent comme pétrifiés, et le regardent partir profondément touchés par l'évidente pauvreté et la misère de Jampa. Cette séquence relativement longue et hautement lyrique donne aux Han le rôle de sauveur, bienveillant et compatissant, choqué par l'animalité à laquelle Jampa est contrainte. D'autre

⁶¹ Dans *La caravane*, deux doctresses accompagnent le chargement de provisions. Pendant le voyage, elles distribuent des médicaments contre les maladies tropicales. Arrivées au village de destination, elles sont accueillies par les jeunes filles Miao et Hani se réjouissent d'avoir deux médecins qui pourront « leur éviter bien des maladies ». Finalement, on voit les deux Han procurer des soins aux villageois (probablement des vaccins).

⁶² À raison puisque dans la séquence suivante, son maître malintentionné fait payer à Jampa les soins qu'il a reçus en le traînant dans la steppe au bout d'une corde tirée par le cheval au galop.

part, la *minzu* minoritaire est elle misérable et sale : elle suscite la pitié et la compassion, et réalise difficilement qu'on peut se soucier d'elle.⁶³

Nécessairement et « naturellement » soumis à une autorité, la *minzu* minoritaire est également « éduicable ». Nous pouvons observer par ailleurs qu'il manque presque systématiquement un, voir les deux parents dans le foyer de la *minzu* minoritaire. Daiwu n'a que sa mère ; sa bien-aimée que son père (*La caravane*). Jampa n'a plus aucun de ses parents, il est élevé par sa grand-mère (*Le serf*). La véritable Gulendam n'a pas de mère et a été longtemps séparée de son père (*Les visiteurs de la montagne glacée*). On ne voit que le vieil oncle de Jinhua (*Les cinq fleurs dorées*). La jeune fille Yi a un père mais pas de mère (*Mystérieux compagnons de voyage*). Il y a donc définitivement une place à prendre pour éduquer la *minzu* minoritaire : c'est le rôle du « Grand frère Han », qui se définit dans sa propension à « civiliser » la *minzu* minoritaire. La *minzu* minoritaire est donc « à adopter » par un « nouveau père éducatif ».⁶⁴ Cette éducation devrait lui permettre de rompre avec les « malédictions » qui se transmettent depuis des générations : la disette, l'arriération, la méconnaissance du droit et l'incapacité de se gérer. Ces accablants semblent toujours liés à un destin qui « colle » à la *minzu* minoritaire. Ainsi, le « patriarche » miao de *La caravane* annonce avec enthousiasme au représentant de l'APL que c'est « la première fois depuis des générations que les récoltes sont aussi bonnes ». ⁶⁵ Un panoramique défile en même temps sur des champs riches en céréales.⁶⁶ Jampa, quant à lui, est serf de naissance : il l'a hérité de ses parents. La vraie Gulendam de *Les visiteurs*

⁶³ On trouve encore des images d'infirmières Han dans *Menglongsha*.

⁶⁴ Voir la partie 2 du travail de Li Yu, *Representations of Ethnic Minorities in Chinese Propaganda Posters, 1957-1983*, disponible sur <http://mclc.osu.edu/rc/pubs/minzu> (page consultée en décembre 2006).

⁶⁵ On retrouve très souvent la figure du patriarche dans ces films. On le verra en détail plus loin, dans le chapitre suivant.

⁶⁶ Ce passage renvoie à l'idée soutenue par le pouvoir central que les *minzu* minoritaires ne savent pas exploiter et mettre en valeur les ressources qu'elles possèdent ; l'envoi des Han est donc nécessaire pour le bien des *minzu* minoritaires et de la Chine.

de la montagne glacée a subi l'oppression depuis son plus jeune âge, lorsqu'elle a été vendue par son oncle ; Amir, son amour d'alors, avait été incapable de la sauver.

L'apprentissage auprès du Han est par conséquent salvateur car elle lui permet de s'émanciper de ce qui l'opprime : la faim, la religion, la hiérarchie, l'ignorance. *Les aigles de la steppe* est un exemple éloquent de ce que peut permettre l'éducation par le Han. Ali et Amina reviennent tous deux de la capitale où ils ont été diplômés : ils ont donc été éduqués par les Han. Tous deux portent des vêtements urbains et modernes et viennent effectuer des recherches sur l'élevage de chevaux. Face à eux, le simple vétérinaire Kader semble bien moins compétent. Amina lui conseille de lire des ouvrages qu'elle a ramenés de Beijing : il se plonge alors avidement dans ces lectures et parvient bientôt à surpasser les jeunes diplômés. On le voit dans plusieurs plans successifs (**Figures 26 à 29**), étudier à sa fenêtre, sur son balcon, dans l'étable, à son bureau... Tous les ouvrages qu'il consulte sont écrits en caractères chinois, sont édités à Beijing et très probablement rédigés par des Han (il y a bien sûr des oeuvres de Mao Zedong entre autres – **Figure 30**). Ce n'est pas directement un Han qui donne des outils à Amir pour s'éduquer ; mais c'est une ancienne étudiante à Beijing, et les lectures sont définitivement han, c'est-à-dire émises par le centre « civilisateur ». ⁶⁷ La religion est un autre facteur d'ignorance ou d'aliénation : la *minzu* minoritaire civilisée remplace aussitôt l'autel bouddhiste par un portrait de Mao (*Menglongsha, Le serf*). ⁶⁸

Finalement, le Han est toujours préoccupé par le bonheur des *minzu* minoritaires. Ce souci humaniste passe aussi par l'assurance d'un aboutissement de la relation amoureuse entre l'homme et la femme non-Han. Le chef local du PCC et les deux intellectuels qui

⁶⁷ Des livres parviennent également aux villageois de *Fleurs rouges de Tianshan*. Les Dai se réjouissent d'en recevoir sous peu avec l'arrivée de la caravane (*La caravane*). Mais qui est donc capable de les lire ?...

⁶⁸ La question de la religion sera abordée en détails dans le chapitre suivant.

collectent les chants folkloriques sont très soucieux de réunir Jinhua et son prétendant. Le chef local propose à Jinhua de partir à la recherche du jeune homme avec le portrait de celui-ci. Les deux Han de la ville suivent le prétendant dans toutes ses péripéties pour retrouver sa bien aimée. Tous les Han sont très peinés dès lors qu'un événement semble séparer les amoureux. De même, le responsable militaire du film *Les visiteurs de la montagne glacée* incite de nombreuses fois le protagoniste tadjik, Amir, à aller retrouver son amour d'enfance soudainement réapparue, la fausse Gulendam. Lorsque la vraie Gulendam se présente, c'est lui qui, avec satisfaction, donne le feu vert à Amir pour qu'il retrouve sa belle : « vas-y ! » (**Figures 31 et 32**).⁶⁹ Le Han est finalement prêt à tous les sacrifices pour sauver la *minzu* minoritaire, quitte à mettre sa vie en péril. Une scène tragique se déroule dans *Le serf*, lorsque Jampa est forcé de porter son maître pour fuir à l'étranger (allusion à la fuite du Dalai-lama en 1959). Alors que Jampa tente de se révolter contre son tortionnaire, celui-ci le menace avec une arme. Jailli d'on ne sait où, un soldat de l'APL arrive en renfort. Il tire sur le bourreau, mais est en retour touché d'une balle qui lui est fatale. Tout mourrant qu'il est, il trouve la force de sourire à Jampa et de lui tendre l'écharpe blanche tibétaine, avant de tomber à jamais (**Figures 33 et 34**). Le tragique de la scène est souligné par un chœur lyrique. Le Han est mort pour sauver le Tibétain. Il meurt aussi pour sauver les Tadjiks (*Les visiteurs de la montagne glacés*), et se jette dans les flammes ou à l'eau (*Menglongsha*) pour le bien de la communauté Dai.

L'animalité de la *minzu* minoritaire est cependant mise en relief par le grand sens de l'humanité du Han. À ce propos, la compassion du non-Han pour les animaux fait

⁶⁹ De la même façon, lorsque le mari d'Aikuli décide de la quitter (*Fleurs rouges de Tianshan*), l'officier Han tente d'arranger les choses et de le raisonner pour qu'il réintègre le foyer. Dans les autres films, l'un des amoureux est toujours mis en danger par un ennemi ; le Han participe activement à la réunion des deux amoureux.

étrangement écho à l'apitoyement du Han pour celle-ci.⁷⁰ La *minzu* minoritaire n'a de cesse de s'apitoyer sur le sort de l'animal mis en danger. Alors que Jampa est soigné par une armée d'infirmières Han, c'est autour d'un mouton, puis d'un poulain que s'affairent les médecins kazakhs des *Aigles de la steppe* (**Figures 35 et 36**). Lorsque Amina vient apporter des livres à Kader, celui-ci est au chevet d'une biche (**Figure 37**), supportée par une petite fille à la mine dépitée. Kader s'inquiète de la hausse de température de la biche.⁷¹ Aussitôt Amina examine sa blessure avec attention. La musique triste et recueillie est plus forte à mesure que la pression des personnages monte, dans l'attente du verdict. Les visages fermés et concentrés d'Amina et de Kader traduisent leur inquiétude : on sent la même tension que lorsque Jampa est soigné.⁷² De la même façon que la *minzu* minoritaire est attendrie par l'animal, le Han prend en pitié la *minzu* minoritaire. Ce rapprochement n'est certainement pas anodin, et replace le non-Han dans la position qu'on lui accorde concrètement, celle de l'inhumain ou du sous-humain.

c) Bilan

Deux principes majeurs ont pour fonction de normaliser et justifier les inégalités sociales et économiques entre Han et *minzu* minoritaire. Dans un premier temps, une frontière imaginée, basée sur une approche physique de la *minzu* minoritaire (géographique et corporelle), pose les fondements d'une division binaire. Ce processus qui consiste à créer l'Autre à l'intérieur d'une construction binaire « Eux/Nous » est aussi appelé

⁷⁰ Dans *Le serf* c'est toutefois la compassion de Jampa pour le Han décédé qui prévaut.

⁷¹ « 39 degrés... », soupire-t-il. « 39 degrés ! » s'étonne Amina qui sort aussitôt son stéthoscope pour examiner la biche.

⁷² De même, grand soin est pris des moutons de *Fleurs rouges de Tianshan*. Le personnage Yi est outré par la façon dont le vil nationaliste traite son cheval (« moi je ne frappe pas les animaux ! »- *Mystérieux compagnons de voyage*).

« *othering* » ou « autrisation », c'est-à-dire la création de l'Autre. Cette frontière qui sépare les Han des non-Han est notamment fondée sur leur relation à la culture : dans le cas des *minzu* minoritaires, nature et culture coïncident ; tandis qu'elles s'opposent chez les Han. Dans un second temps, l'aspect « humanitaire » des actions du Han invoque la pitié des supérieurs pour les faibles. Dans son analyse du film de Zhang Yimou, *Pas un de moins* (*Yige dou bu neng shao* 一个都不能少), Lau Kin Chi critique avec vigueur le « don unilatéral » :

Il a pour prémisse et effet la reconnaissance et l'acceptation des « écarts », normalisant ainsi des relations sociales différentielles. Il exclut l'ouverture de nouveaux rapports.⁷³

Le projet civilisateur est, en retour, légitimé par ces inégalités : il a nécessairement besoin d'un « barbare à civiliser » pour exister. L'humanisation (voire la surhumanisation) du Han, outre qu'il renvoie à la bestialité de la *minzu* minoritaire, vise clairement à « purifier » l'acte de civiliser. Le mythe de la *minzu* minoritaire sauvage, arriérée et affaiblie par son manque de sagesse, cherche à peindre une image de la réalité qui donne automatiquement raison aux Han civilisateurs. Leurs actions paraissent alors démotivées c'est-à-dire purifiées de tout objectif, guidées sincèrement et uniquement par leur bonté naturelle.⁷⁴ La *minzu* minoritaire peut recevoir l'aide du Han comme toute petite sœur de son frère aîné. Le cycle de la « reconnaissance » éternelle de la *minzu* minoritaire envers le Han « salvateur et bienfaiteur » est ainsi engendré. Cette relation est par définition déséquilibrée : elle appelle à la domination de l'un et la sujétion de l'autre. Elle est toutefois stabilisée par la compassion

⁷³ Lau Kin Chi, « Représentation de la Chine rurale dans le discours de la modernisation », in *Le miracle chinois vu de l'intérieur*, Paris, Syllepse, 2005, p.23.

⁷⁴ C'est le rôle du mythe tel qu'il est décrit par Barthes. Selon lui, le mythe sous-tend systématiquement un but, une « motivation » ; sa fonction est de « naturaliser » et « innocenter » ce qui est profondément motivé. Voir la deuxième partie de l'ouvrage de Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Le Seuil, 1970.

du Han pour la *minzu* minoritaire : tout ce qui peut nuire à la *minzu* minoritaire touche profondément le Han, qui souffre par empathie.

La relation de domination-sujétion est un coup de force, donc instable, et qui appelle la révolte ; *la dépendance est un facteur de stabilité*, dont la déstabilisation provoque, au contraire, la souffrance.⁷⁵

Le projet civilisateur alimente le mythe de la dépendance réciproque et dissimule l'assujettissement de la *minzu* minoritaire. Cette figure de l'Autre inférieur et à éduquer rentre d'ailleurs dans un cadre qui dépasse la simple confrontation « Eux » et « Nous ». La visibilité de l'altérité soutient concrètement un objectif plus vaste : celui de la construction nationale qui doit se concrétiser par la standardisation de l'altérité et sa juxtaposition au modèle universaliste chinois.

⁷⁵ Memmi, *La dépendance*, p.176. Les italiques sont d'Albert Memmi.

CHAPITRE 7 – ÉLOGE DE LA DIVERSITÉ OU UNIFORMISATION DES VALEURS ?

Le projet de modernisation dans la Chine socialiste se base sur une estimation de ce qui peut y être inclus ou doit en être exclu. En effet, certaines valeurs sont jugées favorables au développement, tandis que d'autres renvoient à l'arriération et l'incompatibilité avec l'idée de progrès. Afin d'entraîner l'ensemble de la population, et notamment les *minzu* minoritaires, dans la spirale de la modernisation, le pouvoir central procède à une uniformisation des valeurs. Le niveau d'inclusion de chacun dans ce projet se réfère au potentiel d'assimiler et mettre en application ces vertus. À ce titre, l'éducation tient une place primordiale dans leur diffusion, par la construction de « modèles socialistes ». Le Han est imposé comme source d'inspiration et d'imitation pour la *minzu* minoritaire, qui doit « apprendre du Grand frère ». Parallèlement, la figure de personnages loyaux et dévoués au PCC participe à la définition de la *minzu* minoritaire exemplaire.

Ici, la discussion de la chercheuse Ann Anagnost sur l'éducation maoïste peut nous apporter quelques précisions.¹ L'anthropologue fait une distinction entre la notion de discipline comme mode de surveillance chez Foucault à travers les organisations institutionnelles, et le principe éducatif confucéen et maoïste fondé sur l'imitation volontaire d'un modèle (Ann Anagnost parle de consentement- *consent*). Les modèles apparaissent alors plus comme des modèles d'influence que comme une imposition autoritaire.

¹ Ann Anagnost, « Socialist Ethics and the Legal System », in *Popular Protest and Political Culture in Modern China*, Jeffrey Wasserstrom et Elizabeth Perry (Dir.), Westview Press, 1994, pp.177-205.

Toutefois, dans la thématique de l'image de la *minzu* minoritaire au cinéma, sa spectacularisation tient par nature au contrôle et à la surveillance dans une relation de pouvoir basée sur celui qui voit, et celui qui est vu. Il n'est pas *un* modèle de la *minzu* minoritaire que chacun doit s'appliquer à suivre dans un domaine précis, mais une multitude de figures de bons « sujets socialistes ».

A – Naturalisation de la pensée socialiste : unité politique

a) La *minzu* minoritaire fidèle au PCC

Dans son analyse du discours sur la construction nationale, Elena Barabantseva discerne deux groupes dont la participation active au projet socialiste mobilise les efforts du centre politique : les Chinois d'outre-mer (*huaqiao* 华侨) et les *minzu* minoritaires. La chercheuse soutient que le nouveau gouvernement en place cherche à gagner la loyauté de chacune de ces catégories selon deux procédés distincts.

While communist slogans were used to create 'socialist Chinese' out of backward minorities, nationalist rhetoric was employed to reach out and attract overseas Chinese to the socialist building project.²

Tandis que les slogans communistes étaient utilisés pour faire des *minzu* minoritaires arriérées des 'Chinois socialistes', la rhétorique nationaliste était employée à tendre la main et attirer les Chinois d'outre-mer vers le projet de construction socialiste.

² Elena Barabantseva, *The Shifting Boundaries of the Chinese Nation: Ethnic Minorities and Overseas Chinese in China's Modernisation Project*, thèse soutenue à l'Université de Manchester, 2005, p.74.

Dans un souci de légitimation du pouvoir communiste, l'emphase est portée sur la loyauté des *minzu* minoritaires au PCC, auquel se substitue l'État-nation et le patriotisme dans le cas des Chinois d'outre-mer. Le gouvernement cherche ainsi à former un « cosmopolitisme domestique » (*domestic cosmopolitanism*) pour réutiliser les termes d'Elena Barabantseva. Autrement dit, l'idéologie dominante fait la promotion d'une universalité à l'intérieur des frontières nationales : elle encourage les *minzu* minoritaires à dépasser leurs spécificités locales et signifier leur appartenance à la Chine dans sa globalité à travers leur dévouement au PCC. Cette stratégie politique, mise en place avant 1949 sous les Fronts Unis (*guogong guanxi* 国共关系) et reprise en RPC, vise avant tout à détacher la *minzu* minoritaire de ses anciennes pratiques et croyances (religieuses, sociales, politiques) et à la rassembler autour du projet défini par le PCC.³ On peut donc parler d'un déplacement de la loyauté aux principes locaux vers une cause globale imposée par le centre.⁴

Deux exemples, tirés des films *Menglonsha* et *Le serf*, illustrent ce passage du particularisme local vers une idéologie plus globale. Ces deux films racontent, dans des contextes et des lieux différents, l'entrée de l'APL dans des régions de *minzu* minoritaires. Bien sûr représentée pacifique et presque miraculeuse car salvatrice, l'arrivée des

³ On distingue deux Fronts Unis avant 1949. Le premier, en 1924, résulte d'une alliance entre le PCC et le GMD contre les Seigneurs de la guerre. La seconde réunit les mêmes acteurs contre l'invasion japonaise en 1936.

⁴ De façon générale, la chasse aux superstitions et aux mouvements religieux a touché tous les milieux, en particulier les campagnes. Dès le mouvement du 4 mai 1919, l'appel était lancé pour une « vision rationnelle » du monde à travers les figures de « Monsieur démocratie » (*de xiansheng* 德先生) et « Monsieur science » (*sai xiansheng* 赛先生). Aujourd'hui encore, toute forme de croyances religieuses ou superstitieuses est considérée comme fondamentalement arriérée et opposée à toute volonté de progrès et de modernité : c'est ce que démontre la campagne lancée contre Falungong, dont on peut voir quelques affiches très intéressantes sur le site de Landsberger dans la section « Falungong ». Ces affiches ne sont pas disponibles dans son ouvrage qui date de 1995, mais seulement sur Internet.

communistes annonce une nouvelle ère.⁵ Le passage d'une croyance vers une autre est marquée par la substitution du socialisme à la religion locale. Dans cette perspective, les images procèdent à un dénigrement des valeurs locales et une valorisation de la pensée révolutionnaire socialiste. Au début du film *Menglongsha*, on voit la mère de l'homme emprisonné prier devant un autel bouddhiste : une première fois pendant que son fils est confronté au propriétaire terrien qui veut l'enfermer (**Figure 38**) ; puis une seconde fois avant qu'un soldat de l'APL ne vienne rendre visite à cette famille, alors que le fils est toujours prisonnier (**Figure 39**). L'autel est constitué de bougies, de fleurs, de bâtons d'encens, d'une statuette et d'une affiche de Bouddha. Il est plongé dans l'obscurité, simplement éclairé par la lumière fébrile d'une bougie. Il apparaît plus clairement dans la seconde scène, mais dans une lumière terne et jaunâtre. La vision furtive de ces scènes suffit à souligner l'insignifiance de ces gestes : dans tous les cas, le fils est enlevé et reste prisonnier. Les prières au Bouddha n'ont eu aucune efficacité.

Ces scènes contrastent avec une autre séquence, plus avant dans la narration du film. Les propriétaires terriens, afin de convaincre les villageois de chasser les militaires Han, provoquent l'incendie d'une maison. Alors que les cendres sont encore chaudes, le propriétaire professe la « calamité » (*zainan* 灾难) en accusant les Han « qui ne croient pas au Bouddha » (*bu xin fo de* 不信佛的). Cette stratégie échoue lorsque les villageois sauvés des flammes par les militaires démasquent la supercherie. Dès le lendemain, le jeune fils est libéré par l'APL et les militaires aident les villageois à reconstruire la maison

⁵ « La libération pacifique du Tibet » (*Xizang heping jiefang* 西藏和平解放) est un terme récurrent dans la terminologie du Parti, notamment dans l'énoncé de la « l'Accord en 17 points de la libération pacifique du Tibet » (*Heping jiefang Xizang de shiqi tiao xieyi* 和平解放西藏的十七条协议). Quand on sait les véritables désastres humains et matériels qu'ont causé l'entrée de l'APL au Tibet et les rebellions du peuple tibétain, on comprend toute l'importance de cette formulation hautement idéologique. Les rebelles tibétains parlent plutôt d'invasion. Dans le cas des *minzu* minoritaires du Sud, les révoltes ont également fait rage et relativise le rencontre « pacifiste » des Han et non-Han présentée dans ces films.

brûlée. Dans la nouvelle habitation figure un nouvel autel dédié au... Président Mao. Cet autel contraste avec l'ancien par sa taille et le halo de lumière qui l'entoure. Les mêmes éléments sont conservés : bougies, bouquets de fleurs, offrandes (des fruits et non plus de l'encens). Au centre figure un portrait de Mao Zedong. Un zoom progressif sur l'autel puis le visage de Mao est ponctué par le discours passionné du militaire sur l'action du PCC (**Figures 40 et 41**). Opposée à la vacuité des prières au Bouddha, la puissance du Parti et de la pensée socialiste est réaffirmée.

Dans le même registre, *Le serf* discrédite la religion des lamas, et vante les qualités du socialisme. Jampa et sa grand-mère se rendent au temple pour prier. Cette séquence marque le début des mauvais traitements infligés au jeune Jampa par les hauts dignitaires religieux : visiblement affamé, le garçon vole des offrandes au Bouddha. Dans un premier plan, Jampa est agenouillé contre une colonne pendant que sa grand-mère salue à l'entrée du temple. Il plonge discrètement les doigts dans le beurre qui doit constituer une offrande (**Figure 42**). Sa grand-mère le réprimande puis le conduit à l'intérieur du temple, où elle poursuit son cérémonial en faisant couler un peu de beurre dans chaque lampe (**Figure 43**).⁶ On entend en fond sonore des moines répéter des mantras, et les pièces sont très sombres : ce qui a pour effet d'alourdir l'atmosphère. Pendant ce temps, Jampa se rend dans une pièce adjacente et franchit littéralement la barrière de l'interdit en passant un rideau en maille de fer (**Figure 44**). Les jeux de lumière composent une ambiance ténébreuse et inquiétante ; la tenue dépareillée et le visage sale de Jampa contraste avec la richesse des décorations de la statue dorée. Attiré par les nombreuses offrandes arrangées sur l'autel de la déesse Baidu, Jampa profite d'être seul pour croquer dans une offrande et

⁶ Les temples tibétains utilisent des lampes à beurre, qui peuvent constituer des instruments de divination. Il existe d'ailleurs une fête de la lampe à beurre (Tsongkapa). Le beurre de yack est à l'origine de l'odeur âcre qui règne dans les temples tibétains, mais il peut également se consommer avec du thé ou sous la forme de tsampa (farine d'orge et beurre salé).

la dissimuler dans son vêtement (**Figure 45**). Il est soudain saisi par un des moines du temple qui va le dénoncer publiquement.

Un instant plus tôt, le regard de la déesse, dans un plan prolongé et zoomé (**Figure 46**), paraissait serein et compatissant, comme le soulignaient les paroles de son amie Lamka que Jampa se remémorait (voix-off). Aussitôt que Jampa est traîné au-dehors du temple, un plan zoomé revient sur le visage de cette déesse, dont le sourire évoque à présent l'ironie et la satisfaction. La punition exigée par les lois du temple est la section de la langue et des mains ; mais le Bouddha vivant (*huofo* 活佛) le libère en le condamnant au silence (« la malédiction te rendra muet »).⁷ Sous le choc, Jampa tombe malade : sa grand-mère va prier pour lui ; mais ce qui le remet vraiment sur pied est la nourriture que lui donne secrètement Lamka. Cet épisode nous apprend que la religion, loin d'émanciper les plus faibles, contribue à les détruire physiquement et moralement. Elle ne leur apporte pas la nourriture, mais leur enlève de la bouche ; les dieux et les déesses sont plus soignés que les êtres humains réduits à la misère. Au lieu de compassion, c'est la répression que connaît Jampa.

Lorsque celui-ci a grandi, son amie Lamka lui rapporte les paroles d'un voyageur : un bodhisattva de haute stature (*tinggao de pusan* 挺高的菩萨) s'élève devant un soleil rouge.⁸ Comme la déesse Baidu, il peut tout voir (*shenme dou kandejian* 什么都看得见) et se distingue par sa grande compassion. Il lui suffit de pointer un lieu du doigt pour envoyer une armée de bodhisattvas qui « portent à la tête une étoile rouge à cinq branches ».

⁷ Bouddha vivant est un titre honorifique donné aux moines qui se distinguent dans leur pratique du Bouddhisme. Le Dalai-lama et le Panchen-lama sont par exemple des Bouddhas vivants.

⁸ Un Bodhisattva est un être (sattva) humain ou divin qui a atteint l'état d'Eveil (Bodhi) au sens bouddhique. Il suspend son entrée dans le *nirvana*, par compassion pour ses semblables, pour veiller sur eux. Mao Zedong apparaît donc comme un « Bouddha en sursis ». Voir la définition du terme « bodhisattva » et de ses représentations dans le *Dictionnaire du Bouddhisme*, Paris, Encyclopaedia Universalis & Albin Michel, 1999, pp.94-98.

Cette métaphore pour décrire Mao et l'APL réutilise donc les termes et les qualités en principe accordés aux personnages du Bouddhisme. Les militaires s'avèrent effectivement les véritables sauveurs de Jampa et de Lamka dans ce film. Leur grande compassion soulignée plus haut, contraste avec la rigidité et la cruauté des religieux. Les cérémonies religieuses sont d'ailleurs marquées de mysticisme et de magie noire, comme lors du rituel organisé par le Bouddha vivant : il transperce de plusieurs flèches une étoile à cinq branches pour condamner l'APL à périr. Le grand Bouddha du temple tient lieu de cachette aux nombreuses armes avec lesquelles les moines ont l'intention de chasser l'armée. La religion est donc le mal et l'hypocrisie incarnée. Dans la dernière scène, le portrait des religieux est remplacé par celui de Mao, et au lieu des hautes autorités ce sont les pauvres Jampa et Lamka qui se trouvent dans cette pièce du temple (**Figures 47 et 48**). L'ordre des choses a été inversé et « rétabli » grâce à l'intervention de l'APL envoyé par Mao. De cette façon, la nature transcendante du socialisme s'impose comme une évidence aux *minzu* minoritaires qui s'étaient « fourvoyées » jusque-là.

Ces deux exemples mettent donc en place une essentialisation de la pensée socialiste, dont les *minzu* minoritaires comprennent qu'elle sert vraiment leurs intérêts. Les passages du Bouddhisme au socialisme s'effectuent dans des lieux hautement symboliques car centralisateurs : le foyer, dans le cas du village de *Menglongsha*, et le temple dans le cas du Tibet. Le socialisme peut libérer, nourrir et assurer la justice, contrairement à la religion qui, lorsqu'elle n'est pas vaine, est clairement cause de tous les malheurs. Cette acculturation, pourrait-on dire, se déroule naturellement et avec harmonie : la nature puérile des *minzu* minoritaires est-elle si instable mais si docile qu'elle leur permet de changer leur pensée du tout au tout en quelques scènes ? Pas nécessairement, car ce « saut qualitatif » des non-Han sur l'échelle de l'évolution marxiste a démontré sa primordialité, en transcendant tout autre possibilité. Les *minzu* minoritaires vivent dans l'erreur et l'infortune jusqu'à l'arrivée opportune des Han. La fidélisation des non-Han au

PCC peut donc s'amorcer sur la base du mythe de Mao et de l'APL. La loyauté au PCC, telle qu'elle est présentée, est clairement récompensée : elle joue en faveur des plus démunis.

D'autres images appuient la force du PCC, le respect qu'il inspire aux plus faibles et la crainte qu'il sème chez les « ennemis du peuple ». À son réveil dans une scène que nous avons déjà évoquée, le regard de Jampa se pose sur la fameuse étoile à cinq branches épinglée à la veste de l'infirmière (**Figure 49**) ; il se remémore alors les paroles de Lamka (en voix-off). Dans *Menglongsha*, le cruel propriétaire sur le point de commettre une autre humiliation, est arrêté par l'arrivée de l'APL. Un plan zoomé sur le visage déterminé du Han est suivi d'un autre sur l'étiquette de sa veste qui indique « APL » (**Figure 50**), puis à nouveau le visage du Han, et finalement un dernier plan sur le visage effrayé du vil personnage (**Figure 51**). Les autres films, dont l'histoire ne raconte pas la libération ou l'émancipation mais les effets de celle-ci, présentent aussi régulièrement le portrait de Mao Zedong. Ce n'est sans doute pas anodin non plus si le personnage central de *La troisième soeur Liu* est habillée précisément en rouge dans les scènes où elle proteste contre les injustices par ses chants (**Figures 52 à 54**) : la pensée socialiste s'installe même dans la légende Zhuang.⁹

Si la *minzu* minoritaire est transcendée et entièrement dévouée à la cause socialiste, c'est qu'elle a conscience du bénéfice qui lui est apporté. Les seuls personnages non-han qui subissent des dommages après l'arrivée de l'APL sont ceux qui se soustraient à l'autorité du PCC. La fausse Gulandam envoyée par le GMD est tuée dans la nuit où elle est découverte (*Les visiteurs de la montagne glacée*). Le moine qui tente de fuir à l'étranger

⁹ Sur l'histoire originale de *La troisième soeur Liu* et ses modifications pour l'adapter au « travail révolutionnaire », voir Loh, pp.165-167,

meurt dans *Le serf* ; les propriétaires terriens du village de Menglongsha sont arrêtés, de même que les traîtres de *Fleurs rouges de Tianshan*. Ali, malgré son éducation à la capitale, doit se rendre à l'évidence et accepter la supériorité spirituelle de Kader qui a lu avec attention toutes les œuvres de Mao (*Les aigles de la steppe*). En définitive, le perdant est toujours celui qui ne se plie pas aux directives du PCC. Le destin de la *minzu* minoritaire est par conséquent étroitement lié à celui du Parti.

b) Unité des *minzu* contre l'ennemi national

La condition ultime pour que la *minzu* minoritaire appartienne au « peuple » (*renmin* 人民) est sa loyauté envers le PCC. Une lutte peut alors s'engager contre l'ennemi (*diren* 敌人) ou le « non-peuple » (*fei renmin* 非人民).¹⁰ Au même titre que la femme (*funü* 妇女) ou le paysan (*nongmin* 农民), la *minzu* minoritaire constitue donc un « sujet socialiste » à part entière.¹¹ Son combat est assimilé à celui des paysans, travailleurs et soldats en termes de lutte des classes (*jieji fendou* 阶级奋斗). L'appartenance « ethnique » est par conséquent substituée par l'appartenance à une classe qui doit lutter

¹⁰ Ces termes de « peuple » et « non-peuple » employés par le PCC désignent, pour simplifier, les personnes susceptibles d'être de bons éléments socialistes, et les autres. De façon précise les définitions varient selon qui le PCC souhaite inclure ou non dans les bons éléments. Sur l'histoire de ces mots et de leur usage, voir Michael Schoenhals, *'Non-people' in the People's Republic of China: A Chronicle of Terminological Ambiguity*, East Asian Studies Center, Indiana University, 1994. Une partie de l'ouvrage est également disponible en ligne sur le site de l'université : <http://www.indiana.edu/~easc> (dernière consultation en juillet 2007).

¹¹ Tani Barlow identifie le terme *funü* à celui de « femme nationale » (*national woman*), qui s'inscrit dans l'ère maoïste et signifie la lutte pour l'égalité des genres. Il se distingue de *nüxing* 女性 et *nüren* 女人, qui remettent en question la représentation de la femme dans le dogme marxiste du PCC et revendiquent une sexualité féminine. Tani Barlow, *The Question of Women in Chinese Feminism*, Duke University Press, 2004. Tani Barlow est également intervenue à l'Université Lyon 3 pour présenter son ouvrage à la fin de l'année 2006.

pour se libérer. En tant que sujet socialiste, le non-Han se voit assigné à un certain nombre de tâches afin d'aider à la construction nationale. Presque tous les films ont trait à la protection des frontières nationales contre les nationalistes ou les puissances étrangères. Les lieux des actions sont toujours périphériques comme nous l'avons expliqué dans le deuxième chapitre de cette partie. Certaines actions se situent clairement dans la lutte pour la sécurisation des frontières, d'autres décrivent plutôt la construction des zones frontalières. La lutte contre l'ennemi (GMD, capitalistes...) est également un principe unificateur évoqué par ces films. De ce fait, la *minzu* minoritaire est élément clé dans la construction nationale, car elle est l'outil essentiel à la protection et à la consolidation des frontières. Les régions qu'elle occupe sont des « zones tampons » et la constitue à son tour « peuple tampon ». ¹² Nous n'observons jamais dans les films le lieu précis de la frontière : pas de muraille, de barrière ou de douane par exemple. Le spectateur est toujours transporté au contraire dans des « régions frontalières » (*bianjiang*), ce qui revient à parler de zones plus que de lignes frontalières, comme évoqué dans la première grande partie de ce travail.

L'utilisation des *minzu* minoritaires aux périphéries pour protéger les frontières repose en réalité sur un principe impérial, déjà en application sous la dynastie des Tang, comme Liu Xiaoyuan le rappelle dans son ouvrage consacré à la notion de frontière en Chine. ¹³ Il s'agissait alors de préserver les tribus non sinisées afin qu'elles servent de « barrières défensives » contre d'éventuels assaillants. ¹⁴ Plus tard, la politique des Qing privilégie aussi la défense des frontières par les « barbares », contre les russes notamment

¹² Voir p.92 de l'article de Peng Youjun, « Frontières et minorités chinoises », *Monde chinois*, hiver 2004-2005, n°3, pp.89-10.

¹³ Liu Xiaoyuan, *Frontier Passages*, pp.1-25.

¹⁴ Liu parle de non-Han, ce qui ne semble pas totalement anachronique puisque l'élite chinoise s'autonommait *Hua* ou *Han*. Toutefois ce terme Han n'avait pas la valeur qu'il a acquis à l'époque contemporaine de la construction de l'État-nation chinois.

: c'est le principe qui consiste à « utiliser les barbares pour contrôler les barbares » (*yi yi shi yi 以夷制夷*).¹⁵ Bien sûr ce système devient obsolète lorsque l'espace chinois est redéfini par la conception occidentale d'État-nation à frontières fixes et déterminées. Toutefois, on retrouve une démarche assez similaire dans le gouvernement de Mao ; à ceci près que les *minzu* minoritaires ne sont pas étrangères mais intégrées à l'État-nation. Elles protègent donc les frontières de l'intérieur de la Chine.

La caravane s'ouvre sur un personnage de la *minzu* Miao, le jeune Daiwu, qui guette au loin le passage éventuel de l'ennemi (les alliés du GMD). Dans un plan zoomé sur le haut de son corps, on voit Daiwu scruter l'horizon ; il aperçoit de la fumée dans les montagnes, signe d'une présence suspecte. Les militaires han et tadjiks des *Visiteurs de la montagne glacée*, sont répartis en plusieurs unités dans les montagnes et se tiennent prêts à attaquer l'ennemi. Le lama antipathique du *Serf* décide de fuir à l'étranger, mais Jampa le rejette et l'empêche d'avancer. Les autres films sont plus centrés sur l'édification des zones frontalières : il s'agit de les moderniser et de les rendre productives, et par là même fidèles au centre. *Les aigles de la steppe* sont des médecins qui cherchent à éradiquer les maladies qui affaiblissent les troupeaux ; Aikuli et son village concentrent leurs efforts sur la production agricole (*Fleurs rouges de Tianshan*) ; *Mystérieux compagnons de voyage* appartient au registre de la lutte contre l'ennemi dissimulé à l'intérieur des frontières. La fuite des *minzu* minoritaires est exclue car elle risque de perméabiliser les frontières. Le but est donc aussi de maintenir la *minzu* minoritaire à l'intérieur des frontières.

Néanmoins, cette lutte ne peut être menée par la *minzu* minoritaire seule. Incapable de prendre une décision ou de s'engager sans l'avis du Han (rappelons qu'elle est puérile et sans défense), elle ne peut tenir le rôle que de subordonnée, de « seconde ». Le Han, ou

¹⁵ Ici, *yi* 夷 signifie tribus barbares (de l'Est).

représentant de l'autorité, n'est jamais bien loin et assure les opérations décisives. L'envoi de Han aux frontières sert à maintenir un contrôle sur la *minzu* minoritaire. L'envoi historique massif de militaires, paysans, « soldats-cultivateurs » et administrateurs Han dans les régions comme le Xinjiang, la Mongolie ou le Sud-est de la Chine, contraste avec la présence modérée des Han dans ces films.¹⁶ Le village de Menglongsha n'est investi que par quatre soldats. On voit tout de même dans les images suivantes, la multiplication des Han sur le marché. Les Han n'apparaissent jamais en nombre trop important en comparaison des *minzu* minoritaires. Leurs rencontres, comme nous l'avons souligné, sont toujours pacifiques et harmonieuses. De nombreuses études ont pourtant démontré que les conflits ont souvent éclaté au niveau local avec l'arrivée des Han. Pour ne citer qu'un exemple, l'incident de Shadian a été particulièrement violent.¹⁷ Ces conflits sont totalement omis dans la narration des films. C'est au contraire l'occasion de donner une version officielle des faits, comme dans le cas de *Le serf* : les rebellions des années 1950 sont allouées aux religieux mal intentionnés et empressés de défendre leurs intérêts propres, et innocentent l'armée Han. Cette version oublie également les soulèvements populaires du Tibet. Le Han, on l'a vu dans chaque film, est toujours plein de bonnes intentions, et la *minzu* minoritaire ne peut que le reconnaître. Elle lui est donc totalement dévouée et le seconde dans toutes ses actions. Trois types de personnages jouent des rôles clés dans la construction d'une *minzu* minoritaire loyale et subordonnée : la femme, investie dans la

¹⁶ Sur l'envoi des Han en Mongolie Intérieure : Uradyn Bulag, « Inner Mongolia: Dialectics of Colonization and Ethnicity-Building » in *Governing China's Multiethnic Frontiers*, Morris Rossabi (Dir.), Seattle, Washington, University of Washington Press, 2004, pp.84-116.

¹⁷ Shadian 沙甸 était un village Hui dans le Yunnan, administré dans les années 1970 par les Han. Des insurgés Hui ont monté une rébellion en 1975. S'ensuit ce qui a été nommé le « massacre de Shadian » avec l'entrée dans le village de l'armée. Les bombardements fusent entre villageois et militaires, jusqu'à ce que les Hui soient contraints de se rendre ; ils finissent exécutés pour la plupart. Voir Ma Kaixian 马开贤, *Shadian de zuotian- jintian, 沙甸的昨天- 今天* (Shadian d'hier et d'aujourd'hui), Kunming, Yunnan daxue chubanshe, 1995. Voir également le travail de Vanessa Frangville, *L'incident de Shadian : la mémoire et la politique des minzu*, mémoire de DEA soutenue à l'Université Jean Moulin Lyon III, 2004.

lutte, joue le rôle d'intermédiaire entre l'idéologie socialiste et sa *minzu* ; l'homme, une fois passées les premières méfiances, est le subalterne fidèle du Han ; le vieillard permet également de faire le lien entre les Han et sa *minzu*, car il représente la mémoire et peut témoigner des changements.

Il y aurait beaucoup à dire sur le rôle de la femme dans chacun de ses films. Elle représente en effet le « domestique », l'intérieur voire « l'intimité » de la *minzu*.¹⁸ La connexion entre *minzu* et femme, comme entre nation et femme, est une métaphore bien connue qui identifie la femme à la terre et au foyer : elle doit être chérie et protégée. Elle est donc investie d'un rôle de représentation de la *minzu* minoritaire, et d'une mission didactique. Elle est également la figure du faible opprimé, doublement opprimée par sa condition de femme et de *minzu* minoritaire arriérée. Elle peut être l'objet de maltraitance : la jeune fille Yi de *Mystérieux compagnons de voyage* est harcelée par l'ennemi répugnant qui lui demande un baiser ; le propriétaire mal intentionné de *Menglongsha* ordonne à la femme de se déshabiller si elle veut retrouver son mari ; Aikuli est méprisée par son mari, qui la quitte, et une partie de sa communauté n'accepte pas qu'une femme puisse les diriger (*Fleurs rouges de Tianshan*). Parallèlement, les violences engendrées contre les femmes renforcent l'idée de sauvagerie de la *minzu* minoritaire. Esther Yau note que cette relation triangulaire entre la femme non-Han, l'homme non-Han qui la maltraite et le Han qui la délivre, symbolise la *minzu* minoritaire qui a besoin et soutient le Han valeureux.

In short, good minority women were strategically produced to incriminate native men who resisted the government's regional policies.¹⁹

¹⁸ Emmanuel Lévinas, cité au sujet des séries télévisées par Jean Mottet, *Série télévisée et espace domestique, la télévision, la maison, le monde*, Paris, L'Harmattan, 2005, p.16.

¹⁹ Yau, p.283.

En résumé, les braves femmes de la *minzu* minoritaire étaient produites stratégiquement afin d'incriminer les hommes natifs qui résistaient à la politique régionale du gouvernement.

On peut faire cette remarque à propos de plusieurs scènes dans lesquelles c'est la femme qui dénonce le mauvais traitement de l'homme et de sa *minzu*, et disculpe (voire héroïse) ainsi le Han. Uradyn Bulag note également l'utilisation stratégique de la *minzu* minoritaire féminisée ou victimisée afin de donner une image non agressive du non-Han.²⁰ Parfois, l'homme non-Han peut aussi tenir ce rôle, s'il est représenté infériorisé à l'extrême comme Jampa. On retiendra l'image de Lamka dans *Le serf* : le « Bouddha vivant », se voyant pris au piège lorsque Jampa découvre les armes cachées dans le temple, décide de brûler le temple. Devant la population, il accuse immédiatement les militaires de l'APL de vouloir détruire leur patrimoine religieux (**Figure 55**).²¹ Mais la jeune Lamka intervient (**Figure 56**) et soutient que l'armée est bonne alors que le moine est « une personne mauvaise » (*bushi haoren* 不是好人). Le peuple commence à douter, et c'est Qiangba qui finit de les convaincre en sortant les armes dissimulées et en pointant du doigt le responsable (**Figure 57**). Alors qu'il s'effondre, ce sont deux jeunes gens Han qui viennent le soutenir (**Figure 58**).

Si Jampa peut tenir ce rôle, c'est que la jeune femme, Lamka, lui a enseigné les valeurs du PCC et de l'APL dans les scènes précédentes.²² Le rôle didactique de la femme peut la pousser à réprimander son propre mari, comme c'est le cas dans *Fleurs rouges de*

²⁰ Uradyn Bulag, « Models and Moralities: The Parable of the Two 'Heroic Little Sisters of the Grassland' », *The China Journal*, n°42, juillet 1999, pp.21-41. L'image des deux jeunes sœurs mongoles contrebalance par exemple avec la menace que constitue le cruel Gengis Kahn (p.29).

²¹ On peut faire le rapprochement avec la scène de *Menglongsha* pendant l'incendie détaillé plus haut.

²² C'est également une femme non-Han qui va dénoncer à l'APL la présence d'un étrange chargement qui conduira peut-être à l'ennemi, dans *The Horse Caravan*. Cette même femme ne fait plus que des apparitions sommaires par la suite ; sa fonction principale était d'alerter les militaires Han.

Tianshan. Il s'exprime pleinement avec l'image de la jeune tibétaine qui enseigne aux siens le vocabulaire technique et l'écriture dans *Le serf* (Figure 59).²³

L'homme de la *minzu* minoritaire n'est pas uniquement la figure du mal, il est aussi bien souvent le fidèle serviteur du Han.²⁴ Il essaie de s'apparenter au Han en l'imitant, parfois physiquement comme Amir en costume de l'APL dans *Les visiteurs de la montagne glacée*. Mais ce faisant, il est condamné à répéter des gestes ou des allures qui ne sont pas les siens, et à rester une copie dépossédée du Han. Il a certainement une force physique : il est capable de désarmer l'ennemi, et a un corps viril. Mais dans ce corps d'homme, on retrouve un caractère puéril, sans sagesse ni savoir, qui a besoin du Han pour le guider. Les rapports sociaux complexes sont effacés et résumés à l'homme de la *minzu* minoritaire qui suit le modèle Han et devient à son tour un modèle pour les siens.

Toujours dans la séquence qui introduit les personnages de *La caravane*, Daiwu observe au loin de la fumée. Il interpelle le responsable local de l'APL, qui sort aussitôt ses jumelles, et entreprend alors d'expliquer à Daiwu, inquiet, de quoi il peut s'agir : des personnages qui font à manger. Il indique qu'ils semblent assez nombreux et se diriger vers les villages Miao et Hani, et qu'il est nécessaire d'augmenter la vigilance pour empêcher

²³ Amina joue, peut-être sans le savoir, un rôle important dans l'éducation de Kader en lui prêtant des livres de Mao et des ouvrages scientifiques (*Les aigles de la steppe*). Les cinq Jinhua de *Five Golden Flowers* tiennent toutes un rôle primordial dans l'éducation de la communauté et la création d'un intermédiaire entre *minzu* minoritaire et PCC, étant donné la place qu'elles occupent dans la communauté.

²⁴ Il est regrettable qu'il existe si peu d'études sur l'image masculine de la *minzu* minoritaire. Quelques rares et rapides évocations de l'homme non-Han sont disponibles, mais généralement pour souligner son exotisation ou l'érotisation. Voir sur « l'orientalisation » du corps masculin Schein, *Minority Rules*, pp.100-131; et Gladney, *Dislocating China*, partie 2. Son rôle ne semble pourtant pas limité à cette fonction. Les analyses se concentrent généralement sur la femme, en raison de sa présence très importante. Mais c'est peut-être aussi le résultat d'une hyper-féminisation de la *minzu* minoritaire qui fait presque oublier la présence de l'homme minoritaire ; en ce cas on ne peut que reconnaître avec un certain dépit l'efficacité des images de la *minzu* minoritaire...

ces intrus de passer les frontières et de rentrer en Chine. Le ton professoral du militaire est renforcé par un brusque changement de plan : alors qu'on voyait jusque-là le haut des corps de Daiwu et du militaire dans un plan rapproché, un insert zoome sur le militaire uniquement (**Figures 60 et 61**) ; ce dernier explique la situation à Daiwu. Ce découpage donne une importance notable au Han et à ses paroles (il est actif), et Daiwu, hors du champ, est comme le spectateur à la place de celui qui écoute (il est passif). Sur ces entrefaites, Along, un villageois Hani, vient prendre la relève. Daiwu lui répète alors avec assurance ce que le militaire vient de lui dire et lui recommande d'être attentif (**Figure 62**). L'image de cette scène présente plusieurs intérêts. Les deux hommes Hani et Miao sont positionnés côte à côte au premier plan à gauche de l'écran : leur unité est signifiée. Deux militaires sont eux situés en arrière plan à droite, dans une position à peu près identique : le chef militaire est le plus à gauche, comme Daiwu qui est en train de transmettre les ordres. Face à Along, Daiwu tient le même rôle que le militaire vient de tenir avec lui : celui qui transmet le savoir et les ordres. Sur ce, le militaire et Daiwu rentrent ensemble au village, laissant les autres hommes à leur poste. L'homme minoritaire peut donc être lu comme le suiveur ; il a les capacités de repérer les éléments intrigants (la fumée), mais il ne possède pas directement les outils pour les lire et les comprendre. C'est le Han qui a des jumelles, et non Daiwu qui est pourtant au poste de surveillance ; c'est aussi le Han qui possède les informations ; c'est donc lui qui repère et analyse l'origine de la fumée et qui est capable de fournir une explication. Dans les plans suivants, Daiwu ne peut transmettre ce message qu'après qu'il a été énoncé par le Han qui détient le savoir et la technologie.

De manière générale, les décisions sont prises exclusivement par les Han et le fidèle non-Han les suit. Il finit généralement par rejoindre sa bien-aimée, modèle par excellence de la femme victime ou véhiculant le modèle socialiste (*La caravane, Mystérieux compagnons de voyage, Les cinq fleurs dorées, Les visiteurs de la montagne glacée...*).

Une autre figure est celle du patriarche. En effet, les films figurent systématiquement un ou des vieillards généralement visibles par leur barbe blanche et leur visage marqué par l'âge. Ils constituent des symboles de la tradition et surtout de la mémoire et de l'histoire de la *minzu* minoritaire. Les jeunes peuvent se rendre actifs dans le changement et la jeunesse signifier le mouvement révolutionnaire ; les plus âgés sont à même de comparer et constater les changements en faisant appel à leur mémoire. De ce fait, ils peuvent soutenir la pensée socialiste en valorisant le présent construit par l'APL et en dévalorisant le passé constitué de souffrances. En outre, l'acceptation par les vieillards du changement et de la nouveauté est un pas vers l'oubli et l'ouverture à l'histoire à venir. Effectivement, le passé du non-Han est toujours noirci et présenté, dans ces films, comme oppressif, arriéré et malade. Cette « entreprise de dévalorisation de l'histoire », dans les termes de Fanon, sert à affirmer l'image d'un avenir radieux grâce à l'aide du Han et appuyé par la pensée socialiste.²⁵

La maladie accable le patriarche du village *Menglongsha*, Jampa subit de multiples souffrances, les animaux sont victimes d'épidémies avant l'arrivée d'Amina et Ali. Le passé, qui est le temps avant l'arrivée de l'APL ou de ses représentants, n'est que désastre et malheur. Le patriarche de la *minzu* minoritaire peut en témoigner. Ainsi, on se rappelle que celui qui tient le rôle de « l'ancien » du village (en tous cas le plus âgé) dans *La caravane* se dit fasciné par l'abondance des récoltes, jamais connue avant l'arrivée de l'APL malgré les dizaines de générations de Miao qui se sont succédées. Le vieillard qui soutient les militaires Han a aussi l'intérêt de marquer une acceptation du changement. Comme il symbolise la tradition et la mémoire, son interaction positive avec le Han est aussi l'occasion de reformuler la naturalisation de la pensée socialiste, qui intègre la *minzu* minoritaire jusque dans ses racines. Le vieillard souffrant de *Menglongsha* est ainsi le

²⁵ Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002, p.201.

premier à rompre le froid avec les nouveaux arrivants Han en leur apportant un repas de riz cuit dans le bambou. Il outrepassa les ordres du propriétaire de se tenir à l'écart des militaires, et oublie le crime perpétré par un Han (accusé à tort, puisque c'est une manigance des mauvais personnages de la *minzu* minoritaire) contre l'un d'entre eux les années précédentes. Il accepte ensuite la visite du Han dans sa maison et s'assied à ses côtés pour discuter. Ailleurs, un vieillard à la longue barbe blanche est le premier à encourager Aikuli, première femme chef du village, dans ses efforts, quand son propre mari et d'autres hommes de la communauté refusent d'être dirigés par une femme (*Fleurs rouges de Tianshan*). Plus tard, les plus âgés de ces hommes présentent officiellement leurs excuses à Aikuli et acceptent l'innovation de sa position. Le vieillard est ici le soutien du changement apporté par le PCC, et son soutien entraîne celui de l'ensemble de la communauté.

c) Bilan

L'installation de la pensée socialiste et nationale dans les films présentés se structure autour d'une dépréciation des valeurs de la *minzu* minoritaire et de leur substitution par les valeurs défendues par le centre. Ce procédé prend part à la construction d'une *minzu* minoritaire dévouée au PCC par l'intermédiaire du Han et la constitution d'un nouveau « sujet socialiste », décliné en trois « types ». Ces trois figures de la *minzu* minoritaire (femme, jeune homme, vieillard), fidèles à la pensée socialiste et au Han qui la propage, fonctionnent conjointement. Il faut également signaler la présence de « personnage intermédiaire (*zhongjian renwu* 中间人物) qui ne correspondent pas précisément à l'attitude socialiste attendue, mais qui ne sont pas non plus des opposants farouches au régime. Ces personnages possèdent un potentiel pour être de bons sujets socialistes, mais sont généralement perdus, confus ou induits en erreur. Ils sont, grâce à

l'enthousiasme et la loyauté des autres, remis sur le droit chemin ; comme c'est le cas pour le mari d'Aikuli, d'abord influencé par les capitalistes envieux, puis réhabilité par sa réunion avec sa femme dans *Fleurs rouges de Tianshan*.²⁶

Les films soulignent par conséquent l'unité politique, et par là même la stabilité sociale, assurées par la participation active mais sous contrôle du non-Han. La naturalisation de cette unité politique (*tuanjie* 团结) est amorcée par la métaphore du Grand frère et de la petite sœur, et le rapprochement entre le destin de la *minzu* minoritaire et celui du PCC et plus largement de la nation chinoise. Toutefois, les relations de pouvoir sont maintenues dans la « grande unité ».

(...) Class overrides ethnicity as the common characteristic constituting the « people » of the People's Republic, while the metaphor of more « advanced » or « backward » development accounts for continued difference and hierarchy.²⁷

La classe prime sur l'ethnicité comme caractéristique commune constituant le « peuple » de la République populaire, cependant que la métaphore d'un développement plus « avancé » ou plus « arriéré » rend compte de la différence et de la hiérarchie perpétuées.

La subordination des *minzu* minoritaires au Han est formulée par le slogan : « Apprendre avec/ Imiter le Grand frère Han » (*xiang han dage xuexi* 向汉大哥学习). Cette imitation n'est jamais contestataire ni équivoque, elle est vue uniquement à travers le prisme de l'uniformisation et de la standardisation. En outre, la diversité soulignée par la multiplicité

²⁶ Paul Clark attribue la composition de personnage intermédiaire à un détachement du réalisme socialiste progressif entre la fin des années 1950 et le début des années 1960. Clark, *Chinese Cinema*, pp.66-67.

²⁷ Berry et Farquhar, p.184. Pour les auteurs, cette forme narrative perdure depuis le premier film sur les *minzu* minoritaires, et se base sur le modèle de *La jeune fille aux cheveux blancs*.

des *minzu* minoritaire, est également une forme de soutien à la construction d'une nation homogène, comme nous l'observons dans l'analyse qui suit.

B – Standardisation de la diversité : culture universelle

a) Festivals et unité nationale

L'évidente volonté assimilatrice des *minzu* minoritaires à l'idéologie du centre s'exprime dans leur interaction avec le PCC et le Han, sur le plan politique, social et économique (promotion du modèle socialiste, lancement de réformes agricoles en conséquence...). Mais elle intervient également dans le domaine culturel. L'extrême diversité, à travers les costumes, les danses et les décors, semble témoigner de la tolérance générale envers les particularismes de chaque communauté. En réalité, cette « exhibition » de la diversité est fortement liée au caractère régulateur et réducteur du PCC. Il est donc primordial pour l'État centralisateur de contrôler toute manifestation culturelle, particulièrement dans le cas du non-Han. Uradyn Bulag nous rappelle que l'État chinois, bien avant l'arrivée au pouvoir des communistes, avait développé une conscience aigüe de l'importance des rituels comme lieu de pouvoir.

(...) The choreographed public spectacles (...) are themselves the site of power par excellence, where the policies and decisions of the state are enacted.²⁸

(...) Les spectacles publics chorégraphiés (...) sont eux-mêmes des sites de pouvoir par excellence, dans lesquels les politiques et les décisions de l'Etat sont promulguées.

²⁸ Uradyn Bulag, *The Mongols at China's Edge: History and the Politics of National Unity*, Rowman and Littlefield, 2002, p.56.

Il démontre, à travers l'exemple du culte du lac Kōkōnuur en Mongolie, la fonction régulatrice et canalisatrice dans la vie locale de l'intervention du pouvoir dans les rituels. La promotion de cérémonies spécifiques est en effet l'occasion d'affirmer une présence et de diffuser la pensée centrale par le biais de matériel de propagande, de portraits de dirigeants ou de cadeaux. Ralph Litzinger, dans son étude sur les populations Yao au Yunnan, évoque la vigilance extrême des cadres du Parti face à tout type d'activités populaires et religieuses notamment.²⁹ Ce « mode de surveillance » fonctionne simultanément par la répression de certaines cérémonies d'une part, et la promotion d'autres formes rituelles (*yishi huodong* 仪式活动) capables d'assister les réformes du centre. La présence de Han qui organise et encourage les cérémonies permet donc de rétablir un ordre social et de le perpétuer à travers ces activités. Les festivités sont d'autre part une forme de support des dirigeants nationaux, car elles interviennent toujours dans le cadre strict de l'État-nation.

Les démonstrations culturelles des *minzu* minoritaires sont donc principalement des prétextes pour illustrer l'investissement de la totalité de la population chinoise autour des projets socialistes. Les *minzu* minoritaires « créent leurs propres chants et danses qui reflètent leurs luttes et propagent la politique du Parti communiste » et « reflètent le progrès socialiste par le chant et la danse ».³⁰ Au final, l'article du journal de propagande *La Chine en construction* résume bien le « sens du festival », comme celui organisé en fin d'année 1964 à Beijing :

²⁹ Litzinger, *Other Chinas: The Yao and the Politics of National Belonging*, Durham, Duke University Press, 2000, pp.192 et suivantes.

³⁰ Tchen Lin-Jou, « Les minorités nationales reflètent le progrès socialiste par le chant et la danse », *La Chine en construction*, n°2, février 1965, pp.7-10.

La signification du festival se situe au-delà de l'échange d'expérience artistique. Il démontre l'unité des diverses nationalités de Chine. (...) Dans leurs représentations, ils exprimèrent unanimement leur résolution de construire une patrie socialiste. (...) C'est cet esprit révolutionnaire qui les unit pour l'accomplissement d'un but commun.³¹

Les cinq fleurs dorées constitue un exemple assez complet de cette exhibition des festivités Bai sous contrôle du Han.³² Le film débute sur un ensemble de cérémonies entrecoupées de scènes de danses et de chants. La foule du marché et la présence de marchands en provenance d'autres contrées- Tibétains notamment (**Figures 63 et 64**) indiquent qu'il s'agit de la Foire de Mars (*Guanyin shi* 观音市 ou *Sanyue jie* 三月街, en référence à la « Rue de mars » à Dali dans laquelle se déroule initialement le festival). Ce grand festival Bai est organisé autour de danses, courses de chevaux et représentations théâtrales, comme il est figuré dans le film.³³ Un des organisateur de la course de chevaux est un Han. Il porte le brassard rouge du PCC au bras, et énonce la liste d'appel des participants (**Figure 65**). Lorsqu'un vieillard insiste pour que l'on attende le personnage principal Apeng, c'est à ce Han qu'il se remet (**Figure 66**) : le Han dirige entièrement la cérémonie.

Plus loin, le vainqueur de la course de chevaux, Apeng, reçoit son prix par un Han en costume militaire qui semble diriger la cérémonie (**Figure 67**). L'échange n'est pas non plus anodin : Apeng reçoit un fusil en échange des drapeaux qu'il a ramassés pendant la course. Les drapeaux de couleur rouge sont l'expression du PCC, et les attraper correspond

³¹ Tchen, p.10.

³² *Fleurs rouges de Tianshan* présente également une perspective intéressante lors des premières scènes qui amènent le spectateur à un festival organisé à l'occasion de l'élection d'un nouveau chef de la production animale. Étant donnée sa similarité avec *Les cinq fleurs dorées*, nous nous contenterons de présenter ce dernier.

³³ Voir Colin Mackerras, « Aspects of Bai Culture Change and Continuity in a Yunnan Nationality », in *Modern China*, vol.14, n°1, 1988, pp.51-84.

à intégrer et lutter pour la pensée socialiste. Le fusil symbolise la confiance accordée par le Han et la remise de la mission de défense nationale.

La *minzu* minoritaire semble donc l'actrice de ses festivités, auxquelles le Han ne participe pas (on ne voit pas de Han dans la course de chevaux ou les danses). Toutefois, le véritable producteur de la fête et le Han, qui a le pouvoir d'organiser et de superviser.

En outre, la folklorisation générale de la *minzu* minoritaire (vêtements, chants, danses et décors) est une autre démonstration de la surveillance étatique. On entend par « folklorisation » toute transformation de pratique populaire en représentation spectaculaire, dans un but de divertissement ou de manipulation idéologique, en procédant à une sélection arbitraire de particularismes.³⁴ La mise en spectacle est en soi un procédé de contrôle, au sens foucauldien : un rapport de domination lie celui qui peut voir et celui qui est vu.³⁵ Le processus de folklorisation souligne de plus l'intégration des particularismes ethniques à un ensemble de valeurs plus vaste. La mise en scène de ces festivités à l'intérieur du film est nécessairement le fait d'une reconstitution, voire d'une re-création (*re-creating*).³⁶

Sur ce point, le fonctionnement et le rôle des « Troupes de danse et de chant » (*gewu tuan* 歌舞团) ont été analysés par notamment Colin Mackerras, Louisa Schein et Gervais Lavoie.³⁷ Ces troupes, gérées par des organes de l'État, ont pour fonction principale de

³⁴ Voir p.3 de Jean Cuisenier, « Repenser la notion de tradition populaire », in *Cahiers slaves, Civilisation russe*, F. Conte (Dir.), Paris, Université de Paris, septembre 1997, pp.5-15.

³⁵ Foucault, *La naissance de la clinique*, chapitre 9 sur le visible et l'invisible; du même auteur : *Surveiller et punir*, partie 1.

³⁶ Schein, *Minority Rules*, p.185.

³⁷ Voir l'article de Colin Mackerras, « Uygur Performing Arts in Contemporary China », *The China Quarterly*, n°101, mars 1985, pp.58-77, dans le contexte des Ouïgours ; Schein, *Minority Rules*, sur la *minzu* Miao pp.254-279. Voir aussi sur les Mongols pp.57-59 de l'article de Gervais Lavoie, « Identité ethnique et folklorisation : Le cas des Mongols de Chine », *Anthropologie et Sociétés*, vol.10, n°2, 1986, pp.57-74. Un autre ouvrage intéressant est celui de David Holm, qui traite de la transformation des danses et pièces

promouvoir la culture des *minzu* minoritaires d'une façon bien précise. Il s'agit en effet de mettre en application la pensée de Staline: l'art prolétarien doit être « national dans la forme, socialiste dans le contenu ».³⁸ En d'autres termes, les films sur les *minzu* minoritaires doivent s'inspirer de la réalité et en sélectionner les éléments socialistes. Ceci explique que l'aspect religieux des festivités, par exemple, est fréquemment éludé. L'État doit donc procéder à une « neutralisation » (*neutralizing*) des rites et à leur « remodelage » (*refashioning*) afin de stabiliser son autorité.³⁹

Ainsi, l'aspect religieux de la Foire de Mars dans *Les cinq fleurs dorées* est-il relégué à l'oubli : à l'origine, ce festival est un hommage au bodhisattva Avalokitesvara qui, dans la légende, sauva la population du démon Luocha (*luocha* 罗刹) et leur apporta la prospérité.⁴⁰ Les Bai se rassemblent alors autour du temple à triple pagode à Dali et remercient le bodhisattva. C'est aussi l'occasion d'un grand rassemblement et donc d'échanges (le marché). L'origine de ce festival n'est pas énoncée, ce qui tend à le décontextualiser. *Les cinq fleurs dorées* est principalement une histoire d'amour, mais le

populaires (pas nécessairement de *minzu* minoritaires) comme le *yangge* (danse du Haiyang) dans les années 1940 sous l'impulsion du PCC. David Holm, *Art and Ideology in Revolutionary China*, Clarendon Press, 1991, chapitre intitulé : « Peasants Own Yangge ».

³⁸ Joseph Staline, *Le Marxisme et la question nationale et coloniale*, Paris, Éditions sociales, 1950. Pour une étude de l'application de cette politique dans le domaine de la peinture, voir l'ouvrage très complet de Andrews, chapitre 3. Sur le thème de la musique en Mongolie, voir Caroline Pegg, *Mongolian Music, Dances and Oral Narratives: Performing Diverse Identities*, Seattle, University of Washington, 2001, pp.253-283. Sur la musique ouïgoure, Trébinjac, tous les chapitres.

³⁹ Pegg, pp.253 et suivantes.

⁴⁰ Dans la religion bouddhiste, pratiquée par les Bai, Avalokitesvara (en chinois : *Guanying* 观音, en japonais : *Kannon* 観音) est un bodhisattva représentant la compassion. De nombreuses légendes lui sont consacrées, notamment en Chine et au Tibet. Voir la définition de Philippe Cornu, *Dictionnaire Encyclopédique du Bouddhisme*, Paris, Seuil, 2001, pp.60-63. A Dali, au Yunnan, la légende veut que la déesse apparut du ciel et illumina les Monts Wutai (*Wutaishan* 五台山). Elle se déguisa en vieil homme afin de démasquer les monstres qui accablaient le peuple et de les vaincre. Ses exploits ont été rapportés dans plusieurs récits comme dans le livre classique *Baiguo yin you* 白国因由, Chengdu, Baizhi Bashu shushe, 2004.

fond de l'histoire réside dans la promotion du Grand bond en avant et la modernisation accélérée des campagnes. Aussi l'élément religieux doit être effacé pour ne pas contraster avec ce contexte. En réalité ce qui peut être retenu de ce festival, c'est la démonstration de l'unité entre les *minzu* (*minzu tuanjie* 民族团结) : on reconnaît à leurs vêtements des Tibétains, des Miao, des Yi, des Bai, des Han... Tous participent joyeusement à ce festival. Les Bai achètent des produits aux Tibétains dans la bonne humeur, différentes *minzu* concourent sur leurs chevaux, admirent la course, et applaudissent le vainqueur. Un parallèle intéressant peut être amorcé avec le « revivalisme » folklorique dont parle Anne-Marie Thiesse dans le cas de la France du début du XX^e siècle.

Les groupes folkloriques costumés qui se succèdent et dansent sous le regard bienveillant des autorités représentent de manière particulièrement attractive et chatoyante l'unité d'une population ordinairement divisée dans son mode de vie et ses intérêts.⁴¹

Le Festival de Mars est donc une véritable élogie à « l'amitié entre *minzu* » ou à « l'unité nationale », rassemblées sous le même terme de *minzu tuanjie*. Uradyn Bulag définit cette politique comme un « dispositif de gestion hégémonique » (*hegemonic management device*), qui vise à former une communauté chinoise unie et à contenir l'opposition à cette unité.⁴² La rencontre entre Jinhua et Apeng à l'occasion de ce festival, et leur quête continue qui aboutit à leurs retrouvailles est une autre métaphore de l'unité politique nationale.⁴³ Les Han jouent à cette occasion le rôle d'entremetteurs en participant à la réunion des deux amants : les deux intellectuels du côté de Apeng, et le vieux dirigeant

⁴¹ Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales, Europe XVIII-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 1999, p.264.

⁴² Bulag, *The Mongols at China's Edge*, pp.12-13.

⁴³ C'est le cas aussi pour *Ashima* : Ashima et son bien aimé se rencontrent à un festival pendant lequel Ahei fait une démonstration de sa virilité dans un combat de lutte.

pour Jinhua. Leur union symbolise ainsi l'harmonie et la prospérité promises par la jonction des forces de toutes les *minzu*.

Les chants et la musique constituent de la même façon des lieux privilégiés de l'État pour faire passer ses messages politiques. Autrement dit, l'apparente utilisation innocente et inconsistante de la musique par la *minzu* minoritaire autorise le pouvoir dominant à s'y introduire. La musique et le chant sont effectivement un lieu de pouvoir non négligeable. À travers eux, peut s'exprimer une idéologie, qu'elle soit religieuse ou politique. La musique et le chant ont donc un rapport avec le sacré, le transcendant. Sabine Trébinjac nous rappelle, dans son ouvrage consacré aux Ouïgours, que musique et pouvoir sont intimement liés.

Image du gouvernant, le monde des sons est envisagé comme un champ symbolique de l'ensemble du politique et la musique constitue avec les rites le fondement de la légitimité politique.⁴⁴

La chercheuse retrace l'histoire des institutions officielles qui ont participé à la composition des musiques en Chine républicaine et communiste. Elle conclut à l'uniformisation et l'appauvrissement des chants diffusés par les institutions officielles. Il est facile de constater, même pour le néophyte en musique, la ressemblance troublante qui existe entre les chansons des différents films travaillés (encore une fois, en nous occupant uniquement de la forme). Elles semblent en effet toutes formatées sur un même modèle, avec certaines variations (de rythme ou d'instrument) selon les lieux de l'action du film. La standardisation est donc une conséquence immédiatement perceptible dans le travail de création culturelle. Cette standardisation est interrogée dans ce qui suit.

⁴⁴ Trébinjac, p.375.

b) Figure de l'universel

Un deuxième aspect de la spectacularisation des pratiques culturelles des *minzu* minoritaires est leur intégration à la culture nationale, c'est-à-dire chinoise. On a déterminé que les particularismes des *minzu* minoritaires tendent à s'exprimer dans le cadre restrictif de la politique mise en place par l'État. Cette diversité du paysage humain et culturel est toutefois largement mis en avant par le cinéma sur les *minzu* minoritaires : festivals, danses, légendes, vêtements, coutumes alimentaires ou rituelles...⁴⁵ La rigueur avec laquelle les éléments sont mis en place font écho à l'ouverture de l'Institut de recherches sur les *minzu* minoritaires et la mise en place du projet d'identification. Dans son discours et dans ses politiques, l'Etat met largement en avant la culture locale (création d'écriture pour les langues minoritaires, relevés des contes et légendes, travail sur l'histoire...). Cette démarche peut sembler contradictoire au processus d'unification nationale. Ils sont pourtant le produit d'une même idéologie. Paul Clark avance que les images de *minzu* minoritaires remplissent le rôle de supports du « style national » (*national style* ou *minzu fengge* 民族风格) ou de la « forme nationale » (*national form* ou *minzu xingshi* 民族形式).⁴⁶ Il souligne à juste raison la facilité de filmer cette thématique dans un cadre exotique, dansant et chantant, plutôt qu'au milieu des paysans du Henan. De même, Zhang Yingjin conclut à la justification de films divertissants et exotiques par leur style « national ».

(...) Influences of the symbolic (*xieyi*) ink-and-wash (*shuimo*) landscape and the redefined (*gongbi*) rich color (*nongcai*) flowers genre of traditional Chinese

⁴⁵ Des conseillers non-han étaient d'ailleurs engagés pour veiller à « l'authenticité » des décors et de l'histoire des films ; même si le pouvoir restait aux mains des Han. Précision de Yau, pp.282-283.

⁴⁶ Clark, *Chinese Cinema*, p.101. Voir également Zhang Yingjin, « 'Minority Discourse' », pp.88-90.

paintings are, respectively, traceable in *Third Sister Liu* and *Les cinq fleurs dorées*.⁴⁷

(...) Les influences des paysages symboliques (*xieyi* 写意) à l'encre noire (*shuimo* 水磨) et le genre redéfini (*gongbi* 工笔) aux fleurs richement colorées (*nongcai* 浓彩) de la peinture traditionnelle chinoise sont, respectivement repérables dans *La troisième soeur Liu* et *Les cinq fleurs dorées*.

Nous aimerions pousser plus loin cet argument : plus qu'une nationalisation, il s'agit de fonder un nouveau modèle universel chinois et de « retourner à un âge d'or de la suprématie militaire et politique » de la Chine.⁴⁸ Dans son travail sur la III^e République française, Anne-Marie Thiesse porte son analyse sur la promotion de la connaissance du local, et l'implication des particularismes régionaux dans la formation de la nation française.⁴⁹ Encore une fois, ces analyses peuvent être d'un précieux recours pour la compréhension du phénomène des *minzu* chinoises. Pour l'historienne, la célébration de l'identité nationale (en l'occurrence française) ne s'effectue pas nécessairement par la destruction violente et directe des identités locales. Au contraire, une forme de solidarité peut caractériser le rapport entre local et national : son argument principal est que la connaissance du local est un « préalable à la connaissance du national ».

La Chine a également connu, dès la fin du dix-neuvième siècle, une série de débâcles et d'humiliations qui l'ont contrainte à réviser son statut d'empire universel et expansionniste. De ce fait, une nouvelle définition de la Chine doit être construite, qui prend en compte les particularités régionales tout en préservant la domination étatique. Autrement dit, afin d'éviter tout risque de séparatisme ou de rébellion, les autorités veillent à

⁴⁷ Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, p.209.

⁴⁸ Gregory Lee, « Chinese-ness and MTV : Construction of the 'Ethnic' Imaginery and the Recuperation of National Symbolic Space by the Official Ideology », in *Culture and Communication*, vol.1, n°2, 1998.

⁴⁹ Thiesse, *Ils apprenaient la France*, tous les chapitres.

l'harmonisation du local et du national. On retrouve dans les manuels scolaires chinois la même affirmation à l'universel que dans les manuels français : la Chine possède les montagnes les plus hautes du monde (Himalaya), le bassin le plus bas du monde (Turfan au Xinjiang), l'un des fleuves les plus longs du monde (le Long Fleuve, qui prend sa source au Tibet) et ainsi de suite. Il est intéressant de noter que ces lieux se situent précisément dans les localités des *minzu* minoritaires.⁵⁰ Aussi la variété des lieux représentés par les films (montagnes et déserts du Xinjiang, plaine mongole, plateau tibétain, forêts tropicales) appuie bien cette prétention à la reconstruction d'un « micro-univers ». La nouvelle forme universelle de la Chine s'articule également autour de la variété de sa population. La *minzu* minoritaire étant identifiée au local, les célébrations auxquelles elle se prête avec le Han et d'autres *minzu* minoritaires participent à affirmer « l'ancrage républicain de la nation dans le soubassement populaire ».⁵¹ La connaissance du local est alors la première approche du national.

Ainsi, de nombreux folkloristes ont été délégués dans les campagnes ou les zones de *minzu* minoritaires afin d'y collecter les chansons et les musiques locales.⁵² Le film *Les cinq fleurs dorées* témoigne d'ailleurs de ce fait historique : deux Han, en compagnie du héros Apeng à la recherche de sa bien aimée Jinhua, circulent dans les villages pour

⁵⁰ Anthony Smith, dans son analyse sur les images de la nation dans le cinéma occidental, suggère que la création « d'ethnoscapes » (paysages liés à des communautés ethniques spécifiques) trouve également un support dans la peinture, bien avant l'arrivée du cinéma. On peut en tous cas faire un constat identique dans la construction des paysages nationaux en peinture et au cinéma en Chine dans les années 1950 et 1960, d'après les commentaires et analyse de Ellen Laing sur la peinture après 1949. Anthony Smith, pp.55 et suivantes ; Ellen Johnston Laing, *The Winking Owl, Art In the People's Republic of China*, University of California Press, 1988, pp.19-32.

⁵¹ Thiesse, *Ils apprenaient la France*, p.5.

⁵² Sur le cas de la Mongolie, voir Pegg, chapitre 2. Sur la musique ouïgoure, Trébinjac, introduction et chapitre 1.

collecter et compiler les chants Bai.⁵³ Le fait que les *minzu* minoritaires passent leur temps à chanter et danser peut donc aussi révéler un aspect politique complexe : il est également un moyen de communication qui dépasse la simple rencontre amoureuse. Les collectes de chansons et particularismes régionaux attirent notre attention sur leur intégration à la culture nationale. Sabine Trébinjac souligne à juste titre le rôle primordial des institutions musicales dans la collecte des chants et musiques populaire, *bien avant* la fondation de la RPC. Mais cette situation n'est pas propre à la Chine comme le démontre l'exemple soviétique ou français pour n'évoquer que ceux-là.⁵⁴ Napoléon III avait ordonné la collecte des chants populaires de France.⁵⁵ Avant lui, c'est Napoléon I^{er} qui avait lancé cette autre forme de conquête en fondant l'Association celtique pour développer l'étude de la langue et de la culture bretonnes.⁵⁶ La formation d'une élite locale présente également un enjeu national essentiel, notamment à travers l'éducation (*Les aigles de la steppe*) ou l'accession de *minzu* minoritaire à des postes à responsabilité (*Fleurs rouges de Tianshan*). Toutefois l'autonomie des *minzu* minoritaires s'arrête là où la présence du Han commence. Dans la

⁵³ Deux autres films évoquent l'histoire de « collecteurs » de chants folkloriques. Dans *Terre Jaune (Huang tudi 黃土地)*, sorti en 1984, un soldat de l'Armée rouge part vivre chez des paysans afin de collecter les mélodies et chansons locales, afin de les adapter en chansons révolutionnaires. Voir Schein, *Minority Rules*, p.171. De même, *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, adapté par Dai Sijie à partir de son roman en 2005, la collecte des chants ruraux est évoquée. Voir le roman, Dai Sijie, *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, Paris, Gallimard, 2002.

⁵⁴ Sabine Trébinjac souligne toutefois un certain nombre de dissimilitudes avec l'URSS. Elle rappelle en premier lieu que les institutions de collecte musicale en Chine existaient bien avant l'influence soviétique et communiste. Elle insiste ensuite sur l'écriture des musiques : créée à partir de musiques locales en Chine, et ex-nihilo en URSS, dans laquelle aucune organisation de musiciens ne supervise la fabrication des musiques. Trébinjac, pp.378-381.

⁵⁵ On trouve d'ailleurs une bibliographie conséquente de chants et de contes populaires à travers l'œuvre du chercheur et poète Archille Millien (1838-1927) qui consacra sa vie à la collecte des musiques locales. Une collection impressionnante en sept tomes rend compte de son travail : Archille Millien, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan*, Famdt, 1977-2002. Une bibliographie : Daniel Hénard, Jacques Tréfouël, *Archille Millien, passeur de mémoire*, Les films du Lieu-dit, 2005.

⁵⁶ Thiesse, *La création des identités nationales*, pp.168-174.

valorisation du dirigeant local, il n'est pas question de séparatisme ou d'innovation, mais de rentrer dans la ligne du Parti.

En parallèle, la remise à jour de légendes et contes non-Han sont inclus dans ce même procédé de nationalisation. Outre leur réécriture pour se conformer au modèle socialiste (lutte des classes dans *Ashima* et *La troisième sœur Liu*), c'est aussi un moyen de produire des héros locaux dont les intérêts et les luttes se confondent avec ceux de la nation chinoise. Ces mythes deviennent des mythes politiques, comme le précise Uradyn Bulag dans son étude de la légende des sœurs courageuses de la steppe.⁵⁷ Deux jeunes filles mongoles sont en charge d'un troupeau de la collectivité locale. À l'arrivée de la tempête, elles se sont trop éloignées de la maison pour ramener les moutons. En prise avec le froid, la tempête et l'ennemi, elles réussissent finalement à retrouver tous les animaux, et sont secourues par des travailleurs Han du chemin de fer.⁵⁸ Tirée d'un fait réel, cette histoire accomplit une double performance : elle permet aux enfants mongols de s'identifier aux protagonistes, mais même les Han peuvent prendre modèle sur ce comportement hautement socialiste, au même titre que Lei Feng ou Liu Hulan.⁵⁹ Pourtant, cette accession au statut de martyr ou héros de la révolution a des effets ambigus. D'un côté, Uradyn Bulag y voit une forme de résistance de la part des dirigeants mongols :

⁵⁷ Bulag, *The Mongols at China's Edge*, chapitre 6. Et Bulag, « Models and Moralities », pp.21-41.

⁵⁸ Travailleurs qui s'avèrent en réalité être mongol, comme cela est révélé trente ans plus tard dans les médias mongols. Un dessin animé a été créé en 1964 sur l'histoire héroïque des deux sœurs mongoles : *Sœurs héroïques de la plaine* (*Caoyuan yingxiong xiao jiemei* 草原英雄小姐妹). A notre grand regret, nous n'avons pas pu nous procurer ce film qui ne semble plus édité. En revanche, il existe toujours de nombreuses reprises de cette histoire, en livres éducatifs, dessins animés et jouets.

⁵⁹ Lei Feng 雷锋 et Liu Hulan 刘胡兰 sont des héros (mythiques ?) de la période socialiste, dévoués à la cause nationale et morts pour la patrie. Lei Feng, et sa mort tragique alors qu'il installait un poteau de ligne téléphonique, est à l'origine de nombreuses campagnes d'éducation (« Imitez Lei Feng », *xiang Lei Feng xuexi* 向雷锋学习). Liu Hulan aurait été une espionne au compte du PCC qui aurait été décapitée à l'âge de quinze ans en résistant à l'ennemi (GMD). Il existe encore bien d'autres figures révolutionnaires de ce type.

l'esprit révolutionnaire mongol peut s'exprimer en dehors d'un personnage Han. Mais le revers de la médaille, comme le chercheur le note, « a un prix » : il se superpose au mythe du Han protecteur et continue à s'inscrire dans une unité nationale imaginée.⁶⁰ Dans le cas d'*Ashima* et de *La troisième soeur Liu*, il est clair qu'outre le divertissement offert par le cadre exotique et les histoires d'amour, une identification à la cause nationale est esquissée, qui la naturalise et la rend universelle. La lutte des classes appartient à l'histoire de tous, sans exception. L'histoire locale donne accès au national en s'inscrivant dans une histoire nationale.

C'est le cas de *Serf*, qui argumente la bonne foi des communistes et le manque d'allégeance des dirigeants tibétains, et qui parallèlement reconstruit une histoire nationale à travers la libération du Tibet. 1951 (« Libération » du Tibet) marque ainsi une date importante dans l'histoire de la *minzu* tibétaine, mais rentre avant tout dans la chronologie nationale chinoise. 1959, l'année de la rébellion tibétaine contre l'APL, ne peut être intégrée à cette même chronologie nationale qu'à la condition qu'elle soit lue à travers le prisme national : la défense du Tibétain enchaîné par les communistes contre les rebelles, promoteurs notoires du féodalisme qui fait le malheur de la population. On voit que la réalité historique est donc indissociable du pouvoir ; elle est conditionnée au niveau national par l'imposition d'une Chine harmonieuse.

c) Bilan

⁶⁰Pour un aperçu de cette réappropriation du mythe par le pouvoir central, on peut lire l'article paru dans le journal de propagande *La Chine en construction* sur un ballet du Groupe de danse des enfants de Beijing qui a pour thème les deux sœurs mongoles. Dans la « page des enfants », Sou-Sou « Deux sœurs courageuses », *La Chine en construction*, juillet 1965, n°7, p.17. On y voit notamment la photo d'une infirmière Han qui lit aux deux sœurs mongoles les lettres que les enfants de tous le pays leur ont envoyées.

Tandis que la visibilité des différences permet d'établir une hiérarchie entre Han et non-Han et de légitimer le pouvoir, la spectacularisation de la diversité tend à maintenir une unité politique et sociale. Comme le notent justement Chris Berry et Mary Farquhar :

While these films mark physical signifiers of ethnic differences such as clothing, they also construct sameness in other ways.⁶¹

Alors que ces films marquent les signifiants physiques des différences ethniques comme les vêtements, ils construisent d'une autre manière la similitude.

Derrière l'illusion selon laquelle toutes les cultures sont égales et doivent être promues avec un respect analogue, se révèle un programme politique et idéologique qui vise à la nationalisation des particularismes. En effet, sa diversité humaine, géographique et culturelle accorde à la Chine un statut universalisant, tout en réaffirmant la coïncidence entre l'État et les nations (*minzu*) ou « petites patries » comme les nomme Anne-Marie Thiesse.⁶² Inclure les Coréens, les Russes, les Ouzbeks ou les Tadjiks dans les *minzu* minoritaires chinoises est une façon de s'inscrire dans une identité transnationale ou universelle.⁶³ En d'autres termes, la Chine exprime d'une part son identité nationale, et s'ancre d'autre part dans le monde à travers ses *minzu* minoritaires. Le local devient donc la quintessence de la Chine, et une condition de la mosaïque humaine qui appuie son

⁶¹ Berry et Farquhar, p.183.

⁶² Thiesse, *Ils apprenaient la France*, chapitre 1.

⁶³ De la même façon que la France pouvait s'inscrire dans le patrimoine européen en recueillant les poésies dans tous les dialectes représentés sur son territoire : « Dans tel chant breton, affirme Ampère, on retrouve des thèmes de l'*Edda* scandinave, dans tel autre, lorrain, des motifs des runes scandinaves ou finnois, dans des refrains de Flandres des traces du paganisme germanique, dans une chansonnette corrézienne les éléments d'un chant grec. » Thiesse, *La création des identités nationales*, p.172.

universalisme retrouvé. De ce fait, les différences apparaissent complémentaires, sans être jamais conflictuelles.

CHAPITRE 8 – LA *MINZU* MINORITAIRE DANS LE GRAND PROJET SOCIALISTE

Nous avons pu observer que la *minzu* minoritaire est un élément clé dans l'édifice à la fois matériel et immatériel de la nouvelle Chine. Sur le plan de la construction de l'État-nation, le non-Han participe largement aux renforcements de l'identité géographique, en défendant les frontières d'éventuelles invasions. Sa lutte active contre les ennemis du régime est une autre forme de maintien du pouvoir. D'autre part, sa présence visible est fondamentale pour fonder une pensée de la Chine et de sa place dans le monde et dans la modernité. L'unité entre les *minzu* n'appartient pas qu'au domaine de l'idéologie. Nous avons vu que l'utilisation pratique des *minzu* minoritaires notamment dans la défense territoriale ou l'appui au pouvoir politique joue également un rôle essentiel. La considération portée au non-Han relève donc en grande partie d'un engagement stratégique. Le grand projet de modernisation de la Chine est une thématique qui revient régulièrement dans les films étudiés. L'arriération des *minzu* minoritaires est à la fois un regard critique sur le passé qu'il faut dépasser ; mais aussi une ouverture sur l'innovation et l'expérimentation. L'union des forces pour moderniser le pays est un tableau idéal qui oublie cependant certaines réalités : notamment que la révolution a aussi son compte de sacrifices et de sacrifiés. La vision d'une modernisation accomplie ainsi qu'une prospérité étendue jusqu'aux plus reculés rejoint finalement le domaine idéologique : ces films postulent que la mission civilisatrice du Han est réussie, et que la *minzu* minoritaire a sa large part de bénéfices. L'abondance des récoltes et du bétail, l'affluence de produits variés sur les marchés autrefois bien plus austères et la visible efficacité de la réorganisation agricole et industrielle, sont des démonstrations de l'enrichissement et des multiples bénéfices tirés

par la *minzu* minoritaire. Ces images donnent une forte impression d'une mission civilisatrice qui serait réussie.

Le discours sur l'aboutissement d'un projet éducatif et de la construction nationale trouve toutefois ses limites dans sa propension à établir et maintenir une relation de domination centrifuge. La visibilisation des différences n'est pas exempte de jugement de valeur. Comme le souligne Homi Bhabha, la notion même de différence implique l'organisation d'une hiérarchie : ce qui est différent est mieux, ou moins bien, mais jamais équivalent.¹ Dans un autre registre, la diversité multiculturelle de la Chine hautement spectaculaire soutient un discours égalitaire relativement souple. Toutefois, cette démonstration de l'universalité chinoise résulte d'une dynamique qui réaffirme l'ordre social et politique.

Multiculturalism represented an attempt both to respond to and to control the dynamic process of the articulation of cultural difference, administering a *consensus* based on a norm that propagates cultural diversity.²

Le multiculturalisme représentait une tentative à la fois de répondre et de contrôler le processus dynamique de l'articulation de la différence culturelle, en administrant un *consensus* fondé sur une norme que propage la diversité culturelle.

On assiste donc, à travers ces films, à la réinvention d'une diversité culturelle et à un endiguement de la différence culturelle. En surface, le projet communiste semble se distinguer de la politique assimilationniste des empires dynastiques. En théorie, il n'est pas nécessairement question que les *minzu* minoritaires soient absorbées par la majorité, mais

¹ Homi Bhabha, « The Commitment of Theory », in *New Formations*, 1988, n°5, pp.5-23.

² Homi Bhabha « Multiculturalism, cultural diversity and cultural difference » in *Identity: Community, Culture, Difference*, Jonathan Rutherford (Dir), Londres, Lawrence & Wishart, 1990, p.208.

plutôt de « les emmener vers un standard universel du progrès ou de la modernité », transterritorial et transhistorique.³ De façon pratique et effective, les films relayent toute la complexité d'un tel programme, qui ne se défait pas des préjugés et des images négatives concernant la *minzu* minoritaire. La clé de ces stéréotypes est « le concept de hiérarchisation, car elle perpétue et légitime inégalités et tutelle ».⁴ Le Han demeure le centre incontestable du projet communiste et sa domination économique et politique, mais aussi culturelle, conduit inéluctablement à une uniformisation progressive et ostensible de la diversité. Les jugements de valeurs abondent et façonnent la domination Han. Lorsque Amina revient de l'université à Beijing, elle retrouve son amie d'enfance vêtue d'un habit « typique », marque du particularisme de la *minzu* en question.⁵ Amina s'écrit alors avec surprise et une pointe de mépris : « Tu es *encore* habillée comme cela ! » (*Ni hai shi zheyang ma ? 你还是这样吗 ?*). Au cours de la narration, la même jeune fille réapparaît habillée de façon « moderne » ; ce travestissement marque son accès au progrès. Mais il annonce aussi les campagnes répressives contre les particularismes locaux menées pendant les années de la Révolution culturelle. En outre, la réécriture de l'histoire est également primordiale dans la fabrication d'un nouveau sujet socialiste. *Le serf* illustre avec clarté cette tendance à la révision des faits historiques ; mais c'est également le cas de tous les autres films, qui occultent les aspects négatifs sur le plan socioéconomique ou politique, engendrés par l'installation de l'APL et les réformes programmées par le centre. Cet « abus d'oubli » s'inscrit dans le projet global de construction nationale.⁶ La standardisation du récit historique est doublée d'une uniformisation des formes culturelles en Chine.

³ « (...) bring them to a universal standard of progress or modernity », Harrell, « Civilizing Projects », p.23.

⁴ « The key concept of stereotypes is the hierarchization, because it perpetuates and legitimizes inequality and tutelage ». Thomas Heberer, « Old Tibet a Hell on Earth ? », in *Imagining Tibet: Perceptions, Projections and Fantasies*, Thierry Dodin et Heinz Rather (Dir.), Boston, Wisdom Publications, 2001 p.136.

⁵ *Les Aigles de la steppe*.

⁶ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

Il est également nécessaire de formuler la dépossession très claire des *minzu* minoritaires de leur pouvoir de « se raconter (elles)-mêmes ». ⁷ En effet, grand nombre des héros et héroïnes présentés par ces films ne sont en réalité pas forcément issus des *minzu* minoritaires qu'ils représentent; c'est notamment le cas pour les minorités du sud : Yi, Hani, Miao etc. Ainsi, la même actrice tient les rôles principaux de *Ashima* et de *Les cinq fleurs dorées*, respectivement Yi et Bai. ⁸ De même, l'actrice principale de *Mystérieux compagnons de voyage*, elle-même Han, tient le rôle d'une jeune fille Yi. ⁹ En l'occurrence, c'est l'habit qui fait vraiment la *minzu* minoritaire. ¹⁰ La tenue vestimentaire remplit donc une fonction évocatrice, plus symbolique que concrète. Il peut arriver que le héros de la *minzu* minoritaire porte les habits généralement réservés aux Han : ainsi, Amir, le jeune soldat tadjik des *Visiteurs de la montagne glacée*, porte continuellement son uniforme de l'APL. ¹¹

⁷ Ricoeur, *La mémoire*, p.580.

⁸ Yang Likun 杨丽坤 (1941-2000) était membre de la Troupe de danse et de chant de la province du Yunnan. Ces deux rôles la rendirent très célèbre dans toute la Chine. Il est très difficile de déterminer si cette actrice était Han ou non. Très peu d'informations claires apparaissent dans sa bibliographie. Toutefois, Zhang Yingjin précise dans son analyse du film *Les cinq fleurs dorées* que l'actrice est de *minzu* Yi. Zhang Yingjin, *Screening China*, p.163.

⁹ Il s'agit de Wang Xiaotang 王晓棠 (1934-), née à Kaifeng dans le Henan. Cette actrice détient la palme des rôles de *minzu* minoritaires. Dans un autre film célèbre sorti en 1957, *Guerre à la frontière (bian zai feng huo 边寨烽火)*, elle tient le rôle d'une jeune fille de la *minzu* Jingpo. En 1962, elle est également une jeune fille mongole dans *Tempête sur Ordos (Eerduosi fengbao 鄂尔多斯风暴)*.

¹⁰ C'est d'ailleurs le cas dans les autres films. *Le serf* fait figure d'exception car il laisse une très large place aux protagonistes tibétains : environ 90% des acteurs seraient en effet issus de la *minzu* tibétaine. Le Jampa adulte été lui-même un ancien esclave. L'équipe du film avait fait le choix de l'authenticité en réduisant l'espace de paroles au minimum et en misant essentiellement sur l'impact des images. Voir Clark, *Chinese Cinema*, pp.96 et suivantes ; et Clark, « Ethnic Minorities in Chinese Films », p.21.

¹¹ Aikuli, l'héroïne de *Fleurs rouges de Tianshan*, ne porte pas non plus les mêmes robes que les autres jeunes femmes kazakhes du village, mais une robe on ne peut plus simple et ordinaire. Le joyeux protagoniste Yi de *Mystérieux compagnons de voyage* alterne entre uniforme militaire et costume Yi, selon qu'il se trouve dans les bureaux du Parti ou à l'extérieur. *Les héros de la plaine* se distingue aussi en habillant ses personnages du Xinjiang de façon neutre ; on se rappelle que ceux-ci rentrent tout juste de la ville où ils ont été « éduqués ». Ils portent toutefois régulièrement un chapeau de leur *minzu*.

Toutefois, il dévoile tout de même une chemise “typique” de la *minzu* tadjike (à col carré et brodé) sous sa veste militaire, lorsqu’il retrouve son amour d’enfance en chantant ; comme pour rappeler et figer sa véritable identité. Notons qu’il est beaucoup plus rare que les *minzu* du Sud de la Chine quittent leurs vêtements colorés, ce qui est sûrement expliqué en partie par le fait que ce sont des acteurs Han qui les représentent. Au contraire, les *minzu* du Nord comme les Ouïgours, Tadjik ou les Kazakhs sont rarement (voir pas du tout) joués par des Han ; et leur physique suffisamment singulier (par rapport aux Han) semble justifier qu’on les habille moins systématiquement avec des costumes distincts de ceux des Han. La différence majeure entre ces deux constats – ces deux travestissements – est que l’un est explicite mais pas l’autre. Autrement dit, malgré le fait que le héros non-Han puisse porter l’uniforme de l’APL ou quitter son costume coloré pour se rapprocher visuellement du Han, le spectateur est bien informé auparavant de son identité de *minzu* minoritaire. Tandis qu’à l’intérieur de la narration du film, on ne peut distinguer l’origine Han du protagoniste Yi ou Bai : elle est délibérément dissimulée, et le spectateur n’a pas d’autre choix que de « croire » à l’identité Yi, Bai ou Miao du personnage. La liberté des *minzu* minoritaires de s’exprimer par le biais de sa propre voix est, on le voit bien, réduite à peu d’éléments. On voit donc clairement que ces films ne visent pas à « rétablir les cultures ‘minoritaires’ à un statut ‘majoritaire’ », mais bien à positionner les *minzu* minoritaires « comme une partie de la ‘solidarité’ de la nation chinoise ». ¹²

Les années 1970 sont pauvres en films sur ou avec des *minzu* minoritaires. En effet, les répercussions de la Révolution culturelle marquent l’ensemble de la communauté artistique. La production cinématographique pâtit de la répression générale de façon saisissante. D’une production annuelle moyenne de quatre-vingt-treize films entre 1949 et

¹² « (...) was never a restoration of ‘minority’ cultures to a ‘majority’ status, but always a legitimization of minority peoples as part of the ‘solidarity’ of the Chinese nation ». Zhang Yingjin, « ‘Minority Discourse’ », pp.88-89.

1966, le cinéma chute à moins de quatre-vingts film au total entre 1966 et 1976.¹³ Le déficit financier dévaste le monde du cinéma et de nombreux artistes (producteurs, acteurs, scénaristes) sont mis au ban. Toutefois il serait faux d'affirmer que la *minzu* minoritaire disparaît totalement des éléments visuels officiels. On trouve un éventail assez large d'affiches de propagande qui se décline dans des thématiques assez identiques à celles que nous avons évoquées. Li Yu en distingue notamment quatre : la prospérité socialiste, le manque d'éducation, la sécurité nationale et l'unité nationale.¹⁴ Cette continuité dans les images des *minzu* minoritaires trouve-t-elle une véritable rupture dans le cinéma à l'ouverture économique et politique de la Chine ? Quels nouveaux schémas se dessinent et quelle place est laissée à la *minzu* minoritaire dans l'imaginaire cinématographique post-maoïste ? Une véritable remise en question de l'organisation sociale et de la domination du Han est-elle opérée ? Nous tenterons d'amorcer des réponses à ces questions par l'analyse de l'image des *minzu* minoritaires dans le cinéma des années 1980 à 2000.

¹³ Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, pp.216-217.

¹⁴ Li Yu, chaque division correspond à une partie de son travail.

TROISIÈME PARTIE

DISCOURS SUR LES *MINZU* MINORITAIRES DANS
LE CINÉMA POST-SOCIALISTE, 1985-2005 :
AMBIGUITÉ DES RAPPORTS ET DÉPLACEMENTS
DE L'INSTRUMENTALISATION

Quand je me suis photographié, je me transforme en image.¹

Le public ne connaît du charme, de la grâce, des formes de la nature que ce qu'il en a puis dans les poncifs d'un art lentement assimilé.²

¹ Roland Barthes, *Mythologies*, Seuil, 1970, p. 97.

² Marcel Proust, *Un amour de Swann*, Hatier, 2006.

CHAPITRE 9 – LE CINÉMA ET LES MINZU MINORITAIRES À L'HEURE DES RÉFORMES

L'intérêt pour les *minzu* minoritaires dans la Chine des années 1980 et 1990 s'exprime dans tous les milieux culturels et artistiques : le cinéma, mais aussi la littérature, la musique et la peinture. Le Tibet notamment attire l'attention de nombreux intellectuels, et son cercle d'influence s'élargit au grand public et à la culture populaire. La fin des années 1980 et les années 1990 sont clairement marquées par un enthousiasme grandissant pour le Tibet et les Tibétains, ou *Xizang re* 西藏热 (*Tibet craze* ou Folie du Tibet). Ainsi, les œuvres de Zhaxi Dawa 扎西达娃, écrivain d'origine tibétaine et han, rencontrent un grand succès dans les cercles littéraires chinois et ont été traduites à l'étranger.³ Dans le même registre littéraire, d'autres écrivains ont partagé avec le public leurs expériences des *minzu* minoritaires mongole et ouigoure : Zhang Chengzhi 张承志 et Wang Meng 王蒙.⁴ Le peintre Ba Huang 巴荒 a également fait du Tibet un sujet de

³ Zhaxi Dawa est né à Chongqing d'un père tibétain et d'une mère han, et a vécu entre le Sichuan et le Tibet. Scénariste en 1978, il commence à publier l'année suivante. Ses récits, sous forme de nouvelles fantastiques rédigées en chinois, se fondent sur la vie et la nature d'un Tibet mystique. En français, certaines de ses œuvres ont été traduites, comme *La splendeur des chevaux du vent*, Paris, Acte Sud, 1990 ; ou *Tibet des années cachées*, Paris, Bleu de Chine, 1995. Zhaxi Dawa est aussi l'un des coproducteurs du film *Kekexili*.

⁴ Zhang Chengzhi (1948-) est né à Beijing. De parents hui, il ne s'est converti que tardivement à l'Islam. Son œuvre poétique et littéraire, représentative du mouvement de la recherche des racines, s'inspire librement de ballades et légendes de Mongolie Intérieure, où il a vécu pendant la Révolution culturelle. Le film *L'étalon noir* (*Hei junma* 黑骏马, 1995) de Xie Fei est basé sur l'une de ses nouvelles, traduite en français : Zhang Chengzhi, *Mon beau cheval noir*, Paris, Picquier, 1999. Wang Meng (1934-) est envoyé au Xinjiang à l'Ili, et participe à la traduction d'œuvres ouigoures en chinois. *Des yeux gris clairs*, traduit en

prédilection dans ses œuvres, et son carnet de voyage à travers le plateau tibétain a été très bien reçu par la critique.⁵ Ses tableaux, essentiellement des portraits de jeunes femmes et hommes tibétains ou yi, parfois d'enfants accompagnés d'animaux, sont exposés à travers le monde (**Figures 1 et 2**). Un autre artiste renommé est le Tibétain Nima Zeren 尼玛泽仁, élève et peintre du dixième Panchen-Lama. Malgré ses influences occidentales et chinoises très marquées, l'artiste insiste sur l'aspect tibétain, « première source d'inspiration de ses œuvres ».⁶ Celles-ci ont fait l'objet de nombreuses publications et d'expositions nationales et internationales. Enfin, un autre domaine artistique qui a contribué à rendre les *minzu* minoritaires populaires est celui de la musique et du chant. Le chanteur de musique pop, Zheng Jun 郑钧, a fait résonner dans toutes les rues pékinoises son titre « Retour à Lhasa » (*Huidao Lasa* 回到拉萨) en 1994.⁷ Bien avant lui, le « Roi de la chanson du Nord-ouest » (*xibuge wang* 西部歌王), Wang Luobin 王洛宾 a largement participé à la popularisation des chants associés aux *minzu* minoritaires, en particulier celles du Xinjiang (hui, ouïgour, kazakh etc.) entre les années 1950 et 1980

français, met par exemple en scène des personnages ouïgours : Wang Meng, *Des yeux gris clairs*, Bleu de Chine, 2002.

⁵ Ba Huang (ou Cai Rong 蔡蓉) est diplômé de l'Institut central de théâtre (*Zhongyang xiju xueyuan* 中央戏剧学院). Il a effectué plusieurs voyages au Tibet et dans les régions du sud-ouest de la Chine. Sa carrière artistique est ponctuée de publications sur ses séjours au Tibet et chez les Yi du Yunnan. Ses ouvrages sont disponibles et consultables en partie sur le site Internet de l'artiste, ainsi que certaines de ses œuvres : www.bahuang.com (dernière consultation en septembre 2007). On peut citer notamment l'un des ouvrages les plus connus de Ba Huang, *Yangguang yu huangyuan di youhou, Wo de Xizang zhi xing*, 阳光与荒原的诱惑, 我的西藏之行 (Tentations du soleil et du désert, mon voyage au Tibet), Chengdu, Sichuan meishu chubanshe, 1997.

⁶ Landsberger consacre une page de son site Internet à Nima Zeren (1944-) et expose une affiche de propagande sur l'homme politique Zhu De (1886-1976) à laquelle l'artiste a contribué. Voir le site Internet de Landsberger, à la page : Nima Zeren, <http://www.iisg.nl/~landsberger/> (dernière consultation octobre 2007).

⁷ Zheng Jun (1967-) a émergé dans la chanson rock chinoise dans les années 1990. *Retour à Lhasa* est tiré de son premier album, *Nu* (*Chiluoluo* 赤裸裸).

(Figure 3).⁸ *Sister Drum* (Ajiegu 阿姐鼓), un groupe de trois Han composant des chansons à « l'esprit tibétain », a connu un succès retentissant en Chine et à Taiwan (Figure 4).⁹ Le chanteur Dao Lang 刀郎 est une figure plus moderne de cette appropriation des *minzu* minoritaires (Figure 5). Il est surnommé « le Wang Luobin du vingt-et-unième siècle », dont il reprend certains morceaux remaniés en version rock ; la « musique du Xinjiang » est, selon l'artiste, sa principale source d'inspiration.¹⁰

Dans ce contexte, quelle est la place du cinéma dans la production d'images de la *minzu* minoritaire ? C'est la question à laquelle ce chapitre s'attelle à répondre. La transition entre les *shaoshu minzu pian* des années socialistes et la Chine des années 1980 est analysée à travers l'état de la production cinématographique pendant la Révolution culturelle et la période d'ouverture économique lancée par Deng Xiaoping. Une première partie est consacrée à l'évolution de l'industrie du film et à ses conséquences sur le monde artistique. En deuxième lieu, nous concentrerons notre attention sur les *shaoshu minzu pian* dans ce contexte de réformes économiques, politiques et intellectuelles. Une dernière partie est dédiée aux films analysés et aux positions théoriques adoptées.

⁸ Wang Luobin (1913-1996) est diplômé du Département de musique de l'Université Normale de Beijing. Pour un biographie plus complète, voir Rachel Harris, « Wang Luobin, Folk Song King or Thief ? », in *Modern China*, n°31, juillet 2005, pp.381-408.

⁹ Sur ce groupe, son succès et les débats autour de leurs œuvres, voir Janet Upton, « The Politics and Poetics of *Sister Drum*: 'Tibetan' Music in the Global Marketplace », in *Global Goes Local, Popular Culture in China*, Timothy Craig (Dir.), University of Hawai'i Press, 2003, pp.99-119. Sans le boycott lancé par les Tibétains exilés et leurs supporters, leurs disques auraient certainement rencontré un succès fulgurant à l'international.

¹⁰ Dao Lang vient du Sichuan mais la rumeur dit qu'il est né et a grandi au Xinjiang. Le flou sur son parcours personnel est ingénieusement entretenu pour créer une aura mystique autour du personnage, qui se prétend très influencé par la musique des non-Han. C'est à son album « Premières neiges de 2002 » (*2002 nian de diyi changxue* 2002年的第一场雪) qu'il doit son succès. Il a donné de nombreux concerts en Chine et sa popularité va grandissant.

A – Renouveau du cinéma en Chine, 1980-2000

a) « Révolution culturelle » : une industrie malade

La période qui court de 1966 à 1976 est généralement qualifiée de Révolution culturelle, même si les historiens la situent plus précisément entre 1966 et 1969.¹¹ Les années 1969 à 1976 sont vécues et racontées par le discours officiel et dans l’imaginaire populaire comme les conséquences de ces trois années déterminantes. Toutefois, cet amalgame entre les trois années de révolution proprement dite et des années suivantes instaure l’idée selon laquelle les événements tragiques de 1969 à 1976 sont soumis à un seul et même mouvement global. Ainsi, ces « dix années noires » constituent une certaine « décharge historique » pendant laquelle tout événement politique, économique ou culturel est associé et expliqué par l’entreprise révolutionnaire. En réalité, loin d’être si homogène, la décennie en question a connu maints bouleversements et n’a pas suivi une ligne idéologique unique mais zigzagué entre les diverses luttes politiques internes. D’autre part, les années 1966-1969 ne peuvent suffire à expliquer les événements des sept années suivantes : de nombreux mouvements après 1970 sont issus d’initiatives et de réformes nouvelles, ou peuvent au contraire s’inspirer de mouvements antérieurs à 1966.¹² Il est

¹¹ Alain Roux, *La révolution culturelle en Chine*, Paris, Puf, 1976, tous les chapitres ; Marie-Claire Bergère, *La République populaire de Chine de 1949 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1987 ; Gernet, *Le monde chinois*, Paris, Armand Colin, 1999, dernier chapitre.

¹² C’est le cas par exemple des réformes des Comités provinciaux et de la militarisation des campagnes enclenchées après 1970. D’autre part la « Révolution verte » après 1970, ensemble de réformes agricoles, s’inspire largement des modèles créés lors du Grand Bond en avant en 1958. Bergère, *La République populaire de Chine*, pp.140 et suivantes.

donc nécessaire de garder à l'esprit l'ambiguïté et l'aspect idéologique de cette classification temporelle.

Dans le cas précis du cinéma en Chine continentale, on pourrait faire débiter l'ère révolutionnaire radicale en 1964, comme le propose Zhang Yingjin.¹³ Une large campagne de rectification est lancée contre les produits culturels « tombés dans le révisionnisme, le féodalisme et le capitalisme ». De nombreux films portent dès lors l'étiquette de « film fléau » et deviennent la cible de critiques sévères.¹⁴ Parmi les films que nous avons évoqués dans la partie précédente de ce travail, les équipes de *Ashima*, *Les cinq fleurs dorées* et *La troisième sœur Liu* sont particulièrement touchées par cette chasse aux sorcières. Jugés inappropriés aux standards socialistes, contre-révolutionnaires et « polluants », une soixantaine de films sont classés « mauvaises herbes empoisonnées » jusqu'en 1966 sous l'égide de Jiang Qing 江青, quatrième et dernière épouse de Mao Zedong.¹⁵ Acteurs, producteurs, scénaristes, réalisateurs sont tous placés au banc des accusés entre 1967 et 1969, et doivent répondre de leurs fautes au cours de multiples séances publiques qui peuvent les mener à des fins tragiques.¹⁶ Le personnel des studios

¹³ Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, Routledge, 2004, p.217.

¹⁴ C'est le cas par exemple pour *Le magasin de la famille Lin* (*Lin jia puzi* 林家铺子) de Shui Hua (1959), qui est accusé en 1964 de montrer « trop de sympathie pour les capitalistes » et de « salir les esprits ». Voir Stephen Teo, « The Lin Family Shop: A Chinese Melodrama of Capitalist Existentialism », in *Senses of Cinema* n°28, sept.-oct. 2003. Consultable en ligne sur le site de la revue : <http://www.sensesofcinema.com> (dernière consultation : août 2007).

¹⁵ Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, pp. 218-219 : on y trouve une courte biographie de Jiang Qing et un résumé de ses actions dans le monde artistique.

¹⁶ On avait déjà évoqué le cas des films *Ashima* et *Les cinq fleurs dorées*. L'actrice principale de ces deux productions, Yang Likun, a subi maintes accusations et formes de tortures physiques et psychologiques en raison du caractère antirévolutionnaire de ces films. Après 1970, elle a passé le reste de sa vie en hôpital psychiatrique. Voir l'article « Yang Likun de beicao zaoyu » 杨丽坤的悲惨遭遇 (Calamités tragiques de Yang Likun), *Wenzhaibao* 文摘报, 24/02/2005, disponible sur le site Internet du journal : www.gmw.cn

est massivement envoyé dans les campagnes pour y être « rééduqué ». Par conséquent, entre 1966 et 1970, aucun long métrage n'est produit.¹⁷ Toutefois, une partie infime de monde cinématographique est engagée dans la production de films-ballets révolutionnaires comme Xie Tieli 谢铁骊, dont l'adaptation de l'opéra *Prendre la montagne du Tigre par stratégie* (*Zhiqu weihushan* 智取威虎山) sort en 1970. Il s'agit d'une commande de Jiang Qing et de son entourage afin d'ériger un modèle révolutionnaire.¹⁸ Il est suivi la même année de la version ballet du *Détachement féminin rouge* (*Hongse niangzi jun* 红色娘子军).¹⁹ Ce n'est qu'après 1972 que les longs-métrages font leur réapparition de façon plus significative, toujours sous la censure intransigeante du Parti. Se succèdent alors « remakes » et films d'intrigue politique en accord avec la ligne idéologique officielle. Cependant la production reste très pauvre, puisque à peine plus d'une trentaine de films chinois sont distribués en l'espace de huit ans.²⁰ Les déficits engendrés par l'industrie du cinéma et les traumatismes du monde artistique sont également lourds de conséquences.

(dernière consultation juin 2007) Bien d'autres exemples tragiques sont cités par Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, pp.217-218 et notes.

¹⁷ Hao Xiaoming et Chen Y., « Film and Social Changes: The Chinese Cinema in the Reform Era », in *Journal of Popular Film and Television*, vol.28, n°1, 2000, pp.36-45. Voir également le rapport émis par le *Media Entertainment and Arts Alliance* pour le Département du commerce et des affaires étrangères australien sur le cinéma chinois, juin 2004, consultable en ligne sur le site du gouvernement australien : <http://www.dfat.gov.au> (dernière consultation en août 2007).

¹⁸ La Bande des Quatre ou *sirenbang* 四人帮, composée de Jiang Qing et de trois autres personnalités politiques (Zhang Chunqiao, Wang Hongwen et Yao Wenyan), est considérée dans l'historiographie chinoise comme la principale initiatrice de la Révolution culturelle. Tous ses membres ont été accusés des tragédies et excès commis avant 1978. Leur procès et leur condamnation ont eu un effet catalyseur particulièrement efficace, qui a permis à d'autres dirigeants de passer leur implication sous silence.

¹⁹ Ce film décrit la libération d'une jeune paysanne sur l'île de Hainan et son ralliement au PCC. La version filmique de 1971 se base à la fois sur un film du même titre produit en 1961 et sur la version de ce premier film retravaillée en opéra en 1964. *Le détachement féminin rouge* est en outre l'une des huit « pièces modèles » (*bage yangbanxi* 八个样板戏) dont la diffusion était autorisée pendant la « Révolution culturelle ».

²⁰ Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, pp.216-217.

C'est dans ce contexte que l'industrie cinématographique en Chine connaît une revitalisation à la fin des années 1970, sous l'effet de la politique de réforme économique, de modernisation et de libéralisation lancée en 1978 par Deng Xiaoping. Les films censurés et bannis après 1964 sont rediffusés et les tickets de cinéma sont à nouveau vendus librement. D'anciens et de nouveaux studios ouvrent leurs portes et les étudiants commencent à réinvestir les bancs de l'Académie de cinéma de Beijing. Néanmoins, l'entrée dans une nouvelle ère idéologique d'ouverture n'exempt pas le cinéma chinois d'interminables réformes et aléas, et son évolution suit le rythme des revirements politiques et du contexte national.

b) L'ère des réformes : entre consommation et éducation

Les chercheurs s'accordent généralement à diviser la période qui suit en trois parties majeures, à la fois chronologiques et idéologiques : les réformes économiques liées à la politique d'ouverture entre 1979 et 1984 ; une nouvelle esthétique cinématographique et une critique plus politisée de 1984 à 1989 ; et l'amorce de nouvelles stratégies de commercialisation dans les années 1990 pour faire face à la crise financière.²¹ De façon générale, les changements que connaît le monde du cinéma sont lisibles à plusieurs niveaux : institutionnel et économique, esthétique et intellectuel. Nous nous pencherons dans cette sous-partie sur les deux premiers aspects, avant de revenir sur les deux derniers dans une autre sous-partie. Quel est l'impact des réformes mises en place par la politique d'ouverture de Deng Xiaoping sur le cinéma ? Quelles nouvelles directions l'industrie

²¹ Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, pp.281 et suivantes ; Hao et Chen, pp.36-45.

filmique prend-elle ? Ce qu'il faut retenir du cinéma des années 1980 jusqu'à aujourd'hui, c'est la tension constamment identifiable entre l'action de libéralisation économique de l'industrie filmique sur le plan économique (par le biais de la privatisation et de la commercialisation), et la volonté du PCC de garder la main mise sur toute la production artistique (à travers la censure et la promotion active de films de propagande). Par conséquent, les réformes de l'industrie du film fluctuent entre autonomie et emphase idéologique et politique.

Entre 1979 à 1983, les institutions liées au cinéma connaissent un renouveau, qui se traduit par la sortie, en 1982, de la première promotion d'étudiants après de nombreuses années de fermeture de l'Académie du cinéma de Beijing. L'ouverture du Centre de recherche sur le cinéma ou Centre d'archive sur le cinéma (*Zhongguo dianying yishu yanjiu zhongxin* 中国电影艺术研究中心 ou *Zhongguo dianying ciliaoguan* 中国电影资料馆) en 1983, et la création du journal *Dangdai dianying* 当代电影 (Cinéma moderne) sont d'autres démonstrations de cet intérêt académique renouvelé pour le film.²² Pareillement, la mise en place de festivals et de prix nationaux comme le « Prix du coq d'or » (*Jinji jiang* 金鸡奖) en 1981 encouragent la production cinématographique. Le film est alors la principale source de divertissement pour le monde rural et urbain, et la vente de copies de films s'accélère significativement.²³ Même si la production cinématographique reste modeste, elle se démarque progressivement du vide des années 1970. Les films de kung-fu trouvent notamment un accueil chaleureux, ainsi que les films à suspense. Le monde du cinéma connaît un nouvel essor économique, mais aussi une certaine

²² Pour une histoire de cette institution, on peut se rendre sur le site officiel du Centre de recherche sur le cinéma : <http://www.cfa.gov.cn> (dernière consultation en août 2007). On y trouve également une page consacrée à la revue *Dangdai dianying*.

²³ Voir plus loin la signification de la vente de copies de films sur le plan financier.

libéralisation artistique.²⁴ Les réformes économiques dans lesquelles la Chine s'est engagée ont un impact déterminant dans le monde artistique et culturel, et par conséquent « le politiquement correct cesse d'être l'unique critère pour juger un film ».²⁵ L'art n'est plus uniquement au service de la propagande, et le film cesse d'être réduit au rôle d'instrument idéologique pour retrouver sa dimension artistique. Ce changement conceptuel est plus propice à installer un environnement libéral pour les cinéastes, même s'ils restent dépendants des studios d'État jusqu'au milieu des années 1980.

Sur le plan économique, une tendance générale à la semi-privatisation ou à la privatisation et à la décentralisation touche également l'industrie cinématographique. Bien que les réformes tardent à être appliquées dans les domaines artistiques, elles n'en imposent pas moins des changements notables.²⁶ Dans le milieu des années 1980, le cinéma entre dans une phase financière critique : les spectateurs se désintéressent des films « obscurs » produits par la Cinquième génération de cinéastes, et la télévision fait son entrée dans le quotidien, au même titre que les karaokés. Des réformes s'imposent, et les distributeurs locaux sont autorisés à acheter des films directement auprès des studios, permettant à ceux-ci d'obtenir une plus grande autonomie dans leur financement. Stimulée par le partage des bénéfices avec les distributeurs, la recherche d'une production profitable (autrement dit d'une audience plus large) commence à métamorphoser l'industrie du cinéma, qui se tourne essentiellement vers le film de divertissement. En ceci, l'écart entre le début et la fin des années 1980 est considérable. Jusque-là, les institutions n'étaient pas directement responsables de la rentabilité des films qu'elles produisaient, et l'État se

²⁴ Pour plus de détails chiffrés sur l'industrie du cinéma entre 1979 et 1984, voir Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, pp.227-229.

²⁵ « Political correctness ceased to be the sole criterion for judging a film ». Hao et Chen, p.37.

²⁶ Ce retard peut être expliqué par la réticence des autorités à abandonner le contrôle des médias. Toutefois on peut aussi mettre en avant un ordre de priorité des réformes qui placent en tête l'industrie lourde ou le développement agricole.

chargeait de combler les déficits. Les studios de production n'étaient pas non plus engagés dans la course aux bénéfices. Mais une fois les réformes engagées dans les domaines de la production, de la distribution et de la diffusion, le paysage économique du cinéma est transformé. Par exemple, l'échelle de mesure de la rentabilité d'un film en Chine devient la vente de copies aux salles de cinéma, plutôt que la vente de tickets, ce qui implique une plus grande collaboration entre studios et distributeurs.²⁷ En outre, le classement par genres (*leixing* 类型), c'est-à-dire par catégories marchandes, remplace peu à peu la classification officielle qui fonctionnait par thèmes ou sujets traités (*timu* 题目).²⁸ Cette modification est représentative de la commercialisation progressive du cinéma, qui privilégie et cherche à captiver l'audience.

Toutes ces conditions économiques et institutionnelles présagent une libéralisation économique de l'industrie du cinéma. Toutefois, cette ère de réformes est ponctuée par des renversements idéologiques et des redirections politiques. Le nouveau vent de liberté qui souffle sur le cinéma est d'abord remis en question par la première campagne politique d'envergure des années 1980, dirigée contre la « pollution spirituelle » apportée par les théories « capitalistes occidentales » (1983). Il est également interrompu par un retour au conservatisme qui signe les prémisses des événements de 1989. En 1986, le statut administratif de la production filmique est révisé, et transféré du Ministère de la Culture vers un nouveau « Ministère de la radio, du cinéma et de la télévision ». Cette réforme a pour but

²⁷ Comme le précise Chris Berry : Chris Berry, « Market Forces : China's 'Fifth Generation' Faces the Bottom Line », in *Perspectives on Chinese Cinema*, Chris Berry (Dir.), London, BFI Publishing, 1991, pp.114-124. Cité également par Dru Gladney, « Tian Zhuangzhuang, The 'Fifth Generation' and 'Minorities Films' in China : A Review Essay », in *Public Culture*, vol.8, n°1, 1995, pp.161-175. Voir également Hao et Chen, pp.36-45.

²⁸ Chris Berry et Mary Farquhar, *China on Screen: Cinema and Nation*, New York, Columbia University Press, 2006 p.186.

de contrôler l'industrie du cinéma et de renforcer la supervision de la production par les organes de censure.²⁹ En 1987 et 1988, une campagne contre la « libéralisation bourgeoise » (*zichanjieji fan ziyouhua* 资产阶级自由化) perturbe de nouveau le monde intellectuel. Sur le plan de la production filmique, la critique porte principalement sur l'incapacité du cinéma à « éduquer le peuple » et appelle à un retour à une priorité du contenu idéologique par-delà les considérations artistiques ou commerciales.³⁰ Ce changement politique résulte en un nouveau genre filmique : le film leitmotiv ou *zhuxuanlu pian* 主旋律片 (littéralement : « film sur une mélodie principale »). Le terme est proposé pour la première fois en 1987, par le Vice-ministre de la Radio, du cinéma et de la télévision.³¹ Il s'agit alors de promouvoir la politique des « Quatre modernisations » du PCC et d'encourager la production de films patriotiques.³² Enfin, 1989 marque un tournant décisif dans l'industrie du cinéma.

Les événements de 1989 n'expliquent pas seuls la transformation de la production filmique des années 1990, mais participent à accentuer les tendances économiques et institutionnelles déjà amorcées à la fin des années 1980. Après 1990, la crise financière de l'industrie cinématographique s'accroît, car elle ne peut faire face à la concurrence d'autres formes de loisirs encouragées depuis le voyage à Shenzhen de Deng Xiaoping en 1992.³³ Les investissements de l'État dans le cinéma sont en outre fortement restreints.

²⁹ Voir le rapport émis par le *Media Entertainment and Arts Alliance* sur le cinéma chinois.

³⁰ Zhang Rui, *Feng Xiaogang and Chinese Cinema after 1989*, thèse soutenue à Ohio State University, 2005 ; Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, chapitre 7.

³¹ Il s'agit de Ding Qiao 丁晓 (1924-1992). Cité dans Zhang Rui, p.52.

³² Les Quatre modernisations (*si ge xiandaihua* 四个现代化), qui concernent l'agriculture, la science, l'industrie et la défense nationale, ont été lancées concrètement en 1978 par Deng Xiaoping afin d'accélérer la modernisation de la Chine.

³³ Pendant cette « tournée dans le Sud » de la Chine, Deng Xiaoping rend visite aux zones économiques spéciales pour encourager la libéralisation économique du pays. Une biographie sur Deng Xiaoping a été

Pour résoudre cette situation, les studios de cinéma achèvent leur privatisation partielle ou totale, et dépendent de plus en plus de fonds non-gouvernementaux et extérieurs à la Chine.³⁴ Parallèlement, le cinéma chinois commence à gagner en popularité sur le plan international, avec la remise de différents prix dans des festivals à l'étranger.³⁵ Certains films qui avaient été censurés au tournant des années 1980 et 1990 retrouvent alors leur place dans les salles de cinéma, comme c'est le cas pour *Ju Dou* (*Ju Dou* 菊豆, 1989) et *Épouses et Concubines* (*Da hong denglong gaogao gua* 大红灯笼高高挂, 1991) de Zhang Yimou. Les cinéastes semblent à nouveau profiter d'une plus large autonomie dans la production de leurs films. Pourtant, il ne faut pas se méprendre : les films sont certes produits de façon plus indépendante, mais leur distribution et leur diffusion dépendent strictement de l'approbation des comités de censure. Le raidissement idéologique du milieu des années 1990 a un impact sensible sur l'industrie du cinéma : le niveau de production de films retombe à des chiffres inférieurs ou égaux au début des années 1980 ; les revues de cinéma voient leurs tirages franchement diminuer.³⁶ L'arrivée du DVD et du piratage finit de plomber l'économie du cinéma. La consolidation de l'idéologie du pouvoir se traduit par une réaffirmation de la censure en 1997 : une nouvelle liste de thématiques et de scènes

publiée récemment ; le huitième chapitre traite en partie de la politique de libéralisation menée par Deng dans les années 1990 : Withney Stewart, *Deng Xiaoping, Leader in a Changing China*, Lerner Publications, 2001, pp.93-117.

³⁴ Entre 1990 et 1994, environ un cinquième des films sont coproduits, c'est-à-dire financés depuis l'étranger. Voir le rapport émis par le *Media Entertainment and Arts Alliance* sur le cinéma chinois.

³⁵ On peut penser notamment à l'Ours d'or du festival de Berlin obtenu par Zhang Yimou en 1988 pour *Le Sorgho rouge* (*Hong gao liang* 红高粱) et son Lion d'or à Venise en 1992 pour *Qiu Ju* (*Qiu Ju da Guansi* 秋菊打官司). Tian Zhuangzhuang se voit également décerner le Grand prix du Festival de Tokyo en 1992 avec *Le cerf-volant bleu* (*Lan fengzheng* 蓝风筝, 1991), et obtient encore d'autres prix en 1993 dans différents festivals. La liste est encore longue pour les films chinois de la « Cinquième génération » qui trouvèrent un grand succès dans les festivals internationaux.

³⁶ Anne Loussouarn, « Censure : la danse des ciseaux », in *Perspectives chinoises*, n°42, juil.-août 1997, pp.21-24.

interdites à l'écran est publiée. Tout en encourageant le film de divertissement, Jiang Zemin lance un appel pour plus de patriotisme et de moralité dans les films et insiste sur l'importance d'une « civilisation spirituelle » (*jingsheng wenming* 精神文明).³⁷ L'année suivante une nouvelle réforme institutionnelle est engagée : l'industrie du cinéma est rattachée au Ministère de l'industrie et de l'information par le biais de l'Administration d'Etat de la radio, du cinéma et de la télévision (*Zhongguo guangbo dianying dianshi zongju* 中国广播电影电视总局 ou *Guangdian zongju* 广电总局). Concrètement, l'industrie du film perd son statut de ministère, mais reste contrôlée par une administration d'État qui peut censurer tout objet audiovisuel ne respectant pas la ligne officielle.³⁸

Parallèlement, les films leitmotiv ou de propagande tendent à monopoliser l'industrie cinématographique. Encouragés par les dirigeants par le biais de financements, de facilités de distributions et de festivals nationaux, les films qui s'inscrivent dans l'idéologie officielle prennent une dimension sans commune mesure à l'aube du vingt-et-unième siècle.³⁹ Le retour de thématiques ancrées dans un passé idéologique maoïste est tout à fait illustré par la production des *Jours sans Lei Feng* (*Likai Lei Feng de rizi* 离开雷锋的日子) en 1996. En 2002, à l'occasion de la soixantième commémoration des Causeries de Yan'an, Jiang Zemin a même encouragé l'art à retrouver « l'esprit de Yan'an » (*Yan'an jingshen* 延

³⁷ Loussouarn, pp.21-24.

³⁸ Cet organe contrôle également le contenu et gère la diffusion des vidéos du Internet. Il faut savoir par exemple que le site de partage de vidéos, www.youtube.com, est censuré et partiellement inaccessible en Chine (dernière tentative de consultation à partir de la Chine en mai 2007). Certaines vidéos contenant des mots clés comme Tiananmen et 1989 sont censurés.

³⁹ Le prix *Huabiao* 华表 (littéralement : représentant de la Chine) est remis en place dans le secteur cinématographique en 1995 et constitue une des plus hautes distinctions artistiques. Il s'agit de récompenser les films à caractère patriotique et national. L'un des derniers films de Zhang Yimou en a été récompensé en 2002 : il s'agit de *Héros* (*Yingxiong* 英雄, 2002).

安精神).⁴⁰ La censure ne se limite pas aux films chinois, mais touche également la production étrangère. Le PCC autorise dans les années 1990 les studios à accéder à des capitaux transnationaux et l'import de films hollywoodiens afin de redynamiser le cinéma et attirer une nouvelle audience.⁴¹ Toutefois, de nombreux succès hollywoodiens sur le Tibet, comme *Kundun* (1997) ou *Sept ans au Tibet* (*Seven Years in Tibet* 1997) ont été interdits.⁴² La montée des films nationalistes prend donc, en outre, la forme d'une contre-attaque de la production américaine. Depuis son entrée dans l'OMC en 2001, la Chine continentale a renforcé ses stratégies pour concurrencer Hollywood. En 2004, les comités de censure ont annoncé que les mois de juillet et d'octobre seraient réservés exclusivement à la sortie de films chinois, repoussant ainsi la diffusion dans les salles de films comme *Spiderman 2* ou *Harry Potter 3*, au profit du cinéma national.⁴³ Le choix de ces mois n'est bien sûr pas anodin car il correspond au début des vacances universitaires et à la semaine de congés de la fête nationale en octobre (soit des périodes de fréquentation théoriquement plus importante). Des quotas de films étrangers sont également imposés tout le reste de l'année, au profit des films nationaux.⁴⁴ Bien que financièrement désengagé financièrement d'un cinéma de plus en plus transnational du point de vue des capitaux et des sujets traités, le PCC tente tant bien que mal de maintenir ses exigences politiques et idéologiques. Cette

⁴⁰ Zhang Rui, pp.40-42.

⁴¹ Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, pp.282 et suivantes.

⁴² Barry Sautman, « The Tibet Issue in Post-summit Sino-American relations », in *Pacific Affairs*, vol.72, n°1, printemps 1999, pp.7-21. *Red Corner* (1997), qui « présentait une image négative » de la Chine a également été censuré (il y est question d'un avocat américain qui vient de signer un contrat en Chine et se retrouve impliqué dans une affaire criminelle, accusé de meurtre par les policiers chinois).

⁴³ Rapport émis par le *Media Entertainment and Arts Alliance* sur le cinéma chinois.

⁴⁴ Ce système de valorisation du film national par quotas n'est pas propre à la Chine, bien évidemment. La France a aussi adopté ce système pour soutenir « l'exception culturelle française ». La naturalisation de films français est un autre phénomène qui dissimule la réalité financière de la coproduction au cinéma. Le cinéma espagnol a lui aussi été marqué récemment par des quotas d'un film espagnol contre trois étrangers. Ces quotas visent à la fois à protéger et encourager l'industrie nationale, mais ils peuvent aussi être interprétés comme la construction d'un paysage culturel national dès lors qu'ils dépendent des financements de l'État.

politique envers les médias et plus particulièrement envers le cinéma a été très justement accusée de vouloir « choisir la musique sans payer les violons » (Call the tune without paying the piper).⁴⁵

L'histoire du cinéma de la Chine continentale depuis deux décennies illustre donc les difficultés d'une « économie de marché socialiste » qui a du mal à trouver un équilibre entre deux pratiques contradictoires de libéralisation et d'autoritarisme. Liu Kang analyse et résume la situation de crise idéologique de façon très pertinente :

The legitimating discourse is simply incommensurable with the economic policies, because the discourse is predicated on Maoist ideologies of revolution, mass democracy and egalitarianism, which are diametrically opposed to the endless accumulation of capital as the utmost aim of capitalism.⁴⁶

Le discours de légitimation est simplement irréductible aux politiques économiques, car le discours est supposé se baser sur les idéologies maoïstes de révolution, de démocratie des masses et d'égalitarisme, ce qui est diamétralement opposé à l'accumulation sans fin de capitaux, objectif ultime du capitalisme.

Il s'agit désormais de comprendre comment ce contexte politique et économique de l'industrie cinématographique interfère avec le milieu intellectuel et artistique qui produit ces films. Les thématiques des films sont représentatives d'une diversification des tendances et s'inscrivent dans une condition intellectuelle complexe.

⁴⁵ Littéralement : demander un air sans payer les joueurs (de pipeau). Voir l'article de Joseph Chan, « Calling the Tune without Paying the Piper: The Reassertion of Media Control in China », in *China Review* 1995, pp.1-21.

⁴⁶ Liu Kang, *Globalization and Cultural Trends in China*, University of Hawaii'i Press, 2004, p.5.

c) Art et divertissement : les deux rails d'un même train

Un nombre important de caractéristiques distinguent les cinémas socialiste et post-socialiste, témoignant d'une rupture avec le cinéma des générations précédentes. Outre les réformes économiques et institutionnelles analysées précédemment, les aspects visuels et narratifs connaissent de grands bouleversements. Quelles sont les nouvelles caractéristiques du cinéma contemporain en Chine continentale ? Quelles ruptures avec le cinéma socialiste font jour ? Comment et vers quoi évolue le « Nouveau cinéma chinois » ? Cette période est exceptionnellement riche par la complexité des rapports entre l'industrie du cinéma, l'audience et l'État, et la diversité des approches idéologiques (dans le sens d'un ensemble dynamique d'idées) et esthétiques du film.

Il ne nous semble pas aisé ni nécessairement pertinent de donner un aperçu qui divise strictement les Quatrième, Cinquième et Sixième générations de cinéastes de Chine continentale. En effet, chacune a porté le cinéma chinois dans une direction nouvelle à ses débuts, mais aucune n'est exempte d'hétérogénéité dans sa nature et dans son parcours d'une part ; d'autre part les cursus et expériences de leurs représentants s'entrecroisent. Bérénice Reynaud souligne la difficulté à définir la Sixième génération.⁴⁷ Contrairement aux critères généralement admis, certains réalisateurs associés à cette dernière génération ne sont pas systématiquement indépendants et ne restent pas toujours *underground*, comme dans les cas de Lou Ye ou Wang Xiaoshuai.⁴⁸ La chercheuse ajoute qu'il existe des cas de

⁴⁷ Bérénice Reynaud, « Dancing with Myself, Drifting with My Camera : The Emotional Vagabonds of China's New Documentary », *Senses of Cinema*, n°28, setp.-oct. 2003. Consultable en ligne sur le site de la revue : www.sensesofcinema.com (dernière consultation en août 2007).

⁴⁸ Lou Ye 娄烨 a notamment réalisé *Suzhou River* (*Suzhou he* 苏州河, 2000) dans les studios de Shanghai. *So Close to Paradise* de Wang Xiaoshuai 王小帅 (évoqué plus loin) a été produit dans les studios pékinois, contrairement à ses précédents films.

cinéastes inclassables comme Jia Zhangke 贾樟柯, qui a été diplômé de l'Académie du cinéma de Beijing en 1997, bien plus tard que ses pairs de la Sixième génération ; ou Ning Ying 宁瀛 qui, malgré le thème urbain de ses films, appartient bien à la Cinquième génération car elle fait partie de la promotion de 1982. En outre, ces générations, qui coexistent dans le temps et l'espace, sont indéniablement liées entre elles : soit par l'enseignement d'une génération antérieure à la suivante ; soit par la collaboration financière ou le soutien technique et artistique. L'une ne disparaît pas lorsque l'autre fait son apparition. Ainsi, Zhang Nuanxin, de la Quatrième génération a enseigné à l'Académie du cinéma de Beijing lorsque la Cinquième génération était encore étudiante ; ses articles ont d'ailleurs appelé à un renouveau du langage cinématographique.⁴⁹ Ning Ying, diplômée en 1982, possède de fortes connexions avec la Sixième génération par le biais de sa sœur mariée au réalisateur Zhang Yuan 张元.⁵⁰ D'autre part, Tian Zhuangzhuang travaille régulièrement avec de jeunes réalisateurs de la Sixième génération, faisant jouer de ses relations dans le milieu cinématographique pour promouvoir leurs œuvres.⁵¹ Il a notamment produit *So Close to Paradise* de Wang Xiaoshuai (*Biandan, guniang* 扁担姑娘, 1998) et *La fabrication de l'acier* de Lu Xuechang (*Zhangda chengren* 长大成人, 1997). Il existe donc un échange constant et une influence réciproque qui rend ces différents courants perméables et qui reste indispensable pour stimuler la création. Plus que des

⁴⁹ En 1979, Zhang Nuanxin a publié, avec son mari Li Tuo, un article sur la modernisation du langage filmique et un renouveau de la forme cinématographique et esthétique. Li Tuo et Zhang Nuanxin, « The Modernization of Film Language », in *Chinese Film Theory, A Guide to the New Era*, Georges Semsel, Xia Hong, Hou Jianping (Dir.), Praeger Publishers, 1990, pp.10-20. Voir également les commentaires sur cet article par Stephanie Donald, *Public Secrets, Public Spaces, Cinema and Civility in China*, Rowman and Littlefield, 2000, pp.94-95.

⁵⁰ Reynaud, « Dancing with Myself » (pas de numéro de page). Zhang Yuan a réalisé notamment *Palais est, palais ouest* (*Dong gong xi gong* 东宫西宫) en 1996 et plus récemment *Thé vert* (*Lücha* 绿茶) en 2003.

⁵¹ Interview de Tian Zhuangzhuang par Michael Berry. Voir Michael Berry, *Speaking in Images, Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York, Columbia University Press, 2005, pp.71-72.

« générations », ce sont donc des courants culturels et intellectuels qu'il faut analyser. Nous rejoignons en ce sens le réalisateur Li Yang qui remarque qu'une « génération ne peut pas se déterminer par l'âge mais par une idée du cinéma ». ⁵² On peut prendre le cas de la « Cinquième génération » : c'est sans aucun doute la rupture indiscutable dans l'histoire du cinéma chinois au début des années 1980 qui lui donne toute sa réputation. ⁵³ Le concept de Cinquième génération (*Zhongguo dianying diwu dai* 中国电影第五代), introduit dans la recherche occidentale par Paul Clark, désigne en général les réalisateurs diplômés en 1982. ⁵⁴ Les figures de proue de ce mouvement sont, entre autres, Chen Kaige 陈凯歌, Zhang Yimou 张艺谋 ou Tian Zhuangzhuang 田壮壮, souvent considérés comme le cœur de cette génération. ⁵⁵ Pourtant les premiers films de ces réalisateurs ne peuvent plus être comparés, sur le plan idéologique et thématique, aux récents *Héros* de Zhang Yimou ou *Princesse Wu Ji* (*Wu ji* 无极, 2005) de Chen Kaige, superproductions généreusement financées pour concurrencer Hollywood. Sans parler de « mort de la Cinquième génération », on peut tout simplement considérer que l'idée que l'artiste se fait du cinéma peut changer et n'échappe pas à l'influence des conditions économiques et politiques. On se contentera donc d'un récapitulatif global de la création conceptuelle plus que générationnelle du cinéma.

⁵² « A generation can't be determined by the age but by a a film idea ». Interview de Li Yang 李杨 par Stephen Teo, « 'There Is No Sixth Generation!' Director Li Yang on *Blind Shaft* and His Place in Chinese Cinema », in *Senses of Cinema*, n° 26, juin 2003. Disponible en ligne sur le site de la revue : www.sensesofcinema.com (dernière consultation en août 2007).

⁵³ Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, pp.235-240. ; Berry et Farquhar, pp.169-170. ; Paul Clark, *Reinventing China: A Generation and Its Films*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2005, partie 3, pp.75-205.

⁵⁴ Clark, *Reinventing China*, pp.55-72.

⁵⁵ Michael Berry, pp.71 et suivantes.

Sur le plan culturel et intellectuel, Chen Fong-ching et Jin Guantao divisent les années 1980 en trois parties.⁵⁶ La période de 1978 à 1981 est dominée par les idéologues officiels, soutenus par le PCC, qui amorcent une rupture avec l'idéologie maoïste. Puis, jusqu'en 1988, période dite culturelle, la réflexion appartient à des intellectuels non-officiels, pas systématiquement affiliés au PCC, qui se tournent vers l'innovation ou le modèle occidental. Les années 1988 et 1989 marquent un retour au politique et à des prises de positions plus sévères contre le Parti, avec les conséquences que l'on connaît. Il nous semble que cette chronologie trouve un écho certain dans le développement du cinéma en Chine. Les films produits entre la fin des années 1978 et le début des années 1980 sont marqués par le traumatisme des années révolutionnaires, dont l'impact se retrouve dans la littératures « des cicatrices » ou « des blessures » (*Shanghen wenxue* 伤痕文学). Le nom de ce mouvement intellectuel est tiré d'une nouvelle de Lu Xinhua publiée en 1978 intitulée *La blessure*.⁵⁷ Il y évoque les souffrances subies pendant la période socialiste. Représentatif de cette tendance intellectuelle au cinéma, *La légende de la montagne Tianyun* (*Tianyunshan chuanqi* 天云山传奇, 1980) de Xie Jin 谢晋 décrit le traitement inhumain infligé aux « droitistes » à la fin des années 1950.⁵⁸ L'intérêt de ce mouvement est de mettre à jour les erreurs du socialisme et de donner une nouvelle direction à la Chine. Les films du même genre appellent à une réhabilitation des accusés à tort pour une rédemption du PCC, sans être directement

⁵⁶ Chen Fong-ching et Jin Guantao, *From Youthful Manuscripts to River Elegy, The Chinese Popular Cultural Movement and Political Transformations, 1979-1989*, Hong Kong, Chinese University Press, 1997, introduction, pp.1-13.

⁵⁷ Lu Xinhua 卢新华, né en 1954, dénonce l'hypocrisie officielle et la corruption dans sa principale nouvelle. Il existe une version traduite en anglais de la nouvelle : *The Wounded: New Stories of the Cultural revolution*, traduit par Geremie Barmé et Bennett Lee, Hong Kong, Joint Publishing, 1979 (l'ouvrage contient d'autres traductions de nouvelles de différents auteurs comme Wang Meng, Kong Jiesheng, Yang Wenzhi, Lu Wenfu, Liu Xinwu ou Wang Yaping).

⁵⁸ Pour une application du mouvement des cicatrices dans la peinture, voir Julia Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979*, University of California Press, 1994, pp.390-400.

opposés aux dirigeants contemporains : les erreurs du passé sont associées à des personnages qui ne sont plus à la tête du pays, comme la Bande des quatre.

Très rapidement, ce genre fait place à une nouvelle approche qui consiste à donner au cinéma une dimension artistique propre, en se détachant des techniques narratives typiquement littéraires.⁵⁹ Le début des années 1980 s'inscrit donc dans une période filmique expérimentale, entre renouveau de la réflexion théorique et de l'exécution artistique.⁶⁰ Le cinéma rentre également dans une ère « humaniste », qui rend toute sa dimension à l'expression individuelle et privilégie l'exploration du quotidien et des émotions de personnages ordinaires. L'utilisation plus fréquente de la voix-off illustre notamment ce passage à l'introspection, ajoutant une dimension psychologique à la narration.⁶¹ En ceci, les films comme *Sous le pont* de Bai Chen (*Daqiao xiamian* 大桥下面, 1983), qui conte une histoire d'amour à Shanghai, créent une rupture avec le cinéma socialiste plus centré sur l'intégration de l'entité collective à la politique nationale. Parallèlement, un retour aux traditions culturelles et régionales de la Chine explose dans des films comme *Une femme respectable* (*Liangjia funü* 良家妇女, 1985) de Huang Jianzhong ou *Vieux puits* (*Lao jing* 老井, 1986) de Wu Tianming.⁶² Ce phénomène n'est pas étranger au mouvement de

⁵⁹ Pour un aperçu général de la théorie du film en Chine après les années 1980, on peut consulter l'ouvrage *Chinese Film Theory, A Guide to the New Era* qui contient notamment l'article de Zhang Nuanxin et de son mari Li Tuo sur le nouveau tournant de la critique de cinéma (cité plus haut). On peut également consulter : Hu Ke, « Contemporary Film Theory in China », Chris Berry, Ted Wang et Chen Mei (trad.), in *Screening the Past*, n°3, 1997 (pas de pages). Disponible sur le site Internet de la revue : <http://www.latrobe.edu.au> (dernière consultation en août 2007).

⁶⁰ Pour plus de détails sur les films de cette période, voir Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, pp.230-233.

⁶¹ Sun Shao-Yi, « Global Image Consumption and Chinese Cinema : Random Thoughts on *Xiu Xiu: The Sent Down Girl* », in *Cinedossier : the 35th Golden Horse Awards- Winning Films*, Taipei, Taiwan, 1999.

⁶² *Good Woman* explore une tradition implantée dans une partie rurale du Hunan, qui consiste à marier une adolescente au très jeune fils (5 ou 6 ans) d'une veuve. *Le vieux puits* se situe dans une zone rurale reculée dans les montagnes, et traite d'un mariage arrangé pour résoudre une pénurie d'eau d'un village.

« recherche des racines » (*xungen* 寻根) qui domine une partie du monde intellectuel après 1985.⁶³ Cet intérêt pour la tradition est ambigu. Il s'agit de rendre à la Chine sa puissance culturelle, en réaction au modernisme occidental, et de revaloriser une image de la « Chine profonde ». Parallèlement, cette période connaît une résurgence de théories culturalistes (*wenhuare* 文化热 ou « fièvre culturelle ») aux tendances opposées, comme le Mouvement de la culture populaire.⁶⁴ Un appel à l'innovation inspirée de l'Occident est lancé pour « revitaliser » la Chine, atteignant son paroxysme avec la diffusion d'un documentaire télévisé en six parties, *River Elegy* (*He shang* 河殇) en 1987.⁶⁵ La culture traditionnelle chinoise y est fortement critiquée, perçue comme la cause principale de la déchéance du pays. Au grand écran, on trouve également une critique forte des pratiques qui « dénie la nature humaine », comme dans le film de Xie Fei, *Xiaoxiao du Hunan* (*Xiangnü Xiaoxiao* 湘女萧萧, 1986).⁶⁶ La recherche des racines a donc deux aspects, qui revalorisent ou dévalorisent ce que les intellectuels considèrent comme la « culture chinoise ».

⁶³ Initiée en 1985 par l'écrivain Han Shaogong 韩少功, la recherche des racines exprime les expériences négatives de la vie socialiste et une profonde désillusion dans le PCC et l'idéologie communiste. Voir le texte fondateur du mouvement : Han Shaogong, « Wenxue de 'gen' » 文学的 '根' ('Racines' de la littérature), in *Zuojia* 作家, n°4, 1985. Ce mouvement se traduit également par une revalorisation du patrimoine culturel national et une recherche des origines de la « culture chinoise ». Nous y reviendrons dans le chapitre suivant.

⁶⁴ Sur ce mouvement, voir Chen et Jin, chapitres 1-8. Voir également Mitra, Sabaree, « Comeback of hundred flowers in Chinese literature: 1976-1989 », in *Across the Himalayam Gap; An Indian Quest for Understanding China*, ed. Tan Chung, Gyan Publishing House, New Delhi, 1998.

⁶⁵ Pour plus de précisions sur ce documentaire de Su Xiaokang, voir Chen et Jin, pp.215-237 ; Mi Jiayan, « The Visual Imagined Communities: Media State, Virtual Citizenship and Television in *Heshang* (*River Elegy*) », in *Quarterly Review of Film and Video*, vol. 22, n° 4, Octobre 2005 , pp.327-340.

⁶⁶ Il s'agit encore une fois d'un mariage entre une jeune fille d'une dizaine d'années à un enfant qui sait à peine marcher, dans la campagne du Hunan. Voir les commentaires des réalisateurs, Harry Kuoshu, *Celluloid China, Cinema Encounters With Culture and Society*, Southern Illinois University Press, 2002 ; chapitre intitulé : « Xiaoxiao du Hunan », pp.171-180.

Dès le milieu des années 1980, de jeunes cinéastes fraîchement diplômés révolutionnent le cinéma chinois de façon plus radicale, parmi les plus représentatifs Chen Kaige avec *Terre jaune* (*Huang tudi* 黄土地, 1984) ou *Le Sorgho rouge* de Zhang Yimou. La rupture avec l'analogie littéraire est achevée, et une place nouvelle est faite aux « films par des gens du cinéma » (*films by film people* contre *films by literature people*).⁶⁷ Un intérêt accru porte sur la qualité visuelle qui surpasse et domine la narration. Il s'agit de « montrer » plus que « raconter » : cette approche n'est sûrement pas étrangère au fait que nombre de ces réalisateurs ont été formés d'abord à la photographie ou à la prise de vue, comme Tian Zhuangzhuang ou Zhang Yimou.⁶⁸ La puissance des images devient alors un point d'orgue pour une réflexion à laquelle le spectateur est invité. L'ambiguïté des images livrées sans commentaires permet une interprétation multiple et se situe en dehors des représentations officielles. Métaphores et symbolismes alimentent ce nouveau cinéma qui se désintéresse d'une narration claire et met en place ses propres significations. Dans les termes de Zhang Yingjin, la participation active du spectateur remplace le *spoon-feeding* (littéralement, nourrir à la cuillère) des films antérieurs dans lesquels toutes les clés étaient données. Sur le plan thématique, la recherche de racines à travers l'exploration de traditions régionales et de pratiques religieuses reste dominante. Bien que critique d'une société patriarcale et arriérée, ces films alternent avec une fascination non dissimulée pour des pratiques « traditionnelles » qui marquent l'identité nationale chinoise. Dans la même lignée, des films mettant en scène une vie plus urbaine et contemporaine font également leur apparition à la fin du siècle, et s'adaptent à un public aisé et urbain. Pour n'en citer que quelques réalisateurs, les plus connus dans ce style sont Jia Zhangke, Zhang Yuan ou Wang Xiaoshuai. Plus volontiers déchargés des tabous sur le sexe, la prostitution ou les marginaux et autres sujets de société, ces films passent souvent en dehors des circuits

⁶⁷ Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, p.237.

⁶⁸ Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, p.236. Dru Gladney rappelle la formation technique de certains de ces réalisateurs dans son article : Gladney, « Tian Zhuangzhuang », pp.161-175.

officiels. Ils sont régulièrement portés à la critique, les théoriciens leur reprochant « d'aliéner l'audience en s'écartant de l'esthétique et de la pensée traditionnelles ». ⁶⁹ Souvent accusées de participer à une image orientaliste de la Chine ou de « se vendre » aux festivals internationaux, ces oeuvres ont été peu connues du public chinois autrement que par le piratage, mais très appréciées sur la scène cinématographique internationale. Leur faible rentabilité à un niveau national (baisse d'audience, censure) a peu à peu écarté certains réalisateurs de leurs premiers films.

Devant la pression politique et économique, une division plus marquée apparaît entre les films dit « d'art et d'essai » (*yishu pian* 艺术片) et les films commerciaux de divertissement (*yule pian* 娱乐片). La censure s'attaque à l'ambiguïté politique des images, tandis que l'audience se captive pour les films commerciaux. Un troisième type de film se développe, que nous avons déjà évoqué : les films leitmotiv, régénérant le sentiment patriotique et l'idéologie officielle. Ces courants filmiques commerciaux et idéologiques ont connu un succès grandissant à partir des années 1990, encouragés par le Parti : on peut retenir, pour l'année 1997, *La guerre de l'opium* (*Yapian zhanzheng* 鸦片战争) de Xie Jin ou *La vallée de la rivière rouge* (*Hong he gu* 红河谷) de Feng Xiaoning. Les réalisateurs revisitent l'histoire de la Chine sous un angle clairement patriotique et commercialisent ainsi un mélange de nationalisme et de romance. Ces films ont un intérêt limité en ce qu'ils ne correspondent qu'à un mouvement idéologique, mais n'innovent pas stylistiquement ou artistiquement. Ce sont les films commerciaux qui tiennent en effet le haut du pavé dans les box-offices : suspense, thriller, drames... ⁷⁰ Les thématiques sont variées, du suspense au film policier en passant par la romance et le film « de sabre

⁶⁹ « It alienates its audience for it deviates too far from traditional aesthetic and thinking ». Xia Hong, p.39.

⁷⁰ Selon Hao Xiaoming, les films dramatiques et à suspense sont en tête de la production nationale entre 1979 et 1993, loin devant les films de propagande et les films d'art et d'essai. Hao et Chen, pp.36-45.

chinois » (*wuxia pian* 武侠片). Ils sont souvent dans une recherche esthétique captivante, mais on peut reprocher leur peu de profondeur narrative. Ces œuvres se tournent vers un public à la fois national et international. La prise en considération de l'audience chinoise d'une part, et l'augmentation caractéristique de films commerciaux d'autre part, coïncident en ce que :

Going to the cinema has increasingly become a luxury even for the urban resident. (...) The viewers, who have to pay for their own ticket, have become more discriminating, wanting to get their money's worth.⁷¹

Aller au cinéma est de plus en plus un luxe même pour les citadins. (...) Les spectateurs, qui ont payé pour leur ticket, sont devenus de plus en plus exigeants, afin que leur investissement en vaille la peine.

Un rapport de rentabilité s'est donc établi implicitement entre public et réalisateurs, comme dans toutes sociétés modernes d'ailleurs. Dans les années 1980, Wu Tianming, directeur des studios de Xi'an, énumérait trois types d'audience à séduire : le gouvernement, le monde artistique et le grand public.⁷² Après les années 1990, on parle de satisfaire les « trois lao » (*sanlao* 三老), condition nécessaire à la production d'un film.⁷³ Toutefois, et ce surtout depuis l'entrée de la Chine dans l'OMC, une audience au-delà des frontières de la Chine est recherchée avec plus d'ardeur. Les films les plus réputés et les plus récents sont d'ailleurs des succès internationaux (*Le secret des poignards volants* ou *Shimianmaifu* 十面埋伏 et *Héros*) réunissant acteurs hongkongais, taiwanais et de la Chine continentale.

⁷¹ Hao et Chen, pp.36-45.

⁷² Gladney, « Tian Zhuangzhuang », pp.2-3.

⁷³ 三老 : *lao ganbu*, *laoban*, *laobaixing* 老干部, 老板, 老百姓 : satisfaire à la fois les cadres du PCC (la censure), les patrons (les investisseurs) et le public.

Ce constat bien sûr n'exclut pas la créativité et l'essor de l'industrie cinématographique, mais il est difficile de nier la tournure très hollywoodienne de certains films.

Le réalisateur Tian Zhuangzhuang compare la situation actuelle du cinéma à une voie de chemin de fer : films commerciaux et films d'art et d'essai sont deux styles nécessaires à l'avancée du cinéma, comme les deux rails d'un train.⁷⁴ En ce qui nous concerne, la voie empruntée par le cinéma chinois contemporain renvoie à la situation plus générale du monde intellectuel chinois. Il existe une tension patente entre la volonté de montrer une Chine unique singulière, qui se distingue des autres États-nations par une histoire et une culture propres et « ancestrales » ; et la volonté de rentrer dans le marché global, et de trouver une place sur la scène internationale équivalant aux autres grandes puissances modernes. Ces deux phénomènes participent à un nationalisme culturel qui tend à homogénéiser la culture chinoise (et le cinéma chinois) en même temps qu'à confondre les frontières entre domaines culturel, politique et national.⁷⁵ En outre, le rôle des intellectuels est, pour Edward Gu et Merle Goldman, ambigu : ils peuvent tout autant participer à l'establishment politique ou en être des opposants actifs.⁷⁶ On pourrait étendre cette remarque aux réalisateurs chinois, qui dépendent aussi largement du marché.

B – Du film à l'image : la *minzu* minoritaire

a) Les *shaoshu minzu pian* entre 1965 et 1980

⁷⁴ Interview de Tian Zhuangzhuang dans Michael Berry, p.78.

⁷⁵ Nous approfondirons cette réflexion dans les chapitres suivants, avec la lecture de Guo Yingjie sur le nationalisme culturel chinois.

⁷⁶ Edward Gu et Merle Goldman (ed.), *Chinese Intellectuals Between State and Market*, London, Routledge, 2004, pp.1-17.

Les différentes réformes entreprises entre le milieu des années 1950 et la fin des années 1970 touchent le monde intellectuel urbain comme le monde rural, les Han et les non-Han. Les lycéens, étudiants, intellectuels et artistes sont envoyés dans les campagnes pour une rééducation ; les campagnes subissent de notables bouleversements agricoles et écologiques. Ce qu'on appelle la « Révolution culturelle » est plus marquée par une nationalisation offensive qu'elle n'est réellement préoccupée par le développement culturel ou économique. La construction de l'identité nationale, amorcée dès 1949, atteint son paroxysme. Han et *minzu* minoritaires sont tous appelés à participer aux réformes, sans regard pour les particularismes écologiques, culturels ou économiques. Les conséquences sont désastreuses, tant sur le plan économique que dans la vie sociale. Une intensification de l'agriculture met en place notamment une extension de l'élevage porcin, jusque dans les zones habitées par des *minzu* minoritaires musulmanes.⁷⁷ Le mot d'ordre est « un porc vaut une petite usine d'engrais », entraînant des conflits inextricables entre le gouvernement et les autorités religieuses locales. D'autre part, la destruction des institutions de *minzu* minoritaires se traduit par la destruction de temples, mosquées, églises... Les écoles non-Han sont fermées de façon plus expéditive en ce qu'elle constitue le foyer et le vecteur de propagation de la « culture féodale » minoritaire. Les instituts consacrés à l'étude des non-Han sont également fermés. Bien d'autres tensions s'ajoutent dans tous les domaines aux quatre coins du pays, ce qui permet à Robyn Iredale d'affirmer que cette période est « la

⁷⁷ L'un des cas les plus connus est celui de Shadian, dans le Yunnan : les habitants musulmans de la bourgade ont été contraint à l'élevage de porcs, entraînant une opposition qui s'exprime jusque dans la revendication d'une République islamiste indépendante. Voir Ma Kaixian 马开贤, *Shadian de zuotian-jintian, 沙甸的昨天- 今天* (Shadian d'hier et d'aujourd'hui), Kunming, Yunnan daxue chubanshe, 1995. Voir également Vanessa Frangville, *L'incident de Shadian : la mémoire et la politique des minzu*, mémoire de DEA soutenue à l'Université Jean Moulin Lyon III, 2004.

plus assimilationniste de l'histoire de la Chine » vis-à-vis des *minzu* minoritaires.⁷⁸ Bien que cette proposition nous semble assez péremptoire au vu de la situation des dix dernières années, il est certain que ces années ont été décisives pour la suite.

L'industrie du cinéma après 1964, comme on l'a vu, a produit peu et de façon très contrôlée jusqu'en 1978. Le *minzu film* est un genre qui disparaît très rapidement, peu au goût des idéologues officiels. Les particularismes (costumes, chants, festivals) n'ont plus leur place, à l'instar des histoires d'amour « bourgeoises ». Les *shaoshu minzu pian* connaissent donc le même sort que l'industrie du film en général, et un certain nombre de purges bannissent ces films de l'écran. Le genre disparaît donc complètement. Quelques brèves apparitions peu conséquentes de non-Han sont toutefois notables dans des œuvres comme *Le détachement féminin rouge*. L'armée rouge y combat pour libérer le peuple de l'esclavagisme sur l'île de Hainan. Les aborigènes auxquels l'armée vient en secours sont des membres de la *minzu* Li (*lizu* 黎族). Pourtant rien ne les distingue vraiment des autres personnages : ils sont habillés de façon ordinaire et revêtent rapidement l'uniforme militaire, ne sont pas caractérisés par des fêtes ou des objets particuliers, ne chantent pas l'amour, mais gardent un visage grave comme l'exige la lutte. Étrangement, au milieu des soldats communistes et de la population locale, on aperçoit une jeune fille de la *minzu* Li, la seule vêtue de façon colorée et distinctive (**Figures 6 à 8**). Elle apparaît par intermittence dans les moments de rassemblements des villageois autour des combattants, toujours muette et dans un rôle de figurante sans envergure. Le costume et l'identité ethniques sont donc manifestement relégués au second plan, littéralement et allégoriquement.

⁷⁸ La phrase en anglais est : « The cultural revolution is the most assimilative in the history of China ». Robyn Iredale, *Contemporary Minority Migration, Education and Ethnicity in China*, Edward Elgar Publisher, 2001, p.58.

Toutefois, d'autres supports continuent d'alimenter l'imaginaire visuel national de *minzu* minoritaires colorées, joyeuses et promptes à danser et chanter. Les affiches de propagande sont une source particulièrement vivante de ces images, puisqu'une grande majorité figurant des non-Han est produite entre 1967 et 1978.⁷⁹ Figurines et objets quotidiens (vases, bols, ustensiles de cuisine) utilisent de même l'image du non-Han. Ces images sont très standardisées et n'abordent pas de thèmes différents de ceux évoqués dans le cinéma avant 1965.

La fin des années 1970 est une ère de réhabilitation des victimes du régime maoïste et cherche à réparer les erreurs passées. Le retour progressif à une politique d'intégration s'accompagne d'une revalorisation des cultures non-Han. La visite de Hu Yaobang 胡耀邦, secrétaire général du PCC, au Tibet en 1980 marque également un renouveau dans la considération des non-Han. Il propose d'engager des réformes économiques et administratives au Tibet et au Xinjiang, qui tardent cependant à être mises en place. Le développement économique de ces zones est effectivement ralenti par les conservateurs qui craignent que les réformes ne déstabilisent socialement et politiquement les populations déjà sensibles à l'indépendantisme.⁸⁰ L'écart se creuse de façon critique entre parties est et ouest du pays, et les politiques prévues dix ans auparavant ne commencent réellement à s'appliquer qu'après 1992, après la création de nouvelles Républiques d'ex-URSS et au moment même où l'action séparatiste semble s'exprimer au

⁷⁹ D'après notre travail de recherche dans les différents recueils d'affiches de propagande cités dans la deuxième grande partie de ce travail, il existe de nombreuses affiches de propagande figurant des *minzu* minoritaires à cette période.

⁸⁰ Gardner Bovingdon, « Heteronomy and Its Discontents: 'Minzu Regional Autonomy' in Xinjiang », in *Governing China's Multiethnic Frontiers*, Morris Rossabi (ed.), University of Washington Press, 2004, pp.117-154.

Xinjiang par des attentats dans les bus d'Urumqi.⁸¹ En réalité, l'aide du gouvernement central porte plus sur le plan culturel qu'en matière économique dans les régions non-Han. Les monuments religieux sont restaurés et les pratiques religieuses à nouveau autorisées, bien que sous surveillance. Danses et spectacles avec des *minzu* minoritaires sont remis à l'ordre du programme officiel.

Parallèlement, de nombreux intellectuels ont connu l'exil forcé dans des régions très souvent habitées par des non-Han, et rentrent dans leurs villes d'origine avec de nouvelles connaissances sur les *minzu* minoritaires. D'autres, pris dans les mouvements de migrations vers les régions non-Han, ont pu exprimer leurs origines complexes. Forts de leurs expériences, ces écrivains et cinéastes ont découvert que la Chine ne se limitait pas aux Han, et n'ont cessé d'exprimer par la suite leur fascination pour leurs lieux et culture d'accueil. On peut penser notamment aux écrivains Wang Meng (exilé au Xinjiang), à Zhaxi Dawa (de père tibétain et mère han) ou Zheng Wanlong (né au Heilongjiang où vit notamment la *minzu* Oroqen). Dans la littérature comme sur le grand écran, les non-Han font donc leur (ré-) apparition à travers des thèmes et des approches plus variées que dans la période socialiste.

b) Les *minzu* minoritaires au grand écran après 1980

⁸¹ Des rumeurs circulent parmi la population d'Urumchi, selon laquelle aucun groupe ouïgour séparatiste ne serait responsable des attentats, d'ailleurs jamais revendiqués. Toujours selon cette rumeur, il pourrait s'agir en réalité d'un groupuscule anti-gouvernemental qui voulait signifier son désaccord avec la politique centrale, sans rapport avec l'ethnicité de ses membres ou avec une volonté séparatisme. Il n'est pas possible de vérifier ces informations.

Dans le contexte de la réforme économique et politique de la Chine des années 1980, le genre des *shaoshu minzu pian* perdure-t-il dans la production cinématographique ? Quels changements connaît-il ?

La réponse à la première question est complexe, tant la production cinématographique se transforme et se diversifie. Les chercheurs et théoriciens continuent de parler de *shaoshu minzu pian*, cependant tous ne s'accordent pas sur la classification. Certains films se situent clairement dans des régions de *minzu* minoritaires, mettant en scène des protagonistes non-Han, et sont ainsi directement associés aux *shaoshu minzu pian* : *Le voleur de chevaux* (*Daomazei* 盗马贼, 1985) et *En terrain de chasse* (*Liechang zasa* 猎场札撒, 1984) de Tian Zhuangzhuang ; *Ode à la jeunesse* (*Qingchun ji* 青春记, 1985) de Zhang Nuanxin ; ou le récent *Mongolian Pingpong* (*Lü caodi* 绿草地, 2005) de Ning Hao.⁸²

D'autres œuvres sont plus problématiques comme *Xiaoxiao du Hunan* ou le premier long-métrage de Joan Chen 陈冲 : *Xiu Xiu* (*Tianyu* 天浴, 1998), car elles mettent très peu en scène l'aspect minoritaire. Le premier, tiré d'une nouvelle de Shen Congwen, n'est pas toujours classé comme *minzu film*.⁸³ En effet, peu de résumés ou de commentaires du film font référence à une *minzu* minoritaire, et penchent plutôt pour une exploration de la vie rurale chinoise dans son ensemble. Le réalisateur lui-même n'évoque pas, dans ses notes,

⁸² Certains films récemment sortis en France ont conservé le titre en anglais sans donner de traduction. C'est donc sous le titre anglais que ces films sont les plus connus en France ; c'est pourquoi nous conserverons l'anglais. Par exemple : *Mongolian Pingpong* ou *So Close to Paradise*.

⁸³ Shen Congwen 沈從文 (1902-1988) a écrit de nombreuses œuvres sur sa province natale du Hunan, et sur les *minzu* minoritaires qui y vivent. Il est lui-même d'origine Miao par sa mère et Tujia par son père. Il s'agit de la nouvelle intitulée « Xiaoxiao », datée de 1929. Elle a été traduite en français sous le même titre, dans le recueil de Shen Congwen, *Nouvelles*, Beijing, Littérature chinois (le Panda), 1982.

l'aspect ethnique du film, mais se réfère plutôt à une « culture nationale ».⁸⁴ D'autre part, la province du Hunan est beaucoup moins associée aux non-Han, contrairement au Yunnan par exemple. Néanmoins, certains rangent ce film dans la catégorie des *shaoshu minzu pian* en raison de son attachement indéniable à une *minzu* minoritaire, même imprécise.⁸⁵ Quant à *Xiu Xiu*, Sun Shao-yi estime que s'il doit être associé aux *shaoshu minzu pian*, « ce n'est alors qu'un travail médiocre comparé à ceux de la même catégorie depuis les années 1980 ».⁸⁶ Dans cette œuvre, un Tibétain reçoit chez lui la jeune fille de Chengdu, Xiu Xiu, envoyée dans les campagnes pour sa « rééducation ». C'est le seul personnage non-Han du film, qui vit seul dans une tente au cœur de la campagne sichuanaise. Il s'agit bien plus d'un film sur la Révolution culturelle semblable à ceux des *zhiqing* 知青 (intellectuels envoyés dans les campagnes et devenus réalisateurs à leur retour à la ville) ou des « cicatrices ».⁸⁷ Il est donc possible de classer ce film dans au moins deux catégories ; pareillement *Xiaoxiao du Hunan* appartient à la fois au genre du *minzu film* et de la « recherche des racines ». En fait, c'est le cas de la plupart des *shaoshu minzu pian* après 1980.

De ce fait, les critères pour classer les *shaoshu minzu pian* ne sont plus très clairs. Si un seul protagoniste tibétain suffit à ranger *Xiu Xiu* dans les *shaoshu minzu pian*, doit-il en être de même pour le transnational *Tigre et Dragon* (*Wohu canglong* 卧虎藏龙, 2000) de Ang Lee 李安, dont un des acteurs tient le rôle d'un Ouïgour dans les déserts

⁸⁴ Kuoshu, pp.173-174.

⁸⁵ Kuoshu, p.174.

⁸⁶ « (...) then it is only a mediocre work compared to those of the same category since the 1980s ». Sun Shao-yi (pas de pages).

⁸⁷ Les *zhiqing* sont les jeunes intellectuels envoyés dans les campagnes pendant les années 1960 et 1970. Voir note en deuxième partie de ce travail. On peut citer l'ouvrage de Michel Bonnin qui traite du retour des *zhiqing* dans leur ville en deuxième partie: Michel Bonnin, *Génération perdue, le mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, Paris, EHESS, 2004.

du Xinjiang ?⁸⁸ Doit-on parallèlement déclassifier *Ode à la jeunesse* et l'associer strictement aux romances sur la Révolution culturelle ou aux films des *zhiqing* ?

Ces interrogations révèlent une confusion certaine dans les genres après 1980. Les films n'appartiennent plus à une catégorie fixe, mais à un ensemble de genres et de thématiques qui s'entrecroisent. Les films n'étant plus classés par thème mais par audience (ou type, comme on l'a vu plus haut), le genre des *shaoshu minzu pian* est remis en question. Les thématiques développées autour de la *minzu* minoritaire sont en effet plus diversifiées que dans le cinéma socialiste. On trouve des non-Han dans les trois principaux types « marketing » de films : les films d'art et d'essai (*En terrain de chasse*, *Le voleur de chevaux*), de l'idéologie officielle (*La vallée de la rivière rouge*) ou à caractère plus commercial comme *Kekexili* (*Kekexili 可可西里*, 2004) de Lu Chuan. Encore une fois, ces trois catégories ne sont pas étanches et peuvent être interchangeables selon le point de vue duquel on se place : esthétique, financier, politique... En ce qui nous concerne, il paraît périlleux d'imposer des critères fixes afin de décider quel film appartient, ou n'appartient pas, aux *shaoshu minzu pian*. Aussi, nous argumentons que le genre des *shaoshu minzu pian* n'est plus une catégorie pertinente, ce qui n'enlève pas à certains films de rester entièrement centrés sur le sujet ou de mettre en scène des *minzu* minoritaires. Nous prendrons donc en compte tout film qui diffuse des images de non-Han, sans discrimination autre que l'intérêt que les images apportent à notre argumentation. Certains personnages non-Han, même de second rôle ou unique dans un film, pourraient par exemple apporter un éclairage plus intéressant que d'autres protagonistes plus présents

⁸⁸ L'acteur Taiwanais Chang Chen 張震 joue Luo Xiaohu, le prétendant de Zhang Ziyi, cavalier dans le désert de Gobi. La musique en fond est celle d'un instrument à corde ouïgour, le *rawap*, sur une mélodie ouïgoure jouée par Alimjan : tous ces indices peuvent laisser supposer que le personnage est un Ouïgour ou qu'il est plongé dans cette culture.

mais moins significatifs. Plus qu'un *minzu film*, il s'agit donc d'une « *minzu* dans les films ».

De façon évidente, dans un contexte général plus épanoui, le discours sur la *minzu* minoritaire intègre des thématiques plus contemporaines et plus variées. Il existe donc un phénomène de diversification des images des *minzu* minoritaires dans les films, ainsi qu'une rupture générale avec celles qui dominaient dans les années 1950 et 1965. On peut en dresser une liste comme dans le tableau suivant :

Tableau 4 - La minzu minoritaire au cinéma, tableau comparatif entre les années 1950-1960 et les années 1980

Années 1950-1960	Années 1980
<ul style="list-style-type: none"> - Cadre du PCC han omniprésent - « Grand frère » han libérateur du non-Han - Histoire d'amour exclusivement entre <i>minzu</i> minoritaires <ul style="list-style-type: none"> - Figure féminisée - Exotisme - Arriération, superstitions comme frein au progrès, à éduquer - Identification dans l'unité politique 	<ul style="list-style-type: none"> - Cadre du PCC absent ; dans certains cas, Han absent - « Petite sœur » han épanouie au contact du non-Han. - Histoire d'amour possible entre Han et non-Han. - Figure masculine forte du non-Han - Érotisme <ul style="list-style-type: none"> - Simplicité comme forme de spiritualité, source d'inspiration - Identification dans l'introspection et le retour aux racines

La première remarque qui vient à l'esprit est la relation inversée entre Han et non-Han. La présence et l'action du PCC n'est plus une condition préalable à l'existence de la *minzu* minoritaire. Cette dernière semble même retrouver une autonomie lorsque aucun Han, même ordinaire, n'apparaît à ses côtés. De façon générale, le Han reste malgré tout au

centre de la narration, mais il n'est plus systématiquement celui qui donne de l'aide matérielle ou spirituelle. Au contraire, un échange s'élabore avec le non-Han, à travers notamment des histoires sentimentales, jusque-là implicitement interdites. Toutefois la *minzu* minoritaire est désormais plus souvent dans la position de celle qui donne, que de celle qui reçoit. Elle devient la source d'inspiration des Han en manque de spiritualité et en crise avec eux-mêmes et la société qui les entoure. Le rôle didactique revient donc à la *minzu* minoritaire, à qui l'on reconnaît une « primitivité » hautement cérébrale, voire mystique.

Une autre rupture forte apparaît dans la virilisation profonde de certains personnages non-Han, caractérisés par leur physique puissant et leur supériorité psychique face à une nature hostile. Néanmoins il demeure que le cadre exotique prête un caractère sensuel aux jeunes femmes non-Han, qui pousse à l'érotisme. Pour Chris Berry et Mary Farquhar, cette progression vers le charnel et le luxurieux s'explique par l'ancrage de ces films dans une société de consommation essentiellement han et urbaine.

The shift from pedagogy to commerce is clear in the surge of 'genre' minority nationality films that appeared in the mid- to late 1980s, many of which display fantasies of savagery and sexuality (and savage sexuality) for Han metropolitan consumption.⁸⁹

L'abandon de l'idéologie au profit du commerce est clair dans la montée du 'genre' des *shaoshu minzu pian* qui apparaît au milieu et au terme des années 1980, parmi lesquels un bon nombre affichent des fantasmes de sauvagerie et de sexualité (et de sexualité sauvage) pour la consommation du Han métropolitain.

⁸⁹ Berry et Farquhar, p.186.

Si un certain nombre de clichés sont abandonnés, d'autres apparaissent, plus en phase avec la société contemporaine chinoise. D'autre part, la relation du spectateur au personnage non-Han se dégage de l'aspect politique qui veut que Han et non-Han forme une grande famille. Elle prend une tournure plus utilitariste pour le Han qui s'approprie la *minzu* minoritaire pour y trouver ses « racines ».

Ce constat nous amène à la question de la production des images. Ce qui était vrai en 1950 est applicable en partie dans les années 1980, 1990 et 2000 : non seulement le Han, mais aussi le PCC, continuent de jouer un rôle essentiel dans la production d'images de la *minzu* minoritaire. Quand ce n'est pas le cas des acteurs (bien qu'il est relativement fréquent qu'ils ne soient pas de *minzu* minoritaires), l'équipe de production reste quant à elle essentiellement composée de Han, dans la rédaction et la réalisation des films. Sans non plus avoir un cadre du PCC derrière chaque projet, la censure étatique maintient son contrôle et peut influencer la diffusion et donc la réception de ces images, en dépit du marché parallèle et du piratage. Le public en général est dominé par le Han, citadin plus au moins aisé, qui peut apprécier l'exotisme des images de ruralité lointaine dans les œuvres concernées. Pour preuve de la dominance du public han, les films dans les années 1980 sont systématiquement en *putonghua* (même les dialectes ne sont pas autorisés). La seule copie en version originale en tibétain du *Voleur de chevaux* a par exemple disparu en Chine ; toutes les autres ont été doublées en *putonghua* sur la demande expresse du Bureau de censure.⁹⁰ En conséquence, c'est la version en *putonghua* qui devient standard pour tous les films de cette époque. Dans les années 1990, les réalisateurs peuvent tourner des films en dialectes ; c'est plus rare en langue non-Han : les films sont souvent édités en *putonghua*, puis doublé dans la langue originale le cas échéant.⁹¹ Plus

⁹⁰ Voir l'interview de Tian Zhuangzhuang dans Michael Berry, pp.63-65.

⁹¹ Bovingdon, « Heteronomy and Its Discontents », pp.132-133.

récemment, on a vu des films tournés uniquement en langue minoritaire ; mais ils sortent généralement en salle en *putonghua*, si ce n'est dans quelques salles d'art et d'essai. On peut ainsi continuer de s'interroger sur la marge d'autonomie de la *minzu* minoritaire de se représenter elle-même.⁹²

c) Portrait global de 1985 à 2005

Nous proposons, dans cette dernière grande partie de notre développement, d'analyser l'image des *minzu* minoritaires dans les films parus entre 1985 et 2005. En effet, 1985 marque le renouveau du genre avec les deux films de Tian Zhuangzhuang parus en 1985 (*En terrain de chasse*) et 1986 (*Le voleur de chevaux*), puis *Ode à la jeunesse* de Zhang Nuanxin en 1985. Nous nous sommes fixé la limite de l'année 2005, mais il serait incorrect d'y voir là une fin en soi. Il nous semble au contraire que les films des deux ou trois dernières années, et des années venir, continuent de se diriger vers la même destination bien qu'ils empruntent des rails différents.⁹³

Nous faisons le choix de donner un aperçu global de la *minzu* minoritaire dans tout film qui la met en scène dans le cinéma de Chine continentale. Il est difficile d'estimer le nombre de films que l'on peut inclure dans un « genre » qui n'en est plus vraiment un. Nous avons, pour notre part, réuni une vingtaine de titres, dont la majorité a été produite après les années 1990, voir dans les dix dernières années. Nous prenons le parti de ne pas traiter spécifiquement des films réalisés par des non-Han, et ce pour deux raisons. Premièrement, la réalisation par des *minzu* minoritaires est un phénomène extrêmement récent. Par

⁹² Nous y reviendrons en conclusion.

⁹³ Notre conclusion finale développera cette idée.

conséquent, ils ne rentrent pas tous dans les limites temporelles que nous nous sommes fixées (jusqu'en 2005). Ils appartiennent en réalité à une autre ère, qu'il sera intéressant d'analyser quand leur nombre et leur variété pourront être plus significatifs. C'est pour cette seconde raison que nous pensons qu'il est délicat de commenter et analyser rigoureusement ces films de façon spécifique.⁹⁴ Parmi les films qui ont retenu notre attention et rentrent dans le cadre chronologique que le travail académique nous impose de choisir, on notera une seule équipe de réalisation non-Han. Sai Fu 塞夫 (1953-2005) et son épouse Mai Lisi 麦丽斯, d'origine mongole, ont étudié le cinéma à Beijing puis ont travaillé dans les studios de Mongolie Intérieure.⁹⁵

Nous procurer ces films a été le résultat de recherches plus complexes que dans le cas du cinéma socialiste. Certains de ces films ont été peu commercialisés et il est difficile de les obtenir par les voies ordinaires (magasin, boutique en ligne). C'est le cas d'un certain nombre de films des réalisateurs de la « Cinquième génération » et de la génération suivante, qui n'ont pas toujours été introduit au public chinois par les circuits officiels. Sur le plan technique, contrairement aux films socialistes, les films des années 1980 (de Tian ou de Zhang) n'ont pas encore été réédités sous de nouvelles formes (techniques- DVD, ou commerciales), à l'exception de quelques très rares films comme *Xiaoxiao du Hunan* que l'on trouve sous la forme de l'EVD (un format encore illisible en Europe ou en dehors de la Chine).⁹⁶

⁹⁴ On peut en revanche suggérer des pistes et émettre des hypothèses, point central de notre conclusion.

⁹⁵ Reconnus du public et des critiques chinois, ils ont réalisé plusieurs films sur la Mongolie Intérieure.

⁹⁶ Le format EVD (Enhanced Versatile Disk) ou *cengqiangxing tongyong guangpan* 增強型通用光盤 (littéralement : disque d'usage courant amélioré) est le résultat d'un consortium entre plusieurs entreprises chinoises. Il était prévu qu'il domine le marché chinois d'ici 2008 ; pour le moment, il fonctionne assez peu.

D'autres films ont été plus simples à obtenir, soit parce qu'ils sont plus récents et encore en circulation sur les marchés légaux et para-légaux, soit parce qu'ils ont connu un grand succès à l'international et ont été largement exportés. Les festivals de cinéma chinois qui se déroulent dans toute la France ont également fourni quelques titres, ainsi que les festivals de cinéma internationaux.⁹⁷

Certains chercheurs ont développé une certaine littérature des films présentant des *minzu* minoritaires, mais se sont essentiellement centrés sur le cinéma des années 1980. Ces recherches rentrent généralement dans le cadre d'une étude plus vaste du cinéma chinois, et analysent ces images en rapport avec la nation, la notion d'ethnicité ou les théories féministes.⁹⁸ Dans une autre démarche, on peut citer Dru Gladney et Louisa Schein, tous deux spécialistes de la question des *minzu* minoritaires chinoises, qui ont quelquefois choisi le cinéma, entre autres supports d'analyse de l'image du non-Han.⁹⁹ Leurs travaux mettent généralement en parallèle le cinéma socialiste et le cinéma post-socialiste, signalant points de ruptures et de continuité. *Le voleur de chevaux* (1985) est régulièrement comparé au *Serf* produit vingt ans plus tôt. Les films de Tian Zhuangzhuang dans les années 1980 et *Ode à la jeunesse* sont souvent associés dans de nombreuses études. D'autre part, plusieurs interviews de Tian Zhuangzhuang abordent ses premières

⁹⁷ Le dernier recours pour trouver des films figurant des *minzu* minoritaires a été, comme pour les films précédents, une recherche par titre : on retrouve à nouveau des termes déterminants comme « plaine » ou « steppe » ; ou par image : paysages et costumes restent des indices assez convaincants.

⁹⁸ Voir pp.88-97 de l'article de Zhang Yingjin, « From 'Minority Film' to 'Minority Discourse': Questions of Nationhood and Ethnicity in Chinese Cinema », *Transnational Chinese Cinemas, Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1997, pp.81-104 ; Berry et Farquhar, pp.169-194 ; Clark, *Chinese Cinema*, pp.95-101 ; Kuoshu, pp.165-212. Consulter également l'article de Esther Yau, « Is China the End of Hermeneutics? ; or, Political and Cultural Usage of Non-Han Women in Mainland Chinese Films », in *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, Diane Carson, Linda Dittmar, Janice Welsch, pp.280-292.

⁹⁹ Dru Gladney, *Dislocating China: Reflections on Muslims, Minorities and Other Subaltern Subjects*, Londres, Hurst and Company, 2004, pp.85-98 ; Louisa Schein, *Minority Rules: the Miao and the Feminine in China's Cultural Politics*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2000, pp.254-279.

œuvres. C'est incontestablement le réalisateur de films sur le thème des *minzu* minoritaires qui a fait couler le plus d'encre, probablement en raison des innovations qu'il apporte. Moins fréquemment cités, quelques articles offrent une approche de *Xiu Xiu*, sans doute parce qu'il s'agissait du premier film de la réalisatrice ; et de *Xiaoxiao du Hunan* et *La vallée de la rivière rouge*, mais sans se concentrer spécifiquement sur le thème du non-Han.

À notre connaissance, il n'existe donc pas de recherche académique publiée qui traite de l'image de la *minzu* minoritaire après les années 1990. Il nous semble donc essentiel de donner un tableau plus large, qui prendrait pour départ les premiers films des années 1980, sujets de tant d'analyses, et engloberait tout le cinéma de la RPC jusque 2005. Il n'est pas possible de comprendre l'image de la *minzu* minoritaire au grand écran dans la Chine contemporaine sans aborder l'ensemble de ces œuvres.

Nous proposons de diviser notre étude en deux temps à la fois chronologiques et thématiques. Le chapitre 10 traite de la période qui précède la prise de la Place Tiananmen en 1989. Le milieu des années 1980 renouvelle l'image de la *minzu* minoritaire au cinéma, dans une perspective à la fois critique et idéalisée de la période révolutionnaire. Le chapitre 11 est consacré à l'image filmique de la *minzu* minoritaire au tournant du vingtième et du vingt-et-unième siècle. Les années 1990 marquent un retour à une image de la *minzu* minoritaire plus « endoctrinée », qui s'appuie à la fois sur les images de l'idéologie officielle dans une reformulation de l'histoire et sur les nouvelles figures allégoriques proposées par les cinéastes des années 1980. La multiplication des films figurant des *minzu* minoritaires après 2000 contraste avec la production restreinte des années 1980 et 1990, et ouvre un ensemble de points de vue qui s'inscrivent dans un contexte politique et marchand en constante évolution.

CHAPITRE 10 – RÉVISION OU PROLONGEMENT DES STÉRÉOTYPES ?

Dans les années 1980, l'intérêt pour les non-Han trouve sa source en plusieurs lieux. Tout d'abord, elle s'intègre à un mouvement plus large qui est celui de la recherche de racines que nous avons déjà abordés. Dans ce cadre, de nombreux intellectuels de la ville se tournent vers les lieux reculés de la Chine, comme les campagnes, les frontières géographiques ou les régions non-han, perçues comme des sites dans lesquels les pratiques culturelles et la distance avec toute forme matérielle et spirituelle de modernité demeurent. En d'autres termes, ces régions sont considérées comme des hauts lieux de préservation des traditions et des portes sur le passé. C'est vers ce passé que se tournent les acteurs de la recherche des racines, afin d'y trouver des réponses à la crise sociale et politique socialiste et post-socialiste. En second lieu, cette fascination pour les contrées reculées dénote une recherche de l'inconnu, de la différence. De ce fait, elles deviennent des terrains d'expérience et d'innovation pour les intellectuels et les artistes. La confrontation radicale avec le non-familier est provoquée afin de mettre à l'épreuve l'artiste et son public. Dans les deux cas, il s'agit d'ouvrir un espace de contestation, ou du moins de négociation du pouvoir officiel.

Cet intérêt pour le Tibet, le Xinjiang et les *minzu* minoritaires en général s'inscrit dans un mouvement complexe, et consiste à la fois en un prolongement et une réponse aux politiques concernant les non-Han. En effet, le gouvernement met l'accent, dès les années 1980, sur l'intégration des *minzu* minoritaires à la nation chinoise par le biais de politiques de réhabilitation et de reconstruction de l'environnement culturel et religieux non-han, qui a

subi de nombreux dommages dans les années 1960 et 1970. Comme on l'a vu précédemment, instituts, bibliothèques et lieux de culte rouvrent leur porte, en même temps que la Constitution de 1982 dispose de nouveaux droits linguistiques et politiques pour les non-Han. Cette situation apparemment positive pour le développement des *minzu* minoritaires dissimule en fait un renforcement des actions contre les nationalismes locaux et les rébellions des non-Han. Pourtant, le système d'éducation des non-Han à Beijing joue en défaveur du PCC lorsque au moins un étudiant non-Han participe activement aux événements de 1989.¹ La participation de non-han à ce mouvement est placée au même rang que les séparatismes « ethniques » contre lesquels lutte activement le gouvernement. Ce contexte politique et social explique que toute utilisation artistique ou culturelle des non-Han est strictement contrainte par l'État, pour lequel les territoires occupés par des *minzu* minoritaires sont « parties intégrantes de la mère patrie ». Le Tibet est notamment au centre des préoccupations de l'État, ce qui explique l'abondance d'images des Tibétains et de leur environnement. Dans ce sens, les intellectuels doivent trouver leur place entre d'une part l'exigence de se situer dans la continuité du discours officiel et d'autre part la volonté de faire passer des messages plus complexes et plus nuancés. De ce fait, la *minzu* minoritaire au cinéma est typiquement un lieu de négociation entre l'idéologie officielle et le milieu intellectuel contestataire.

Dès lors, il s'agit de comprendre dans quelle mesure les *minzu* minoritaires interviennent dans le cinéma des années post-socialistes comme des figures de résistance et d'opposition. Deux perspectives s'offrent à nous : la reconstitution d'un monde idéalisé, perçu comme préexistant puis oublié ; et le retour au Soi par une confrontation déterminée

¹ Wu'erkaixi 吾尔开希, étudiant ouïgour né et élevé à Beijing, a joué un rôle majeur dans les négociations entre les représentants officiels et les grévistes de Tian'anmen. Il est l'un des leaders du mouvement et a fui la Chine où il était recherché par la police. Robyn Iredale signale un deuxième étudiant non-han sans préciser de qui il s'agit. Iredale, *Contemporary Minority Migration*, p.61.

avec l'Autre. Dans un cas comme dans l'autre, une volonté de dépasser l'aliénation de l'individu dans une société restrictive et autoritaire est palpable. Dans ce contexte, nous suivrons l'analyse de Kam Louie sur les nouvelles de Zheng Wanlong 鄭万隆.² Le chercheur s'appuie notamment sur le recueil intitulé *Contes étranges de contrées étranges* (*Yixiang yiwén* 异乡异闻), et met à jour les tensions entre les sexes et entre les *minzu* dans ces textes qui ne se détachent pas mais contribuent à l'aliénation de la société chinoise contemporaine.³ Kam Louie entend le terme aliénation selon différentes interprétations qui se recoupent, dont nous retiendrons ici les principales. D'une part, l'utilisation de ce terme par Rousseau s'attache à la séparation de l'individu de sa nature originale. La conception hégélienne et marxiste, d'autre part, aborde l'aliénation comme un processus d'objectification de l'individu qui ne s'appartient plus. Dans le cas du cinéma, l'image de la *minzu* minoritaire participe clairement à une recherche de dépassement de l'aliénation ressentie par le Han, car elle est perçue comme un remède. On s'interrogera, au cours de notre étude, sur les procédés employés pour construire une image du non-Han rebelle et désaxé, et sur les limites de cette image ainsi que sur le dépassement de l'aliénation du Han.

A – Figure idéalisée du non-Han : entre distanciation et identification

² Zheng Wanlong (1944-) base ses nouvelles, à partir des années 1980, dans les sociétés Oroqen. Ses nouvelles ont été traduites en anglais par Kam Louie, précédées d'une introduction : *Strange Tales from Strange Lands: Stories by Zheng Wanlong*, East Asia Program Cornell University, 1993.

³ Voir également Kam Louie, « Masculinities and Minorities: Alienation in 'Strange Tales from Strange Lands' », in *The China Quarterly*, n°132, décembre 1992, pp.1119-1135. Le chercheur, diplômé de Beijing et de Sidney, a également traduit un certain nombre de nouvelles et publié de nombreux ouvrages sur la littérature moderne chinoise.

a) Modèle spirituel : se ressourcer pour renaître

À bien des points de vue, le mouvement de la recherche des racines s'attache à l'idée rousseauiste que le « sauvage » ou « l'arriéré » a conservé quelque chose que le « civilisé » a perdu dans le processus d'évolution et de modernisation.⁴ En conséquence, les cultures dites « primitives » sont valorisées. Leurs pratiques et les sociétés dans lesquelles elles prennent place sont largement mises en avant. Ainsi, le cinéma chinois met en scène des paysans, des ruraux et, dans le cadre de nos recherches, des *minzu* minoritaires. On constate que le cinéma contemporain s'intéresse de près aux *minzu* minoritaires dans une perspective très similaire, et dans la continuité du mouvement de recherche des racines des années 1980.

Bien que la position officielle du gouvernement semble promouvoir une égalité en droits et face à la génétique, de nombreux Han persistent dans la conception du non-Han comme être inférieur et arriéré.⁵ Effectivement, une perception linéaire de l'évolution continue de placer les Han au stade le plus avancé et à observer les *minzu* minoritaires comme une version antérieure du Han moderne. Ce que nous pouvons constater au travers des films étudiés, c'est que cette image du non-Han antérieur, préalable au Han contemporain, est fortement présente à plusieurs points de vue. Ce qui distingue les années post-socialiste de la première période étudiée, c'est la valeur qui est attachée à cette « arriération » : elle prend une teinte très positive après les années 1980 et est perçue comme une possibilité de revenir à un « âge d'or perdu ». En effet, l'environnement

⁴ Pour Rousseau, l'homme est naturellement bon ; c'est la société qui le pervertit. La vie sociale ne peut que le rendre foncièrement mauvais. Voir Jean-Jacques Rousseau, *Émile ou de l'éducation*, Paris, Flammarion, 1999.

⁵ Par exemple, les Han et non-Han sont considérés comme appartenant à une « race » commune dans l'idéologie officielle à partir des années 1980. On développera ce point plus loin dans le chapitre 11 de cette partie.

de la *minzu* minoritaire est présenté comme un paradis dans lequel évolue encore le non-Han, mais que le Han a perdu. Les régions des *minzu* minoritaires sont présentées comme des territoires superbes et infinis qui semblent résister à toute trace du temps. Les *minzu* minoritaires y mèneraient en apparence une vie simple mais exemplaire, car libre et liée à des principes divins ou surnaturels qui les détacheraient des futilités terrestres. La *minzu* minoritaire tient le rôle de médiateur entre la version dévalorisée du Han et la version idéalisée qu'il cherche à atteindre.

La figure initiatique de la *minzu* minoritaire s'exprime pleinement à travers le personnage de la grand-mère non-han.⁶ Le Han est à la recherche d'une figure maternelle qui puisse lui transmettre un savoir faire et un savoir être en harmonie avec sa nature. *Ode à la jeunesse* est l'histoire d'une jeune fille han, Li Chun, envoyée dans un village dai à la frontière du Laos pendant la Révolution culturelle. Elle loge chez la grand-mère Ya et son petit-fils, à peu près de son âge. D'abord pleine de dédain pour la vie locale de Xishuangbanna, cette étudiante en médecine apprend progressivement à reconnaître les valeurs des Dai, comme la beauté, le naturel et la féminité.⁷ Elle se laisse charmer par leur existence désinhibée et visiblement heureuse. Son adaptation à la culture dai est

⁶ Il nous semble que cette figure est assez similaire à celle du grand-père Indien dans de nombreux films américains. On peut notamment penser au film de Arthur Penn, *Little Big Man* (1970), qui conte l'épopée d'un américain blanc, Jack Crabb (joué par Dustin Hoffman), adopté et élevé par des Cheyennes. Le chef de la tribu est une figure essentielle car il instruit le jeune Jack Crabb de sa sagesse et lui permet de rentrer dans « l'âge d'homme » en lui apprenant la chasse, mais également de devenir un « Être humain » (Human being), nom que les Cheyennes utilisent pour se dénommer. Pour une analyse de ce film, on peut consulter l'article de Margo Kasdan et Susan Tavernetti, « Natives Americans in a Revisionist Western : *Little Big Man* », in *Hollywood's Indian*, Peter Rollins et John O'Connor (ed.), The University Press of Kentucky, 1998, pp.121-136. Voir également Ward Churchill, *Fantaisies of The Master Race, Literature, Cinema and the Colonization of American Indians*, San Francisco, City Lights, 1998, pp.180-190.

⁷ Xishuangbanna 西双版纳, préfecture autonome des Dai au Yunnan, est réputée pour la végétation luxuriante de ses forêts tropicales, ce qui lui vaut le surnom de « jardin céleste » dans les littératures chinoises et occidentales.

symbolisée visuellement lorsqu'elle revêt une longue jupe étroite (sorte de sarong) comme les autres jeunes filles du village (**Figures 9 à 11**).⁸ Elle est dès lors acceptée par les Dai comme une des leurs et s'accoutume à leurs pratiques (bain dans la rivière, cuisine, travaux dans la forêt). Son travestissement lui permet d'exprimer pleinement sa féminité et sa sexualité. Par un simple changement d'habits, la jeune fille timide et peureuse devient épanouie et même franchement plus effrontée. Cette ouverture à la beauté et à la sexualité contraste avec la rigueur de la société pékinoise dont elle est issue. Li Chun parvient donc, à travers son expérience dai, à se libérer d'une politique répressive et asexuée. En fin de compte, le respect de l'Autre et de la différence conduit la jeune Han à s'accepter en tant qu'individu et en tant que femme. Son appropriation des caractères dai (vêtements, bains, chants) lui permettent significativement de reprendre confiance en elle et en ceux qui l'entourent, pour se régénérer.

C'est la grand-mère Ya qui garantit le passage de Li Chun à l'âge adulte et au statut de femme. Dans un premier temps, la jeune fille ne parvient pas à s'intégrer au village, ni à sa famille d'accueil. Lors de son éveil à la féminité et à la sexualité, symbolisé par son changement de vêtement, Li Chun trouve enfin sa place dans la communauté dai. Dans une scène où elle s'agenouille devant Li Chun, sa grand-mère d'adoption lui passe une ceinture, cadeau qui est aussi un signe d'acceptation de la jeune fille han (**figure 12**). Li Chun est définitivement adoptée par Ya. Ce geste presque rituel (un gros plan s'avance sur les deux femmes et s'attarde sur l'action) est significatif d'un « transfert de féminité » (*female transference*).⁹ Progressivement, Li Chun apprend à reproduire les gestes de Ya dans les travaux quotidiens de cuisine et de ménage. En imitant Ya, Li Chun apprend à gérer un foyer ; on assiste donc également à un transfert de la domesticité. De celle qui est nourrie,

⁸ Zhang Yingjin, *Screening China, Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*, Center for Chinese Studies Publications, 2002, pp.168-171.

⁹ Donald, *Public Secrets*, p.94.

elle passe à celle qui nourrit : symboliquement, elle apprend à nourrir son individualité. Il faut donc retenir le rôle de la *minzu* minoritaire comme initiatrice du rite de passage de l'enfance vers l'âge adulte, et de la jeune fille vers la femme.

D'autre part, la *minzu* minoritaire semble évoluer dans un environnement spirituel très riche. *En terrain de chasse* s'inspire des règles de chasse de Gengis Khan, réputées pour leur cruauté et leur brutalité, mais perpétuées dans certaines régions de Mongolie Intérieure. L'histoire, en résumé, traite d'un personnage qui brise les règles de chasse et qui est pris comme cible par les siens. Ce film, bien que pionnier sur le plan esthétique, est moins connu que *Le voleur de chevaux*, qui a fait l'objet de nombreux débats, dont l'action se situe au Tibet. Norbu fait vivre sa femme et son fils en volant des chevaux. Découvert par sa tribu, il est banni et doit emmener sa famille en dehors des campements. Peu de temps après, son fils meurt. À la naissance de son second fils, Norbu cherche à réintégrer le clan. Mais encore une fois et malgré sa volonté de mener une vie honnête, son seul moyen de subsistance reste le vol ; Norbu est condamné à mourir misérablement.

La sérénité des cérémonies religieuses dans les plaines mongoles de *En terrain de chasse* et sur le plateau tibétain du *Voleur de chevaux* contraste avec la violence des scènes de chasse et d'exclusion des personnages par leur tribu. Les scènes de funérailles (qui sont les premières et dernières scènes) du *Voleur de chevaux* sont teintées de mysticisme. Livrées au spectateur sans explication, ces images renforcent la gravité des cérémonies religieuses. La fumée et les nuages contribuent à un donner un aspect mystérieux et une dimension surnaturelle aux images. L'alternance des gros plans sur les mains et les visages des moines tibétains, des plans larges sur le lieu funéraire, et de gros plans sur vautours (**figures 13 à 16**), a pour effet de maintenir un suspens et une lourdeur qui invite au recueillement. Les images sont enveloppées d'une musique étrange, dans laquelle on ne distingue que des tonalités graves et des sons de cloches très bas.

Cette narration en boucle renforce l'idée d'un paysage mystique fortement marqué par la religion.

Comme le souligne Bérénice Reynaud, l'effet cathartique et régulateur de la religion dans la société tibétaine semble avoir un pouvoir fascinant sur le réalisateur.¹⁰ Quand le fils de Norbu tombe malade, ce dernier se rend au temple avec sa femme, puis va recueillir de l'eau sainte qui tombe au goutte à goutte d'une toit du temple. Bérénice Reynaud décrit cette scène avec précision, suivant trois mouvements de la caméra (**figures 17 à 19**) :

Le premier est une contre-plongée qui rend héroïque son action : les efforts, même dérisoires ou supersitieux, d'un homme qui cherche à sauver son enfant ont la même valeur que ceux des martyrs de la révolution (...). Puis Zhao (le chef opérateur Zhao Fei) place la caméra à l'oblique au-dessus du visage de Norbu ce qui (...) a pour effet de le décentrer, de l'écraser, Enfin les jambes de Norbu se profilent au premier plan, tandis que, dans la profondeur de champ, un homme entre dans la cour du temple, un fardeau sur le dos.¹¹

La mort de l'enfant est finalement perçue comme une punition divine et constitue une mise en garde surnaturelle pour le voleur Norbu. Les rites de deuil sont également filmés avec application, selon des angles différents et à des distances et des moments multiples. Les images se fixent sur des objets rituels et finalement sur l'entrée d'un temple. De façon générale, les pratiques religieuses sont naturalisées par leur présence systématique à chaque événement de la narration. Dans une des premières scènes du film, un festival se tient dans la communauté dont Norbu n'a pas encore été chassé. Des moutons sont sacrifiés, des feux allumés, et des morceaux de papier blanc sont jetés aux vents. Ce dernier élément est particulièrement intéressant, car l'image des morceaux de papiers qui volent au vent et envahissent le plateau renvoie fortement à l'image d'une tempête de neige

¹⁰ Reynaud, *Nouvelles Chines, Nouveaux cinémas*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999, pp.45-46.

¹¹ Reynaud, *Nouvelles Chines*, pp.45-46.

(figure 20). Ce geste religieux est donc la reproduction d'un événement naturel (chute de neige) et renforce l'idée que la religion régule la vie des Tibétains au même titre que les cycles de la nature. La tempête de « papier » annonce d'ailleurs l'exclusion de Norbu et de sa famille dans les scènes suivantes, et renvoie à l'image de Norbu dans une tempête de neige plus loin dans le film (figure 21), allégorie d'un hiver long et rude qui l'enveloppe.

Dans ces films, Tian Zhuangzhuang exprime donc une fascination certaine pour la relation de l'homme à la religion et l'aspect intérieur des personnages. Nous pouvons remarquer le contraste entre les scènes extérieures très souvent filmées dans une lumière bleue et froide, et les scènes d'intérieur baignées dans un rouge orangé chaud et rassurant. Les couleurs mettent donc en valeur la pensée et le monde intérieurs de l'être humain, opposée à la froideur et l'insignifiance de la vie extérieure aux personnages. Le réalisateur partage avec le spectateur son intérêt pour le côté mystique et spirituel de la *minzu* minoritaire tibétaine.

b) Lieu de transgression pour le Soi : Quête de l'Autre pour le Soi

La délocalisation ou la déterritorialisation du spectateur han s'inscrit dans la recherche de la confrontation avec l'inconnu. Cette contemplation de l'inconnu peut être décrite, comme le propose Paul Clark, comme un cinéma de la distance ou de l'absence (du familier).¹² Un ensemble d'éléments visuels et narratifs participent à cette distanciation à la fois culturelle, géographique et sociale. Il s'agit d'une forme d'auto-marginalisation qui a pour fonction de créer un contraste avec le Soi et ses propres valeurs. La différence

¹² Clark, *Reinventing China*, p.106.

radicale amène nécessairement une comparaison et un retour sur le Soi. La distance posée entre Soi et l'Autre permet de s'interroger sous un angle nouveau.

Dans ses deux films, qui n'ont cessé de dérouter le public et les critiques, aucun personnage han n'apparaît. Tian Zhuangzhuang partage avec le spectateur sa désorientation face à un monde qu'il ne connaît pas. Ainsi, le spectateur est contraint de suivre la perception de Tian de l'ipséité et de l'altérité. Le manque de synchronisation entre le son et les premières images du *Voleur de chevaux* symbolisent la déstabilisation du Han qui pénètre ce monde.¹³ La caméra de *En terrain de chasse*, immobile, obscure et souvent sans rapport avec les mouvements de la scène, renforce le sentiment d'inconnu et d'inexpliqué.¹⁴ La déstabilisation recherchée du spectateur a, selon Tian, un effet de distanciation qui revient à s'interroger sur le Han, car il pointe la pauvreté spirituelle du Han et l'interpelle sur sa capacité à y remédier.¹⁵

D'autre part, la présence et la domination de l'altérité soulèvent des sujets qu'il est délicat d'attaquer directement sans briser certains tabous. Autrement dit, l'utilisation de l'Autre autorise une réflexion et une introspection d'ordinaire condamnée ou réprimée. La possession de l'Autre est alors un moyen de détourner l'aliénation du Soi : en devenant l'Autre, l'individu se place dans la position non plus de celui qui est réifié mais de celui qui réifie. Il devient celui qui conditionne et non plus celui qui est conditionné. Dans ce contexte, Dru Gladney conçoit la *minzu* minoritaire comme un élément essentiel à la construction du Han.

¹³ Clark, *Reinventing China*, pp.107-113.

¹⁴ Clark, *Reinventing China*, pp.107-113.

¹⁵ Xia Hong, pp.31-38.

The representation of the minorities in such colourful, romanticized fashion has more to do with constructing a majority discourse than it has to do with the minorities themselves.¹⁶

La représentation des *minzu* minoritaires d'une manière si colorée et romantique est plus en relation avec la construction d'un discours majoritaire qu'avec les *minzu* minoritaires elles-mêmes.

Ce constat nous amène à considérer l'utilisation de la *minzu* minoritaire comme intrinsèquement liée au Han.

Les *minzu* minoritaires apparaissent à l'opposé des Han. Elles ne semblent pas soumises aux contraintes de la société han et s'appliquent à vivre en harmonie avec elles-mêmes. Elles constituent donc un modèle pour le Han qui cherche à se rétablir et à régler ses contradictions. Cette valorisation du Soi à travers l'expérience de l'Autre nécessite de transgresser les frontières culturelles et politiques imposées par la société. Chez Tian Zhuangzhuang comme dans *Ode à la jeunesse*, un jeu incessant entre distanciation et identification se poursuit. Bien que Tian prétende à une distanciation, les interprétations que l'on peut donner de ses films rejoignent incontestablement la société han, son vécu et son histoire. Tian lui-même concède que ses œuvres sont le portrait de la nation chinoise : Norbu perd sa dignité en étant chassé par les siens, et la retrouve en menant par lui-même une quête spirituelle et religieuse.¹⁷ Tian propose donc une alternative à la crise que vivent les Han en s'inspirant d'un modèle nouveau et étranger.

Devenir l'Autre peut être vu comme un défi à la société à laquelle on appartient : les frontières qui séparent le Nous du Eux sont radicalement remises en question. Se

¹⁶ Voir p.94 de l'article de Dru Gladney, « Representing Nationality in China: Refiguring Majority/Minority Identities », *The Journal of Asian Studies*, février 1994, vol.53, n°1, pp.92-123.

¹⁷ Xia Hong, pp.31-38.

rapprocher de la *minzu* minoritaire peut donc symboliser et autoriser cet acte de transgression qui consiste à se détacher des conventions et à fonder sa propre personnalité. Li Chun, dans *Ode à la jeunesse*, est en fait une figure de l'hybride, ou un personnage intermédiaire qui a pour fonction de représenter les conflits intérieurs de l'individu et son rapport complexe à la société qui l'entoure. Li Chun n'est pas épargnée par les contradictions de son passage à l'âge adulte, et seul l'accès à l'altérité permet à son identité individuelle et subjective de se développer.

L'appel à une rupture avec les règles imposées par la société est un aspect fondamental du film *Ode à la jeunesse*, mais il s'exprime avec encore plus de vigueur dans les premières œuvres de Tian Zhuangzhuang. Dans le cas du *Voleur de chevaux* comme dans celui du *Terrain de chasse*, Tian revendique le fait de s'opposer à sa propre société pour la survie de l'individu, même si cet anticonformisme aboutit inévitablement à son isolement et à son rejet. C'est à ce prix que l'individu peut mener une quête spirituelle, qui s'exprime dans le cas du *Voleur de chevaux* par une dévotion jamais altérée à Bouddha et aux rites. Norbu, fait le choix de la fierté et de la liberté, ce qui rend son personnage héroïque ; pourtant il est hanté par la crainte de ne pas atteindre le paradis de Bouddha. Il poursuit cette quête avec une conviction qui ne semble dictée que par lui-même.

Comme le souligne Dru Gladney, Tian Zhuangzhuang a fait un choix délibéré et « sûr » (safe) en plaçant son action chez des non-Han : le réalisateur contourne les tabous des Han et les déplace vers des marges considérées radicalement différentes.¹⁸ De cette façon, Tian lance un appel et une critique subtilement détournés. *Le voleur de chevaux* et *En terrain de chasse* peuvent en effet être interprétés comme un réquisitoire contre la Révolution culturelle, pendant laquelle toute démarcation des règles et des conventions, aussi absurdes fussent-elles, signait l'isolement et le rejet de l'individu. L'environnement

¹⁸ Dru Gladney, « Tian Zhuangzhuang », p.12.

hostile du Tibet symbolise cette brutalité politique. La dernière scène du film suggère que le corps de Norbu a été traité selon les rites funéraires tibétains : il accède finalement au Paradis, comme les victimes de la Révolution culturelle peuvent demander à être réhabilitées. De la même manière, la réalisatrice Zhang Nuanxin rend hommage à la « génération sacrifiée » de Li Chun, soumise aux aléas politiques de l'époque. Bien que le déplacement de la jeune fille soit romantique et apprécié positivement, il est la conséquence d'une contrainte extérieure aux personnages.

c) Bilan

L'appropriation des valeurs de la *minzu* minoritaire est la condition nécessaire pour que le Han se ressourcer et retrouver une dynamique qui le régénère. Son pouvoir sur le Han est donc inestimable en apparence. L'inversion des rôles entre Han et non-Han marque un renouveau dans l'image de la *minzu* minoritaire. Toutefois, on doit souligner le processus de fossilisation du non-Han. Un consensus semble admettre que la société non-han est représentative d'une forme antérieure mais plus positive de la société han : les *minzu* minoritaires seraient des fossiles vivants de la sauvagerie imaginées nécessairement plus fidèles à la nature humaine.¹⁹ On peut par conséquent s'interroger sur le réel impact et de la motivation du renversement des rôles entre Han et non-Han.

Même si cette arriération prend une connotation positive face aux accusations portées à la modernité et à l'occidentalisation comme raisons principales de la crise en Chine, le fait est que les *minzu* minoritaires ne peuvent être conçues comme des personnes appartenant à et maîtresses de leur temps. Elles font bien plutôt partie d'un

¹⁹ Gladney, *Dislocating China*, pp.60 et suivantes.

mythe, identifiable à celui proposé par l'idéologie officielle qui, selon nous, ne se trouve pas radicalement remise en question.

B – Frontières et ordre social : échec du dépassement des aliénations

a) Personnages hybrides : rencontres superficielles et éphémères

En renforçant l'image de *minzu* minoritaires radicalement opposées mais sensiblement identiques, ces trois films soutiennent un paradoxe qui s'attache à l'image ambiguë de l'Autre : suffisamment différent pour ne pas perdre de vue le Soi, mais assez proche pour pouvoir faire partie de Soi. Ce fonctionnement paradoxal mais complémentaire de la *minzu* minoritaire a pour effet de renforcer la binarité Han/ non-Han. Le travestissement est lui-même problématique : si l'on considère le vêtement comme un stabilisateur social (ainsi que nous l'avons argumenté dans la partie du le cinéma des années 1950-1965), le travestissement a pour effet une déstabilisation des marqueurs sociaux. Toutefois, le travestissement ou déguisement renforce les rôles binaires de chaque partie. Comme le souligne Louisa Schein dans le cas du travestissement sexuel, l'appropriation de l'apparence de l'Autre souligne l'opposition entre le Soi et l'Autre, mais ne la résout pas.²⁰

Li Chun, l'héroïne de *Ode à la jeunesse*, connaît une libération physique et psychologique au contact des non-Han. Mais son hybridité n'est que passagère et

²⁰ Louisa Schein, « The Consumption of Colors and Politics of White Skin in Post-Mao China », *Social Text*, 1994, n°41, pp.141-164.

superficielle. La *minzu* minoritaire est présentée comme la pièce manquante d'une personnalité han incomplète. Pourtant la partie han reste la partie dominante, qui ne peut jamais être supplantée par la partie non-han. À deux reprises, les actes de Li Chun sont d'ailleurs dictés par son côté han. Elle fait la connaissance, au bureau de poste local, d'un jeune Han, Ren Ju, envoyé à la campagne comme elle, qui propose de la ramener à son village en charette. Ses amies dai s'amuse de cette nouvelle rencontre, mais Li Chun répond : « Nous sommes des Han ; nous ne nous lions pas d'amour aussi jeune ». Plus tard, alors qu'elle est assise au bord de l'eau dans la nuit avec le même jeune Han, celui-ci remarque que peu important son déguisement et son respect de la culture dai, Li Chun « reste Han quoi qu'il en soit ».

L'incapacité à abandonner totalement son côté han entraîne le rejet par la communauté non-han. Lorsqu'elle doit choisir entre l'amour de Ren Ju et celui de son « grand frère » dai, elle est incapable de se prononcer. Son amie dai lui signifie la distance qui la sépare des Dai : « si tu ne peux pas aimer (le grand frère dai), tu n'es pas des nôtres ». Li Chun est alors contrainte de quitter le village dai, et plus tard de retourner vivre dans la société han.

Le transfert du personnage han vers la culture minoritaire demeure donc temporaire. Effectivement, une fois leur transformation effectuée, il est destiné à abandonner cette partie non-han de lui-même, et à réintégrer le monde han auquel il est inévitablement lié. Le maintien d'une frontière visible et concrète permet donc de revenir à tout instant à son état originel de Han, une fois l'expérience de la différence achevée. En conséquence, l'implication des personnages han dans le monde non-han reste superficielle. Systématiquement, le han est contraint de quitter les *minzu* minoritaires et de rester étranger à lui-même pour toujours. La *minzu* minoritaire est si dissemblante qu'elle en paraît rigoureusement inaccessible dans la durée. Les films traités sont impuissants à

construire un terrain commun stable et durable entre Han et non-Han, qui sont destinés à l'incompréhension mutuelle. Leur rencontre et leur alliance ne sont jamais définitives. De fait, il semble impossible pour Li Chun d'appartenir aux deux mondes à la fois. La distance culturelle supposée et renforcée entre Han et non-Han sert de prétexte à cette séparation qui demeure non résolue. La distance culturelle s'exprime à travers des actes qui enfreignent des lois établies et appartenant aux *minzu* minoritaires, que le Han est toujours susceptible de commettre par ignorance des codes de sa société d'accueil.

Bien qu'aucun Han ne figure dans *Le voleur de chevaux* et *En terrain de chasse*, on y retrouve un fonctionnement similaire dans la relation du spectateur avec les protagonistes. Les nombreux rites et cérémonies du Tibet et de la plaine mongole sont maintenus dans un flou incompréhensible pour le non-initié ; aucune explication n'est proposée, aucun indice n'est perceptible.²¹ Tian insiste donc sur l'incapacité du spectateur han à percer le secret des règles et normes qui régissent la vie des non-han. Le Han se trouve toujours pris dans une impasse, face au mur insondable que représente *minzu* minoritaire. On peut rapprocher cette conception de la remarque de Kam Louie dans son étude des personnages des nouvelles de Zheng Wanlong:

All these people, either as groups or as individuals, seem to be completely estranged from one another or from themselves.²²

Tous ces personnages, en tant que groupes comme en tant qu'individus, semblent totalement séparés (étrangers) les uns des autres et d'eux-mêmes.

²¹ Il s'agit d'ailleurs de la critique qui a le plus souvent été adressée à Tian Zhuangzhuang. Voir Xia Hong, pp.31-38.

²² Louie, « Masculinities and Minorities », p.1133.

L'état d'aliénation du personnage han n'est donc pas entièrement résolu. La recherche d'une nature plus « authentique » du Han aboutit au constat de son incapacité à former une personnalité complète et harmonieuse. Le seul achèvement possible est de reprendre la place que l'on avait au départ. D'autre part, l'individu continue d'être l'objet de son destin, incapable de prendre en main le monde qui l'entoure et subissant les mêmes contraintes sociales qu'avant son accès à l'Autre. Ce renoncement à une transformation durable et fiable revient à accepter le modèle imposé par l'idéologie officielle sous la forme d'une autre aliénation. Aucun des personnages ne parvient à contrôler sa vie et le monde qui l'entoure : Li Chun est contrainte de quitter le village dai et de retourner à la vie plus stricte de la ville han ; Norbu est condamné à voler et à mourir banni de sa communauté.

Aussi, Esther Yau voit, plutôt qu'un partage et d'un échange entre Han et non-Han, une appropriation à sens unique de la *minzu* minoritaire.

Such a 'cultural disguise' in this and other contexts enriches the privileged travelers, legitimizes their authority as 'minority experts', and masks their appropriation of minority strengths as genuine facilitation of cross-exchange.²³

Un tel 'dégusement culturel', dans ce contexte comme dans d'autres, profite aux voyageurs privilégiés, légitime leur autorité en tant que 'experts en *minzu* minoritaires' et dissimule l'appropriation des forces minoritaires sous une fonction sincère d'échange.

Il est donc important de retenir que le « déguisement » se fait à deux niveaux : à celui du protagoniste han comme c'est le cas dans *Ode à la jeunesse*, et à celui du réalisateur et du spectateur han, comme c'est le cas aussi dans les films de

²³ Yau, p.289.

Tian. La légitimité du Han qui s'exprime pour la minzu minoritaire est détaillée dans la partie qui suit directement.

b) Description du non-Han : Entre « authenticité » et ethnocentrisme han

Il est vrai que par contraste avec la société non-han imaginée, une critique acerbe de la société han, qui ne permettrait pas d'accéder à l'individu en accord avec lui-même, est énoncée. Mais cette critique trouve sa faiblesse dans la vision très virtuelle et subjective de la société non-han. L'ethnocentrisme han reste en outre le principal moteur des images de la *minzu* minoritaire véhiculées par ces films. Le Han reste en effet le principal narrateur des récits, et la question de sa légitimité se pose nécessairement. Comme le décrit Janet Upton dans le cas du groupe de musique « tibétaine » *Sister Drum* :

The artists' right to claim such an authenticity is largely established through emphasis on their physical presence in Tibet.²⁴

Le droit des artistes à proclamer une telle authenticité se fonde amplement sur l'insistance de leur présence physique au Tibet.

Effectivement, dans le cas du cinéma, la production de ses images est justifiée par l'expérience vécue de la *minzu* minoritaire : Tian Zhuangzhuang relate avec enthousiasme les semaines passées en Mongolie pour y « comprendre » la *minzu* minoritaire à travers le partage de leur quotidien. De même, la réalisatrice de *Ode à la jeunesse* insiste sur l'aspect semi autobiographique du film et le déplacement de l'équipe de tournage dans la forêt tropicale. Pourtant, la superficialité et l'instabilité de cette rencontre, comme il a été

²⁴ Upton, p.105.

souligné, interrogent franchement la valeur de ces arguments à l'intérieur comme à l'extérieur du film. Ce processus ambigu d'alternance de l'identification et de la séparation énonce une approche que Janet Upton qualifie de schizophrénique.²⁵ En effet, la volonté de montrer le « vrai », « l'authentique » mais aussi d'innover sur le plan artistique crée une tension qui oblige les artistes à alterner deux discours contradictoires : d'une part leur intérêt pour le « traditionnel » et d'autre part leur insistance sur l'aspect innovant de leurs films.

La domination du Han reste pourtant évidente, quant à son pouvoir de raconter la *minzu* minoritaire. La hiérarchie se perpétue entre Han et non-Han : la relation de pouvoir reste la même. La survie des personnages han dépend par conséquent de leur retour à une place supérieure et centrale. Dans *Ode à la jeunesse*, lorsque Li Chun retourne dans le village dai de sa jeunesse, elle découvre qu'il a été détruit par des coulées de boue et que tous les habitants ont péri (**figures 22 et 23**). Seule survivante, son retour chez les Han l'a préservée de la catastrophe. C'est au tour de Li Chun de faire renaître, par le biais de ses souvenirs, la *minzu* minoritaire Dai.

The final barren landscape symbolically captures the politics of interethnic representation, for the Han remains the only survivor (...), whereas Dai culture as the Other (...) has to be wiped out entirely from the surface of the earth, left forever for the Han subject to recall and reconstruct from her fragmented memories.²⁶

Le dernier paysage aride capture symboliquement les politiques de représentations interethniques, puisque la Han demeure la seule survivante (...), tandis que la culture dai en tant qu'Autre (...) a été effacée entièrement

²⁵ Upton, p.106.

²⁶ Zhang Yingjin, « 'Minority Discourse' », p.92.

de la surface de la terre, soumise à jamais au rappel et à la reconstruction par le sujet han à partir de ses souvenirs fragmentés.

En effet, seule la protagoniste han est habilitée à raconter et à faire exister les Dai (**figure 24**). De la même manière que son séjour parmi les Dai l'avait révélé à elle-même, à son tour elle livre ses souvenirs des Dai. La mémoire est, comme le précise la réalisatrice, la « clé de ce film » ; précisément, la mémoire (active) du Han qui engendre des souvenirs (passifs) du Dai.²⁷ Si la *minzu* minoritaire est un lieu d'altérité qui permet de déconstruire et reconstruire la nation chinoise, force est de constater que l'étape finale de la construction appartient au Han. En ce sens, on peut affirmer que le processus de construction de l'Autre n'est pas achevé, mais relancé.

En outre, le Han qui raconte, plutôt que de briser des conventions ou d'ouvrir des perspectives nouvelles, participe à maintenir un certain nombre de stéréotypes et de mythes autour de la *minzu* minoritaire qui légitime sa position. La déconstruction de la relation Han et non-Han engage une reconstruction de leur rapport. Les déplacements engagés dans le cinéma après 1980 (l'inversion des rôles du grand frère et de l'enseignant) aboutissent en fin de compte à une même division des savoirs et des pouvoirs. Les *minzu* minoritaires demeurent liées à celui qui les raconte et n'ont pas de réel espace d'expression de leur individualité. Même l'adoption d'une Han dans la famille dai n'autorise pas les Dai à s'exprimer autrement qu'en rapport avec Li Chun.²⁸

Les films de Zhuangzhuang, bien qu'ils mettent en scène uniquement des non-han, ne parviennent pas non plus à pénétrer efficacement les tourments des personnages. La

²⁷ Interview de Zhang Nuanxin dans Kuoshu, pp.182-183.

²⁸ Esther Yau perçoit en outre la projection de Li Chun dans une famille dai comme un renvoi à l'un ordre confucéen, marque typique de l'ethnocentrisme han. Yau, pp.289-290.

relation mystique entre Norbu et la religion échappe au spectateur par son inaccessibilité, de même que le rapport du chasseur aux terres mongoles. Deux regards se superposent : celui de Norbu et celui du réalisateur Tian. C'est donc à la subjectivité de Tian que doit adhérer le spectateur.²⁹ Malgré une rupture esthétique et narrative certaine avec le cinéma d'avant 1980, les scènes religieuses n'apportent pas d'élément instructif quant aux rites des *minzu* minoritaires, ni d'explication sur leur fonction sociale. C'est donc le regard de Tian qui ordonne les éléments et décide de s'arrêter sur certains aspects de la *minzu* minoritaire plus que sur d'autres.

D'autre part, un certain nombre de clichés persistent dans la narration des films. Dans le cas du *Voleurs de chevaux*, les personnages Hui sont présentés comme des marchands peu scrupuleux, rusés et suspicieux, prêts à vendre des objets religieux tibétains aux Tibétains eux-mêmes (**figure 25**).³⁰ L'image du Tibétain est au contraire ennobli, même lorsqu'il commet un acte criminel. Après une scène de marché, Norbu poursuit les marchands hui et volent leurs marchandises. Dans une faible tentative de sauver leurs biens, l'un des Hui pointe un petit couteau sur Norbu. Celui-ci répond majestueusement en le blessant sévèrement avec une longue épée. Sur ce, Norbu concède quelques pièces à chaque marchand, puis part dignement avec son butin en souhaitant que le Bouddha leur accorde sa clémence. Cette scène couronne Norbu d'une auréole assez ambiguë ; son acte est certes répréhensible, mais toute la sympathie du réalisateur et donc du spectateur lui revient, tandis que les Hui n'inspirent que mépris et insignifiance. Cette remarque renvoie à l'affirmation plutôt grossière de Tian Zhuangzhuang dans une interview avec le journaliste Yang Ping, selon laquelle : « le vol de chevaux est très commun au Tibet, à tel point que c'en est une profession », et d'ajouter que « devenir un voleur de cheval serait semblable à

²⁹ Xia Hong, pp.43-45.

³⁰ Gladney fait plusieurs remarques à ce sujet dans Gladney, *Dislocating China*, pp.95-96.

devenir un charpentier, je ne sentirai pas la différence ». ³¹ Cette formulation est typique d'un ethnocentrisme han si envahissant qu'il prétend que le vol au Tibet n'a pas de valeur spécifique alors que son film, paradoxalement, tend à prouver le contraire puisque c'est le vol qui exclut Norbu de sa communauté.

Pour finir, les scènes de bain des jeunes Dai nues de *Ode à la jeunesse* sont aussi typiquement représentatives de l'imaginaire han de la *minzu* minoritaire (**figures 26 et 27**). Dru Gladney rapporte un certain nombre de productions artistiques et culturelles qui tendent à érotiser la *minzu* minoritaire. ³² Le chercheur décrit ce processus d'appropriation de la *minzu* minoritaire par son corps dans les différentes formes d'expression artistique. On retiendra l'exemple de la peinture murale de l'aéroport de Beijing, de l'artiste Yuan Yunsheng, qui représente des jeunes filles Dai se baignant nues dans une rivière. ³³ Il faut souligner aussi le générique de début de film qui ressemble de façon troublante à celui de *Menglonsha* dans ses procédés sonores et visuels (**figure 28**) : dans les deux cas, le son de la cloche d'un temple retentit et l'image du temple apparaît en fond puis en gros plan (**figure 29**). En ce sens, *Ode à la jeunesse* se rapproche donc fortement d'une image stéréotypée de la *minzu* minoritaire dans l'imaginaire han. ³⁴

³¹ La phrase exacte de Tian est : « Horse stealing is very common in Tibet, to the point where it's almost a profession. (...) For me to become a horse stealer would be the same as becoming a carpenter, and I wouldn't feel there was any difference ». Interview traduite dans Chris Berry, p.130.

³² Gladney, *Dislocating China*, pp.78 et suivantes. Nous reviendrons plus loin sur le caractère érotique des *minzu* minoritaires dans l'imaginaire han.

³³ Cette peinture a fait l'objet de grandes controverses, et a été retirée et remplacée maintes fois en raison des protestations de cadres politiques du Yunnan. Au sujet de cette controverse, voir Gladney, *Dislocating China*, pp.69-74, et Heberer, « Old Tibet », pp.111-150.

³⁴ La réalisatrice avoue d'ailleurs avoir du « arranger » les décors pour qu'ils paraissent « plus dai » et contraste de façon plus évidente avec la réalité urbaine han. Voir notes de la réalisatrice dans Kuoshu, p.183.

c) Bilan

Ainsi que le notent unanimement Dru Gladney et Esther Yau, les films que nous avons analysés sont globalement décevants.³⁵ Malgré des prises de positions narratives et esthétiques très stimulantes et prometteuses, l'on est forcé d'admettre l'impuissance de ces œuvres à dépasser un certain nombre de stéréotypes. La *minzu* minoritaire reste radicalement distante sur une échelle linéaire du temps et placée sous le contrôle de l'ethnocentrisme han. La relation des Han et non-Han n'est finalement pas remise en question, ni horizontalement, ni verticalement. Il est d'autant plus dérangeant que ces clichés soient développés sous de nouvelles formes et entretenus. On pourrait attendre plus de personnages hybrides qu'un passage illusoire et destructif des frontières imaginées entre Han et non-Han. Dans ces conditions, l'appropriation des caractères clichés de la *minzu* minoritaire est une vague tentative de réforme et d'amélioration du Han, mais toujours pas une description de la *minzu* minoritaire pour elle-même. Des tentatives plus audacieuses auraient pu conduire à une réflexion nettement plus approfondie. Le fait que seuls les Han soient en mesure de se déplacer illustre cette incapacité à franchir certaines limites et à aborder de nouvelles perspectives.

En somme, le cinéma post-socialiste des années 1980 procède sensiblement à une démythification de la *minzu* minoritaire qui fait le terrain de sa re-mythification. Comme l'argumente Dai Jinhua au sujet des générations de cinéastes post- Révolution culturelle,

³⁵ Yau, pp.289-291 ; Gladney, *Dislocating China*, p.93.

To reenact this historical myth, they had to complete the inversion of the myth's subject, which is to say they had to reverse the myth of the Father's generation.³⁶

Afin de reconstituer ce mythe historique, il devait compléter l'inversion du sujet du mythe, autrement dit ils devaient renverser le mythe de la génération du Père.

Les cinéastes ont ainsi achevé un processus de rébellion contre les mythes de leurs « pères », étape nécessaire pour se soumettre à nouveau à ces mythes réappropriés par les « fils ». D'être inférieur, la *minzu* minoritaire devient une source d'inspiration et d'enseignement qui la replace à un statut au moins égal au Han. Pourtant, cette transformation aboutit à nouveau à un déséquilibre des rôles, le Han retrouvant sa place élevée dans la hiérarchie sociale.

Le chapitre suivant est consacré aux films des années 1990 et 2000. Ce que nous nous attacherons à démontrer, c'est que la trop faible capacité de ces films à bouleverser l'ordre social et culturel participe à l'installation et au maintien de l'idéologie dominante, qu'elle se rattache à l'hégémonie politique ou marchande.

³⁶ Dai Jinhua, *Cinema and Desire Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*, Verso, 2002, p.16.

CHAPITRE 11 – DU RÉEL AU FANTASME OU DU FANTASME AU RÉEL ?

En ce qui concerne les films de la fin des années 1990 et du début des années 2000, il nous importe de dévoiler ici, c'est que l'idéalisation et l'appropriation de la *minzu* minoritaire servent des intérêts qui dépassent largement la quête spirituelle individuelle ou collective. Le développement de l'image du non-Han dans le cinéma post-socialiste ne saurait être lu comme un simple phénomène de mode d'une élite en quête de mysticisme et d'aventures. De fait, il est lié intrinsèquement aux transformations politiques et économiques de la Chine contemporaine. En effet, l'image de la *minzu* minoritaire rentre dans une perspective consumériste que nous détaillerons dans un premier temps. Mais elle est également un lieu de reformulation du pouvoir central car elle détourne le spectateur des questions politiques, économiques et sociales, comme nous le verrons dans un second temps. De la même façon que dans le cinéma précédant la Révolution culturelle, l'ensemble des *minzu* minoritaires représente un lieu d'unité et d'harmonie sociale dans la diversité.

A – Les exigences du marché : s(t)imuler la production de la *minzu* minoritaire

a) Objet de consommation : projection des besoins du Han

Il n'est pas exagéré de noter que la *minzu* minoritaire est aujourd'hui un objet de consommation très apprécié du citoyen han. Louisa Schein souligne l'implication des

cultures dites « traditionnelles » ou primitives dans la construction du consommateur han moderne.¹ En effet, l'exploitation de l'image de « l'authentique » ou du « vrai » répond à un désir de trouver une continuité dans une ère de changements et de réformes parfois déroutants. Aussi, la *minzu* minoritaire, au même titre que le paysan, devient « codifiée et standardisée en tant qu'objets de consommation des urbains ».² Cette perspective est appuyée par des études ethnographiques comme celle de Sandra Teresa Hyde sur le tourisme sexuel à Xishuangbanna.³ Cette préfecture autonome dai du Yunnan, dans laquelle était située de l'action de *Ode à la jeunesse*, a connu de nombreux bouleversements depuis son ouverture au tourisme. Haut lieu de la prostitution, la région est devenue synonyme de plaisir et de détente pour les citadins han, en particulier pour les citadins mâles. Sandra Hyde pointe l'appropriation de la culture dai comme facteur marchand dans le domaine du tourisme sexuel : en effet, les prostituées han revêtent les costumes dai pour attirer le client. Le succès de cette pratique n'a rien d'étonnant si l'on considère l'image désinhibée et provocatrice des *minzu* minoritaires dans l'imaginaire han.⁴

Le cinéma participe à exploiter cette image sensuelle de la *minzu* minoritaire, mais pas nécessairement sous la forme d'un corps nu. Les spéculations de Dru Gladney sur l'exploitation du corps nu de la *minzu* minoritaire ne s'applique pas aux films que nous avons visionnés. Il s'agit plus spécifiquement d'un aménagement d'images et de

¹ Louisa Schein, « Urbanity, Cosmopolitanism, Consumption », in *China Urban, Ethnographies of Contemporary Culture*, Nancy Chen (ed.), Duke University Press, 2001, pp. 225-241.

² La phrase en anglais est « The ethnic become codified and standardized as consumption objects of urbanites ». Louisa Schein, « Urbanity, Cosmopolitanism, Consumption », p.226.

³ Sandra Teresa Hyde, « Sex Tourism Practices on the Periphery: Eroticizing Ethnicity and Pathologizing Sex on the Lancang », in *China Urban, Ethnographies of Contemporary Cultures*, Duke University Press, 2001, pp.143-162.

⁴ On peut voir à ce sujet les analyses de Gladney, *Dislocating China*, pp.64-69 ; Schein, *Minority Rules*, pp.100-131 ; ou Harrell, « Civilizing Projects and the Reaction to Them », *Cultural Encounters on China's Ethnic Frontiers*, S. Harrell (Dir.), Seattle, University of Washington Press, 1995, pp.3-30.

comportements qui sous-tendent la nature érotique et provocatrice de la femme non-han. La jeune fille minoritaire est entretenue par une fraîcheur et une effronterie qui ne semble pouvoir appartenir qu'à elle. *La vallée de la rivière rouge* est un film que l'on peut classer de propagande, commandé par l'État à Feng Xiaoning à l'occasion de la rétrocession de Hong Kong à la Chine en 1997.⁵ L'action du film est situé au début du vingtième siècle, et met en scène la solidarité des Han et des Tibétains face à l'ennemi britannique.⁶ Une histoire d'amour entre un berger Tibétain, Gesong, et sa « petite sœur adoptive » han Xue 'er Dawa, ainsi que la présence d'un jeune britannique, dynamisent l'intrigue. Le film reprend d'ailleurs des procédés identiques à ceux du film *Ode à la jeunesse* dans les années 1980 : deux jeune filles vierges sont sur le point d'être jetées vivantes, pieds et poings liés, dans le fleuve en offrande aux Dieux. La deuxième est sauvée de peu par son frère qui la défait de ses liens, mais ne peut empêcher la jeune fille de tomber dans les chutes d'eau. Elle est finalement sauvée des eaux et recueillie par une famille tibétaine composée d'une vieille femme, d'un jeune homme de son âge et d'un enfant. Dans les paysages splendides du Tibet, elle se remet progressivement de son traumatisme et se rétablit totalement au contact de la culture tibétaine. Ici encore, la vieille femme, image de la grand-mère, tient un rôle essentiel dans la construction de la jeune Han. En effet, la vieille tibétaine baptise la jeune fille Xu'er Dawa 雪儿达娃 ou « soeur de la neige ». Le pouvoir de renommer de la vieille femme est équivalent à celui de la grand-mère Ya de *Ode*

⁵ Lors de sa sortie en salle, les billets étaient distribués gratuitement aux fonctionnaires selon l'agence de presse Xinhua, 1997.

⁶ *La vallée de la rivière rouge* est tiré d'un livre de Peter Flemming. Il s'agit du premier film d'une trilogie de Feng Xiaoning, intitulée « Guerre et Paix », qui reprend des grands moments historiques de la Chine à travers le regard d'étrangers. Le second film, *L'amour impossible du Fleuve jaune (Huanghe juelian 黄河绝恋, 1999)* relate le sauvetage d'un pilote américain pendant la seconde guerre mondiale, qui est le témoin de la solidarité du peuple chinois dans la lutte contre l'invasion japonaise. Le dernier de la trilogie, *Soleil pourpre (Ziri 紫日 2001)* est un hommage à l'amitié entre les peuples à travers l'histoire d'une Russe, d'une Japonaise et d'un Chinois pris dans le feu des derniers instants de la seconde guerre mondiale.

à la jeunesse : il permet d'effacer (de rendre « blanc comme neige ») la vie antérieure et les souvenirs douloureux de la jeune Han, et de la faire accéder à une nouvelle vie, en bref de la faire renaître.

Ce n'est cependant pas l'héroïne han du film qui est l'objet de fantasme du spectateur ; il s'agit de la princesse tibétaine locale qui a une attitude très provocante avec Gesong mais aussi avec l'Anglais (qui tombe naïvement amoureux d'elle).⁷ Elle pose sur chacun des deux hommes des regards profonds teintés de sensualité et de désir (**figures 30 et 31**). Elle demande avec ingénuité à Gesong de venir avec elle et tente franchement de le séduire en le faisant boire (mais celui-ci est amoureux de la jeune Han...). Tout au long du film, elle ne cesse de provoquer sa « virilité » en lui mettant un fusil entre les mains et en demandant sa protection. La position du corps de la jeune tibétaine, très suggestive dans plusieurs scènes, trahit également sa façon érotique d'aborder les hommes. Les mimiques exagérées et les mouvements déplacés de la jeune princesse en font un personnage charnel et voluptueux, volontiers provocateur. Mais son personnage n'est pas essentiel à l'intrigue ; sa sensualité contribue uniquement à l'image d'une femme tibétaine effrontée et d'apparence licencieuse.⁸

⁷ Il faut noter que la princesse tibétaine est jouée par une actrice de la *minzu* Naxi et non pas tibétaine. Ning Jing 宁静 a également joué dans un autre film de la trilogie : *L'amour impossible du Fleuve jaune*, que nous avons déjà évoqué dans une note plus haut.

⁸ Il faut quand même noter que dans *La vallée de la rivière rouge*, seule la jeune fille han adoptée par les Tibétains apparaît nu. La jeune fille, Xue'er se baigne nue dans un lac sacré, mais son acte est sacrilège, car il enfreint la règle selon laquelle les bains ne sont autorisés dans ce lac qu'une fois par an à l'occasion d'un jour particulier. Xue'er commet donc la faute qui révèle son incapacité à être entièrement han. Cette situation est également significative des libertés prises par la jeune femme, justifiées par son « côté tibétain ». En quelque sorte, la censure morale qui serait imposée par les conventions sociales han est déplacée sur la règle religieuse tibétaine.

Le même constat s'impose pour la fille du chef des patrouilleurs, Ri Tai, de *Kekexili*. Situé au cœur du Tibet, *Kekexili* met en scène un photographe de parents han et tibétain, Ga Yu, qui suit une patrouille tibétaine. Les patrouilleurs cherchent à empêcher le massacre des dernières antilopes tibétaines, très recherchées pour leur fourrure.⁹ Le film narre leur traque des braconniers à travers le désert glacial de Kekexili situé à 4800 mètres d'altitude, réputé pour l'hostilité de son environnement.¹⁰ La fille de Ri Tai est un personnage secondaire sans consistance qui apparaît surtout au début et à la fin du film. Elle ressemble étrangement à la princesse tibétaine de *La vallée de la rivière rouge*. Dès l'arrivée de Gayu, elle pose sur lui des yeux séducteurs. Le soir, elle le rejoint dans sa chambre et lui fait cadeau d'un collier (**figure 32**). Lors du dîner, elle provoque le trouble chez le journaliste pékinois. Le lendemain, Ga Yu est entraîné dans la poursuite des braconniers et son histoire avec la fille de Ri Tai s'achève ici. Bien que très brefs, ces passages qui n'ont vraiment rien de nécessaire participent à l'image d'une femme non-han entreprenante avec les inconnus et troublante pour le spectateur par sa beauté mystérieuse.

Ce phénomène rentre dans un processus « d'orientalisme oriental » (*oriental orientalism* pour Gladney) ou « d'orientalisme interne » (*internal orientalism* selon Schein), qui participe à la marchandisation du corps de la *minzu* minoritaire.¹¹ Il ne serait pas superflu de reformuler les termes employés par les deux chercheurs. En effet, il faut rappeler que le processus orientaliste dans le cas de la Chine moderne et des *minzu* minoritaires en particulier se décompose en trois étapes. Il s'agit en premier lieu d'un

⁹ Kekexili est une réserve naturelle d'antilopes tibétaines depuis 1995.

¹⁰ En effet, Kekexili est la troisième région du monde la moins peuplée après l'Antarctique et le Groenland. Son climat très difficile, le peu d'oxygène disponible et son altitude élevée sont des facteurs d'hostilité très importants.

¹¹ Gladney, *Dislocating China*, pp.64-69 ; Schein, *Minority Rules*, pp.100-131.

ensemble d'images orientalistes produites par l'Occident et réceptionnées par la Chine. Dans un second temps, ces images sont intériorisées par les intellectuels chinois. Finalement, la reproduction d'images orientalisées intégrées et leur déplacement vers les *minzu* minoritaires constituent la troisième étape. Le problème des termes employés par Dru Gladney et Louisa Schein réside dans l'omission de l'étape intermédiaire. Nous pourrions par conséquent parler « d'orientalisme intégré et internalisé » en fonction duquel la valorisation du corps de la *minzu* minoritaire à travers ses costumes élégants, ses allures délurées et sensuelles, la situe immanquablement dans la sphère du physique et donc de la spectacularisation. Le non-han est réduit à son apparence physique, c'est-à-dire à ce que l'on peut montrer et voir.¹² On peut donc voir dans l'image du corps sensuel et érotique une occupation symbolique de l'Autre.¹³ En outre, on peut évoquer une fétichisation du corps de la *minzu* minoritaire : les nombreux tableaux et autres œuvres artistiques de *minzu* minoritaires le démontrent sans conteste. La fétichisation implique la transformation du non-han en objet : le corps de la *minzu* minoritaire se substitue à celle-ci.¹⁴ Le corps, objet, devient sujet. Le fétichisme, selon Stuart Hall, met en place un objet de voyeurisme et un voyeur. Il induit un désaveu de la part du voyeur et lui sert « d'alibi ».

Fetichism, then, is a strategy for having-it-both-ways: for both representing and not-representing the tabooed, dangerous or forbidden object of pleasure and desire. (...). So finally, fetichism licenses an unregulated *voyeurism*.¹⁵

Le fétichisme est ainsi une stratégie pour faire d'une pierre deux coups : à la fois représenter et ne pas représenter l'objet de plaisir et de désir qui est tabou,

¹² Harris, « Wang Luobin », pp.394-396.

¹³ Heberer, « Old Tibet, A Hell on Earth », in *Imagining Tibet: Perceptions, Projections and Fantasies*, Thierry Dodin et Heinz Rather (Dir.), Wisdom Publications, 2001, pp.125-126.

¹⁴ Sur le processus de fétichisation du corps de l'Autre, voir par exemple Hall, « The Spectacle of the Other », pp.264-270.

¹⁵ Voir p.268 de Stuart Hall, « The Spectacle of the 'Other' », in *Cultural Representations and Signifying Practices*, Stuart Hall (Dir.), Londres, the Open University, 1997, pp.223-290.

dangereux ou interdit. (...) Finalement, le fétichisme autorise un voyeurisme incontrôlé.

En effet, le spectateur est autorisé à observer le corps de la *minzu* minoritaire comme sien à travers son caractère « accueillant » et provocateur. Sur ce corps objet-sujet, le Han peut projeter son désir de sensualité et d'érotisme sans complexité en prétendant que ce corps n'appartient pas au personnage non-han, mais est dédié au regard.¹⁶ En dehors de réinstaurer une relation de pouvoir entre le Han (qui observe) et le non-Han (observé), cette matérialisation du corps de la *minzu* minoritaire sert également d'argument de vente. L'exotisme et l'érotisme sont des facteurs de distraction certaine et participent à vendre du rêve. À travers cette marchandisation s'articule le corps mais aussi la culture de la *minzu* minoritaire.

La *minzu* minoritaire comme objet marchand est en outre le sujet central des *Dix-sept ans de Ruoma*. Ruoma, une jeune fille de la *minzu* des Hani, vit seule avec sa grand-mère et parcourt chaque matin les paysages splendides des cultures en terrasses du Yunnan pour aller vendre du maïs grillé au marché local. Son visage angélique et son beau costume hani attirent les touristes chinois et occidentaux qui s'arrêtent pour la photographier. A Ming, un jeune photographe han de la ville la remarque et lui propose d'augmenter ses gains en posant devant des paysages idylliques avec des touristes **(figure 33)**. S'ensuit entre les deux personnages une relation sincère et platonique, qui n'aboutit pas puisque A Ming quitte la campagne de Ruoma et suit sa petite amie Lili en ville.

¹⁶ Le seul autre personnage féminin de *Kekexili* est une prostituée han et non pas tibétaine. L'ambiguïté de cette utilisation du corps de la *minzu* minoritaire règne dans le fait qu'il peut être disponible au regard du Han et objet de voyeurisme, mais doit rester pur et intouchable.

Lors d'une de leur tournée, Ruoma, toute parée, pose avec les touristes devant les paysages du Yunnan. Une critique de l'objectification sexuelle de la Hani est amorcée dans une scène pendant laquelle un touriste devient trop entreprenant avec la jeune fille. En tenant avec insistance l'objectif de son appareil photo (comme symbole phallique), un touriste profite de la pause photo pour manipuler à outrance le corps de Ruoma (**figure 34**). Devant la réaction de A Ming, le touriste proteste qu'il a payé, justifiant son comportement. Cette scène met en parallèle l'exploitation sexuelle et l'utilisation marchande, à laquelle A Ming participe également. Ce passage illustre bien la tension qui existe entre le désir de maintenir la *minzu* minoritaire dans la « pureté » et la volonté d'en tirer un profit matériel. Une autre critique vise la généralisation de cette marchandisation : en peu de temps et devant le succès de l'entreprise, de nombreuses jeunes filles hani escortés d'un homme proposent aux touristes de poser avec elles, poussant au paroxysme le ridicule et l'incongruité d'une telle pratique.

Toutefois, le film ne parvient pas à proposer de solution convaincante à l'exploitation marchande de la *minzu* minoritaire. A Ming décide de rejoindre la ville et laisse Ruoma dans ses collines : faut-il comprendre que l'abandon d'une pratique touristique est la seule réponse à l'exploitation marchande de la *minzu* minoritaire ? Le film n'appelle pas à des alternatives à la société de consommation, mais préfère dissimuler cet usage en le reléguant à un « retour à la normale » lorsque les deux personnages reprennent leur vie respective. La dernière scène montre un ouvrage publié par A Ming intitulé « Photographie le monde » (*Shheyng shijie* 摄影世界), sur laquelle Ruoma apparaît en gros plan à côté de la Statue de la Liberté et les tours jumelles de New York (**figure 35**). Cette image fait écho au but énoncé par l'équipe du film : faire rentrer les terrasses hani dans le patrimoine

mondial de l'UNESCO.¹⁷ Faut-il comprendre que le tourisme peut être une forme de reconnaissance malgré ses côtés négatifs? Là non plus, le message n'est pas très clair.

Lorsque A Ming décide de quitter les villages hani, il sait qu'il fait le choix « rationnel » du succès et du progrès. Son retour en ville aboutit à un ensemble de maquettes pour des agences de voyages réputées, reprenant les photographies de Ruoma et des cultures en étages. Il s'agit certes d'une reconnaissance partagée. Mais si elle est professionnelle pour A Ming, cette reconnaissance reste superficielle pour Ruoma qui ne tire aucun profit concret de l'exploitation de son image. L'objectif du film lui-même pourrait être d'établir une critique de cette exploitation abusive de l'image de la *minzu* minoritaire et la relation unilatérale entre Han et non-Han. Pourtant sur ce plan, l'œuvre n'est absolument pas convaincante ; au contraire, les nombreux plans sur des paysages idylliques et les personnages hani ainsi que le lyrisme des musiques et les nombreuses cérémonies mise en scène, tendent à justifier que le moteur même de ce film est l'exploitation de l'image de la *minzu* minoritaire. La « statufication » de Ruoma au même titre que les monuments du patrimoine mondial peut également insinuer une réification de la *minzu* minoritaire très contestable.

b) Effet supermarché : reproduction des images

Il apparaît évident qu'au-delà de la *minzu* minoritaire en elle-même, c'est son image et ce dont elle est investie qui prédominent. Le penseur Jean Baudrillard conçoit l'économie capitaliste comme dépendante d'une marchandisation d'images toujours nouvelles et

¹⁷ Depuis, les terrasses hani sont effectivement inscrites à l'UNESCO.

variées.¹⁸ Il explique ainsi le profit qui peut être tiré, en Europe et en Amérique du Nord, de l'ethnicité non-occidentale : elle semble une source de nouveauté et de diversité inépuisable pour l'Occidental.¹⁹ On peut étendre la réflexion de Jean Baudrillard au contexte économique chinois qui met largement à profit l'image des *minzu* minoritaires, plus encore dans le cadre de son marché intérieur. En effet, la vision mystique de la *minzu* minoritaire, comme personnage hautement « spirituel », la rend inaccessible. En ce cas, elle doit être constamment réinventée par le Han. L'image d'un terrain vierge à découvrir et à parcourir à l'infini est symbolisée par le désert de Kekexili.²⁰ Un soir, l'un des patrouilleurs relate à Ga Yu la fascination qu'exerce le désert de Kekexili où nombre d'aventuriers se sont perdus. Il rapporte les paroles d'un géologue, selon lequel : « chaque pas à Kekexili peut être le premier depuis la création du monde ». Ce passage, en pleine nuit sous un ciel étoilé infini, est suivi d'un plan général de la scène et d'un silence respectueux, qui insiste sur la profondeur de ces mots. Selon nous, le désert de Kekexili syncretise justement la valeur de la *minzu* minoritaire comme source inépuisable de fascination, et donc d'inspiration et de profit.

On assiste de ce fait au développement d'un « supermarché ethnique ». Robert Greenfield utilise le terme de « supermarché spirituel », que reprend Franck Korom pour décrire le mouvement New Age en tant que réunion de toutes sortes d'expériences religieuses alternatives comme on remplit son chariot de marchandises au supermarché.²¹ Il

¹⁸ Jean Baudrillard, *Simulacres et simulation*, Paris, Éditions Galilée, 1985.

¹⁹ Pour une application des théories de Jean Baudrillard à l'étude des Indiens d'Amérique voir le travail de Gerald Vizenor, *Manifest Manners: Postindian Warriors of Survivance*, Wesleyan University Press, 1993.

²⁰ Sur la perception du Tibet en Chine et en Occident comme terres vierges, voir l'article de Robert Barnett, « 'Violated Specialness', Western Political Representations of Tibet », in *Imagining Tibet, Perceptions, Projections and Fantasies*, Thierry Dodin et Heinz Rätther, Wisdom Publication, 2001, pp.277 et suivantes.

²¹ Robert Greenfield, *The Spiritual Supermarket*, New York, Dutton & Co, 1975. Cité par Franck Korom, « The Role of Tibet in the New Age Movement », in *Imagining Tibet, Perceptions, Projections and Fantasies*, Thierry Dodin et Heinz Rätther, Wisdom Publication, 2001, p.178.

est évident qu'aucun touriste n'aurait eu l'idée de poser en photo avec Ruoma si elle ne portait pas le costume et la coiffure de sa *minzu*. On imagine difficilement comment elle aurait pu attirer l'attention des voyageurs et du spectateur en tailleur et hauts talons, téléphone portable à la main. Par conséquent, on assiste dans la société chinoise contemporaine à un « simulacre » de la *minzu* minoritaire. Le simulacre, dans les termes de Jean Baudrillard, est associé à la reproduction d'un objet, dont on sait plus distinguer quel est l'original ou la copie.²² La reproduction à grande échelle entretient cette confusion. Les réalisateurs de ces films en contexte minoritaire attachent une grande importance à souligner « l'authenticité » de leurs œuvres. Ainsi que nous l'avons évoqué, l'emploi d'acteurs non professionnels et non-han, la proximité géographique et physique des producteurs ou scénaristes sont autant de moyen de légitimer la prise de parole des Han. Tous ces arguments visent à dissimuler l'opération de simulacre. Sans rentrer dans l'idée qu'il existe un produit authentique et un autre falsifié, il s'agit de mettre en évidence l'appropriation de caractères minoritaires à des fins marchandes : les prostituées han en vêtements dai ; les chants du Xinjiang repris par Wang Luobin ; la « spiritualité tibétaine » exploitée par *Sister Drum*, etc.

Dans chacune de ces situations, il est impossible d'ignorer le processus de montage qui s'attache à la production d'images ou de son, et qui contredit la notion d'authentique. Rachel Harris perçoit par exemple des modifications sensibles dans la musique du Xinjiang de Wang Luobin, qui visent à rendre les chansons accessibles au public han.²³ De la sorte, certains rythmes sont retravaillés et simplifiés, des instruments chinois (comme la flûte de bambou) sont rajoutés, et les voix nasales de chanteurs chinois remplacent le répertoire vocale très large des chants ouïgours. En résumé, les chansons de

²² Baudrillard, p.

²³ Harris, « Wang Luobin », p.390-396.

Wang Luobin sont « re-présentées dans leur style de la chanson populaire chinoise contemporaine ». ²⁴ La chercheuse en ethnomusicologie estime toutefois qu'un « style exotique » est conservé et fonde la popularité et le pouvoir de vente de ces musiques. Le « supermarché ethnique » permet, pour rester dans cette métaphore, de remplir son chariot d'un certain nombre de marchandises « typiques » et « exotiques » et d'une portion de connu et de familier, afin de créer un panier équilibré dans lequel chacun puisse trouver de quoi satisfaire son appétit. Ted Jojola propose le terme « re-visionnisme » dans le sens d'une reformulation de l'Indien d'Amérique qui s'adapte à la perception des Indiens par les non-Indiens. ²⁵ Le choix d'éléments exotiques relève effectivement d'une reformulation de la *minzu* minoritaire canalisée par un orientalisme musical et, dans le cas du cinéma, visuel.

De nombreux éléments exotiques pour le regard han apparaissent au long des films. Chants, danses, cérémonies, paysages et costumes ponctuent des films romantiques comme *Les dix-sept ans de Ruoma* aussi bien que les films tragiques et épiques comme *Kekexili*. Chaque moment d'émotion partagée par les hommes de *Kekexili* est un prétexte au chant : décès d'un des leurs, nostalgie de leur famille, célébration de victoire ou enthousiasme sans raison particulière. Les chants sont en tibétain, contrairement à la majorité des dialogues qui se déroulent en *putonghua*. Le Tibet est perçu comme lointain et isolé du monde, ce qui renforce l'aura mystique et la nature magique que lui prêtent les Han. ²⁶ La même fascination pour les cérémonies funéraires que dans *Le voleur de chevaux* apparaît sans explication, laissant une trace de mystère. Pourtant, *Kekexili* se distingue du

²⁴ « (Wang Luobin's songs) are re-presented in the style of contemporary Chinese popular song ». Harris, « Wang Luobin », p.397.

²⁵ Ce procédé entraîne éventuellement un révisionnisme, autrement dit une réécriture de l'histoire en fonction de cette reformulation de l'Indien par le non-Indien. Ted Jojola, « Absurd Reality II », in *Hollywood's Indian, The Portrayal of the Native American*, Peter Rollins and John O'Connor (ed.) University Press of Kentucky, 1998, p.13.

²⁶ Korom, p.181.

film de Tian Zhuangzhuang en ce qu'il ne pousse pas l'exotisme jusqu'à l'incompréhension. En effet, les événements doivent rester dans le domaine du perceptible, personnifié par Ga Yu, le photographe de Beijing. Son regard est un certificat d'accessibilité et une possibilité d'identification.

D'autre part, de nombreux stéréotypes de l'imaginaire han sont repris dans *Le voleur de chevaux* comme dans *Kekexili*. Les dépeceurs des antilopes tibétaines de *Kekexili* sont Hui. Peu préoccupés par les conséquences écologiques de leurs actes, on les voit agir par appât du gain.²⁷ Lorsque les patrouilleurs arrêtent les criminels, ces derniers sont traités avec déférence ; les patrouilleurs partagent même leurs dernières provisions avec les braconniers, avant de les relâcher. Malgré tout, les criminels hui dénoncent et assistent aux meurtres des patrouilleurs et de leur chef Ri Tai par les braconniers. Le film dresse donc un portrait des Hui malveillants, capables de trahison et ingrats.²⁸ Face à cette image négative des Hui, le Tibétain symbolise la justice, la force physique et morale et la solidarité. Autrement dit, l'image du Tibétain en « noble sauvage » est entretenue.

Cette association ambiguë de signes exotiques et de clichés aboutit à une considération partielle et partiale de la *minzu* minoritaire. La connaissance de la *minzu* minoritaire est volontairement limitée à un certain nombre de traits et de stéréotypes qui en donnent une « version fragmentée ».²⁹ La désarticulation des cultures non-han échoue à créer un dialogue entre Han et *minzu* minoritaire. L'intérêt pour celle-ci est superficiel et en somme assez illusoire. La rencontre entre plusieurs cultures est largement fragilisée par cette légèreté.

²⁷ Même si ce propos est nuancé par l'explication du vieux Ma, patriarche dépeceur d'antilope : c'est la perte de son travail et le manque d'argent qui le conduit à accepter ce travail.

²⁸ C'est le même stéréotype évoqué plus haut dans *Le voleur de chevaux* de Tian Zhuangzhuang.

²⁹ Korom, pp.180-181.

Mais ce qu'il est primordial de souligner, c'est que l'utilisation superficielle de la *minzu* minoritaire désengage clairement le spectateur des questions sociales, économiques et politiques des relations entre Han et non-Han, entre pouvoir officiel et non-Han. La *minzu* minoritaire tient lieu à la fois de modèle positif et négatif : dans l'imaginaire véhiculé par ces films, le non-Han se situe dans une « phase » culturelle et spirituelle où le Han aimerait être à nouveau, mais à une place sociale et économique que le Han espère ne plus connaître. Cette contradiction met en relief le fait que la production, ou la simulation d'une *minzu* minoritaire sous couvert d'authenticité, autorise le public à ignorer ceux qui n'apparaissent pas dans le champ de la caméra. Les conditions historiques des relations entre *minzu* échappent au spectateur et sont dissimulées derrière l'ambiguïté d'une *minzu* minoritaire retravaillée pour les besoins du Han. Le public est donc conduit à ignorer le modèle original (le Hui ou le Yi qu'il pourrait rencontrer dans les rues de Beijing ou au cours d'un voyage), pour s'attacher uniquement à sa reproduction. Ainsi, c'est l'image de la *minzu* minoritaire qui agit au détriment de la *minzu* minoritaire en elle-même.

c) Bilan

Nous avons établi que la *minzu* minoritaire est réifiée pour être soumise à une marchandisation qui vise principalement une clientèle han, urbaine et aisée. Le cinéma en contexte minoritaire est, pour plusieurs raisons que nous avons détaillées, une source de profit sûre. Il n'est pas étonnant, dès lors, que le développement de cette industrie de la *minzu* minoritaire soit encouragé par l'État.³⁰ Force est de constater qu'un nombre croissant de films récents sur ce sujet sont (ou sont assimilables à) des commandes de

³⁰ Comme nous le verrons dans le onzième et dernier chapitre de cette étude.

l'État. En effet, par bien des côtés, la commercialisation de la *minzu* minoritaire est profitable au pouvoir. Elle est l'occasion de stabiliser un certain nombre de facteurs historiques et sociaux, et de promouvoir des entreprises économiques ou politiques.

La partie qui suit est consacrée au renforcement de l'hégémonie et de l'idéologie politique officielles qui découle de la marchandisation de la *minzu* minoritaire. On verra comment se croisent politique et commerce dans l'image cinématographique de la *minzu* minoritaire, puis l'impact du détachement apparent du politique sur la réalité de la *minzu* minoritaire.

B – Les exigences de l'État : encourager la mythification de la *minzu* minoritaire

a) *Minzu* minoritaire : lieu de rencontre du commercial et du politique

La récupération de succès commerciaux en RPC pour servir des intérêts politiques a été mise en évidence dans le cadre de diverses études.³¹ La musique, notamment, est un organisateur des hiérarchies politiques et morales.³² Les reprises d'anciens chants révolutionnaires dans les karaokés et en version disco sont, par exemple, l'occasion de diffuser des messages politiques sous forme de divertissement.³³ Les images exotiques de *minzu* minoritaires jouées ou innocentes et braves constituent un autre facteur de

³¹ Harris, « Wang Luobin », pp.381-408.; Upton, pp.99-119.

³² Voir commentaires sur le pouvoir de la musique sur le plan politique dans la partie 2 de ce travail.

³³ Pour une discussion du phénomène disco révolutionnaire, voir Gregory Lee, « 'The East Is Red' Goes Pop: Commodification, Hybridity and Nationalism in Chinese Popular Song and Its Televisual Performance », in *Popular Music*, vol.14, n°1, janvier 1995, pp.95-110 ; et Rachel Harris, « From Shamanic Ritual to Karaoke: the (trans) Migrations of a Chinese Folksong », in *Chimes*, n° 14, pp.48-60.

diffusion idéologique. Le croisement entre intérêt commercial et intérêt politique de l'État dans le domaine du visuel (télévision, cinéma ou affiches) est de plus en plus manifeste. Les *minzu* minoritaires apparaissent fréquemment dans les différentes manifestations officielles : Nouvel an, célébration du retour de Hong Kong et de Macao, visite de représentants du PCC au Xinjiang, ouverture de la voie de chemin de fer vers le Tibet... Ces événements présentent autant d'occasions de mettre la *minzu* minoritaire en scène dans des spectacles de danses et de chants, des costumes et des décors féeriques. Tous les moments historiques clés sont ponctués de la présence de non-Han ; et le cinéma est un des véhicules de ces images.³⁴

Ces dix dernières années ont connu une recrudescence de films abordant des thématiques très similaires aux idéologies politiques officielles. Bien sûr, la promotion de film de propagande tient un rôle indéniable dans cette progression du politiquement correct, mais l'on constate que de nombreux réalisateurs indépendants se rangent également dans les lignes officielles. Les lignes de résistance apparaissent plus réduites en ce qui concerne les films en contexte non-han, comme nous le verrons à travers certains exemples. Plusieurs thèmes de l'idéologie du PCC sont abordés et développés dans l'ensemble des films en contexte non-han. En clair, ces œuvres font la promotion de lignes politiques comme : l'unité de la nation chinoise, le maintien d'un nationalisme culturel et la construction d'un marché intérieur.

³⁴ La campagne « Parlez mandarin » (*jiang huayu huodong* 讲华语活动) de Singapour s'est ouverte en 2000 sur la diffusion de ce film. Un ballet a ensuite été tiré du film par une troupe de danse de Wuxi, joué à Nanjing en 2006-2007.

On assistait déjà, dès le milieu des années 1980, à un retour du nationalisme chinois sous sa forme culturelle.³⁵ Cette conception de la nation comme entité culturelle ou ethnique réinvente une tradition chinoise à travers des rites, des symboles ou des mythes qui cristallisent l'idée d'une culture ou d'une essence chinoise.³⁶ Les promoteurs du nationalisme culturel ne sont pas nécessairement des dirigeants officiels, et un débat s'engage parfois violemment entre les promoteurs d'un retour aux traditions et les partisans de leur oubli radical. Une négociation s'établit entre État et monde intellectuel, mais qui vise identiquement une sinité (*Zhonghua xing* 中华性). Toutefois, les événements de 1989 renforcent l'appropriation politique du patriotisme sous sa forme culturelle. La mise en place de la politique des « Trois représentations » (*sange daibiao* 三个代表) par Jiang Zemin en 2002 a achevé d'associer le nationalisme culturel au nationalisme d'État.³⁷ L'un des motifs principaux du mouvement national culturaliste est de combattre une image orientalisée de la Chine. L'introduction des théories du postcolonialisme en Chine en 1993 a pour effet un rejet des représentations occidentales de la Chine et renforce l'idée selon laquelle « seuls les Chinois peuvent parler de la Chine ».³⁸ La culture « coloniale occidentale » est perçue comme une menace de déstabilisation de la conscience nationale et patriotique et d'érosion

³⁵ Guo Yingjie, *Cultural Nationalism in Contemporary China: The Search for National Identity Under Reform*, Londres, Routledge, 2004 ; Chen et Jin, pp.1-13.

³⁶ Ce processus est visible dans le cinéma « ethnographique » des années 1990, à travers les films de Zhang Yimou ou Chen Kaige. Zhang Yingjin, *Chinese National Cinema*, pp.86-88.

³⁷ Le PCC doit représenter : le développement des forces de production (*chanli de fazhan* 产力的发展) ; les intérêts du peuple (*guangda renmin de genben liyi* 广大人民的根本利益) ; et le progrès de la culture (*wenhua de qianjin fangxiang* 文化的前进方向). C'est ce dernier point qui fait se rejoindre nationalisme étatique et culturel. Guo Yingjie, pp.133-143.

³⁸ Deux avant la campagne de 1995 contre la « culture coloniale », le livre de Said intitulé *Culture and Imperialism* est traduit en chinois aux éditions Sanlian sous le titre : *Wenhua yu diguozhuyi* 文化与帝国主义. Guo Yingjie, pp.111 et suivantes. La traduction chinoise de *L'orientalisme* de Said n'est publiée qu'en 1999 ; le titre chinois est *Dongfangxue* 东方学, aux éditions Sanlian.

de la culture chinoise. Aussi, l'accent est mis sur le patrimoine intérieur et l'affirmation d'une identité chinoise.

Les *minzu* minoritaires dans les films participent à la diffusion d'une identité chinoise. Ainsi, on constate un retour à la pensée monogéniste dans le discours officiel : Han et non-Han sont supposés avoir une origine commune, l'Empereur Jaune représentant l'ancêtre absolu de tous. L'idéologie officielle travaille à une insertion des *minzu* minoritaires dans la nation chinoise à travers le mythe d'une descendance commune et d'une construction harmonieuse de la Chine. Avec l'arrivée de Deng Xiaoping au pouvoir, la muraille de Chine devient l'emblème non plus de la division mais de l'unité entre Han et non-Han, qui ont « travaillé avec ardeur à la construction d'un monument gigantesque ».³⁹ Le dragon est un autre symbole fortement mis en avant dans la construction nationale chinoise. Historiquement, l'animal mythique était réservé à l'élite impériale, et conçu comme l'ancêtre de l'Empereur. C'est seulement dans les années 1970 que l'identification du peuple chinois au dragon se met en place.⁴⁰ Bien que les origines mythiques de nombreuses *minzu* minoritaires soient ancrées dans différents animaux comme le loup pour les Mongols, le singe pour les Tibétains ou le chat pour les Li, c'est le dragon qui a été exploité comme symbole officiel des cinquante-six *minzu* chinoises.

L'utilisation du dragon comme emblème unificateur de l'identité nationale est présente dans *La jeune mariée Huayao (Huayao Xinniàng 花腰新娘)*.⁴¹ Selon le film, la

³⁹ Une étude de la Grande muraille comme symbole multiethnique, mais aussi des autres éléments comme l'Empereur Jaune ou le dragon, est proposée par Barry Sautman dans le cadre du nationalisme multiethnique : Barry Sautman, « Myths of Descent », in *The Construction of Racial Identities in China and Japan*, Frank Dikötter (Dir.), Honolulu, University of Hawaii Press, 1997, pp.89-91.

⁴⁰ Par exemple, la préférence pour avoir un enfant pendant une année du dragon ne remonte qu'à deux décennies en Chine. Sautman, « Myths of Descent », pp.76-78.

⁴¹ Produit par le même réalisateur que *Les dix-sept ans de Ruoma*, Zhang Jiarui.

tradition des Huayao (une sous-branche des Yi) veut que la jeune mariée passe les trois premières années du mariage dans sa propre famille, et non dans celle du mari.⁴² Pourtant, Li Fengmei assaille son jeune époux, A Long, pour que la tradition soit rompue et que sa famille l'accepte en son sein avant ce délai de trois années.⁴³ La narration s'appuie essentiellement sur le désir de Fengmei de mener la troupe de danse du dragon du village et l'opposition d'A Long, responsable de la troupe, au nom des traditions. À force d'effronteries et de pourparlers, Fengmei parvient à réaliser son rêve. La danse du dragon est un élément majeur du film. La troupe de danse, composée uniquement de jeunes filles à l'exception de l'entraîneur A Long, est au centre des aventures du couple et rythme les relations entre les personnages.⁴⁴ Les *minzu* minoritaires suivent un entraînement sévère qui les mène à participer à des concours régionaux puis nationaux.⁴⁵

Il est intéressant de noter un parallèle entre les premières scènes et les dernières, filmées en noir et blanc. La première scène présente un nourrisson dans panier flottant sur la rivière suite à l'accident mortel de sa mère dans des chutes d'eau (**figure 36**). Le nourrisson est retrouvé et adopté, et on le voit grandir jusqu'à devenir une belle jeune femme habile et enjouée, Fengmei. Les dernières scènes en noir et blanc (**figures 37 et 38**), en fin de film, alternent entre paysages urbains (rues illuminées et ville animée), et danses du dragon dirigées par Fengmei (sur une place publique dans le cadre d'un concours). Le choix du noir et blanc s'explique aisément dans le premier cas, car il figure

⁴² Les Huayao sont aussi appelés Nisu 尼苏 comme l'explique une note en début de film.

⁴³ Li Fengmei est interprétée par l'actrice Zhang Jingchu, que l'on retrouve également à l'affiche de *Seven Swords* de Tsui Hark (*Qi jian* 七劍, 2005).

⁴⁴ Celle qui mène initialement la danse du dragon est secrètement amoureuse de A Long et jalouse Fengmei. Une autre jeune fille doit quitter le village pour rejoindre sa famille mais peut finalement réintégrer la troupe grâce à l'entraide des autres danseuses. A Long croit que sa femme, Fengmei, est amoureuse d'A Song, qui finance la troupe.

⁴⁵ On apprend par une note finale que cette équipe a remporté le premier prix au concours national de danse du dragon (*Zhonghua longwu dasai* 中华龙舞大赛) à Beijing en 1999.

des événements passés. En revanche, les dernières scènes prennent ces teintes pour signifier une continuité avec l'histoire de la jeune fille. Le fleuve qui a transporté le nourrisson est symbole nourricier et mythe de descendance commune ; la danse du dragon est aussi un emblème d'identification à la nation chinoise. Le message idéologique est ainsi mis en évidence : dès sa naissance, la *minzu* minoritaire est liée à la nation chinoise, et cette appartenance se perpétue dans le cadre de la danse du dragon. En outre, l'animal du dragon et la danse du dragon sont présentés au cours du film comme une pratique ancestrale (« *zai hen jiu hen jiu yiqian* » 在很久很久以前) fortement ancrée dans les « traditions » huayao ou yi. Ce discours soutient le mythe officiel du dragon comme symbole culturel partagé par tous, y compris les habitants des frontières.

L'image de la *minzu* minoritaire est rattachée à un certain nombre de traits spécifiques qui font de la Chine un cas « spécial ». L'environnement « unique » des *minzu* minoritaires est par exemple largement mis en avant : les paysages incomparables de Kekexili, les extraordinaires terrasses de Hani, l'incroyable route du thé au Yunnan, sont autant de facteurs valorisants de l'identité nationale (**figures 39 à 41**). Ces spécificités sont en réalité le support d'un nationalisme culturel qui ne remet pas en question l'appartenance des *minzu* minoritaires mais s'appuie sur elles pour définir la nation.⁴⁶ Les paysages vierges et intouchés par la modernité ou l'urbanisation confèrent à la nation chinoise une authenticité dont sont départis les grands centres urbains chinois. Stephanie Donald interprète l'exhibition de la beauté et le discours de l'authentique comme « une

⁴⁶ Un constat très similaire est proposé par Robert Baird, qui voit dans la prolifération d'image d'Indiens une recherche d'identité américaine ou *americanness*. Robert Baird, « Going Indian: Discovery, Adoption, and Renaming Toward a 'True American', from *Deeslayer* to *Dances with Wolves* », in *Dressing in Feathers, The Construction of the Indian in American Popular Culture*, Elisabeth Bird (ed.), Westview Press, 1996, pp.195-209.

image de Soi narcissique de la sinité dominante ». ⁴⁷ La beauté époustouflante des paysages de ces régions, au même titre que le corps embelli et idéalisé de la *minzu* minoritaire, procède comme une image narcissique de la Chine. En d'autres termes, l'environnement naturel et « pur » de la *minzu* minoritaire complète l'aspect moderne et avancé du Han pour former une image parfaite de la Chine. L'affirmation des qualités « uniques » de chacune de ses parties, incluant les zones non-han, est en réalité une affirmation d'une « Chine unique ». L'identité chinoise ainsi posée réaffirme les valeurs chinoises face à une occidentalisation qui reste le sujet de maintes controverses. ⁴⁸ Elle signifie par ailleurs l'unité de la Chine dans toute sa diversité.

L'une des cinq mascottes des Jeux Olympiques 2008 de Beijing (les *fuwa* 福娃) n'est autre qu'une... antilope tibétaine (**figure 42**). ⁴⁹ Prénommée Yingying 迎迎, elle représente une « vitalité inébranlable » (*wanqiang shengmingli* 顽强生命力) et « l'esprit de compétition maximale » (*tiaozhan jixian de jingshen* 挑战极限的精神). ⁵⁰ Elle est aussi un symbole de « l'étendue du territoire chinois de l'Ouest » et de sa « bonne santé », incluant particulièrement Xinjiang et Tibet. On peut lire dans cet exemple une intégration de l'antilope tibétaine (et par extension du Tibet) qui symbolise, au même titre que la mascotte du panda, « l'essence culturelle chinoise ». Dans le même contexte, le film *Kekexili* a une portée nationaliste et patriotique indéniable. Le film s'achève sur la mort de la plupart des patrouilleurs et de leur dirigeant, mais conclue sur l'effort de protection de l'environnement

⁴⁷ Donald, pp.93-94.

⁴⁸ Guo Yingjie, pp.109-111.

⁴⁹ Les autres mascottes sont le panda géant (Jingjing 晶晶), le poisson (Beibei 贝贝), l'hirondelle (Nini 妮妮) et la flamme olympique (Huanhuan 欢欢). Tous les détails figurent sur le site officiel des Jeux Olympiques de Beijing : www.beijing2008.com (dernière consultation en septembre 2007)

⁵⁰ Notons également la coiffure de la mascotte Yingying qui intègre des « éléments tibétains » et des « éléments du Xinjiang » selon le site officiel. Mais lesquels précisément ? Le site ne le précise pas.

engagé par le gouvernement central. Le texte précise que depuis la constitution d'une réserve naturelle, le nombre d'antilopes « augmente sans cesse ». La musique de fond, sur laquelle le texte défile, est le fameux mantra tibétain « Om mani padme hum ». ⁵¹ La connotation idéologique de cette fin réside dans l'idée que le gouvernement chinois veille le Tibet et sur ses habitants, à leur prospérité et à la protection de leurs particularités. En ceci, le film répond, de façon plus indirecte et plus subtile que *La vallée de la rivière rouge*, aux attaques régulières sur l'appropriation chinoise du Tibet. ⁵² Le pouvoir central justifie ainsi son rôle au Tibet par la nécessité écologique et culturelle, et écarte par ce même procédé toute considération politique, économique ou sociale. Il peut ainsi réaffirmer l'indivisibilité de ses territoires.

L'unité de la Chine et des *minzu* est développée dans *Les dix-sept ans de Ruoma*. L'une des premières scènes présente Ruoma au marché, qui tente de vendre ses maïs grillés. La musique de fond n'est autre que la chanson de Gao Feng qui a connu un vif succès dans les années 1990 : « Grande Chine » (*Da Zhongguo* 大中国). ⁵³ Cette chanson, largement mise en avant en 1997 pour le retour de Hong Kong à la Chine, développe l'idée que la Chine est une grande famille qui vit en harmonie sur un territoire vaste représenté par le Fleuve jaune, le Long fleuve et le plateau tibétain.

Gao Feng's song and its televisual presentation constitute a response to a fear of national fragmentation. ⁵⁴

⁵¹ Celui-là même qui avait fait le succès du groupe « d'inspiration tibétaine » *Sister Drum*.

⁵² Robert Barnett fait une analyse très intéressante de la confrontation des discours sur le Tibet en Occident et en Chine. Barnett, pp.269-316.

⁵³ Pour l'analyse de cette chanson et de son clip vidéo sur MTV, voir l'article de Gregory Lee, « Chineseness and MTV: Construction of the 'Ethnic' Imaginary and the Recuperation of National Symbolic Space by the Official Ideology » in *Culture and Communication*, vol.1, n°2, 1998.

⁵⁴ Lee, « Chineseness and MTV », (pas de page).

La chanson de Gao Feng et sa présentation télévisuelle constitue une réponse à la crainte d'une fragmentation nationale.

De façon similaire, les paysages sublimes des *Dix-sept ans de Ruoma* appuient une image intégrale de l'identité chinoise. Lorsque Ruoma rêve qu'elle prend un ascenseur de verre avec A Ming, le nom d'un immeuble défile en fond: *Huayi guangchang* 华一广场 (littéralement Chine- un- piazza). L'apparition de cet immeuble derrière l'homme han et de la femme parée de son costume hani met un point final à l'idée d'une Chine une et unie qui transparaît tout au long du film, malgré les différences qui séparent A Ming et Ruoma (figures 43 et 44).

b) Réduction des espaces de négociations : force politique du non-politique

La commercialisation des *minzu* minoritaires n'est pas seulement un objet de contribution au nationalisme culturel. Elle impose également un contrôle politique, car elle réorganise l'ordre hiérarchique social et économique. La commercialisation est une dérive économique de l'orientalisme interne tel que le décrit Louisa Schein.⁵⁵ Selon la chercheuse, la production de l'Autre qui se perpétue dans la sphère commerciale et marchande prend le relais du pouvoir central là où il n'a plus de moyen de contrôle. La crise idéologique (du PCC) en Chine crée un espace de contestation et d'émergence de nouvelles formes culturelles.⁵⁶ Pourtant, ce lieu d'expression libre peut rejoindre celui du pouvoir par le biais de la plateforme économique. En effet, les producteurs culturels « indépendants » sont soumis aux lois du marché et tendent inévitablement à s'aligner et à reproduire des images

⁵⁵ Schein, « The Consumption of Color », p.479.

⁵⁶ Guo Yingjie, chapitre 6.

exotiques et romancées qui satisfont les désirs du consommateur en recherche d'authentique et de spirituel. De ce fait, la *minzu* minoritaire elle-même peut s'engager dans la reproduction de ces images. Louisa Schein rapporte l'exemple d'une troupe de danse du Guizhou réduite à jouer des cérémonies religieuses sur scènes en s'efforçant de rendre leurs gestes et danses suffisamment primitifs pour attirer le spectateur han.⁵⁷

Vendre du rêve et du spirituel au consommateur han est l'objectif principal de la marchandisation de la *minzu* minoritaire. Si l'idéologie du Parti ne parvient pas à convaincre de l'unité ou de l'identité spirituelle de la nation chinoise, la production capitaliste peut le faire. Et si une lutte contre les images orientalistes de la Chine a été engagée depuis les années 1990, il est en revanche certain que rien n'a été entrepris contre l'orientalisme dirigé vers les *minzu* minoritaires. L'entrée des terrasses hani de Ruoma dans le patrimoine mondial de l'UNESCO est, par exemple, une porte ouverte sur la Chine pour le tourisme national et international. La *minzu* minoritaire est en fait un instrument de promotion des politiques économiques de la Chine, en ce qu'elle constitue en elle-même une attraction pour le touriste. On le voit très clairement dans le cas de Ruoma.⁵⁸ Les objectifs économiques et politiques de l'État se rejoignent donc dans l'exposition de la *minzu* minoritaire. Bien qu'aucun film ne l'évoque, la marchandisation autour de la *minzu* minoritaire bat son plein depuis plusieurs années déjà. Les produits dérivés comme les costumes, les coiffures, les instruments de musique ou les produits alimentaires des non-Han fonctionnent comme des supports du fétichisme comme nous avons évoqué plus haut.

⁵⁷ Schein, « The Consumption of Color », p. 479.

⁵⁸ On peut noter la capacité du corps de la *minzu* minoritaire à vendre dans cet exemple : un concours de beauté international est organisé annuellement depuis 2004 par la Chine. Il s'agit d'élire une « Miss Tourisme ». En 2005, c'est une miss ouigoure qui a concouru pour la Chine. Cet événement a été très commenté par la presse et l'identité ouigoure de la jeune fille largement mis en avant, faisant écho à la réputation de beauté des femmes du Xinjiang. L'implication d'une jeune Ouigoure et la publicité autour de cet événement ne sont certainement pas anodines.

Ceci a pour effet un appel du consommateur urbain han à se tourner vers le marché intérieur, non-occidental : plutôt que boire le vin français, le Han est invité à consommer le vin de Turpan (au Xinjiang) ou du Yunnan ; à admirer la beauté yi plutôt qu'américaine ; à voyager à Xishuangbanna ou dans les régions tibétaines... En résumé, la production liée à la *minzu* minoritaire renforce l'économie nationale et rend possible l'achat patriotique. Mais surtout, elle rend caduque toute tentative de donner une image plus concrète des *minzu* minoritaires.

En outre, L'environnement de la *minzu* minoritaire est présenté comme un « paradis perdu ». Quitter ce paradis revient à tomber dans un monde pervers et accablant. *La plaine du Paradis* (*Tianshang caoyuan* 天上草原, 2002) se déroule en Mongolie Intérieure, dans une région appelée Tenggelitala 腾格里塔拉, qui signifie très explicitement en mongol : paradis.⁵⁹ Le film traite de l'arrivée d'un enfant han de la ville dans la plaine mongole et son adaptation à la vie rurale. Le père de Huzi 虎子 est en prison et sa mère l'a abandonné ; sous le choc, l'enfant devient muet. En prison, le père de Huzi se lie d'amitié avec Shergan, qui lui promet de s'occuper de l'enfant. À sa sortie, Shergan retourne dans sa Mongolie natale avec Huzi. Il y retrouve son ex-femme, Baruma, et son jeune frère Tenggeli. La narration est ponctuée par la voix-off de Huzi devenu adulte, qui se rappelle la rudesse de la plaine mongole. La cruauté de la vie en Mongolie est symbolisée les tourments qui hantent les personnages : Baruma est tiraillée entre le retour de Shergan ; Shergan agit violemment et recommence à boire ; Tenggeli, devant la violence de son frère

⁵⁹ C'est un nom très courant pour les lieux culturels mongols, et notamment pour les restaurants de cuisine mongole, comme le *Tenggelitala* de Beijing. Ce grand restaurant propose des « plats traditionnels » mongols et des spectacles folkloriques qui s'achèvent généralement sur l'offre d'une écharpe blanche tibétaine (!) aux convives. Divers chanteurs et troupe de danse offrent des numéros aux convives. Des cérémonies religieuses sont reproduites, mais le paroxysme du spectacle est l'arrivée d'un chameau en papier et le simulacre d'un mariage mongol.

aîné, essaie de convaincre Baruma de quitter Shergan et de le suivre. Finalement, Baruma refuse de quitter la plaine à laquelle « elle appartient ». Par désespoir, Tenggeli décide de quitter Tenggelitala (le paradis) pour s'engager dans l'armée. Son départ est fatal : gravement brûlé dans un incendie, il n'ose plus se présenter à son frère et à Baruma, et est condamné à errer sous une fausse identité. Encore une fois, quitter le paradis (les siens, la plaine, la vie de *minzu* minoritaire) revient inéluctablement à tomber dans la déchéance, voire dans les flammes de l'enfer.⁶⁰

Au contraire, l'entrée dans ce paradis est clairement rédemptrice. Malgré la difficulté de Huzi à trouver sa place dans cette famille peu ordinaire et tourmentée, et en dépit des différents actes de brutalité auxquels il n'est pas habitué (le meurtre d'un mouton ; la traque d'un loup sauvage ; la violence de Shergan envers sa femme), il semble se rétablir. Il reprend progressivement confiance dans le monde adulte et accepte la douceur de Baruma et la sévérité juste de Shergan. Il apprend à connaître « les gens de la plaine » qui savent « exprimer leurs sentiments à l'état brut comme le vent et la pluie ». Leur barbarie prend une valeur de spontanéité et de naturel positifs aux yeux du narrateur. Au milieu de ce tumulte, un mariage traditionnel de jeunes Mongols, totalement incongru (presque digne d'un film de Kusturica), finit de réconcilier Huzi avec la plaine. Selon les propos de la voix-off, il « devient en partie mongol » à ce moment précis. C'est au plus fort de son expérience mongole qu'il recouvre la parole : inscrit à l'école locale, revêtu des vêtements mongols, il remporte la course de chevaux organisée avec les autres enfants mongols. Sa « mongolité » est synonyme de libération. Mais cette renaissance marque aussi la fin de son aventure : son père est libéré de prison et lui demande de le rejoindre en ville. Contre sa volonté, Huzi

⁶⁰ Tenggeli est aussi le nom d'un des grands déserts de Chine. Ce nom signifie « qui s'étend comme le ciel ». Il est possible que le nom du jeune frère Tenggeli soit en rapport avec ce désert ; dans ce cas il pourrait signifier l'étendue de son désespoir, ou au contraire l'infini du paradis.

quitte la « plaine paradisiaque qu'il n'oubliera jamais ». ⁶¹ Tenggelitala reste donc à jamais un lieu salvateur.

De la même façon, Shergan cherche à obtenir la rédemption. A travers la reconquête de sa femme, restée à Tenggelitala, il poursuit une délivrance qu'il ne peut trouver que dans les plaines. Lorsqu'il raconte son expérience de prison à son jeune frère, Tenggeli, il insiste sur la difficulté d'être enfermé, « surtout pour les Mongols qui sont habitués à la liberté ». Cette liberté retrouvée dans la plaine infinie participe au processus de réhabilitation du personnage, au même titre que sa décision ferme de rester à Tenggelitala avec Baruma et de reprendre sa vie passée. Le retour à la nature est aussi une restauration de sa nature, qui malgré son apparence brutale est pleine de sagesse et de spiritualité. C'est dans cette spiritualité que Huzi a pu puiser pour renaître et retrouver l'innocence de son âge. C'est aussi cette spiritualité qui détache Serghan de l'autodestruction et de la déchéance à laquelle son jeune frère est condamné.

Par conséquent, un certain nombre de films semblent tenir lieu d'avertissement et replacent le Han dans le rôle de civilisateur et protecteur de la *minzu* minoritaire. La fuite vers la ville, le voyage et le conformisme de Tenggeli dans *La plaine du Paradis* lui est même fatale, et ne présente pas une vraie solution à ses conflits intérieurs. Partant peut-

⁶¹ Notons encore une fois que l'hybridation du Han est temporaire et s'explique par une sorte de fatalisme qui ramène systématiquement chaque personnage à la société à laquelle il « appartient ». D'autre part, le jeune Huzi, commet également des erreurs qui dévoilent son incapacité à s'adapter totalement au milieu mongol. Alors qu'il a déjà revêtu les vêtements mongols et trouvé un équilibre dans son nouveau foyer, le garçon rapporte des œufs qu'il a volés à un nid. Baruma, sa mère adoptive, le réprimande sévèrement et demande aux oiseaux de pardonner cet « enfant de la ville qui ne connaît pas les pratiques de la plaine ». Huzi semble alors avoir commis un acte sacrilège, qui trahit la dominance han en lui-même. Comme Li Chun, dans *Ode à la jeunesse* ou Xue'er Dawa dans *La vallée de la rivière rouge*, le garçon reste, malgré sa visible intégration, étranger à la *minzu* minoritaire, par son ignorance et sa maladresse.

être d'une bonne intention (protéger ce qui reste « pur »), ce processus a néanmoins pour effet de réhabiliter le rôle civilisateur du Han. La *minzu* minoritaire regagne son statut d'enfant qu'il n'est plus nécessaire d'éduquer, mais préférable de laisser à sa simplicité. Le Han reste à l'extrémité supérieure de la ligne d'évolution et est condamné à avancer vers un inconnu qui l'effraie.

Les personnages non-han sont imaginés « purs » et innocents. Leur simplicité et leur naïveté sont soulignées, comme leur apparente capacité à se détacher du matériel et du terrestre. Vivant dans l'ignorance du progrès et de la technologie, les *minzu* minoritaires ne semblent pas atteintes par la corruption et la perversité que connaît le citadin : elles sont l'image par excellence de l'être naturellement bon et resté à l'état de nature. Le caractère de la jeune fille est typiquement enthousiaste, chaleureux et avenant. Lorsqu'elle découvre avec toute l'innocence qui la caractérise le Walkman, les piles électriques et la glace, sa fascination est touchante. Sa naïveté vis-à-vis de l'ascenseur (qu'elle imagine comme un objet qui vole) décrit par son amie de la ville témoigne également de son ignorance et amuse gentiment. Dans chaque situation, le Han ou le Hani qui a fait l'expérience en ville apporte à Ruoma la connaissance du monde moderne par le biais matériel. La force de Ruoma est son sourire qu'elle affiche constamment : c'est un marqueur physique de son for intérieur, car quoi qu'il se passe, Ruoma nage dans le bonheur et la sérénité. Sa beauté innocente et naïve ont un côté tranquillisant, qui est utilisé ici pour renvoyer à la vacuité du matériel.

Cependant, cet aspect rassurant de la personnalité de la *minzu* minoritaire prend une autre valeur si on la met dans la perspective du Han. Celui-ci peut vivre une relation harmonieuse et sans prétention concrète avec la *minzu* minoritaire : elle ne menace pas son équilibre, mais le stabilise. De la même façon, la *minzu* minoritaire est impuissante à menacer l'ordre social : elle ne possède rien sinon la force spirituelle. Cette énergie

symbolique et donc immatérielle ne saurait déséquilibrer radicalement le Han et sa société, car elle reste enfermée dans des personnages destinés à y renoncer (les Han) ou à ne pas savoir l'exploiter faute de moyens concrets (les non-Han). D'une façon certainement inattendue pour le réalisateur et les acteurs, cette fin est significative du rapport entre Han et *minzu* minoritaire : A Ming peut à sa guise utiliser et abandonner Ruoma sans conséquence capitale. Car chacun est, de toute façon, conscrit au monde auquel il appartient, et il est dans l'ordre « naturel » que chacun tienne le rôle qu'on lui demande.

Il s'agit certes de confronter le Han citadin aux changements qu'il a subis et à leurs effets pervers. Mais ces images cherchent également à prévenir la *minzu* minoritaire des dangers de la ville et du progrès. La *minzu* minoritaire n'est pas exclue de connaître la perversion du monde moderne han ; elle peut être menacée. La recherche du confort matériel est jugée dangereuse et fortement négative. En renonçant à sa vie parmi les siens, elle est aussitôt happée par la ville et la modernité ; elle ne peut en sortir indemne comme le montre l'expérience de Luo Xia 洛霞. La jeune amie de Ruoma revient de la ville de Kunming pour préparer son mariage avec l'homme qu'elle y a rencontré. Peu après son retour, toutes les jeunes filles du village sont réquisitionnées pour monter sur une colline des morceaux de roches qui serviront à la construction d'une étable. Luo Xia prête main-forte, mais on la voit prendre péniblement le chemin qui la mène au sommet. Tandis que les autres jeunes filles semblent au mieux de leur forme, sans aucune marque de fatigue ou de souffrance, Luo Xia est en sueur et parvient à peine à achever sa tâche (**figure 45**). Ses camarades constatent comme dans un reproche que Luo Xia « a changé depuis qu'elle est allée en ville ». Le soir même, tandis que Ruoma l'aide à prendre un bain, elle se plaint d'avoir mal aux jambes et aux épaules. On peut voir très clairement sur son dos les marques de lanières rentrées dans sa chair (**figure 46**). Le personnage de Luo Xia est donc marqué par son expérience en ville ; elle en revient physiquement déficiente par rapport aux jeunes filles restée au village. Sur le plan affectif, son départ ne peut s'exprimer

que dans le regret lorsqu'elle apprend, au cours d'une cérémonie avant le mariage, qu'un de ses amis d'enfance est secrètement amoureux d'elle. En définitive, Luo Xia est altérée et en déclin. Quitter le village hani a donc amorcé la chute de Luo Xia qui s'exprime ici physiquement et affectivement. Son nom est d'ailleurs un homophone du verbe tomber *luo* 落. Son départ la condamne ainsi à la déchéance.

De même, Ruoma n'est pas loin de succomber à la tentation de quitter le village pour suivre A Ming. Sa confrontation avec la femme de la ville en hauts talons l'amène à reconsidérer son statut de jeune fille pour exploiter son pouvoir de séduction de jeune femme (**figure 47**). Mais on voit bien que le caractère doux et aimable de Ruoma ne peut concurrencer la femme de la ville exigeante qui asservit totalement A Ming. L'implication de Ruoma dans une histoire avec A Ming aboutit à un échec lorsqu'il quitte la campagne avec cette femme, contraint par elle et malgré ses promesses d'emmener Ruoma à Kunming. Déçue, Ruoma se perd dans les collines et tombe inconsciente. Elle se réveille chez elle, et se rétablit rapidement grâce aux soins de sa grand-mère. Le chagrin d'amour de Ruoma est présenté comme un soulagement plutôt que comme un fardeau : de ne pas avoir quitté son village, elle se retrouve telle qu'elle est, naturelle, simple, souriante, innocente. Ruoma retrouve le corps sain et l'esprit serein généralement associé aux *minzu* minoritaires, en contraste avec le han maladif et tourmenté. La rapidité avec laquelle elle résout ses conflits de jeune fille amoureuse laisse perplexe. La jeune fille est plus portée par les événements qu'elle n'en est vraiment la maîtresse. Sa soumission silencieuse au départ de A Ming contraste clairement avec le caractère capricieux et directif de Lili, la jeune citadine et petite amie du Han, mais atteste aussi de la légitimité des choix que A Ming a fait pour elle.

Cette situation fait sans aucun doute le jeu du pouvoir, car elle réduit fortement l'espace de négociation entre État et cercles intellectuels et artistiques, entre État et *minzu* minoritaires. C'est sur ce point en particulier que le dernier documentaire de Tian

Zhuangzhuang, *Delamu* est décevant. *Delamu* retrace l'histoire de la route de Chamagudao 茶马古道 (dans la vallée de la rivière Nu) par laquelle sel, thé et céréales sont transportés du Yunnan et le Tibet.⁶² Le documentaire alterne paysages magnifiques filmés sans commentaires, et interviews de personnages locaux, dont un prêtre, une centenaire, une institutrice, un chef de caravane et encore bien d'autres habitants de la vallée. On ne peut que concéder à cette œuvre de Tian Zhuangzhuang une grande qualité visuelle et une composition parfaite dans les lumières, les couleurs et images.⁶³ Il faut aussi rendre justice au réalisateur en ce qu'il donne la parole aux locaux, dans une position d'écoute rare. Tian Zhuangzhuang offre donc une rare occasion d'entendre des individus non-han s'exprimer sur qui ils sont et où ils souhaitent aller.

Pourtant, le film échoue à donner une image dynamique et concrète des non-Han. Plusieurs effets de mise en scène trahissent une tendance à figer et à réifier la *minzu* minoritaire. Dans chaque interview, le personnage est cadré dans un décor semblable : chez lui, plus au moins dans la pénombre ; en premier plan, une marmite ou une théière qui bout ; en second plan, le personnage (**figures 48 à 51**). La caméra fait très peu de gros plans, et préfère garder les personnages dans un cadre assez large, ce qui a pour effet de le fondre dans le décor. La présence répétitive d'un instrument de cuisine en action (flamme, vapeur, fumée) devant l'homme ou la femme paraît anecdotique : elle semble dénoter la « réalité » des habitants de la vallée. Les objets, apparaissant « naturellement », dissimulent l'artificialité de la mise en scène qui est pourtant calculée. Leur présence physique dénote une « promesse de stabilité et d'objectivité », qui suggère un monde stable

⁶² Selon Tian Zhuangzhuang, *Delamu* fait référence à un cheval mort au cours du voyage sur la route du thé. Mais il s'agit aussi du nom d'une déesse protectrice tibétaine (*Delamu* signifiant « ange de la paix »).

⁶³ Le film, entièrement filmé en numérique, a été subventionné par la chaîne de télévision japonaise NHK.

et figé.⁶⁴ Le feu et la fumée donnent un effet mystique et irréel aux scènes. La caméra fixe est assimilable à une photographie qui cherche à immortaliser l'instant. Si Tian Zhuangzhuang choisit de filmer certains aspects visuels de la vie de la *minzu* minoritaire, comme les paysages extérieurs et les objets intérieurs, c'est par recherche d'authentique et d'exotisme. Or, il suit un scénario qui n'est pas le résultat d'improvisation ou de hasard. L'abondance des paroles des personnages fait croire à un monologue, mais il s'agit en réalité d'un dialogue.⁶⁵ Les sujets évoqués sont visiblement dirigés comme des réponses aux questions posées par une personne extérieure, sans doute Tian Zhuangzhuang. Celui qui interview se dissimule derrière la naturalisation des scènes. Finalement, le réalisateur n'a toujours pas compris que cette quête était vaine, même au contact des personnages bien réels qu'il interroge. Ce phénomène revient au constat d'après lequel la *minzu* minoritaire n'a d'intérêt en soi que la possibilité pour le Han de projeter sur elle ses désirs et ses besoins. Par conséquent, ce documentaire a tous les caractères fâcheux d'un *National Geographic* tel que l'analyse Catherine Lutz et Jane Collins : il s'agit de décrire la « beauté » des régions reculées à un public urbain han et de célébrer la diversité humaine tout en maintenant le stéréotype de populations non-han arriérées.⁶⁶

Le film, ponctué de cérémonies religieuses chrétiennes ou bouddhistes et d'interviews à la tombée de la nuit, se présente comme témoignage d'un mode de vie en

⁶⁴ Henrietta Lidchi, « The Poetics and The Politics of Exhibiting Other Cultures », in *Representation, Cultural Representation and Signifying Practices*, Stuart Hall (Dir.), Sage Publication, 1997, p.162.

⁶⁵ On voit très clairement dans le cas du jeune lama qu'il acquiesce et répond à des questions qu'on lui pose, mais on ne perçoit absolument pas le son des paroles du documentaristes. Ces procédés sont aussi typiques de nombreux documentaires occidentaux et nous semblent critiquables dans tous les contextes.

⁶⁶ Dans une étude très poussée, deux chercheuses américaines essaient de comprendre comment les reportages et photographies du magazine *National Geographic* cherchent à décrire la « beauté » du Tiers-Monde au public américain par un procédé contradictoire qui consiste à asseoir certaines valeurs « universelles » tout en maintenant l'image de populations non-occidentales arriérées. Consulter l'ouvrage de Catherine Lutz et Jane Collins, *Reading National Geography*, University of Chicago Press, 1993.

voie d'extinction, symbolisée par la construction de routes reliant la vallée aux grandes villes, amenant automobiles et touristes. Aucune exploration de ces changements n'est proposée ; au contraire, le film repose sur l'histoire, la mémoire et les souvenirs des personnages. Cette approche est certes louable, mais, par certains côtés, elle appuie l'image d'une *minzu* minoritaire illusoire. Le manque de perspective est frustrant. La *minzu* minoritaire est figée dans un monde étrangement serein, rythmé par le bruit des cigales et le chant des oiseaux. Le nombre de vieillards interrogés dépasse largement celui des jeunes gens, et on ne trouve personne d'âge moyen. Le choix de se centrer sur un certain nombre de personnages religieux renforce la recherche spirituelle de l'entreprise. D'ailleurs, Tian Zhuangzhuang ne dissimule pas ses intentions de « quête spirituelle ». À un journaliste chinois, il explique : « A la tombée de la nuit, les Tibétains chantaient des écrits bouddhistes, ce qui a eu l'effet soudain de m'apaiser ». ⁶⁷ Et d'ajouter qu'il souhaite montrer « ce mode de vie paisible » aux citadins qui vivent dans une « société hautement matérielle » et sont devenus « des créatures égoïstes, avides et agressives ». ⁶⁸ Ces paroles font écho à une autre interview dix ans plus tôt dans laquelle il vantait la force mystique des plaines mongoles à la tombée de la nuit et au lever du jour pendant le tournage de *En terrain de chasse*. ⁶⁹

c) Bilan

On est ici typiquement dans un discours orientalisant et mystifiant. Le problème avec ce genre de propos et de réalisations artistiques, c'est leur incapacité à développer

⁶⁷ Pas d'auteur, « Tian Zhuangzhuang, a Rare Insight Director », 14/06/2004, article en ligne sur www.eastday.com ou sur www.china.org.cn (dernière consultation en août 2007).

⁶⁸ « Tian Zhuangzhuang a Rare Insight Director », p.1.

⁶⁹ Interview de Tian Zhuangzhuang dans *Kuoshu*, pp.197-211.

une image réelle et durable de la *minzu* minoritaire. L'emphase portée sur la culture et la religion des non-Han déterritorialise le débat sociopolitique des Tibétains, des Ouïgours ou autres *minzu* minoritaires. Les spectateurs demeurent non informés sur les conditions économiques et sociales des non-Han. Ce procédé dépolitise la discussion et l'échange, et laisse toute latitude au pouvoir central de mener des réformes ou au contraire de maintenir ces *minzu* dans l'imaginaire et l'abstrait. Bien plus grave encore, il destitue les *minzu* minoritaires de tout pouvoir de changement politique, social ou économique. Donald Lopez soutient, dans le cas du Tibet, que le maintien d'un fantasme par le monde occidental :

(...) deny Tibet its history, exclude Tibet from a real world of which it has always been a part, and deny Tibetans their roles as agents participating in the creation of a contested quotidian reality.⁷⁰

(...) renie l'histoire du Tibet, exclut le Tibet d'un monde réel dont il a toujours été une partie, et refuse aux Tibétains leur rôle d'agents coopérant à la création d'une réalité quotidienne contestée.

Le même constat s'applique, d'après nos recherches, à la vision fantasmée des Han de toutes les *minzu* minoritaires. Nous sommes face à ce que Louisa Schein nomme le « déplacement de la subalternité » (*displacing subalternity*), c'est-à-dire la projection d'images orientalistes sur les *minzu* minoritaires plutôt que sur les Han.⁷¹

Les images de « pureté » et de « spiritualité » de ces films attestent une vision très ethnocentrique du Han, et particulièrement du Han citadin, qui du haut de son confort urbain (avec l'eau et l'électricité courantes) perçoit le non-Han (qui monte les morceaux de roches sur son dos sur plusieurs kilomètres pour construire une étable) comme le rescapé d'un

⁷⁰ Donald Lopez, « New Age Orientalism : The Case of Tibet », in *Tricycle: The Buddhist Journal*, volume 3, n°2, printemps 1994, pp.36-43.

⁷¹ Schein, *Minority Rules*, pp.101-130.

monde décomposé.⁷² D'ailleurs, les expériences de la *minzu* minoritaire en ville sont éludées : on ne voit jamais la *minzu* minoritaire en ville, et l'on ne nous décrit pas leur passage en ville mais uniquement les conséquences de ce passage. Par le biais de ces ellipses, les films ignorent ainsi délibérément les réalités démographiques contemporaines, et maintiennent le Han dans l'ignorance d'une population non-han urbaine.⁷³

À l'opposé de Donald Lopez, Janet Upton entreperçoit une lueur d'espoir dans la commercialisation et la standardisation du « produit non-han ». La chercheuse y trouve la possibilité d'ouvrir un dialogue entre Han et *minzu* minoritaire (ici, dans le cas du Tibet toujours).

Though undeniably still embedded within an unequal power relationship, this new turn in cultural exploration does present an opportunity that Tibetan people can make use of in renegotiating their position within a global cultural context.⁷⁴

Bien qu'incontestablement toujours ancré dans une relation de pouvoir inégale, ce tournant dans l'exploration culturelle présente toutefois une opportunité pour le peuple tibétain de l'utiliser pour renégocier leur position dans un contexte culturel global.

⁷² Jamyang Norbu fait une remarque similaire quant aux appels à la passivité des peuples sous-développés par ceux qui « possèdent une voiture et ont l'eau chaude et froide courante chez eux ». Jamyang Norbu, « Behing the Lost Horizon », *Imagining Tibet, Perceptions, Projections and Fantaisies*, Thierry Dodin et Heinz Räther, Wisdom Publication, 2001, p.376.

⁷³ Alors qu'un nombre de croissant d'études s'intéresse à la migration des *minzu* minoritaires vers les grandes villes comme Shanghai ou Beijing. Voir par exemple Iredale, *Contemporary Minority Migration* pp.197-235 ; du même auteur avec Guo Fei et Naran Bilik, *China's Minorities on the Move, Selected Case Studies*, M.E. Sharp, 2003 (avec notamment un article sur les mouvements migratoires des non-Han vers Beijing). On peut également consulter dans ce dernier ouvrage les travaux de Caroline Hoy et Ren Qiang les migrations des Ouigours vers Beijing (pp.155-173).

⁷⁴ Upton, p.114.

Selon cette logique, il n'est pas radicalement impossible que l'image de la *minzu* minoritaire bascule vers le concret et le sérieux. Toutefois, le terrain de négociation nous paraît fortement réduit, comme nous avons pu l'observer. L'affluence des images des *minzu* minoritaires sous le contrôle des Han (qu'il s'agisse de productions officielles ou non) restreint la *minzu* minoritaire dans sa capacité à se représenter elle-même et à agir dans la société chinoise.

CONCLUSION

In a pluralistic society, myths – especially when they rely on the subordination of particular groups in society – are inevitably political (and cannot enforce or sustain a uniform scheme of mythic reconciliation).¹

Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation.²

¹ « Dans une société pluraliste, les mythes – surtout quand ils s'appuient sur la subordination de groupes spécifiques dans la société – sont inévitablement politiques (et ne peuvent pas établir ni maintenir un plan de réconciliation mythique) » (notre traduction). James Snead « Spectatorship and Capture in King Kong: The Guilty Look » in *Representing Blackness: Issues in Films and Video*, Valerie Smith (Dir.), Londres, Rutgers University Press, 1997, p.27.

² Guy Debord, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, p.15.

Forme spectaculaire

Dans la diffusion d'images de la *minzu* minoritaire en RPC, nous avons déterminé une première phase entre 1950 et 1965, pendant laquelle les *shaoshu minzu pian* ont été produits en grand nombre. Cette période est marquée par un pouvoir politique fort qui cherche à inclure toutes les populations dans la construction nationale, pour laquelle la création de « sujets socialistes » non-han est primordiale. Dans un deuxième temps à partir des années 1980, la production cinématographique s'imprègne de la politique d'ouverture et de la libéralisation économique et cherche à se détacher de l'enfermement visuel dans les *minzu* minoritaires étaient prises jusqu'alors. Dans des compositions plus intimistes, l'exploration des sociétés non-han participe néanmoins à réactiver une conception très stéréotypée de la *minzu* minoritaire et maintient celle-ci aux marges de la société, en persistant quelquefois dans l'utilisation de « filtres » d'interprétation proche de la volonté politique centrale. L'exploitation des *minzu* minoritaires dans la propagande et la fabrication de l'État-nation chinois, qu'on pourrait appeler la spectacularisation concentrée à la suite de Guy Debord, a progressivement évolué vers une société diffuse dans laquelle producteurs et consommateurs se multiplient, et aboutit aujourd'hui remarquablement au spectacle intégré, dans lequel on ne sait plus qui émet ni à quel point la spectacularisation balise la compréhension du monde environnant.³ Une nouvelle tendance vient soutenir cet argument, qui est la production d'images de la *minzu* minoritaire par la *minzu* minoritaire elle-même.

³ Guy Debord parle de spectacle concentré, par lequel une compréhension spécifique du monde est imposée aux individus sous la forme d'une « dictature de l'économie bureaucratique ». En revanche, la forme diffuse du spectacle présente un marché « unifié de l'économie abondante ». La société spectaculaire intégrée combine les deux formes précédentes, dont le centre est occulte et qui « irradie la réalité ». Voir Debord, *La société du spectacle*, pp.58 et suivantes ; et l'ouvrage de *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992, pp.21 et suivantes.

Redirection de l'image des *minzu* minoritaires

Un article de l'agence de presse Xinhua paru en 2004 regrette que le nombre de films « relatifs aux *minzu* minoritaires » (*ethnic minority-related films*) ne soit pas plus conséquent.⁴ Selon l'agence de presse, le Bureau du film a annoncé douze films de ce « genre » produits en 2004, mais seulement « quelques-uns » sont parus dans les box-offices au côté de plus de deux cents autres productions sur des thèmes variés. L'article prône la renaissance du genre des années 1950 et 1960 en vantant les films comme *Ashima*, *Les cinq fleurs dorées* ou *Victoire du peuple mongol*, et proclame qu'il sera difficile d'égaliser leur succès. Xinhua précise également que la « pauvreté » des films en rapport avec les *minzu* minoritaires depuis 1980 est due au manque de personnel qualifié (directeurs, scénaristes...) et de studios dans les zones habitées par les *minzu* minoritaires. L'article conclut sur l'idée que « le développement des films en rapport avec les *minzu* minoritaires renouvellera l'industrie chinoise ».⁵

Que doit-on retenir de ces remarques et quelles perspectives peut-on dégager? L'agence de presse, organe du Parti et voix de l'idéologie officielle, exprime un grand intérêt pour le genre des *shaoshu minzu pian* qu'elle souhaite voir renouveler en adhérant aux films des années 1950-1960. Les *shaoshu minzu pian* du cinéma socialiste sont considérés comme des modèles non seulement sur le plan filmique (esthétique, narratif) mais également

⁴ Xinhua News Agency, (pas d'auteur) « China Lacks Ethnic Minority- related Films », publié le 16/11/2005 sur le site Internet du *People Daily's Online* à l'adresse : <http://english.people.com.cn> (dernière consultation en juillet 2007).

⁵ La phrase en anglais est : « The development of ethnic minorities- related movies will refresh the Chinese industry ». Article de Xinhua, « China Lacks Ethnic Minority- related Films », p.1.

dans le domaine idéologique. Par contraste avec le cinéma socialiste, les films les plus récents relatifs aux *minzu* minoritaires « ont tendance à être superficiels et sans profondeur, sans véritables perspectives ethniques ». ⁶ Parallèlement, l'article met en avant les multiples prix nationaux et internationaux remportés par les films des années socialistes, et regrette que les films contemporains n'atteignent pas un palmarès aussi satisfaisant.

On retrouve dans ces commentaires deux axes intéressants : la nostalgie pour des films entièrement sous le contrôle de l'État (sans que cela leur enlève leurs qualités cinématographiques toutefois), et le désir de produire des grands succès sur le plan commercial. Il est reproché aux films les plus récents de s'éloigner du sujet de la *minzu* minoritaire. Mais quelle est la signification de cette remarque, si ce n'est que l'image de la *minzu* minoritaire échappe au pouvoir et ne correspond plus précisément à un certain moule ? D'autre part, se rapprocher du sujet de la *minzu* minoritaire signifie-t-il qu'il faut à nouveau montrer danses, chants et amourettes dans un cadre paisible et exotique ? Il est possible également que cela revienne à exhorter la loyauté sans faille des *minzu* minoritaires et à les faire rentrer dans la ligne idéologique du PCC, en vantant les valeurs de la grande nation et de l'unité nationale comme c'est le cas notamment dans *Mongolian Ping Pong*. ⁷

En définitive, l'article donne clairement l'impression qu'une nouvelle (re)direction doit être prise dans le cas des films sur les non-Han. Les films produits jusque-là sont jugés sévèrement comme sans intérêt et insuffisants, sans succès fulgurant. Ce mépris, injustifié d'ailleurs et donc peu convaincant, souligne l'importance du palmarès comme critère de

⁶ La phrase en anglais est : « The current ethnic minorities-related movies tend to be superficial and shallow, without real ethnic perspectives ». Article de Xinhua, « China Lacks Ethnic Minority-related Films », p.1.

⁷ *Mongolian ping-pong* met en scène un petit garçon mongol qui essaie de comprendre ce que peut être l'objet qu'il a trouvé dans les plaines : une balle de ping pong. De fil en aiguille, il comprend que l'objet mystérieux est la balle du « sport national » chinois, qu'il faut protéger et conserver à tout prix.

qualité.⁸ Renouveler l'industrie du cinéma consiste donc à produire des grands succès capables de rassembler l'audience. L'article propose donc que le sujet des *minzu* minoritaires soit exploité à cette fin. Une commercialisation de la *minzu* minoritaire est assurément mise en route de façon plus ouverte et plus déterminée.⁹

Une autre perspective s'ouvre timidement, qui est la production de films sur les non-Han par des non-Han. Le même article s'ouvre et termine sur des commentaires de Wanmacaidan 万玛才旦, un jeune réalisateur tibétain diplômé de l'Académie du film de Beijing. Son film documentaire, *Les pierres sacrées silencieuses* (*Jingjing de maneshe* 静静的嘛呢石, 2005) a remporté un vif succès en Chine et dans plusieurs festivals à l'étranger.¹⁰ Il y traite du rapport entre la tradition et la modernité, à travers l'arrivée d'une télévision dans un petit village perdu dans les montagnes tibétaines. La menace de la perte d'identité tibétaine est largement sous-tendue, mais la responsabilité en est imputée au phénomène de globalisation, à la modernité et à un ensemble de concepts vagues et apparemment inévitables. La politique de sinisation du gouvernement central n'y est pas évoquée, ce qui a très certainement permis au film de passer la censure et participé à l'enthousiasme des instances officielles.

Les journaux et critiques se réjouissent de ce premier film par un Tibétain (sous-entendu,

⁸ Injustifié, car de nombreux films en question ont reçu des prix internationaux importants, comme *Kekexili* (prix aux festivals de Tokyo, Berlin, Sundance, Hong Kong) ou *Les dix-sept ans de Ruoma* (prix à Montréal) et *Mongolian Ping Pong* (prix à Berlin et Valladolid).

⁹ Elle s'exprime, entre autres, dans la sortie en DVD de vieux films des années 1950 et 1960 dans des collections comme *Red Movies*, évoqué dans la partie précédente sur les films de la période socialiste.

¹⁰ Le film documentaire a été sélectionné aux Festivals internationaux de Pusan et de Vancouver. Il a remporté le prix Fipresci (Fédération internationale de la presse cinématographique) au trentième festival de Hong Kong (2005). La même année en Chine continentale, le « coq d'or » lui a été décerné.

un Tibétain de Chine) sur les Tibétains. De surcroît, dans différents articles et festivals, Wanmacaidan affirme sa volonté de réaliser « enfin » de « *vrais* films sur le Tibet », des films « *purement* tibétain ». Ces formulations sont intéressantes et ne peuvent que réjouir les représentants de l'État, car elles avancent que tous les films réalisés auparavant par des Tibétains en dehors de la Chine ne sont pas de « vrais » films Tibétains.¹¹ En outre, le « vrai » Tibet ne peut être raconté que par des ressortissants chinois. C'est aussi dans le contexte de la Chine que le Tibet « dans toute sa pureté » est recherché. Ce cinéma par les *minzu* minoritaires revendique d'autre part son « authenticité », mais quels éléments peuvent certifier qu'une image est plus « vraie » ou plus juste parce qu'elle est donnée par celui qui en est le sujet ?

Il faut admettre que cette expérience donne à la *minzu* minoritaire l'occasion de se raconter, de donner son point de vue aux spectateurs han et non-han. Mais l'on ne doit pas ignorer que ce type de production peut aisément être récupéré par le discours officiel, comme c'est le cas ici. L'affirmation d'une « identité tibétaine » n'est pas nécessairement en contradiction avec l'identité nationale ; dans certains cas, elle peut même la renforcer, et c'est, à notre sens, précisément le cas du film documentaire de Wanmacaidan. Le maintien d'un contrôle sur la production et la diffusion d'un film passe également par la promotion d'oeuvres produites par les non-han. Ces oeuvres se justifient ainsi par « l'authenticité » de leurs réalisateurs et protagonistes.

Par ailleurs, plusieurs niveaux de lecture sont nécessaires dans le cas d'un film produit

¹¹ On peut penser à d'autres cinéastes tibétains basés en Inde comme Pema Dhondup avec *Nous ne sommes pas des moines, lutte pour l'identité* (*We're no Monks, A Struggle for Identity*, 2005) qui traite de la communauté tibétaine en Inde.

par une *minzu* minoritaire. Il est primordial de prendre en compte toutes les superpositions d'images contenues dans une telle œuvre : l'image de la *minzu* minoritaire donnée par le Han ; la réception de cette image d'elle-même par la *minzu* minoritaire ; la récupération et la reformulation de cette image par la *minzu* minoritaire ; et la récupération par le pouvoir de l'image reformulée par la *minzu* minoritaire elle-même.

Le cas de la série *Filles du Xinjiang*

Nous pouvons retenir trois traits principaux et récurrents dans la production cinématographique contemporaine qui démontrent les affirmations que nous venons de formuler. Tout d'abord, les *minzu* minoritaires sont destituées du pouvoir de s'exprimer pour elles-mêmes : le point de vue han domine dans la production comme dans la réception des images ; l'espace d'expression est de toute façon réduit par les contraintes politiques et économiques. Concrètement, il existe extrêmement peu de films produits par des *minzu* minoritaires à l'échelle nationale. Le deuxième point découle du premier : ces films ne parlent pas des *minzu* minoritaires elles-mêmes. Aborder le thème du non-Han revient de façon systématique à traiter de la société chinoise d'un point de vue Han. On ne trouve donc pas de films qui traitent de l'expérience non-han d'un point de vue non-han. Enfin, la *minzu* minoritaire n'est présentée que de façon partielle et figée, dans un contexte que les Han ont imaginé pour elle : concrètement, la *minzu* minoritaire ne semble jamais se déplacer et évoluer au sein d'une société à majorité Han, mais on assiste toujours au transfert d'un Han vers la société non-han.

Au vu de ces critères récurrents, nous pouvons nous poser la question de savoir s'il

existe un support visuel qui puisse rompre concrètement avec ces observations. D'après nos recherches et à notre connaissance, un seul document visuel nous semble réunir des éléments nouveaux et occulter totalement les trois principes observés systématiquement dans les productions cinématographiques. Il s'agit d'un feuilleton télévisé intitulée *Filles du Xinjiang* (*Xinjiang guniang* 新疆姑娘, 2004).¹² Diffusée sur la chaîne nationale consacrée aux séries et feuilletons télévisés (CCTV-8), *Filles du Xinjiang* vise a priori un public très large : la télévision, bien plus que le cinéma, est largement répandue dans toute la Chine, urbaine et rural, han et non-han. Il est donc difficile de déterminer si le feuilleton s'adresse à un public spécifique.

La réalisatrice ouigoure Wuliya Simayinuowa 邬丽娅司·马义诺娃 est également l'auteur d'un feuilleton en neuf épisodes (*Crépuscule solitaire*, *Jimo huanghun* 寂寞黄昏, 1993) sur le thème des *minzu* minoritaire dans les villes.¹³ Les actrices sont également ouigoure et diplômés de Urumchi ou de Beijing et tiennent le haut de l'affiche avec un acteur han.¹⁴ Vingt épisodes consécutifs mettent en scène quatre sœurs ouigoures dont le père est professeur à l'Université centrale des *minzu* (*Zhongyang minzu daxue* 中央民族大学).

¹² En chinois, le terme employé est *dianshi lianxuju* 电视连续剧 (ou *dianshiju*), terme générique pour série télévisée au sens large. Nous distinguons pour notre part le feuilleton télévisé, qui constitue un ensemble d'épisodes dont l'intrigue est ordonnée chronologiquement ; de la série télévisée dont les épisodes peuvent être indépendants ; et du série-feuilleton, dans lequel une histoire est racontée au cours de nombreux épisodes, sur une trame très longue et lente. Sur ces définitions, on peut se référer notamment à l'ouvrage de Martin Winckler et Christophe Petit, *Les séries télé*, Larousse, 2006, dont la deuxième partie présente un dictionnaire de termes clés.

¹³ Pour rappel, les Ouigours (en chinois : *weiwu'er* 维吾尔), majoritairement musulmans, constituent l'une des cinquante-six *minzu* chinoises, et sont généralement situés au Xinjiang 新疆, la province tout à fait au nord-est de la Chine, aux frontières du Pakistan et de l'Afghanistan.

¹⁴ L'une des actrices, qui joue la plus jeune de sœurs, est diplômée de l'Université centrale des *minzu* depuis 2005 ; nous avons pu la rencontrer lors de nos séjours à Beijing. La deuxième sœur du feuilleton a joué dans de nombreux films, séries et clip vidéos au Xinjiang.

Elles ont été élevées et éduquées à la capitale ; les deux aînées (médecin et fonctionnaire) vivent à Urumchi au Xinjiang tandis que les deux cadettes sont à Beijing (l'une est traductrice et l'autre étudiante en danse).

Nous pouvons d'ores et déjà retenir trois points importants dans le cas de *Filles du Xinjiang* : il s'agit d'une réalisatrice ouigoure, qui donne son point de vue et traite de la vie de jeunes Ouigoures à Beijing, donc en contexte majoritairement han. En cela, le feuilleton signe une rupture avec le modèle dominant de contextualisation de la *minzu* minoritaire. D'autre part, la réalisatrice essaie de donner une vision complexe de l'identité des personnages : la sœur traductrice exprime son trouble et sa difficulté à se situer en tant qu'individu féminin moderne dans une communauté déterminée culturellement ; une autre sœur est tiraillée entre son attachement pour son ami han et le souvenir de son mari ouigour qui l'a abandonné. La plus jeune sœur refuse de rentrer dans un Xinjiang qu'elle n'a jamais connu et s'obstine à mener une vie plus indépendante en s'engageant dans des troupes de danse à l'étranger. La sœur aînée paraît la plus stable, tant dans sa vie conjugale que dans sa vie professionnelle, ou dans son rapport à sa famille et au monde extérieur.

Cependant, sous ces histoires en apparence banales, un certain nombre de caractéristiques des précédentes images du non-Han se trouvent intégrées et reformulées dans un nouveau contexte moderne, rural et déplacé vers le Han. Tout d'abord, la communauté ouigoure s'exprime essentiellement en termes de famille : de l'arrière-grand-père au dernier-né, l'ensemble des Ouigours est symbolisé par une seule famille. Les personnages ouigours qui entourent cette famille sont destinés à devenir des gendres ou sont considérés « comme des membres de la famille ». Les relations sociales et les rapports de force au sein de la *minzu* ouigoure ne sont pas interrogés. Ainsi, une vision unitaire et harmonieuse de la communauté ouigoure « imaginée » renforce la substantialité de

la catégorie *minzu*. D'autre part, le discours de la supériorité du Han sur les Ouigours « au passé glorieux puis plongés dans un long sommeil » est perpétué notamment par le refus du patriarche ouigour de marier sa fille à un Han. Dans les derniers épisodes, le prétendant doit « garder espoir et savoir être patient » car les Ouigours ne sont « pas assez modernes » pour accepter l'idée de ce mariage et doivent « apprendre à changer ». Les Han doivent attendre que les Ouigours se détachent de leurs « traditions » : autrement dit, les Ouigours doivent poursuivre leurs efforts pour rejoindre le stade « avancé » des Han dans la compréhension du monde moderne et pour s'adapter à la Chine moderne. Un sentiment d'infériorité de la *minzu* minoritaire se manifeste ainsi par la concession d'un « retard » expliqué par la « culture traditionnelle », tandis qu'une certaine culpabilité de cette infériorité est symbolisée par les excuses du père présentées au prétendant han pourtant « si dévoué et si sincère dans son amour ».

Les stéréotypes de ce genre intégrés par la réalisatrice se déploient tout au long des épisodes. Il serait insuffisant d'expliquer ce phénomène par le fait qu'il s'agit d'un feuilleton commandé par l'État, ou diffusé sur les grandes chaînes nationales et par conséquent contraint par la censure officielle. En effet, c'est en réalité un discours relativement courant dans les milieux intellectuels ouigours, notamment ceux de Beijing. Comme dans le cas de la réappropriation des discours du colonisateur par les colonisés traité par Jean-Loup Amselle, il est nécessaire de prendre en considération « l'effet de retour » des discours du Han sur les *minzu* minoritaires et sur leur conscience d'eux-mêmes, y compris si ce retour est une vision négative d'eux-mêmes.¹⁵

¹⁵ Thème abordé dans la préface de la seconde édition de Jean-Loup Amselle et Elikia M'Bokolo (Dir.), *Au cœur de l'ethnie : ethnies, tribalisme et État en Afrique*, Paris, La Découverte, 1999, p.III et suivantes.

Ne pas négliger les images et leurs effets

Dans son étude comparative sur des nationalismes périphériques en Chine, le chercheur basé à l'Université de Chicago Yuan-kang Wang met en perspective la province du Guangdong 广东 (Canton) et la région autonome ouigoure du Xinjiang 新疆.¹⁶ L'article cherche à comprendre l'absence de nationalisme propre à la province cantonaise et la présence de mouvements séparatistes forts au Xinjiang. Yuan-kang Wang argumente que les théories contemporaines sur les nationalismes périphériques échouent à répondre à cette question et propose d'appliquer deux principes plus adéquats selon lui. L'identité nationale et le statut des élites seraient deux éléments variables dans la construction des nationalismes périphériques. Pour le chercheur, l'absence de l'élite ouigoure à des positions élevées dans le gouvernement central, combinée avec un fort sentiment national local seraient les deux raisons majeures de la montée du « sécessionnisme » ouigour. Au contraire, l'identification complète des cantonais au centre par le biais de leurs élites, malgré une identité locale forte (par la biais de la langue par exemple), maintiendrait les tentatives séparatistes à un niveau quasiment nul.

Plusieurs critiques doivent être émises à l'encontre de ces propos. En premier lieu, il est très regrettable que le chercheur néglige le facteur économique dans son analyse. Wang oublie de préciser que le développement économique a été, dans le cas du Xinjiang, disparate et incomplet. L'envoi massif de Han et la répartition très inégalitaire des richesses souvent

¹⁶ Yuan-kang Wang, « Toward a Synthesis of the Theories of Peripheral Nationalism: A Comparative Study of China's Xinjiang and Guangdong », *Asian Ethnicity*, vol.2, n°2, 2001, pp.177-195.

aux dépens des Ouïgours, la discrimination à l'emploi et l'exploitation des ressources selon les besoins du centre politique, renvoie à la notion de « colonialisme interne » déjà évoqué dans la première partie de ce travail, qui n'existe pas dans le Guangdong.¹⁷ D'autre part, l'analyse de Yuan-kang Wang pose une dichotomie simplificatrice du Cantonais bon patriote contre le Ouïgour nécessairement « séparatiste » et « dangereux » pour l'intégrité nationale, et ne pousse pas assez loin la définition du « sécessionnisme » ou de l'ampleur ces mouvements. Son étude ne cherche pas à comprendre l'origine du nationalisme, pas plus que les éléments autour desquels il s'articule et se développe. La construction du nationalisme ouïgour (ou des différentes versions du nationalisme ouïgour) est survolée, quand le sujet demanderait une étude poussée qui révélerait rapidement que le nationalisme ouïgour actuel et ses revendications présentent certainement peu de similarités avec celui du début du siècle dernier et permettrait une approche plus rationnelle de la question.¹⁸ Les théories sur le colonialisme apporteraient d'ailleurs des éléments de compréhension essentiels dans l'analyse de la construction du nationalisme ouïgours ; « l'effet de retour » évoqué plus haut permettrait d'approfondir la réflexion. La prise en considération du nationalisme han permettraient également de cerner le contexte global des mouvements séparatistes au Xinjiang.¹⁹

¹⁷ Pour un rappel, voir la partie 1, chapitre 3 de ce travail, sur l'application par Dru Gladney des théories du colonialisme interne de Hechter au cas du Xinjiang.

¹⁸ L'étude de la diaspora ouïgoure proposée par Frédérique-Jeanne Besson démontre que les revendications séparatistes ouïgoures sont de natures variées, et ce constat pourrait être appliqué aux Ouïgours en Chine. Les clivages politiques et idéologiques au sein des communautés ouïgoures affaiblissent nettement leur capacité à s'organiser et à présenter des menaces convaincantes tant sur le plan international que chinois. Voir Frédérique-Jeanne Besson, « Les Ouïgours hors du Turkestan Oriental : de l'exil à la formation d'une diaspora », *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien – Les Ouïgours au XXe siècle*, janvier-juin 1998, n°25, pp.97-125. D'autre part, une nouvelle idéologie politique émerge parmi les jeunes générations ouïgoures comme le relate Joanne Smith, « Four Generations of Uyghurs: The Shift towards Ethno-political Ideologies among Xinjiang's Youth », *Journal of Central Asian Studies*, n°2, 2000, pp.225-238.

¹⁹ Voir à ce propos l'analyse de Gardner Bovingdon, *Autonomy in Xinjiang: Han Nationalists Imperatives and*

Yuan-kang Wang met ainsi en parallèle deux situations totalement différentes sur des plans historiques, politiques et économiques. Le dernier point problématique de cette analyse est l'absence de considération du statut de *minzu* et notamment celui de *minzu* minoritaire qui concerne les Ouïgours. Comment l'accès d'une élite ouïgoure au gouvernement central peut-elle permettre une identification à la nation chinoise de toute une population quand la catégorie de *minzu* continue d'appuyer les frontières entre Han et non-Han et de renvoyer chaque groupe à des rôles bien définis dans la hiérarchie sociale et économique de la Chine ? Ce que nous voulons signifier, c'est que le discours, malgré (et peut-être même en partie grâce à) l'accès de l'élite à des positions centrales, perpétue un différentialisme et une séparation qui ne sauraient être résolus sans que tous les enjeux sociaux, économiques et politiques de la construction nationale soient décelés et questionnés. L'alternance entre dévalorisation et revalorisation des sociétés non-Han poursuit une idéologie complexe attachée au concept de *minzu* qui entrave une compréhension plus globale et plus juste des relations entre individus et groupes dans la société chinoise moderne. Les images que nous avons étudiées et analysées sont une illustration de ce paradoxe constant entre la volonté de maintenir une stabilité et une unité nationale et la redéfinition constante des frontières et de divisions.

Uyghur Discontent, Washington, East-West Center Washington, 2004 ; et l'article de Rémi Castets Rémi, « Le mal-être des Ouïghours du Xinjiang », *Perspectives chinoises*, n°78, juillet-août 2003, pp.34-48.

FILMOGRAPHIE

- Selon l'usage conventionnel, notre filmographie est établie par ordre chronologique, d'après ce modèle :

Date : *Titre en français*, pinyin et caractères du titre en chinois (aka titre en anglais), nom du réalisateur en pinyin et en caractères, lieu de production, acteurs principaux.

Les dates indiquées correspondent à l'année de production des films en République Populaire de Chine.

- Nous avons divisé cette filmographie en deux parties : une première consacrée au *shaoshu minzu pian* 少数民族片 et autres films présentant des *minzu* minoritaires ; une seconde établissant la liste de divers autres films cités dans ce travail.

SHAOSHU MINZU PIAN ET MINZU MINORITAIRES AU CINÉMA

1940-1965

1942 : *Tempête à la frontière*, Saishang fengyun 塞上风云 (aka Storm on the Border/Wind and Clouds over Mongolia), de Ying Yunwei 应云卫 , Beijing, avec Li Lili, Shu Xiuwen.

1950 : *Victoire du peuple de Mongolie Intérieure*, Neimeng renmin de shengli 内蒙人民的胜利 (aka *Victories in Inner Mongolia*), de Gan Xuewei 干学伟 , Changchun, avec En Hesen, Fang Hua, Yu Cun.

1953 : *Les berges d'or et d'argent*, Jinyintan 金银滩 (aka The Golden and Silver River Band), de Ling Zifeng 凌子风, Beijing, avec En Hesen, Zhang Yan.

1953 : *Les gens de la plaine*, Caoyuan shang de renmen 草原上的人们 (aka People on the Prairie), de Xu Tao xu 徐韬, Changchun, avec An Qi, En Hesen, Guangbudao Erji.

1954 : *La caravane*, Shanjian lingxiang mabang lai 山间铃响马帮来 (aka A Horse Caravan), de Wang Weiyi 王为一, Shanghai, avec Yu Yangdeng.

1955 : *Hassen et Dajmila*, Hasen yu Jiamila 哈森与家米拉 (aka Ha Sen and Jia Mila), de Wu Yonggang 吴永刚, Shanghai, avec Awubeike, Tula'er, Falida.

1955 : *Mystérieux compagnons de voyage*, Shenmi de lüban 神秘的旅伴 (aka Mysterious Travel Mate/ Mysterious Travelling Companion), de Lin Nong 林农, Changchun, Yin Zhiming, Liu Zengqing.

1957 : *Chanson d'amour de Lusheng*, Lusheng liange 芦笙恋歌 (aka The Love Story of Lusheng/ Lu Sheng Love Story), de Yu Yanfu 于彦夫, Changchun, avec Wang Jie, Song Xuejuan.

1957 : *Guerre à la frontière*, Bianzhai fenghuo 边寨烽火 (aka The War of Reservoir/ Skirmishes on the Border), de Lin Nong 林农, Changchun, avec Da Qi, Wang Xiaotang.

1959 : *Chanson de l'aube de la plaine*, Caoyuan chenqu 草原晨曲 (aka Morning Song Over the Grasslands), de Zhu Wenshun 朱文顺, Changchun, avec En Hesen, Zhang Juguang.

1959 : *Les cinq fleurs dorées*, Wu duo jinhua 五朵金花 (aka Five Golden Flowers), de Wang Jiayi 王家乙, Changchun, avec Yang Likun, Wang Suya.

1959 : *Le détachement des Hui*, Huimin zhidui 回民支队 (aka The Ethnic Hui

Detachment/ The Detachment of the Hui People), de Feng Yifu 冯一夫 et Li Jun 李俊, Beijing, avec Li Po, Hu Peng.

1959 : *Jin Yuji*, Jin Yuji 金玉姬, de Wang Jiayi 王家一, Changchun, avec Bai Yang, Shi Kefu.

1960 : *La troisième soeur Liu*, Liu san jie 刘三姐 (aka Third Sister Liu), de Su Li 苏里, Changchun, avec Huang Wanqiu, Liu Shilong.

1960 : *Menglongsha*, Menglongsha 勐垵沙 (aka The Area of Menglongsha/ Menglongsha Village), de Wang Ping 王苹 et Yuan Xian 袁先, Beijing, avec Wang Xingang, Li Jiexiang.

1961 : *Daji et son père*, Daji he ta de fuqin 达吉和她的父亲(aka Tachi and her Father), de Wang Jiayi 王家乙, Changchun, avec Chen Xuejie, Liu Lianchi.

1962 : *Tempête sur Ordos*, Erduosi fengbao 鄂尔多斯风暴, (aka Storm Over Ordos) de Hao Guang, Chine, avec Wang Xiaotang, Wen Xiying.

1963 : *Le serf*, Nongnu 农奴 (aka The Serf/ The Serfs), de Li Jun 李俊, Beijing, avec Wangduishi, Baimayangjin.

1963 : *Les visiteurs de la montagne glacée*, Bingshan shang de laike 冰山上的来客 (aka Visitors on the Icy Mountain/ Strangers on the Ice Mountain/ Guest on an Iceberg), de Zhao Xinchui 赵心水, Changchun, avec Liang Yin, En Hesen, Abudoulimiti.

1964 : *Ashima*, Ashima 阿诗玛 (aka Ashma), de Liu Qiong 刘琼, Shanghai, avec Yang Likun, Baosi'er, Han Fei.

1964 : *Les Aigles de la steppe*, Caoyuan xiongying 草原雄鹰 (aka Majestic Eagle of the Grasslands), de Ling Zifeng 凌子风 et Dong Kena 董克娜, Beijing, avec Abudaheman Afanzi, Nu'ernisa Simayi.

1964 : *Fleurs rouges de Tianshan*, Tianshan de honghua 天山的红花 (aka Red Blossoms in the Tian Moutains/ Red Flower of Tianshan), de Cui Wei 崔嵬, Beijing/ Xi'an, avec Fadiha, Alibieke.

1964 : *Sœurs héroïques de la plaine*, Caoyuan yingxiong xiao jiemei 草原英雄小姐妹 (aka The Little Sisters on the Grassland/ Heroic Little Sisters), de Qian Yunda 钱运大, Shanghai, dessin animé.

1965 : *La jeune fille Jingpo*, Jingpo guniang 景颇姑娘, de Wang Jiayi 王家乙, avec Qi Da, Mudingmadou.

1965-1985

1975 : *Enfants de la plaine*, Caoyuan Ernü 草原儿女 (aka Sons and Daughters of the Grassland/ Children of the Grassland), de Fu Jie 傅杰, Tianshan (Xinjiang), avec Cai Guobo, Zhang Chunzeng.

1975 : *Printemps dans le désert*, Shamo de chuntian 沙漠的春天 (aka Spring in Desert), de Zhu Wenshun 朱文顺, Changchun, avec Nata, E Changlin.

1976 : *La vallée des érables*, Fengshu wan 枫树湾 (aka Mapletree Village/ Maple Valley), de Lu Jue 卢珏, Shanghai, avec Liao Bingyan, He Ning kang.

1978 : *La cloche du chameau dans le désert*, Shamo tuoling 沙漠驼铃 (aka Camel Bell Ringing in the Desert), de Liu Qiong 刘琼, Shanghai, avec Chen Hongmei, Guo Kaimin.

1978 : *Meng Genhua*, Meng Genhua 蒙根花 (aka Meng Gen Hua), de Li Shutian 李舒田, Beijing, avec Yang Yaqing, En Hesen.

1981 : *Alip et Sainaim*, Ailipu yu Sainaimu 艾里甫与赛乃姆 (aka Alipu and Sainaimu), de Fu Jie 傅杰, Tianshan (Xinjiang), avec Buweiguli, Maimaiti Zhunong.

1981 : *L'amour d'un danseur*, Wulian 舞恋 (aka A Dancer's Love), de Jiang Shixiong 江世雄, Beijing, avec Zhang Jizhong, Cheng Xiaoying.

1982 : *Retour à la rivière Xini*, Zhonggui Xinihe 重归尼锡河 (aka Return to Xini River), de Wu Lan 乌兰, Mongolie Intérieure, avec En Hesen, Hasi Gaowa.

1985-2007

1985 : *En terrain de chasse*, Liechang zasa 猎场札撒 (aka On the Hunting Ground), de Tian Zhuangzhuang 田壮壮, Mongolie Intérieure, avec Baya'ertu, Laxi.

1985 : *Ode à la jeunesse*, Qingchun ji 青春祭 (aka Sacrificed Youth), de Zhang Nuanxin 张暖忻, Beijing, avec Li Fengxu.

1986 : *Le voleur de chevaux*, Daomazei 盗马贼 (aka Horse Thief), de Tian Zhuangzhuang 田壮壮, Xi'an, avec Rigzing Tseshang, Daiba, Gaoba.

1986 : *Xi Xiao du Hunan*, Xiangnü Xiaoxiao 湘女萧萧 (aka Girl From Hunan), de Xie Fei 谢飞 et Wu Lan 乌兰, Beijing, avec Na Renhua, Deng Xiaoguang.

1993 : *Amannisahan*, Amannisahan 阿曼尼萨罕 (aka Amanisa Khan), de Wang Xingjun 王星军, Tianjin, avec Munire, Mulading.

1993 : *Histoire du retour du héros*, Dong gui yingxiong zhuan 东归英雄传 (aka Going East to Native Land), de Sai Fu 塞夫 et Mai Lisi 麦丽丝, Mongolie Intérieure, avec Wang Lu, Ba Sang.

1995 : *L'étalon noir*, Hei jun ma 黑骏马 (aka A Mongolian Tale), de Xie Fei 谢飞, Beijing, avec Dalarsurong, Aojirdai.

1997 : *Genghis Khan*, Yidai tianqiao Chengjisihan 一代天骄成吉思汗 (aka A Brilliant Man, Genghis Khan), de Sai Fu 塞夫 et Mai Lisi 麦丽丝, Mongolie Intérieure, avec Aliya, Tumen.

1997 : *La plaine dorée*, Jinse de caoyuan 金色的草原 (aka The Golden Prairie), de Li Qimin 李启民, Mongolie Intérieure, avec Ba Yin, Hasi Gaowa.

1997 : *La vallée de la rivière rouge*, Hong he gu 红河谷 (aka Red River Valley/ A Tale of the Sacred Moutain), de Feng Xiaoning 冯小宁, Beijing, avec Ning Jing, Nicholas Love.

2002 : *Les dix-sept ans de Ruoma*, Ruoma de shiqi sui 诺玛的十七岁 (aka When Ruoma Was Seventeen), de Zhang Jiarui 章曙祥, Beijing, avec Yang Zhigang, Li Min.

2002 : *La plaine du Paradis*, Tianshang caoyuan 天上草原 (aka Heavenly Grassland), de Sai Fu 塞夫 et Mai Lisi 麦丽丝, Mongolie Intérieure, avec Na Renhua, Tumen.

2002 : *Gada Meilin*, Gada Meilin 嘎达梅林, de Feng Xiaoning 冯小宁, Beijing, avec Ebusi, Hu Xiaoguang, Liu Wei.

2003 : *Au sud des nuages*, Yun de nan fang 云的南方 (aka South of the Clouds), de Zhu Wen 朱文, Beijing, avec Jin Zi, Tian Zhuangzhuang, Li Xuejian.

2004 : *Delamu*, Chama gudao zhi Delamu 茶马古道之德拉姆, (aka Tea-Horse Road Series: Delamu), de Tian Zhuangzhuang 田壮壮, Beijing, documentaire.

2004 : *Grain in Ear*, Mang zhong 忙种, de Zhang Lü 张律, Chine/ Corée du Sud, avec Liu Lianji, Bo Jin.

2004 : *Kekexili*, Kekexili 可可西里 (aka Moutain Patrol/ Kekexili: Moutain Patrol), de Lu Chuan 陆川, Chine, avec Duobuji, Zhang Lei.

2004 : *Les pierres sacrées silencieuses*, Jingjing de maneshe 静静的嘛呢石 (aka The

Silent Holy Stones/ Lhing vjags kyi ma ni rdo vbum), de Wanmacaidan 万玛才旦, Qinghai, documentaire.

2005 : *La jeune mariée Huayao*, Huayao Xinniang 花腰新娘 (aka Huayao Bride in Shangri-la), de Zhang Jiarui 章曙祥, Beijing, avec Zhang Jingchu, Yin Xiaotian.

2005 : *Mongolian Pingpong*, Lü caodi 绿草地, de Ning Hao 宁浩, Mongolie Intérieure, avec Geliban, Dawa.

2006 : *Le mariage de Tuya*, Tuya de hunshi 图雅的婚事 (aka Tuya's Wedding/ Tuya's Marriage), de Wang Quanan 王全安, Xi'an, avec Yu Nan.

2006 : *Le dernier voyage du juge Feng*, Mabei shang de fating 马背上的法庭 (aka Courthouse on Horseback), de Liu Jie 刘杰, Beijing, avec Li Baotian, Lu Yulai

2007 : *Rêve de désert*, Shamo zhi meng 沙漠之梦 (aka Hyazgar/ Desert Dream), de Zhang Lü 张律, Mongolie, avec Bakchul, Bat-Ulzii, Osor Bat-Ulzii.

FILMS DIVERS

1950 : *La jeune fille aux cheveux blancs*, Bao mao nü 白毛女 (aka The White-Haired Girl), de Wang Bin 王滨, Shanghai, avec Chen Qiang, Tian Hua.

1959 : *Le magasin de la famille Lin*, Lin jia puzi 林家铺子 (aka The Family Lin Shop), de Shui Hua 水华, Beijing, avec Chen Shu, Han Tao.

1961 : *Le Détachement féminin rouge*, Hongse niangzi jun 红色娘子军 (aka The Red Detachment of Women), de Xie Jin 谢晋, Shanghai, avec Wang Xingang, Zhu Xijuan.

1965 : *Sœurs de scènes*, Wutai jiemei 舞台姐妹 (aka Two Stage Sisters), de Xie Jin 谢晋, Shanghai, avec Xie Fang, Feng Qi.

1970 : *Le Détachement féminin rouge*, Hongse niangzi jun 红色娘子军 (aka The Red Detachment of Women), de Cheng Yin 成蔭, Beijing, avec Xue Jinghua, Liu Qingtang.

1970 : *Prendre la montagne du Tigre par stratégie*, Zhiqu weihushan 智取威虎山 (aka Taking Tiger Mountain by Strategy), de Xie Tieli 谢铁骊, Beijing, avec Shen Jinbo, Dong Zhiling.

1980 : *La légende de la montagne Tianyun*, Tianyunshan chuanqi 天云山传奇 (aka The Legend of Tianyun Mountain/ The Story of Cloud Mountain), de Xie Jin 谢晋, Shanghai, avec Wang Fuli, Shi Jianlan.

1983 : *Sous le pont*, Daqiao xiamian 大桥下面 (aka Under the Bridge) de Bai Chen 白沉, Shanghai, avec Zhang Tielin, Gong Xue.

1984 : *Terre jaune*, Huang tudi 黄土地 (aka Yellow Earth), de Chen Kaige 陈凯歌, Guangxi, avec Wang Xueqi, Tan Tuo.

1985 : *Une femme respectable*, Liangjia funü 良家妇女 (aka A Good Woman), de Huang Jianzhong 黄健中, Beijing, avec Zhang Weixin, Cong Shan.

1986 : *Vieux puits*, Lao jing 老井 (aka Old Well) de Wu Tianming 吴天明, Xi'an, avec Liang Yijing, Zhang Yimou, Lu Liping.

1987 : *Le Sorgho rouge*, Hong gao liang 红高粱 (aka The Red Sorgho), de Zhang Yimou 张艺谋, Xi'an, avec Gong Li, Jiang Wen.

1989 : *Ju Dou*, Ju Dou 菊豆, de Zhang Yimou 张艺谋, Beijing, avec Gong Li, Li Baotian.

1991 : *Epouses et Concubines*, Da hong denglong gaogao gua 大红灯笼高高挂 (aka Raise the Red Lantern), de Zhang Yimou 张艺谋, Beijing, avec Gong Li, Ma Jingwu.

1992 : *Qiu Ju*, Qiu Ju da guan si 秋菊打官司 (aka The Story of Qiu Ju/ Qiu Ju Goes to Court), de Zhang Yimou 张艺谋, Beijing, avec Gong Li, Liu Peiqi.

1993 : *Le cerf-volant bleu*, Lan fengzheng 蓝风筝 (aka The Blue Kite), de Tian Zhuangzhuang 田壮壮, Beijing, avec Yi Tian, Zhag Wenyao,

1996 : *Les jours sans Lei Feng*, Likai Lei Feng de rizi 离开雷锋的日子 (aka The Days Without Lei Feng), de Lei Xianhe 雷献禾, Beijing, avec Liu Peiqi, Song Chunli.

1996 : *Palais est, palais ouest*, Donggong xigong 东宫西宫 (aka Behind the Forbidden City/ East Palace West Palace), de Zhang Yuan 张元, Beijing, avec Si Han, Hu Jun, Zhao Wei.

1997 : *La fabrication de l'acier*, Zhangda chengren 长大成人 (aka The Making of Steel), de Lu Xuechang 路学长, Beijing, avec Li Tian, Lu Liping, Tian Zhuangzhuang.

1997 : *La guerre de l'opium*, Yopian zhanzheng 鸦片战争 (aka The Opium War), de Xie Jin 谢晋, Shanghai, avec Ge Xiangting, Lin Liankun.

1998 : *So Close to Paradise*, Biandan, guniang 扁担姑娘 (aka Jide ni de wenrou/ Ruan's Song/ Yuenan lai de guniang) de Wang Xiaoshuai 王小帅, Beijing, avec Wang Tong, Shi Yu.

1999 : *L'amour impossible du Fleuve jaune*, Huanghe juelian 黄河绝恋 (aka Lovers' Grief Over the Yellow River/ Love Story by the Yellow River/ Heart of China/ The Legend of the Yellow River), de Feng Xiaoning 冯小宁, Beijing, avec Ning Jing, Wang Xinjun.

2000 : *Suzhou River*, Suzhou he 苏州河, de Lou Ye 娄烨, Shanghai, avec Jia Hongshen, Zhou Xun.

2000 : *Tigre et Dragon*, Wohu canglong 卧虎藏龙 (aka Crouching Tiger, Hidden Dragon) de Li An/ Ang Lee 李安, Chine/ Hong Kong, avec Chow Yun-Fat, Zhang Ziyi, Michelle Yeoh.

2001 : *Soleil poupre*, Ziri 紫日 (aka Purple sunset), de Feng Xiaoning 冯小宁, Beijing, avec Fu Dalong, Chie Maeda, Wang Xuwei.

2002 : *Héros*, Yingxiong 英雄 (aka Hero), de Zhang Yimou 张艺谋, Beijing, avec Zhang Ziji, Maggie Cheung, Tony Leung.

2003 : *Thé vert*, Lücha, (aka Green Tea/ Luk caa), de Zhang Yuan 张元, Beijing, avec Jiang Wen, Zhao Wei.

2004 : *Le secret des poignards volants*, Shimianmaifu 十面埋伏 (aka House of Flying Daggers), de Zhang Yimou 张艺谋, Beijing, avec Jin Chengwu, Liu Dehua, Zhang Ziyi.

2005 : *Princesse Wu Ji*, Wu ji 无极 (aka The Promise/ Master of the Crimson Armor/ Mo gik) de Chen Kaige 陈凯歌, Shanghai, avec Cecilia Cheung, Sanada Hiroyuki, Chen Jiang.

2005 : *Seven Swords*, Qi jian 七剑, de Tsui Hark/ Xu Ke 徐克, Hong Kong, avec Charlie Yeung, Li Fengmei.

THÉORIES ET ANALYSES

AFFERGAN Francis, *Exotisme et altérité : Essai sur les fondements d'une critique de l'anthropologie*, Paris, PUF, 1987.

ANAGNOST Ann, « Socialist Ethics and the Legal System », in Jeffrey Wasserstrom et Elizabeth Perry (Dir.), *Popular Protest and Political Culture in Modern China*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1994, pp.177-205.

ALLES Elisabeth, *Musulmans de Chine, une anthropologie des Hui du Henan*, Paris, EHESS, 2000.

ALLES Elisabeth, « L'islam chinois, unité et fragmentation », *Archives de Sciences Sociales et Religions*, Juillet- Septembre 2001, pp.15- 48.

ALDRED Lisa, « Plastic Shamans and Astroturf Sun Dances: New Age Commercialization of Native American Spirituality », *The American Indian Quarterly*, 2000, vol.24, n°3, pp.329-352.

AMSELLE Jean-Loup et M'BOKOLO Elikia (Dir.), *Au cœur de l'ethnie : Ethnies, tribalisme et État en Afrique*, Paris, La Découverte, 1999.

AMSELLE Jean-Loup, *Branchements : Anthropologie de l'universalité des cultures*, Paris, Flammarion, 2001.

ANDERSON Benedict, *L'imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, La Découverte, 2002.

ANDREWS Julia, *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949-1979*, Berkeley, California, University of California Press, 1994.

ARENDT Hannah, *L'Impérialisme : Les origines du totalitarisme*, trad. de l'anglais par Martine Leiris, Paris, Fayard, 1982.

ARKUSH David, *Fei Xiaotong and sociology in Revolutionary China*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1981.

AUBIN Françoise, « L'arrière-plan historique du nationalisme ouïgour. Le Turkestan Oriental des origines au XXe siècle », *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien – Les Ouïgours au XXe siècle*, janvier-juin 1998, n°25.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, trad. de l'anglais par Gilles Lane, Paris, Seuil, 1970.

AVERILL Stephen C., « The Transition from Urban to Rural in the Chinese Revolution », *The China Journal*, juillet 2002, n°48, pp.87-121.

BA Huang 巴荒, *Yangguang yu huangyuan di youhou- Wo de Xizang zhi xing*, 阳光与荒原的诱惑—我的西藏之行 (Tentations du soleil et du désert, mon voyage au Tibet), Chengdu, Sichuan meishu chubanshe, 1997.

BAJON Jean-Yves, *Les années Mao, une histoire de la Chine en affiches, 1949-1979*, Éditions du Pacifique, 2001.

BAKHTINE Mikhaïl, *Le marxisme et la philosophie du langage*, trad. du russe par Marina Yaguello, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997.

BALDWIN Elaine, LONGHURST Brian, SMITH Greg, McCRACKEN Scott et OGBORN Miles (Dir.), *Introducing Cultural Studies*, Athens, Georgia, University of Georgia Press, 2000.

BALIBAR Etienne et WALLERSTEIN Immanuel, *Race, nation, classe : Les identités ambiguës*, trad. en partie de l'anglais par Lotfallah Soliman, Paris, La Découverte, 1997.

BANCEL Nicolas, BLANCHARD Pascal et LEMAIRE Sandrine (Dir.), *La fracture coloniale : La société française au prisme de l'héritage colonial*, Paris, La Découverte, 2005.

BAPTANDIER Brigitte, « En guise d'introduction : Chine et anthropologie », *Ateliers*, n°24, 2001, pp.9-27.

BARABANTSEVA Elena, *The Shifting Boundaries of the Chinese Nation: Ethnic Minorities and Overseas Chinese in China's Modernisation Project*, thèse soutenue à l'Université de Manchester, 2005.

BARANOVITCH Nimrod, *China's New Voices: Popular Music, Ethnicity, Gender and Politics, 1978-1997*, Berkeley, Californie, University of California Press, 2003.

BARANOVITCH Nimrod, « From the Margins to the Centre: The Uyghur Challenge in Beijing », *The China Quarterly*, sep. 2003, n°175, pp.726-750.

BARLOW Tani E. et WANG Jing (Dir.), *Cinema and Desire: Feminist Maximism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*, Londres, Verso, 2002.

BARLOW Tani, *The Question of Women in Chinese Feminism*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2004.

BARMÉ Geremie, *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*, New York, Columbia University Press, 1999.

BARTH Fredrick, *Les groupes ethniques et leurs frontières*, trad. de l'anglais par Jacqueline Bardolph, Philippe Poutignat et Jocelyne Straiff-Fenart, Paris, PUF, 1995.

BARTHES Roland, *Éléments de sémiologie*, Paris, Denöel, 1965.

BARTHES Roland, *Système de la mode*, Paris, Seuil, 1967.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1970.

- BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972.
- BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Editions Galilée, 1985.
- BECQUELIN Nicolas, « Xinjiang in the Nineties », *The China Journal*, juillet 2000, n°44, pp.65-90.
- BECQUELIN Nicolas, « Staged Development in Xinjiang », *The China Quarterly*, juin 2004, n°178, pp.359-378.
- BÉGOUT Bruce, *Lieu commun*, Paris, Allia, 2003.
- BÉGOUT Bruce, *La Découverte du quotidien*, Paris, Allia, 2005.
- BÉJI Hélé, « Équivalence des cultures et tyrannie des identités », *Esprit*, janvier 1997, n°228, pp.107-118.
- BELLER-HANN Ildiko, « 'Making the Oil Fragrant': Dealings with the Supernatural among the Uyghurs in Xinjiang », *Asian Ethnicity*, mars 2001, vol.2, n°1, pp.9-23.
- BENNETTA Jules-Rosette et DENIS-CONSTANT Martin, « Cultures populaires, identités et politique », *Les Cahiers du CERI*, 1997, n°17.
- BENSON Linda, « Uygur Politicians of the 1940s: Mehmet Emin Bugra, Isa Yusuf Alptekin and Mesut Sabri », *Central Asian Survey*, décembre 1991, vol.10, n°4, pp.87-113.
- BENSON Linda, « Ahmetjan Kasini: a Chinese Paradigm for a Uygur Cultural Hero », *Central Asia Survey*, septembre 1992, vol.11, n°3, pp.23-49.
- BERELOWITCH Wladimir et GERVEREAU Laurent (Dir.), *Russie, URSS, 1914-1991 : Changements de regards*, Paris, Musée d'Histoire contemporaine-BDIC, 1992.
- BERGÈRE Marie-Claire, *La République populaire de Chine de 1949 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 1987.

BERGÈRE Marie-Claire, BIANCO Lucien et DOMES Jürgen (Dir.), *La Chine au XXe siècle : De 1949 à aujourd'hui*, Paris, Fayard, 1990.

BERGÈRE Marie-Claire, *Sun Yat-sen*, Paris, Fayard, 1994.

BERGNER Gwen, « Who is That Masked Woman? Or, the Role of Gender in Fanon's Black Skin, White Masks », *PMLA*, janvier 1995, vol. 110, n°1, pp.75-88.

BERLIE Jean, *Sinisation : À la limite de trois provinces de Chine, une minorité de plus en plus chinoise : les locuteurs kam, officiellement appelés Dong*, Paris, Éditions Guy Trédaniel, 1998.

BERLIE Jean, *Islam in China: Hui and Uyghurs Between Modernization and Sinization*, Bangkok, White Lotus, 2004.

BERNARD Florent, « Race et culture : l'instrumentalisation des différences », *Anthropo*, n°8, pp.49-55.

BERRY Chris, « Market Forces: China's 'Fifth Generation' Faces the Bottom Line », in Chris Berry (Dir.), *Perspectives on Chinese Cinema*, Londres, BFI Publishing, 1991, pp.114-124.

BERRY Chris, *Chinese Cinema*, Londres, BFI Publishing, 1991.

BERRY Chris et FARQUHAR Mary, *China on Screen: Cinema and Nation*, New York, Columbia University Press, 2006.

BERRY Michael, *Speaking in Images: Interviews with Contemporary Chinese Filmmakers*, New York, Columbia University Press, 2005.

BESSION Frédérique-Jeanne, « Les Ouïgours hors du Turkestan Oriental : de l'exil à la formation d'une diaspora », *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien – Les Ouïgours au XXe siècle*, janvier-juin 1998, n°25, pp.97-125.

BHABHA Homi, « The Commitment of Theory », *New Formations*, 1988, n°5, pp.5-23.

BHABHA Homi « Multiculturalism, cultural diversity and cultural difference » in Jonathan Rutherford (Dir.), *Identity: Community, Culture, Difference*, Londres, Lawrence & Wishart, 1990, pp.207-221.

BHABHA Homi K. (Dir.), *Nation and Narration*, Londres, Routledge, 1990.

BIANCO Lucien, *Les origines de la révolution chinoise : 1915-1949*, Paris, Gallimard, 1997.

BIELBY Denise D. et HARRINGTON Lee C., « Flow, Home, and Media Pleasures », *The Journal of Popular Culture*, 2005, vol.38, n°5, pp.834-854.

BILLETER Jean-François, *Chine trois fois muette : Essai sur l'histoire contemporaine et la Chine*, Paris, Allia, 2000.

BILLETER Jean-François, *Contre François Jullien*, Paris, Allia, 2006.

BILLETER TERENCE, « Un ancêtre légendaire au service du nationalisme chinois », *Perspectives chinoises*, mai-juin 1998, n°47, p.46.

BIRD Elizabeth S. (Dir.), *Dressing in Feathers: The Construction of the Indian in American Popular Culture*, Boulder, Colorado, Westview Press, 1996.

BLUM Susan D., *Portraits of 'Primitives': Ordering Human Kinds in the Chinese Nation*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, 2001.

BONNIN Michel, *Génération perdue, le mouvement d'envoi des jeunes instruits à la campagne en Chine, 1968-1980*, Paris, EHESS, 2004.

BOURDIEU Pierre et PASSERON Jean-Claude, *La reproduction : Éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

BOURDIEU Pierre, « Identité et représentation : Eléments de réflexion critique sur l'idée de région », *Actes de la recherche en sciences sociales*, nov. 1980, n°35, pp.63-72.

BOURDIEU Pierre, *Sur la télévision*, Paris, Seuil, 1996.

BOURDIEU Pierre, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, 2001.

BOVÉ Paul A., « Afterworld 'Global/Local' Memory and Thought », in Rob Wilson et Wimal Dissanayake (Dir.), *Cultural Production and the Transnational Imaginary*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 1996, pp.372-385.

BOVINGDON Gardner, « The Not-So Silent Majority: Uyghur Resistance to Han Rule in Xinjiang », *Modern China*, janv. 2002, vol.28, n°1, pp.39-78.

BOVINGDON Gardner, *Autonomy in Xinjiang: Han Nationalists Imperatives and Uyghur Discontent*, Washington, East-West Center Washington, 2004.

BOWLES Dorcas D. et JACOBS Carolyn (Dir.), *Ethnicity & Race: Critical Concepts in Social Work*, Washington DC, National Association of Social Workers, 1994.

BREUILLARD Sabine, « Harbin ou l'infusion de la modernité », *Modernités russes – Les lieux de la modernité*, 2001, n°3, pp.151-161.

BROWN Melissa, « Ethnic Classification and Culture: The Case of the Tujia in Hubei, China », *Asian Ethnicity*, mars 2001, vol.2, n°1, pp.55-72.

BULAG Uradyn E., « Models and Moralities: The Parable of the Two 'Heroic Little Sisters of Grassland' », *The China Journal*, juillet 1999, n°42, pp.21-41.

BULAG Uradyn E., *The Mongols at China's Edge: History and the Politics of National Unity*, Lanham, Maryland, Rowman and Littlefield, 2002.

CABESTAN Jean-Pierre, « Les multiples facettes du nationalisme chinois », *Perspectives chinoises*, mai-juin 2005, n°88, pp.28-42.

CASSIN Barbara, « Politique de la mémoire. Des traitements de la haine », *Multitudes*, septembre 2001, n°6, pp.177-196.

CASTETS Rémi, « Le mal-être des Ouïghours du Xinjiang », *Perspectives chinoises*, juillet-août 2003, n°78, pp.34-48.

CASTORIADIS Cornélius, *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil, 1975.

CASTORIADIS Cornélius, *Le Monde morcelé : Les carrefours du labyrinthe III*, Paris, Seuil, 1990.

CASTORIADIS Cornélius, « Haine de soi, haine de l'autre », *Le Monde*, 9 octobre 1999.

Catalogue of Vintage Chinese Posters, 1939-1990, Londres, Bloomsbury House, 2006.

CHAN Joseph, « Calling the Tune without Paying the Piper: The Reassertion of Media Control in China », in C. Lo et M. Brosseau (Dir.), *China Review*, Hong Kong, Chinese University Press, 1995, pp.1-16 (section 5).

CHAN Tina Mai, « Propagating the Propaganda Film: The Meaning of Film in Chinese Communist Party Writings, 1949-1965 », *Modern China Literature and Culture*, 2003, vol.15, n°2, pp.154-192.

CHEN Fong-ching et JIN Guantao, *From Youthful Manuscripts to River Elegy: The Chinese Popular Cultural Movement and Political Transformation 1979-1989*, Hong Kong, The Chinese University Press, 1997.

CHEN Nancy N., CLARK Constance D., GOTTSCHANG Suzanne Z. et JEFFERY Lyn (Dir.), *China Urban Ethnographies of Contemporary Culture*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2001.

CHEN Theodore Hsi-en, « The New Socialist Man », *Comparative Education Review*, février 1969, vol.13, n°1, pp.88-95.

CHEN Xiaomei, *Occidentalism: A Theory of Counter-Discourse in Post-Mao China*, Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, 2002.

CHESNEAUX Jean, *Les sociétés secrètes en Chine*, Paris, Julliard, 1965.

CHESNEAUX Jean, *Le mouvement paysan chinois 1840-1949*, Paris, Seuil, 1976.

CHESNEAUX Jean et BASTID Marianne, *L'histoire de la Chine* (4 tomes), Paris, Hatier, 1969 à 1977.

CHESNEAUX Jean, *Sun Yat-sen*, Paris, Complexe, 1982.

CHIANG Kai-shek, *China's Destiny and Chinese Economic Theory*, trad. du chinois par Philip Jaffe, London, Dennis Dobson, 1947.

CHIANG Kai-shek 蒋介石, *Zhongguo de mingyun* 中国的命运 (Le destin de la Chine), Chongqing, Qingnian xialinggong yinxing, 1944.

CHURCHILL Ward, *Fantasies of the Master Race: Literature, Cinema and the Colonization of American Indians*, San Francisco, Californie, City Lights Books, 1998.

CLARK Paul, « Ethnic Minorities in Chinese Films: Cinema and the Exotic », *East West Film Journal*, vol.1, n°2, juin 1987, pp.15-31.

CLARK Paul, *Chinese Cinema: Culture and Politics since 1949*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

CLARK Paul, *Reinventing China: A Generation and Its Films*, Hong Kong, The Chinese University Press, 2005.

CLIFFORD James et MARCUS George E. (Dir.), *Writing Culture: The poetics and Politics of Ethnography*, Berkeley, Californie, University of California Press, 1986.

CLIFFORD James, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1988.

CLOTHEY Rebecca (2005). « China's Policies for Ethnic Minority Studies: Negotiating National Values and Ethnic Identities », *Comparative Education Review*, 2005, vol.49, n°3, pp. 389-409.

COLOMB Dominique, *L'essor de la communication en Chine : Publicité et Télévision au service de l'économie socialiste de marché*, Paris, L'Harmattan, 1997.

COPPOLA Antoine, *Image et pouvoir : Commentaires sur l'ordre spectaculaire en Asie*, Paris, Sulliver, 2005.

CRAIG Tim et KING Richard (Dir.), *Global Goes Local: Popular Culture in Asia*, Vancouver, University of British Columbia Press, 2001.

CROSSLEY Pamela K., SIU Helen F. et SUTTON Donald S. (Dir.), *Empire at the Margin: Culture, Ethnicity, and Frontier in Early Modern China*, Berkeley, Californie, University of California Press, 2006.

CUCHE Denys, « Nouveaux regards sur la culture : l'évolution d'une notion anthropologique », *Sciences humaines*, nov. 1997, n°77, pp.20-27.

CUISENIER Jean, « Repenser la notion de tradition populaire », in F. Conte (Dir.), *Cahiers slaves, Civilisation russe*, Paris, Université de Paris, septembre 1997, pp.5-15.

DAI Jinhua, « Classes et rapports de genre dans le discours dominant en Chine », trad. du chinois par Cheung Choi Wan, et trad. de l'anglais par Achim Sihler et Luciole Sauviat, *Alternatives sud*, 2005, vol.12, n°4, pp.153-168.

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

DEBORD Guy, *Commentaires sur la société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.

DEBORD Guy, *Correspondance : Volume VI janvier 1979–décembre 1987*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2006.

DE CERTEAU Michel, *La Culture au pluriel*, Paris, Seuil, 1993.

Dehors : numéro spécial du magazine des Français expatriés, sur le thème « La Chine s'affiche », hiver 1985, n°10.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka : pour une littérature mineure*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1975.

DERRIDA Jacques, *Positions : Entretien avec Henri Ronse, Julia Kristeva, Jean-Louis Houdebine et Guy Scarpetta*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1972.

DE SAUSSURE Ferdinand, *Cours de linguistique générale*, Payot, 1995

DIKÖTTER Frank, *The Discourse of Race in Modern China*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 1992.

DIKÖTTER Frank (Dir.), *The Construction of Racial Identities in China and Japan*, Honolulu, Hawai'i, University of Hawai'i Press, 1997.

DIKÖTTER Frank, « Race in China », in David Goldberg et John Solomos (Dir.), *A companion to racial and ethnic studies*, Oxford, Blackwell, 2002, pp.495-510.

DILLON Michael, *Xinjiang: Ethnicity, Separatism and Control in Chinese Central Asia*, Durham, Caroline du Nord, Department of East Asian Studies – University of Durham, 1995.

DIRKS Nicholas B., *Castes of Mind: Colonialism and the Making of Modern India*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2001.

DIRLIK Arif, « The Global in the Local », in Rob Wilson et Wimal Dissanayake (Dir.), *Cultural Production and the Transnational Imaginary*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 1996, pp.21-45.

DOAK Kevin M., « Nationalism as Dialectics. Ethnicity, Moralism, and the State in Early Twentieth Century Japan », In James W. Heisig and John C. Maraldo (Dir.), *Rude Awakenings, Zen, the Kyoto School, and the Question of Nationalism*, Honolulu, Hawai'i, University of Hawai'i Press, 1995, pp.174-196.

DOAK Kevin M., « Narrating China, Ordering East Asia: The Discourse on Nation and Ethnicity in Imperial Japan » in Kai-wing Chow, Kevin Doak, and Poshek Fu (Dir.), *Constructing Nationhood in Modern East Asia*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan Press, 2001, pp.90 et suivantes.

DOAK Kevin M., « Building National Identity through Ethnicity: Ethnology in Wartime Japan and After », *The Journal of Japanese Studies*, hiv. 2001, vol.27, n°1, pp.10 et suivantes.

DODIN Thierry et RÄTHER Heinz (Dir.), *Imagining Tibet: Perceptions, Projections and Fantasies*, Boston, Massachusetts, Wisdom Publications, 2001.

DONALD Stephanie, *Public Secrets, Public Spaces: Cinema and Civility in China*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, 2000.

DYER Richard, *White*, Londres, Routledge, 1997.

EBER Dena Elisabeth et NEAL Arthur G. (Dir.), *Memory and Representation: Constructed Truths and Competing Realities*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 2001.

EDISON Victoria et James, *Cultural Revolution, Posters and Memorabilia*, Victoria et James Edison, 2005.

ELLUL Jacques, *Propagandes*, Paris, Armand Colin, 1962.

ENGELS Friedrich, *L'origine de la famille : De la propriété privée et de l'État*, trad. de l'allemand par Jeanne Stern, Paris, Éditions sociales, 1975.

Erdong zhishi dituce : Zhongguo pian 儿童知识地图册：中国篇 (Collection de cartes géographiques pour la connaissance des enfants : La Chine), Chengdu, Chengdu ditu chubanshe, 1999.

EVANS Harriet, *Women and Sexuality in China: Dominant Discourses of Female Sexuality and Gender since 1949*, New York, Continuum, 1997.

EVANS Harriet et DONALD Stephanie (Dir.), *Picturing Power in The People's Republic of China, Posters of the Cultural Revolution*, Lanham, Maryland, Rowman & Littlefield Publishers, 1999.

FANON Frantz, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Seuil, 1952.

FANON Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, 2002.

FAUBEL Jeffrey, *Cultural Introspection on Chine Cinema: The Fifth Generation of Chinese Film Makers*, mémoire de Master soutenu à l'Indiana University, 1990.

FEI Xiaotong (FEI Hsiao-tung), « L'identification ethnique en Chine », trad. du chinois et de l'anglais par Charles Le Blanc, *Cahiers du centre d'études de l'Asie de l'Est*, 1981, n°2, pp.15-29.

FEI Xiaotong 费孝通, *Zhonghuaminzu duoyuan yiti geju 中华民族多元一体格局* (Concept de l'unité dans la diversité en Chine), Beijing, Zhongyang minzudaxue chubanshe, 1999.

FEIGELSON Kristian et PELISSIER Nicolas (Dir.), *Télérevolutions culturelles : Chine, Europe centrale, Russie*, Paris, L'Harmattan, 1998.

FENG Lan, « Reframing the Chinese Cultural Revolution in Diaspora: Joan Chen's The Sent Down Girl », *Literature/Film Quarterly*, 2004, vol.32,n°3, pp.193-198.

FERRET Stéphane, *Le philosophe et son scalpel- le problème de l'identité personnelle*, Paris, Editions de Minuit, 1993.

FEWSMITH Joseph, « The Political and Social Implications of China's Accession to the WTO », *The China Quarterly*, septembre 2001, n°167, pp.573-591.

FISKESJÔ Magnus, « Rescuing the Empire: Chinese Nation-Building in the Twentieth Century », *European Journal of Asian Studies*, 2006, vol.5, n°1, pp.15-44.

FLEURY Jean, *La culture*, Rosny, Bréal, 2002.

FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours : Leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970*, Paris, Gallimard, 1971.

FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir, la naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

FOUCAULT Michel, *La pensée du dehors*, Saint Clément, Fata Morgana, 1986.

FOUCAULT Michel, « *Il faut défendre la société* » : *Cours au Collège de France*, 1976, Paris, Seuil, 1997.

FOUCAULT Michel, *La naissance de la clinique*, Paris, PUF, 2003.

FRANGVILLE Vanessa, *L'incident de Shadian : la mémoire et la politique des minzu*, mémoire de DEA soutenue à l'Université Jean Moulin Lyon III, 2004.

FREUND Julien, *Sociologie de Max Weber*, Paris, PUF, 1968.

FUSS Diana, « Interior Colonies: Frantz Fanon and the Politics of Identification », *Diacritics*, été-automne 1994, vol. 24, n°2-3, pp.19-42.

GALAN Christian, « La pédagogie japonaise du début du XXe siècle sous le regard chinois », *Daruma*, aut. 2002/prin.2003, n°12-13, pp.147-169.

GAO Minglu 高名潞, ZHOU Yan 周彦, WANG Xiaojian 王小箭, WANG Mingxian 王明賢, TONG Dianhe 童滇合, *Zhongguo dangdai meishu shi , 1985-1986 中國當代美術史, 1985-1986 (Histoire de l'art contemporain chinois, 1985-1986)*, Shanghai, Shanghai renmin chubanshe, 1991.

GAVIN Masako, *Shiga Shigetaka, 1963-1927, The Forgotten Enlightener*, Londres, Curzon Press, 2001.

GEERTZ Clifford, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973.

GENETTE Gérard, *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GENG Shimin, « On the Fusion of Nationalities in the Tarim Basin and the Formation of the Modern Uighur Nationality », *Central Asian Survey*, décembre 1984, vol.3, n°4, pp.1-14.

GERNET Jacques, *Le monde chinois*, Paris, Armand Colin, 1999.

GERVERS Michael et SCHLEPP Wayne (Dir.), *Cultural Contact, History and Ethnicity in Inner Asia*, Toronto, Centre for Asia Pacific Studies, 1996.

GIBSON Nigel C., *Fanon: The Postcolonial Imagination*, Cambridge, Polity Press, 2003.

GILLETTE Maris Boyd, *Between Mecca and Beijing: Modernization and Consumption among urban Chinese Muslims*, Stanford, Californie, Stanford University Press, 2000.

GIROD Michel, *Penser le racisme : De la responsabilité des scientifiques*, Paris, Calmann-Lévy, 2004.

GLADNEY Dru C., « The Ethnogenesis of the Uighur », *Central Asian Survey*, mars 1990, vol.9, n°1, pp.1-28.

GLADNEY Dru C., « Transnational Islam and Uighur National Identity: Salman Rushdie, Sino-Muslim Missile Deals, and the Trans-Eurasian Railway », *Central Asian Survey*, septembre 1992, vol.11, n°3, pp.1-20.

GLADNEY Dru C., « Representing Nationality in China: Refiguring Majority/Minority Identities », *The Journal of Asian Studies*, février 1994, vol.53, n°1, pp.92-123.

GLADNEY Dru C., « Tian Zhuangzhuang, The 'Fifth Generation' and 'Minorities Films' in China: A Review Essay », *Public Culture*, 1995, vol.8, n°1, pp.161-175.

GLADNEY Dru, « Internal Colonialism and the Uyghur Nationality: Chinese Nationalism and its Subaltern Subjects », *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien – Les Ouïgours au XXe siècle*, janvier-juin 1998, n°25, pp.46-63.

GLADNEY Dru C., *Ethnic Identities: The Making of Muslim Minority Nationality*, Orlando, Harcourt Brace & Company, 1998.

GLADNEY Dru C., *Dislocating China Reflections on Muslims, Minorities and Other Subaltern Subjects*, London, Hurst and Company, 2004.

GOLDMAN Merle, « The rectification campaign at Peking University: May-June 1957 », *China Quarterly*, oct.-dec. 1962, n°12, pp.138-153.

GOLDMAN Merle et GU Edward (Dir.), *Chinese Intellectuals Between State and Market*, Londres Routledge, 2004.

GOODMAN David S., « The Campaign to 'Open Up the West': National, Provincial-level and Local Perspectives », *The China Quarterly*, juin 2004, n°178, pp.319-357.

GORSKY Claude, *La Chine à l'affiche*, Paris, Ramsay, 1997.

GRAMSCI Antonio, *Textes*, trad. de l'italien par Jean Bramont, Gilbert Moget, Armand Monjo, Françoise Ricci et André Tosel, Paris, Éditions sociales, 1983.

GRANET Marcel, *La pensée chinoise*, Albin Michel, 1999.

GREENFIELD Robert, *The Spiritual Supermarket*, New York, Dutton & Co, 1975.

GRENFELL Michael et KELLY Michael (Dir.), *Pierre Bourdieu: Language, Culture and Education – Theory into Practice*, Berne, Peter Lang, 2004.

GROS Stéphane, « The Politics of Name: The Identification of the Dulong (Drung) of Northwest Yunnan », *China Information*, juillet 2004, vol.18, n°2, pp.275-301.

GUIRAUD Pierre, *La sémiologie*, Paris, PUF, 1983.

GUO Yingjie, *Cultural Nationalism in Contemporary China: The Search for National Identity Under Reform*, Londres, Routledge, 2004.

HALL Stuart (Dir.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*, Londres, the Open University, 1997.

HAMADA Masami, « La transmission du mouvement nationaliste au Turkestan oriental (Xinjiang) », *Central Asian Survey*, mars 1990, vol.9, n°1, pp.29-48.

HAN Jinchun 韩锦春 et LI Yifu 李毅夫, « Hanwen « minzu » yici de chuxian jiqi chuqi shiyong qingkuang » 汉文‘民族’一词的出现及其初期使用情况, (Contexte de l'émergence et des premières utilisations du mot chinois 'minzu'), *Minzu yanjiu*, 1984, vol. 2, pp. 36-43.

HAN Shaogong 韩少功, « Wenxue de 'gen' » 文学的‘根’ ('Racines' de la littérature), *Zuojia 作家*, 1985, n°4, p.5.

HAO Xiaoming et CHEN Y., « Film and Social Change: The Chinese Cinema in the Reform Era », *Journal of Popular Film and Television*, 2000, vol.28, n°1, pp.36-45.

HARDT Michael et NEGRI Antonio, *Empire*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2000.

HARRELL Stevan, *Cultural Encounters on China's Ethnic Frontiers*, Seattle, Washington, University of Washington Press, 1995.

HARRELL Stevan, *Ways of Being Ethnic in Southern China*, Seattle, Washington, University of Washington Press, 2001.

HARRIS Rachel, « From Shamanic Ritual to Karaoke: The (trans) Migrations of a Chinese Folksong », *Chimes*, 2000, n° 14-15, pp.48-60.

HARRIS Rachel, « Wang Luobin: Folk Song King of the Northwest or Song Thief?: Copyright, Representations, and Chinese Folk Songs », *Modern China*, juillet 2005, vol.31, n°3, pp.381-408.

HAZAN Éric, *LQR : La propagande au quotidien*, Paris, Seuil, 2006.

HEBERER Thomas, « Ethnic Entrepreneurship and Ethnic Identity: A Case Study among the Liangshan Yi (Nuosu) in China », *The China Quarterly*, 2005.

HECHTER Michael, *Internal Colonialism: The Celtic Fringe in British National Development*, New Brunswick, New Jersey, Transaction Publishers, 1999.

HELFFER Mireille, *Mchod Rol, les instruments de la musique tibétaine*, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, 1995.

HÉNARD Daniel, TRÉFOUEL Jacques, *Archille Millien, passeur de mémoire*, Bonnot, Les films du Lieu-dit, 2005.

HERSHATTER Gail, HONIG Emily, LIPMAN Jonathan N. et STROSS Randall (Dir.), *Remapping China: Fissures in Historical Terrain*, Stanford, Californie, Stanford University Press, 1996.

HIRSH Francine, « The Soviet Union as a Work-in-Progress: Ethnographers and the Category Nationality in the 1926, 1937, and 1939 Censuses » *Slavic Review*, 1997, n°56, pp.251-278.

HJORT Mette et MACKENZIE Scott, *Cinema and Nation*, Londres, Routledge, 2000.

HOBSBAWM Eric, *Nations et nationalisme depuis 1780*, trad. de l'anglais par Dominique Peters, Paris, Gallimard, 1992.

HOBSBAWM Eric et RANGER Terence (Dir.), *L'invention de la tradition*, trad. de l'anglais par Christine Vivier, Paris, Éditions Amsterdam, 2006.

HOLM David, *Art and Ideology in Revolutionary China*, Oxford, Clarendon Press, 1991.

HONIG Emily, « Socialist Sex: The Cultural Revolution Revisited », *Modern China*, 2003, vol.29, n°2, pp.143-175.

HONIG Emily, *Creating Chinese Ethnicity: Subei People in Shanghai, 1850-1980*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1992.

HSIAO Kung-chuan, *A Modern China and a New World: K'ang Yu-wei, Reformer and Utopian, 1858-1927*, Seattle and London, University of Washington Press, 1975.

HSU Immanuel, *The Rise of Modern China*, Oxford, Oxford University Press, 1995.

HU Jubin, *Projecting a Nation: Chinese National Cinema Before 1949*, Hong Kong, Hong Kong University Press, 2003.

HU Ke, « Contemporary Film Theory in China », trad. du chinois par Chris Berry, Ted Wang et Chen Mei, *Screening the Past*, n°3, 1997.

HUANG Chongzhen, *The Culture of China's Minority Nationalities*, Wuhan, Wuhan Publishing House, 2003.

HUANG Guangxue 黄光学 et SHI Lianzhu 施联朱, *Zhongguo de minzu shibie, 56 ge minzu de laishi* 中国的民族识别, 56个民族的来史 (L'identification des *minzu* de Chine, l'origine des 56 *minzu*), Beijing, Minzu chubanshe, 2005.

HUGHES Christopher R., « Interpreting Nationalist Texts: A post-structuralist approach », *Journal of Contemporary China*, mai 2005, vol.14, n°43, pp.247-267.

IREDALE Robyn, BILIK Naran, GUO Fei, HOY Caroline, et WANG Su (Dir.), *Contemporary Minority Migration, Education and Ethnicity in China*, Cheltenham, Edward Elgar Publishing, 2001.

IREDALE Robyn BILIK Naran et GUO Fei (Dir.), *China's Minorities on the Move: Selected Case Studies*, Armonk, New York, 2003.

JAMIN Jérôme, « Imagination et imaginaire : Hommage à Cornelius Castoriadis », *Les cahiers internationaux de symbolisme*, 1998, n°89-90-91, pp.227-232.

JARRING Gunnar, *Return to Kashgar: Central Asian Memoirs in the Present*, trad. du suédois par Eva Claeson, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 1986.

JAVIN Linda, *The Monkey and the Dragon*, Melbourne, Text Publishing, 2001.

JEFFREYS Elaine (Dir.), *Sex and Sexuality in China*, Londres, Routledge, 2006.

JIN Binggao, « When Does The Word 'Minority Nationality' First Appear in Our Country? », *Minzu tuanjie*, 1987, vol.6.

JIN Siyan, *L'écriture subjective dans la littérature contemporaine : Devenir je*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2006.

JULLIER Laurent, *L'analyse de séquences*, Paris, Armand Colin, 2000.

JULLIER Laurent, *Le Son au cinéma*, Paris, Cahiers du cinéma, 2006.

KEYES Charles, « Presidential Address: 'The People of Asia' – Science and Politics in the Classification of Ethnic Groups in Thailand, China and Vietnam », *The Journal of Asian Studies*, nov. 2002, vol.61, n°4, pp.1163-1203.

KILANI Mondher, *L'invention de l'autre : Essais sur le discours anthropologique*, Lausanne, Éditions Payot Lausanne, 2000.

KILPATRICK Jacquelyn, *Celluloid Indians: Native Americans and Film*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1999.

KING Anthony D. et KUSNO Abidin, « On Be(i)jing in the World: 'Postmodernism,' 'Globalization,' and the Making of Transnational Space in China », in Arif Dirlik et Xudong Zhang (Dir.), *Postmodernism & China*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2000, pp.41-67.

KRAUS Richard et WAN Jihong, « Hollywood and China as Adversaries and Allies », *Pacific Affairs*, automne 2002, vol.75, n°3, pp.419-434.

KUOSHU Harry H., *Celluloid China: Cinematic Encounters with Culture and Society*, Carbondale, Illinois, Southern Illinois University Press, 2002.

KUPPER Adam, *Culture: The Anthropologists' Account*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1999.

LABAT Alain, *Le triple démisme et les origines de la philosophie politique de Sun Yatsen*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Jean Moulin Lyon III, 1984.

LAING Ellen Johnston, *The Winking Owl: Art In the People's Republic of China*, Berkeley, California, University of California Press, 1988.

LANDSBERGER Stefan, *Chinese Propaganda Posters from Revolution to Modernization*, Armonk, New York, M.E. Sharpe, 1995.

LANDSBERGER Stefan, site Internet du chercheur compilant des centaines d'affiches de propagande, sur le site de l'International Institute of Social History : <http://www.iisg.nl/~landsberger/> (dernière consultation en octobre 2007).

LAPLANTINE François, *Je, nous et les autres*, Paris, Le Pommier-Fayard, 1999.

LAPLANTINE François et NOUSS Alexis (Dir.), *Métissages : de Arcimboldo à Zombi*, Paris, Pauvert, 2001.

LAU Kin Chi, « Représentations de la Chine rurale dans le discours de la modernisation », trad. de l'anglais par Achim Sihler, Luciole Sauviat et Bernard Duterme, *Alternatives sud*, 2005, vol.12, n°4, pp.17-29.

LAURENT Natacha, *L'œil du Kremlin : Cinéma et censure en URSS sous Staline (1928-1953)*, Paris, Privat, 2000.

LAVOIE Gervais, « Identité ethnique et folklorisation : Le cas des Mongols de Chine », *Anthropologie et Sociétés*, 1986, vol.10, n°2, pp.57-74.

LE BIHAN Yann, « 'La femme noire' dans l'imaginaire occidental masculin », *L'autre : Clinique, culture et société*, 2006, vol.7, n°1, pp.43-59.

LE BLANC Charles et HELLY Denise (Dir.), « La Chine : La question des minorités en Chine – Orientations générales », *Recherche sur l'Asie de l'Est*, avril 1981, n°2.

LEFEBVRE Martin, « Figuration du personnage : L'Indien du cinéma américain », *Revue d'études cinématographiques*, automne 1990, vol.1, n°1-2.

LEE Gregory, « 'The East Is Red' Goes Pop: Commodification, Hybridity and Nationalism in Chinese Popular Song and Its Televisual Performance' », *Popular Music*, janvier 1995, vol.14, n°1, pp.95-110.

LEE Gregory, « Chineseness and MTV: Construction of the 'Ethnic' Imaginary and the Recuperation of National Symbolic Space by the Official Ideology » *Culture and Communication*, 1998, vol.1, n°2.

LEE Gregory B., *La Chine et le Spectre de l'Occident : Contestation poétique, modernité et métissage*, trad. de l'anglais par Éliane Utudjian Saint-André, Paris, Syllepse, 2002.

LÉNINE Vladimir I.O., *Du droit des nations à disposer d'elles-mêmes*, Paris–Moscou, trad. du russe, Éditions sociales–Éditions du progrès, 1973.

LENINE Vladimir I.O., *L'impérialisme, stade suprême du capitalisme*, trad. du russe, Paris, La Dispute, 1976.

LESSER Jeffrey, *Negotiating National Identity: Immigrants, Minorities, and the Struggle for Ethnicity in Brazil*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 1999.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Le Cru et le Cuit*, Paris, Plon, 1964.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Plon, 1974.

LÉVI-STRAUSS Claude, *Race et histoire*, Paris, Denöel, 1987.

LI Yu, *Representations of Ethnic Minorities in Chinese Propaganda Posters, 1957-1983*, disponible sur le site de Ohio State University <http://mclc.osu.edu/rc/pubs/minzu> (page consultée en décembre 2006)

LIANG Qichao 梁启超, *Yinbishi heji 飲冰室合集* (Recueil de Yinbingshi), Beijing, Zhonghua shuju, 1936.

LIE John, *Multiethnic Japan*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 2004.

LIEOU Tsing, « Les meilleurs films de l'année », *La Chine en construction*, trad. du chinois, septembre 1963, n°9, pp.16-17.

LIEW Leong H. et WANG Shaoguang (Dir.), *Nationalism, Democracy and National Integration in China*, Londres, Routledge, 2004.

LINK Perry, *The Uses of Literature: Life in the Socialist Chinese Literary System*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2000.

LISCAK Vladimir, « The Origins of Ethnology in China: A survey (from the mid-1890s till the mid-1940s) », *Archiv Orientalni*, 1993, vol.61, n°1, pp.41-62.

LITZINGER Ralph A., *Other Chinas: The Yao and the Politics of National Belonging*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2000.

LIU Kang, *Globalization and Cultural Trends in China*, Honolulu, Hawai'i, University of Hawai'i Press, 2004.

LIU Mingxin, « A Historical Overview on Anthropology in China », *Anthropologist*, 2003, vol.5, n°4, pp.217-223.

LIU Xiaoyuan, « Communism, Nationalism, Ethnicism, and China's 'National Question', 1921-1945 », in C.X. George Wei et Xiaoyuan Liu (Dir.), *Chinese Nationalism in Perspective: Historical and Recent Cases*, Westport, Connecticut, Greenwood Press, 2001, pp.121-149.

LIU Xiaoyuan, *Frontier Passages: Ethnopolitics and the Rise of Chinese Communism, 1921-1945*, Stanford, Californie, Stanford University Press, 2004.

LOH Wai-fong, « From Romantic Love to Class Struggle: Reflexions on the Film Liu Sanjie », in Bonnie McDougall (Dir.), *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China, 1949-1979*, Berkeley, California, University of California Press, 1984, pp.165-176.

LOMBARD-SALMON Claudine, *Un exemple d'acculturation chinoise : La province du Gui Zhou au XVIIIe siècle*, Paris, ÉFÉO, 1972.

LOPEZ Donald, « New Age Orientalism: The Case of Tibet », *Tricycle: The Buddhist Journal*, printemps 1994, vol.3, n°2, pp.36-43.

LOUIE Kam, « Masculinities and Minorities: Alienation in 'Strange Tales from Strange Lands' », *The China Quarterly*, décembre 1992, n°132, pp.1119-1135.

LOUIE Kam, *Strange Tales from Strange Lands: Stories by Zheng Wanlong*, New York, East Asia Program Cornell University, 1993.

LOUSSOUARN Anne, « Censure : La danse des ciseaux », *Perspectives chinoises*, juillet-août 1997, n°42, pp.21-27.

LU Tonglin, *Misogyny, Cultural Nihilism & Oppositional Politics: Contemporary Chinese Experimental Fiction*, Stanford, Californie, Stanford University Press, 1995.

LULL James, *Inside Family Viewing: Ethnographic Research on Television's Audiences*, London, Routledge, 1990.

LUTZ Catherine et COLLINS Jane, *Reading National Geography*, Chicago, Illinois, University of Chicago Press, 1993.

LYOTARD Jean-François, *La Condition postmoderne : Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

MA Kaixian 马开贤, *Shadian de zuotian- jintian*, 沙甸的昨天- 今天 (Shadian d'hier et d'aujourd'hui), Kunming, Yunnan daxue chubanshe, 1995.

MA Laurence J.C. et XIANG Biao, « Native Place, Migration and the Emergence of Peasant Enclaves in Beijing », *The China Quarterly*, septembre 1998, n°155, pp.546-581.

MACKERRAS Colin, « Uygur Performing Arts in Contemporary China », *The China Quarterly*, mars 1985, n°101, pp.58-77.

MACKERRAS Colin, « Aspects of Bai Culture Change and Continuity in a Yunnan Nationality », *Modern China*, 1988, vol.14, n°1, pp.51-84.

MACKERRAS Colin, *China's Ethnic Minorities and Globalisation*, Londres, Routledge, 2003.

MACKERRAS Colin (Dir.), *Ethnicity in Asia*, Londres, Routledge, 2003.

MAGDOFF Harry, « Militarism and Imperialism », *The American Economic Review*, mai 1970, vol.2, n°2, pp.237-242.

MALINOWSKI Bronislaw, *Une théorie scientifique de la culture*, trad. de l'anglais par Pierre Clinquart, Paris, Seuil, 1968.

MANKEKAR Purnima et SCHEIN Louisa, « Introduction: Transnationalism and Social Erotics », *The Journal of Asian Studies*, mai 2004, vol.63, n°2, pp.357-365.

MAO Zedong, *Mao Zedong xuanji* 毛泽东选集 (Oeuvres choisies de Mao Zedong), Beijing, Renmin chubanshe, 1969.

MARX Karl et ENGELS Friedrich, *Selected Works: Volume 1*, Moscou, Progress Publishers, 1969.

MAYER Vicki, « Living Telenovelas/Telenovelizing Life: Mexican American Girls' Identities and Transnational Telenovelas », *The Journal of Communication*, septembre 2003, pp.479-495.

MEDIA ENTERTAINEMENT AND ARTS ALLIANCE (Rapport sur le cinéma chinois), pour le Département du commerce et des affaires étrangères australien, juin 2004.
Consultable en ligne sur le site du gouvernement australien : <http://www.dfat.gov.au> (dernière consultation en août 2007).

MEMMI Albert, *La dépendance*, Paris, Gallimard, 1979.

MEMMI Albert, *Portrait du colonisé – Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, 1985.

MEMMI Albert, « Les fluctuations de l'identité culturelle », *Esprit*, janvier 1997, n°228, pp.94-106.

MI Jiayan, « The Visual Imagined Communities: Media State, Virtual Citizenship and Television in *Heshang (River Elegy)* », in *Quarterly Review of Film and Video*, Octobre 2005, vol. 22, n° 4, pp.327-340.

MIGNOLO Walter D., « Géopolitique de la connaissance, colonialité du pouvoir et différence coloniale », trad. de l'anglais par Anne Querrien, *Multitudes*, septembre 2001, n°6, pp.56-71.

MILLIEN Archille, *Chansons populaires du Nivernais et du Morvan (7 tomes)*, Grenoble, Famdt, 2002.

MILLWARD James A., *Beyond the Pass: Economy, Ethnicity, and Empire in Qing Central Asia, 1759-1864*, Stanford, California, Stanford University Press, 1998.

MINC Alain, *Ce monde qui vient*, Paris, Grasset, 2004.

MOLINA Natalia, « Illustrating Cultural Authority: Medicalized Representations of Mexican Communities in Early-Twentieth-Century Los Angeles », *Aztlán – A Journal of Chicano Studies*, printemps 2003, vol.28, n°1, pp.129-143.

MORGAN Lewis H., *La société archaïque*, trad. de l'américain par H. Jaouiche, Paris, Éditions anthropos, 1985.

MORLEY David, *Televisions, Audiences and Cultural Studies*, Londres, Routledge, 1992.

MOTTET Jean, *Série télévisée et espace domestique, la télévision, la maison, le monde*, Paris, L'Harmattan, 2005.

MOUSTACHE Honoré, « Altérité et transfert culturel dans l'analyse », *L'autre : Clinique, culture et société*, 2006, vol.7, n°1, pp.29-41.

MUDIMBE Valentin Yves, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indiana, Indiana University Press, 1988.

MULLANEY Thomas S., *Ethnic Classification Writ Large*, Londres, Sage Publications, 2004.

MULLANEY Thomas S. (Dir.), *China Information- Special Issue on Ethnic Classification*, juil. 2004, vol.18, n°2.

NABY Eden, « Uighur Elites in Xinjiang », *Central Asia Survey*, septembre-décembre 1986, vol.4, n°3-4, pp.241-254.

NANTA Amand, « Koropokgrus, Aïnous, Japonais, aux origines du peuplement de l'archipel : Débats chez les anthropologues, 1884-1913 », *Ebisu*, printemps-été 2003, n°30, pp.123-154.

NARAN Bilige 纳日碧力戈, *Xiandai Beijing xia de zuqun jiangou 现代背景下的族群建构* (Le contexte moderne de la construction des *zuqun*), Kunming, Yunnan jiaoyu chubanshe, 2000.

NGUYEN TRI Christine, « Culture lettrée et pédagogie occidentale en Chine – les manuels scolaires des Presses commerciales de Shanghai au début du XXe siècle », *Daruma*, aut. 2002/prin.2003, n° 12-13, pp.171-196.

NIMNI Ephraïm, *Marxism and Nationalism: Theoretical Origins of a Political Crisis*, Londres, Pluto Press, 1994.

O'CONNOR John E. et ROLLINS Peter C. (Dir.), *Hollywood's Indian: The Portrayal of the Native American in Film*, Lexington, Kentucky, The University Press of Kentucky, 2003.

PALMER KAUP Catherine, « Regionalism versus Ethniconationalism in the People's Republic of China », *The China Quarterly*, décembre 2002, n°172, pp.863-884.

PAN Jiao 潘蛟, « 'Qunzu' yiqi xiangguan gannian zai xifang de liubian » '群族'及其相关概念在西方的流变 (Permutations en Occident de 'qunzu' et d'autres notions relatives), *Guangxi minzu xueyuan xuebao*, sept. 2003, vol.25, n°5, pp.53-61.

PAN Jiao 潘蛟, *'Minzu' de bolai ji xiangguan de zhenglun* '民族'的舶来及相关的争论 (Controverse sur l'origine et les questions relatives à 'minzu'), thèse de doctorat soutenue à l'Université centrales des *minzu* (*Zhongyang minzu daxue*), Beijing, 2000.

PARFIT Derek, *Reasons and Persons*, Oxford, Oxford University Press, 1986.

PEGG Caroline, *Mongolian Music, Dances and Oral Narratives: Performing Diverse Identities*, Seattle, University of Washington, 2001.

PENG Youjun, « Frontières et minorités chinoises », *Monde chinois*, hiver 2004-2005, n°3, pp.89-100.

PIEKE Frank N. et MALLEE Hein (Dir.), *Internal and International Migration: Chinese Perspectives*, Londres, Curzon Press, 1999.

PIEMME Jean-Marie, *La propagande inavouée*, Paris, Union générale d'éditions, 1975.

PIGUET Marie-France, « Observation et histoire. Race chez Amédée Thierry et William F. Edwards », *L'Homme*, 2000, n°153, pp.93-106.

POIRIER Nicolas, *Castoriadis, L'imaginaire radical*, Paris, PUF, 2004.

POULIN Richard, *La politique des nationalités de la République populaire de Chine*, Québec, Éditeur officiel du Québec, 1984.

POUTIGNAT Philippe et STREIFF-FENART Jocelyne, *Théories de l'ethnicité*, Paris, PUF, 1995.

REES Helen, « The Many Musics of a Chinese County Town: A Case-Study of Co-Existence in Lijiang, Yunnan Province », *Asian Music*, aut. 1995 – hiv. 1996, vol.27, n°1, pp.63-102.

REES Helen, « Music and Chinese Society: The People's Republic of China », in Robert C. Provine, Yoshihiko Tokumaru et Lawrence J. Witzleben (Dir.), *The Garland Encyclopedia of World Music – East Asia: China, Japan and Korea (vol.7)*, Londres, Routledge, 2002, pp.411-421.

REYNAUD Bérénice, *Nouvelles Chines, Nouveaux cinémas*, Paris, Cahiers du cinéma, 1999.

REYNAUD Bérénice, « Dancing with Myself, Drifting with my Camera: The Emotional Vagabonds of China's New Documentary », *Senses of Cinema*, 2003, n°28.

Disponible sur Internet : www.sensesofcinema.com/ (dernière consultation en octobre 2007).

RICŒUR Paul, *Soi même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.

RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire et l'oubli*, Paris, Seuil, 2000.

RIGGINS Stephan H. (Dir.), *The Socialness of Things: Essays on the Socio-semiotics of Objects*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1994.

ROSDOLSKY Roman, *Engels and the 'Non-historic' Peoples: The National Question in the Revolution of 1848*, Glasgow, Critique Books, 1986.

ROSE Gillian, *Visual Methodologies: An Introduction to the Interpretation of Visual Materials*, Londres, Sage Publications, 2007.

ROSSABI Morris (Dir.), *Governing China's Multiethnic Frontiers*, Seattle, Washington, University of Washington Press, 2004.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Emile ou de l'éducation*, Paris, Flammarion, 1999.

ROUX Alain, *La révolution culturelle en Chine*, Paris, PUF, 1976.

SABAREE Mitra, « Comeback of Hundred Flowers in Chinese Literature: 1976-1989 », in Tan Chung (Dir.), *Across the Himalayam Gap: An Indian Quest for Understanding China*, New Delhi, Gyan Publising House, 1998, chapitre 4/38.

SAID Edward W., *L'Orientalisme : L'Orient crée par l'Occident*, trad. de l'américain par Catherine Malamoud, Paris, Seuil, 2005.

SAKAI Naoki, « La modernité et sa critique : Problèmes de l'universalisme et du particularisme », trad. de l'anglais par Emmanuel Videcoq, *Multitudes*, septembre 2001, n°6, pp.86-98.

SANTOS Gonzalo Duro Dos, « The Anthropology of Chinese Kinship: A critical Overview », *European Journal of East Asian Studies*, oct. 2006, vol.5, n°2, pp.275-333.

SAUTMAN Barry, « Racial Nationalism and China's External Behaviour », *World Affairs*, aut.1997, vol.160, n°2, pp.78-95.

SAUTMAN Barry, « The Tibet Issue in Post-summit Sino-American Relations », *Pacific Affairs*, printemps 1999, vol.72, n°1, pp.7-21.

SAVARÈSE Éric, *Constitution de l'imaginaire colonial comme processus de légitimation de la colonisation*, thèse de doctorat soutenue à l'Université d'Aix-Marseille, 1995.

SAVARÈSE Éric, « École et pouvoir colonial : Retour sur la légitimation de la colonisation », *Dialogues politiques*, janvier 2003, n°2.

SAVARÈSE Éric, « L'ennemi sans corps. Le fellaga dans l'affiche politique pendant la guerre d'Algérie », *Individu, Famille et Société en Méditerranée – Cahier du CERES*, 2003, n°23, pp.135-149.

SAYAD Abdelmalek, *La double absence : Des illusions de l'émigré aux souffrances de l'immigré*, Paris, Seuil, 1999.

SCHARPING Thomas, *Birth Control in China, 1949-2000: Population Policy and Demographic Development*, Londres, Routledge, 2003.

SCHEIN Louisa, « The Consumption of Colors and Politics of White Skin in Post-Mao China », *Social Text*, 1994, n°41, pp.141-164.

SCHEIN Louisa, « Gender and Internal Orientalism in China », *Modern China*, janvier 1997, vol.23, n°1, pp.69-98.

SCHEIN Louisa, *Minority Rules, the Miao and the Feminine in China's Cultural Politics*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2000.

SCHEIN Louisa, « Urbanity, Cosmopolitanism, Consumption », in Nancy Chen (Dir.), *China Urban, Ethnographies of Contemporary Culture*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2001, pp. 225-241.

SCHEIN Louisa, « Homeland Beauty: Transnational Longing and Hmong American Video », *The Journal of Asian Studies*, mai 2004, vol.63, n°2, pp.433-463.

SCHOENHALS Michael, *'Non-people' in the People's Republic of China: A Chronicle of Terminological Ambiguity*, Bloomington, Indiana, East Asian Studies Center, Indiana University, 1994.

SCHRAM Stuart R., *Ideology and Policy in China Since the Third Plenum, 1978-84*, Londres, Contemporary China Institute – School of Oriental and African Studies, 1984.

SCHURMANN Franz, *Ideology and Organization in Communist China*, Berkeley, Californie, University of California Press, 1968.

SHAMBAUGH David, « China's Propaganda System: Institutions, Process and Efficacy », *The China Journal*, janvier 2007, n°57.

SHEN Kuiyi, « Publishing Posters Before the Cultural Revolution », in *Modern Chinese Literature and Culture*, 2000, vol.12, n°2, pp.177-202.

SHI Anbin, *A Comparative Approach to Redefining Chineseness in the Era of Globalization*, Lewiston, New York, Edwin Mellen Press, 2003.

SIMON Pierre-Jean, *Pour une sociologie des relations interethniques et des minorités*, Rennes, Presse Universitaires de Rennes, 2006.

SILBERGELD Jerome, *China into Film: Frames of Reference in Contemporary Chinese Cinema*, Londres, Reaktion Books, 1999.

SMITH Joanne, « Four Generations of Uyghurs: The Shift towards Ethno-political Ideologies among Xinjiang's Youth », *Journal of Central Asian Studies*, 2000, n°2, pp.225-238.

SMITH Joanne, « 'Making Culture Matter': Symbolic, Spatial and Social Boundaries between Uyghurs and Han Chinese », *Asian Ethnicity*, sep. 2002, vol.3, n°2, pp.153-174.

SMITH Valerie (Dir.), *Representing Blackness: Issues in Films and Video*, Londres, Rutgers University Press, 1997.

SOLINGER Dorothy J., « The Floating Population in the Cities: Chances for Assimilation ? », in Deborah S. Davis, Richard Kraus, Barry Naughton et Elizabeth J. Perry (Dir.), *Urban Spaces in Contemporary China: The Potential for Autonomy and Community in Post-Mao China*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001, pp.113-139.

Sou-Sou, « Deux sœurs courageuses », *La Chine en construction*, trad. du chinois, juillet 1965, n°7, p.17.

STALINE Joseph V., *Le marxisme et les problèmes de linguistique*, trad. du russe, Tirana, Naim Frasheri, 1969.

STALINE Joseph V., *Le marxisme et la question nationale et coloniale*, trad. du russe, Paris, Éditions sociales, 1950.

STARR Frederick S. (Dir.), *Xinjiang: China's Muslim Borderland*, Armonk, New York, M.E. Sharpe, 2004.

STERNE Johnathan, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2003.

STEWART Withney, *Deng Xiaoping: Leader in a Changing China*, Minneapolis, Minnesota, Lerner Publications, 2001.

SULLIVAN Michael, *Art and Artists of Twentieth Century China*, Berkeley, California, University of California Press, 1996.

SUN Shao-Yi, « Global Image Consumption and Chinese Cinema: Random Thoughts on *Xiu Xiu: The Sent Down Girl* », in *Cinedossier*, Taipei, Taiwan, 1999.

SUN Yat-sen 孙中山, *San min zhuyi 三民主义* (Trois principes du peuple), Taipei, Sanmin shuju, 1973.

SUN Yat-sen, *Les trois principes du peuple*, Taipei, China Publishing Company, 1983.

TAJIYEFU Pi'er-Andelie 皮尔－安德烈·塔吉耶夫 (Pierre-André Targuieff), *Zhongzuzhuyi yuanliu 种族主义源流* (Le Racisme), trad. du français par Gao Lingshan 高凌瀚, Beijing, Editions Sanlian, 2005.

TANG Xiaobing, « Configuring the Modern Space: Cinematic Representation of Beijing and Its Politics », *East-West Film Journal*, juillet 1994, vol.8, n°2, pp.47-69.

TANG Xiaobing, *Global space and the nationalist discourse of modernity: The historical thinking of Liang Qichao*, Stanford, Californie, Stanford University Press, 1996.

TANRIDAGLI Gülzade, « Le roman historique, véhicule du nationalisme ouïgour », *Cahiers d'études sur la Méditerranée orientale et le monde turco-iranien – Les Ouïgours au XXe siècle*, janvier-juin 1998, n°25, pp.134-145.

TAPP Nicholas, « In Defense of the Archaic: A Reconsideration of the 1950s Ethnic Classification Project in China », *Asian Ethnicity*, mars 2002, vol.3, n°1, pp.64-84.

TASHI Dawa (ZHAXI Dawa), « Où est ma terre d'appartenance ? », *Courrier International*, trad. du chinois par Rafaël Jacquet, du 18 au 24 mars 2004, n°698, pp.18-19.

TCHEN Lin-Jou, « Les minorités nationales reflètent le progrès socialiste par le chant et la danse », *La Chine en construction*, trad. du chinois, février 1965, n°2, pp.7-10.

TEO Stephen, « 'There Is No Sixth Generation !' Director Li Yang on Blind Shaft and His Place in Chinese Cinema », *Senses of Cinema*, juin 2003, n° 26.

Disponible en ligne sur le site de la revue : www.sensesofcinema.com (dernière consultation en août 2007).

THIESSE Anne-Marie, *Ils apprenaient la France : L'exaltation des régions dans le discours patriotique*, Paris, Ministère de la Culture et Mission du Patrimoine ethnologique, 1997.

THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales : Europe XVIIIe – XXe siècle*, Paris, Seuil, 2001.

THOMAS Joël (Dir.), *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*, Paris, Ellipses, 1998.

THORAVAL Joël, « Le concept de *minzu* est-il obscur ? À propos du débat sur la notion de 'minzu' dans les années 1980. » in *Bulletin de sinologie*, mars 1990, n°65, pp.24-41.

THORAVAL Joël, « L'usage de la notion 'd'ethnicité' appliquée à l'univers culturel chinois », in *Perspectives chinoises*, juil.- août 1999, n°54, pp.44-59.

« Tian Zhuangzhuang, A Rare Insight Director », 14 juin 2004, article en ligne sur www.eastday.com ou sur www.china.org.cn (dernière consultation en août 2007).

TODOROV Tzvetan, *Nous et les autres : La réflexion française sur la diversité humaine*, Paris, Seuil, 1989.

TODOROV Tzvetan, « Du culte de la différence à la sacralisation de la victime », *Esprit*, juin 1995, n°212, pp.90-102.

TODOROV Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa, 1998.

TONG Enzheng, « Morgan's Model and the Study of Ancient Chinese Society », *Social Sciences in China*, été 1989, vol.2, pp.182-205.

TRÉBINJAC Sabine, *Le pouvoir en chantant, l'art de fabriquer une musique chinoise, Tome 1*, Nanterre, Société d'ethnologie, 2000.

TURGEON Laurier (Dir.), *Regards croisés sur le métissage*, Laval, Les presses de l'Université Laval, 2002.

UNGER Jonathan, *Chinese Nationalism*, Armonk, New York, ME Sharpe, 1996.

VILLARD Florent, *Qu Qiubai (1899-1935) : Les théories politico-culturelles d'un marxiste chinois singulier*, thèse de doctorat soutenue à l'Université Jean Moulin Lyon III, 2004.

VIZENOR Gerald, *Manifest Manners: Postindian Warriors of Survivance*, Middletown, Connecticut, Wesleyan University Press, 1993.

WALEY-COHEN Joanna, *Exile in Mid-Qing China: Banishment to Xinjiang, 1758-1820*, New Haven, Connecticut, Yale University Press, 1991.

WANG Jianmin 王建民, *Zhongguo minzuxue shi (1903-1949) 中国民族学史 (Histoire de l'ethnologie en Chine)*, Kunming, Yunnan jiaoyu chubanshe, 1997.

WANG Jianmin 王建民, ZHANG Haiyang 张海洋, HU Hongbao 胡鸿保, *Zhongguo minzuxue shi (1950-1997) 中国民族学史 (Histoire de l'ethnologie en Chine)*, Kunming, Yunnan jiaoyu chubanshe, 1998.

WANG Jianxin, *Uyghur Education and Social Order: The role of Islamic Leadership in the Turpan Basin*, Tokyo, Research Institute for Languages and Cultures of Asia and Africa, 2004.

WANG Mingke 王明珂, *Huaxia bianyuan- Lishi jiyi yu zuqun rentong* 華夏邊緣－歷史記憶與族群認同 (Aux marges de la Chine- Mémoire historique et identité ethnique), Taipei, Yun chen wenhua, 1997.

WANG Ning, « The Mapping of Chinese Postmodernity », in Arif Dirlik et Xudong Zhang (Dir.), *Postmodernism & China*, Durham, Caroline du Nord, Duke University Press, 2000, pp.21-40.

WANG Wenguang 王文光, *Zhongguo gudai de minzu shibie* 中国古代的民族识别 (L'identification des *minzu* dans l'Antiquité chinoise), Kunming, Yunnan daxue chubanshe, 1992.

WANG Yuan-kang, « Toward a Synthesis of the Theories of Peripheral Nationalism: A Comparative Study of China's Xinjiang and Guangdong », *Asian Ethnicity*, 2001, vol.2, n°2, pp.177-195.

WATSON Geoff, « Representations of Central Asian Ethnicities in British Literature c. 1830-1914 », *Asian Ethnicity*, septembre 2002, vol.3, n°2, pp.137-151.

WATSON James L. (Dir.), *Golden Arches East: McDonald's in East Asia*, Stanford, Californie, Stanford University Press, 1997.

WEI Cuiyi, « An Historical Survey of Modern Uighur Writing since the 1950s in Xinjiang, China », *Central Asiatic Journal*, 1993, vol.37, n°3-4, pp.249-322.

WEN Jiabao, « Construisons ensemble un monde harmonieux dans le respect de la diversité des civilisations », trad. du chinois, discours à l'École Polytechnique (Paris), 6 décembre 2005.

Disponible sur Internet :
http://www.polytechnique.fr/fichiers/Discours_M.%20WEN_Jiabao.pdf (dernière consultation en mai 2007).

WONG Isabel K.F., « Nationalism, Westernization, and Modernization », in Robert C. Provine, Yoshihiko Tokumaru et Lawrence J. Witzleben (Dir.), *The Garland Encyclopedia of World Music – East Asia: China, Japan and Korea (vol.7)*, Londres, Routledge, 2002, pp.379-390.

XIA Hong, SEMSEL Georges, HOU Jianping (Dir.), *Chinese Film Theory, A Guide to the New Era*, Westport, Connecticut, Praeger Publishers, 1990.

XIANG Biao et TAN Shen, « Does Migration Research Matter in China? A Review of its Relationship to Policy since the 1980s », *International Journal on Multicultural Societies*, 2005, vol.7, n°1, pp.11-32.

XINHUA NEWS AGENCY (pas d'auteur), « China Lacks Ethnic Minority-related Films », publié le 16/11/2005 sur le site Internet du People Daily's Online à l'adresse : <http://english.people.com.cn> (dernière consultation en juillet 2007).

YAN Shenchen, « Political Inspiration in Art Production: Three Oil Paintings Depicting Mao Zedong During the Cultural Revolution », *Yishu: Journal of Contemporary Chinese Art*, août 2002, vol.1, n°2, pp.51-58.

YANG Faren 杨发仁 (Dir.), *Xibu dakaifa yu minzu wenti* 西部大开发与民族问题 (Le développement de l'Ouest et la question des *minzu*), Beijing, Renmin chubanshe, 2005.

« Yang Likun de beicao zaoyu » 杨丽坤的悲惨遭遇 (Calamités tragiques de Yang Likun), *Wenzhaibao* 文摘报, 24 fév. 2005, disponible sur le site Internet du journal : www.gmw.cn (dernière consultation juin 2007)

YAU Esther, « Is China the End of Hermeneutics? ; or, Political and Cultural Usage of Non-Han Women in Mainland Chinese Films », in Diane Carson, Linda Dittmar et Janice Welsch (Dir.), *Multiple Voices in Feminist Film Criticism*, Minneapolis, Minnesota, University Press of Minnesota, 1994, pp.280-292.

YEE Herbert S., « Ethnic Consciousness and Identity: A Research Report on Uygur-Han Relations in Xinjiang », *Asian Ethnicity*, fév. 2005, vol.6, n°1, pp.35-50.

YOKOYAMA Hiroko (Dir.), *The Dynamic of Cultures and Society among Ethnic Minorities in East Asia*, Osaka, National Museum of Ethnology, 2004.

YOUNG Robert, *Whites Mythologies: Writing History and the West*, Londres, Routledge, 1990.

YUAN Qing-li, « Population Changes in the Xinjiang Uighur Autonomous Region », *Central Asian Survey*, mars 1990, vol.9, n°1, pp.49-73.

ZARROW Peter, « Politics and culture in the May Fourth Movement », in Peter Zarrow (Dir.), *China in war and revolution, 1895-1949*, New York, Routledge, 2005, pp.149-169.

ZHANG Li, « Migrant Enclaves and Impacts of Redevelopment Policy in Chinese Cities », in Laurence J.C. Ma et Fulong Wu (Dir.), *Restructuring the Chinese City: Changing Society, Economy and Space*, Londres, Routledge, 2005.

ZHANG Rui, *Feng Xiaogang and Chinese Cinema after 1989*, thèse de doctorat soutenue à Ohio State University, 2005.

ZHANG Xinmu, « Les signes sociaux et leur traduction », *Meta*, 1999, vol.44, n°1, pp.110-120.

ZHANG Xinmu, *La Sémiologie et les Moeurs*, mémoire de Maîtrise soutenue à l'Université de Nankin, 1988.

ZHANG Yingjin, « From 'Minority Film' to 'Minority Discourse': Questions of Nationhood and Ethnicity in Chinese Cinema », in Lu Sheldon Hsiao-Peng, *Transnational Chinese Cinemas, Identity, Nationhood, Gender*, Honolulu, Hawai'i, University of Hawai'i Press, 1997, pp.81-104.

ZHANG Yingjin, *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*, Ann Arbor, Michigan, University of Michigan: Center for Chinese Studies Publications, 2002.

ZHANG Yingjin, *Chinese National Cinema*, Londres, Routledge, 2004.

ZHANG Yingjin, « Styles, Subjects, and Special Points of View: A Study of Contemporary Chinese Independent Documentary », *New Cinemas*, 2004, vol.2, n°2, pp.119-135.

ZHAO Dingxin, « An Angle on Nationalism in China Today: Attitudes Among Beijing Students After Belgrade 1999 », *The China Quarterly*, décembre 2002, n°172, pp.885-905.

ZHAO Suisheng, *A Nation-State by Construction: Dynamics of Modern Chinese Nationalism*, Stanford, Californie, Stanford University Press, 2004.

ZHAO Yueyao, « Pivot or Periphery? Xinjiang's Regional Development », *Asian Ethnicity*, septembre 2001, vol.2, n°2, pp.197-224.

ZHOU Duanhai 周瑞海(Dir.), *Huizu aiguo zhuyi chuantong jiaoyu duben* 回族爱国主义传统教育读本 (*Manuel d'enseignement traditionnel du patriotisme Hui*), Ningxia, Ningxia renmin chubanshe, 2002.

ZOU Rong 鄒容, *Geming jun* 革命军, Beijing, Zhonghua shuju, 1958.

LITTÉRATURE

Baiguo yin you 白国因由, Chengdu, Baizhi Bashu shushe, 2004.

CAROLL Lewis, *Alice's adventures in Wonderlands and Through the Looking Glass*, Signet Classics, 2000.

DAI Sijie, *Balzac et la petite tailleuse chinoise*, Paris, Gallimard, 2002.

LU Xinhua, KONG Jiesheng, YANG Wenzhi, LU Wenfu, Wang Yaping, WANG Meng, LIU Xinwu, *The Wounded: New Stories of the Cultural Revolution*, trad. du chinois par Geremie Barmé et Bennett Lee, Hong Kong, Joint Publishing, 1979.

PROUST Marcel, *Un amour de Swann*, Paris, Hatier, 2006

SHEN Congwen, *Nouvelles*, trad. du chinois, Beijing, Littérature chinois (le Panda), 1982.

SHEN Congwen, *Nouvelles*, trad. du chinois par Isabelle Rabut, Paris, Albin Michel, 2000.

WANG Meng 王蒙, *Danhui de yan zhu 淡灰色的眼珠*(Des yeux gris clair), Taipei, Shibao chubanshe, 1995.

WANG Meng, *Des yeux gris clair*, trad. du chinois par Françoise Naour, Paris, Bleu de Chine, 2002.

WEN Yiduo 闻一多, *Wen Yiduo shi quanbian 闻一多诗全编* (Recueil complet des poèmes de Wen Yiduo), Zhejiang, Zhejiang wenyi chubanshe, 1995

WU Harry, *Laogai, le goulag chinois*, trad. de l'anglais, Paris, Dagorno, 1999.

WU Harry, VECSEY Georges, *Retour au laogai, la vérité sur les camps de la mort dans la Chine d'aujourd'hui*, trad. de l'anglais par Jacques Martinache, Paris, Belfond, 2004.

XU Yuanzhong (trad.), *300 poèmes chinois classiques*, Beijing, Éditions de l'Université de Pékin, 1999.

ZHANG Chengzhi, *Mon beau cheval noir*, trad. du chinois par Dong Qiang, Paris, Picquier, 1999.

ZHANG Chengzhi 张承志, *Zhang Chengzhi zuopin jingxuan* 张承志作品精选, (Sélection d'œuvres de Zhang Chengzhi), Wuhan, Changjiang wenyi chubanshe, 2006.

ZHAXI Dawa, *La splendeur des chevaux du vent*, trad. du chinois par Bernadette Rouis, Paris, Acte Sud, 1990.

ZHAXI Dawa 扎西达娃, *Fengma zhi yao* 风马之耀 (La splendeur des chevaux de vent), Beijing, Beijing wenhua yishu chubanshe, 1991.

ZHAXI Dawa, *Tibet des années cachées*, trad. du chinois par Emilienne Daubian, Paris, Bleu de Chine, 1995.

ZHAXI Dawa 扎西达娃, *Xizang, yinmi suiyue* 西藏, 隐秘岁月 (Tibet des années cachées), Hubei Changjiang wenyi chubanshe, 1992.

OUVRAGES DE RÉFÉRENCES

CIHAI 词海 (Dictionnaire Cihai), Shanghai chubanshe, 1979.

COLSON Daniel, *Petit lexique philosophique de l'anarchisme : de Proudhon à Deleuze*, Paris, Le Livre de Poche, 2001.

CORNU Philippe, *Dictionnaire encyclopédique du Bouddhisme*, Paris, Seuil, 2006.

Dictionnaire du Bouddhisme, Paris, Albin Michel, 1999.

INWOOD Michael, *A Hegel Dictionary*, Oxford, Blackwell reference, 1992.

ISHII Susumu 石井進 et SOUYRI Pierre-François (Dir.), *Dictionnaire historique du Japon*, Paris, Maisonneuve, 2002.

PETERSON Williard J., *The Cambridge History of China – vol.9*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

REY Alain (Dir.), *Dictionnaire historique de la langue française* (3 tomes), Paris, Le Robert, 1998.

WIEGER Léon, *Caractères chinois, étymologie, graphie, lexique*, Taichung, Kuangchi Press, 1962.

Zhonghuarenmin gongheguo xianfa 中华人民共和国宪法 (Constitution de la République Populaire de Chine), Beijing, Falu chubanshe, 2003.