Zeitschrift: Tsantsa : Zeitschrift der Schweizerischen Ethnologischen Gesellschaft = revue de la Société suisse d'ethnologie = rivista della Società svizzera d'etnologia

Herausgeber: Schweizerische Ethnologische Gesellschaft

Band: 13 (2008)

Artikel: L'instrumentalisation de la culture populaire : le cas de la danse du Yangge en Chine

Autor: Graezer Bideau, Florence

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-1007331

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Mots-clés: Culture populaire · *Yangge* · Instrumentalisation · Pouvoir · Chine

L'INSTRUMENTALISATION DE LA CULTURE POPULAIRE

LE CAS DE LA DANSE DU *YANGGE* EN CHINE

ABSTRACT: INSTRUMENTALISING POPULAR CULTURE: THE *YANGGE* DANCE AND THE CHINESE AUTHORITIES

This article analyses how Chinese authorities instrumentalise popular culture with the aim of constructing a policy for governing national cultural practices. This instrumentalisation will be illustrated by the *yangge* dance, a popular traditional practice among the Chinese masses that has attracted the interest of the ruling elites several times within twentieth century China, notably by serving as a cornerstone for the construction of Maoist cultural policy. A historical and contextualised interpretation of the *yangge* dance illustrated by case studies taken from fieldwork carried out in Beijing and Shaanxi will retrace the application of this political project and the instrumentalisation of culture as an intentional strategy. The paper demonstrates how a secular ritual is taken over and transformed into a tool of political propaganda, creating a national model of entertainment; it also shows, however, how dancers are reappropriating some aspects of this practice with the emergence of a civil society.

FLORENCE GRAEZER BIDEAU

La notion de «culture populaire» est une notion aussi galvaudée que problématique dans les études anthropologiques en Occident comme ailleurs (Mukerji et Schudson 1991). En ce qui concerne la Chine, notamment à propos de la dynastie des Qing (1644-1911) et la période républicaine (1911-1949), elle a fait l'objet à maintes reprises d'une réflexion historique (Johnson, Nathan et Rawski 1985). Plus récemment, les études sur la culture populaire se sont développées dans la perspective des *Cultural Studies* associant les approches sinologique, historique, politique et sociologique et peuvent être distinguées en deux périodes. La première traite de la Chine maoïste de 1949 à 1979 (McDougall 1984), la seconde concerne la Chine des Réformes de 1979 à nos jours (Link, Madsen et Pickowicz 1989 et 2002; Davis *et al.* 1995). Ces différentes recherches interrogent l'utilisation de catégories culturelles dichotomiques (des lettrés/des masses, élitiste/populaire, traditionnelle/révolutionnaire, rituelle/séculière) par le pouvoir dans des contextes historiques particuliers. Elles montrent en quoi la notion de culture populaire est un enjeu politique fondamental pour la conservation de l'autorité et la préservation de la légitimité du régime en place à travers l'application d'une politique culturelle efficace auprès du peuple.

Cet article va précisément s'arrêter sur l'instrumentalisation de la culture populaire. J'illustrerai cette instrumentalisation par la danse du *yangge*, pratique traditionnelle très populaire auprès des masses chinoises qui a retenu à plusieurs reprises l'intérêt des élites politiques au cours du XXe siècle, notamment en servant de pierre angulaire à la construction de la politique culturelle maoïste. Une lecture circonstanciée de cette danse dans une perspective historique me permettra de retracer l'application d'un projet politique et sa stratégie d'instrumentalisation de la culture: détournement d'un ancien rituel et sa transformation en un instrument de propagande politique, modèle national de divertissement, mais aussi réappropriation de certains aspects de la pratique par les danseurs et danseuses eux/elles-mêmes, créant ainsi une sorte d'espace de résistance au sein de la société.

Enfin, les différents exemples tirés de mes études de terrain effectuées en République populaire de Chine entre 1995 et 2000[1] mettront en lumière un processus dynamique et pragmatique de catégorisation et de stigmatisation des pratiques culturelles par le pouvoir, qui va à l'encontre d'une définition fixe, déterminée et essentialisée de la culture populaire. En effet, je montrerai que les catégories dichotomiques régulièrement utilisées ne sont pas exclusives et se construisent entre les objectifs du pouvoir politique et les pratiques des actrices et acteurs sociaux qui participent au projet de construction d'une nation. Elles sont par conséquent constamment réinterprétées, refaçonnées et régénérées par les groupes sociaux qui s'en servent

[1] Cette recherche a été effectuée principalement dans la ville de Pékin et ses alentours ainsi que dans le centre de la Province du Shaanxi (districts de Huangling et Yulin au sud de Yan'an).

comme d'un outil spécifique pour imposer leur sens à la culture populaire, sens qui diffère souvent d'une situation à une autre. Les diverses instrumentalisations de la pratique du *yangge* illustreront la complexité de ce processus: ainsi, même si les élites chinoises imposent une définition de la culture aux acteurs sociaux, ceux-ci peuvent en détourner le sens et en imposer un nouveau aussi bien sur le plan local que national.

INSTRUMENTALISATION DE LA DANSE DU *YANGGE*

Le *yangge* est une ancienne danse collective, liée au cycle agraire annuel. Il est accompagné de chants et de divers instruments de musique tels que le tambour, la cymbale ou la *suona* (sorte de cornet en bois). Littéralement *yangge* signifie «chant [populaire] [des planteurs] de riz». Il se dansait originellement sur des échasses au lendemain des récoltes dans les champs pour fêter la fin de cette période de labeur intense, pour rendre hommage à la fertilité de la nature et à la générosité des divinités, mais aussi pour préparer la terre en vue des prochaines semences. La première représentation d'un danseur de *yangge* retrouvée sur une brique trouvée au sud de Yan'an date de la dynastie des Song du Nord (X^e^-XIIe siècles). Les pratiques relatives au *yangge* participent en fait du théâtre régional et de la danse populaire. Elles sont dès lors souvent jouées lors des fêtes annuelles et cérémonies religieuses, notamment autour du nouvel an pour annoncer la venue du printemps, même si progressivement des pratiques et thèmes séculiers ont été adoptés et représentés dans les villages et les villes.

C'est le cas de l'étude du *yangge* dans le district de Ding dans la Province du Hebei dans les années 1930. Ses auteurs, le Dr James Yen du Mouvement d'éducation des masses et l'anthropologue américain Sidney Gamble, découvrent au contact des paysans souvent analphabètes une culture folklorique riche et diversifiée (Gamble 1970). La découverte de ce véritable trésor national leur permet de révéler l'intérêt de son instrumentalisation politique à l'échelle nationale: «Ainsi, nous ne conseillons pas d'abandonner le *yangge* – qu'il ne serait pas facile d'abandonner – mais nous voulons prendre le *yangge* qui existe déjà, corriger et améliorer quelques éléments insatisfaisants [qui, dans les phrases du *yangge*, ont une mauvaise influence] tout en préservant leurs aspects positifs. En allant même plus loin, nous pouvons écrire un nouveau *yangge*, en introduisant de nouvelles idées afin de remplacer progressivement l'ancien *yangge*. De cette manière, nous ne ferons pas perdre aux paysans, qui manquent déjà d'activité, leur seul divertissement populaire, et nous pourrons même en faire une forme adaptée d'éducation sociale.» (Moy 1952: 117)

L'intérêt de cette danse collective est sans aucun doute sa dimension pragmatique qui fait d'elle un élément incontournable de la culture populaire. Le *yangge* a pris au cours des siècles différentes formes: vieux ou traditionnel, dévotionnel, révolutionnaire ou nouveau. Pour étudier l'instrumentalisation par le pouvoir de cette danse, je me concentrerai principalement sur la distinction entre le vieux et le nouveau *yangge* parce qu'elle me permet de revenir sur les modalités du détournement symbolique d'une ancienne activité culturelle et sociale opérée par les élites politiques pour mieux asseoir leur autorité sur la population chinoise.

Le rituel du vieux yangge *dans la religion populaire au début du XXe siècle*

Le vieux *yangge* dansé par des paysans artistes amateurs est une activité collective pratiquée à la période du nouvel an dont les festivités se déroulent sur quinze jours et se terminent par la fête des Lanternes (*yuanxiao jie*). Il consiste en une succession de processions qui défilent dans les rues, visitent les temples (*yemiao*), les maisons officielles des mandarins (*yamen*), les demeures des gens importants ou riches, des parents, des amis et voisins. Les troupes de *yangge* y donnent des représentations de danses et de chants en échange d'un peu d'argent dans une enveloppe rouge, d'un fruit, d'un thé ou d'un repas. Elles présentent leurs vœux et reçoivent la bénédiction de leurs hôtes. Une fois l'ensemble de la communauté locale visitée, viennent ensuite les processions «de visite entre les villages» (*da caimen*) qui se déroulent à la porte principale d'accès de chaque localité selon un certain protocole, témoignant et confirmant les bonnes relations de voisinage dans les districts.

Ces processions sont généralement constituées d'une grande variété de saynètes profanes ou sacrées, qui sont appelées traditionnellement *yangge*: danse avec lanterne de toute forme (objet ou animal), danses avec foulard et éventail de papier, danses sur échasses, danses du lion, danses du dragon, parodies de combats (arts martiaux) ou de scènes conjugales souvent obscènes avec une femme (*dan*) et un clown (*chou*), numéros mimant des histoires avec des chevaux de bambou (*zhuma*), des bateaux-à-sec (*hanchuan*), des palanquins (*tuiche*), des courses après un âne (*paolü*), etc. A la tombée de la nuit, de nombreuses lanternes en papier rouge sont accrochées par les résidents aux portes d'entrée des maisons et des bureaux adminis-

tratifs. Quelques jours plus tard, des danseurs[2] portant des lanternes, suivis par de nombreux enfants, se rendent généralement jusque dans la cour de l'instance officielle locale où se trouve une montagne de lanternes (*dengshan*), symbolisant l'ensemble de la communauté. Au nom de tous les résidents, une dernière danse est effectuée devant les autorités locales présentes, les âmes des ancêtres et des divinités concernées, afin de présenter leurs vœux les plus respectueux pour le début de l'année à venir qu'ils espèrent propice et prospère. La dimension religieuse et rituelle du vieux *yangge* n'a été que récemment mise en avant par les recherches aussi bien chinoises (Li et Yan 1987) qu'étrangères (Holm 1994)[3]. Par exemple, l'une des principales fonction du *yangge* est d'expulser l'ancien, le mal pour faire de la place au nouveau, au bien. C'est pourquoi ce rituel est pratiqué à des moments-clés au sein de la collectivité ou comme apaisement après des moments de forte intensité[4].

Les processions commencent souvent avec un grand *yangge* constitué d'un long cortège d'une double rangée de plusieurs dizaines de danseurs, guidé par le chef de la troupe (*huitou* ou *santou*) qui tient d'une main un parapluie ouvert et, de l'autre, une crécelle (*huzheng*) marquant les changements musicaux ou chorégraphiques. Parmi les figures, danser «côte à côte», «agiter la queue du dragon» (*long baiwei*), effectuer une «simple ou double procession de rue» (*guojie / shuang guojie*) ou dessiner un «cœur de chou simple ou double» (*juan caixin / shuang juan caixin*), sont les plus populaires (Holm 1991: 163). Dans les espaces appropriés, les danseurs forment un immense cercle au centre (*taiyang quan*) à l'intérieur duquel se tient le *santou* qui interagit avec ses hommes dansant et chantant. Des figures artistiques sont présentées, comme «monter à cheval» (*qima*) ou «prier bouddha» (*bai fo*), puis viennent les petites pièces de théâtre dansées, les divers numéros comiques et obscènes joués par certains acteurs de la procession, dont les incontournables «danseur au tambour» (*gua guzi*), «méchante sorcière» (*yaopo*), «rat de bibliothèque» (*shudaizi*), «colporteur» (*huolangr*), «moine à grosse tête» (*datou heshang*) et «couple de tziganes» (*manhan manpo*)[5]. La richesse du *yangge* vient de sa grande diversité de contenu, mais aussi d'expression: à chaque structure chorégraphique correspond un genre de pas, twisté (*niu*) pour le défilé, sauté ou piqué (*tiao*) pour le cercle, puis fort complexe (d'origine théâtrale) et habile (inspiré des arts martiaux) pour les petites pièces à l'intérieur.

Le Mouvement du nouveau yangge*: récupération d'une pratique populaire par les propagandistes de l'Armée de Libération*

Il n'est dès lors pas surprenant que les deux genres majeurs du vieux *yangge*, le grand cortège et les petites pièces folkloriques, vont être rapidement le point de mire des cadres culturels du Parti communiste chinois (PCC) chargés de promouvoir la nouvelle démocratie et le socialisme selon la ligne initiée par Mao Zedong dans les *Interventions aux causeries sur la littérature et l'art de Yenan* en 1942 (McDougall 1980) et dans lesquelles il souscrit à une politique active en matière de culture et d'art[6]. Les intérêts de ces deux formes d'expression diffèrent en raison de leur nature. En effet, le grand défilé de *yangge*, déjà fort animé et expressif en soi, ne nécessite qu'un minimum de transformations pour servir de propagande massive, efficace et attrayante pour les Chinois ruraux ou urbains. Les petites pièces, créées et

[2] Dans la pratique rituelle du vieux *yangge*, seuls les hommes dansaient; les personnages féminins étaient joués par des hommes déguisés en femmes pour l'occasion. Il faudra attendre la mise en place des réformes dans les années 1980 pour que les femmes puissent enfin jouer leurs propres rôles dans les histoires représentées par les associations de vieux *yangge*. La situation est différente pour le nouveau *yangge*: d'emblée les femmes dansaient au même titre que les hommes puisque la nouvelle Chine de Mao prônait l'égalité des sexes. Aujourd'hui, dans les associations de quartier, les femmes sont souvent majoritaires dans la pratique du *yangge*, les hommes se réservant les rôles de musiciens dans les orchestres qui accompagnent ces danses quotidiennes.

[3] Auparavant, l'interprétation dominante, issue du corpus orthodoxe marxiste, consistait à associer la forme ou la manière de danser aux gestes et mouvements de l'activité agricole (théorie du reflet et présomption du travail manuel rythmé).

[4] Par exemple, le rôle important du chef de la troupe, son autorité spirituelle et les valeurs symboliques accordées à son parapluie, auxquels les paysans prêtent des vertus magiques, protectrices contre le mal «naturel» (épidémie) ou social (un mauvais magistrat) en sont des illustrations. Ces divers éléments du vieux *yangge* ne sont pas sans rappeler l'analyse du carnaval en Valais effectuée par Suzanne Chappaz-Wirthner (1995).

[5] La liste des numéros présentés n'est pas exhaustive. J'ai observé la plupart d'entre elles lors de mes enquêtes à Pékin et au Shaanxi entre 1995 et 2000. Pour de plus amples détails, voir Holm (1991: 170)

[6] L'idée principale est que les «travailleurs révolutionnaires de la littérature et de l'art» créent pour les masses (*wei dazhong*) et que leurs créations, véritables instruments à la fois d'inspiration et d'éducation sociales et politiques, servent de médiation pour la lutte des classes entre les dirigeants du Parti communiste chinois et la population. La culture de masse, révolutionnaire et séculière, est ainsi clairement opposée à la culture des élites, traditionnelle et rituelle.

jouées par les artistes eux-mêmes, racontent, quant à elles, des histoires locales accessibles à tout le monde et fonctionnent dès lors comme un excellent médium pour transmettre de l'intérieur et à petite échelle des messages clairs et idéologiques de réforme. C'est d'ailleurs principalement à partir de ces petites fictions que les pièces de *yangge* (*yangge ju*) vont être élaborées, officialisées, puis popularisées auprès des paysans dès les années 1943 et 1944 (Huang 1994).

La première représentation d'un genre révolutionnaire et expérimental – le nouveau *yangge* – a lieu à la fête du Printemps 1943 à Yan'an devant Mao. Cette troupe d'artistes propagandistes est rapidement appelée la Troupe du Président Mao. Elle reçoit un certain nombre de critiques et de suggestions de la part des spectateurs qu'elle intègre aussitôt pour être davantage efficace auprès des masses. Par exemple, l'homme au parapluie, souvent déguisé en vieille femme, devient un ouvrier et un paysan tenant un marteau et une faucille dans ses mains. Le grand défilé de *yangge* s'intitule désormais la grande alliance (*da lianhe*), symbole de la grande unité du peuple. Les caractères négatifs, ou féodaux, tels les propriétaires fonciers, les soldats japonais, les traîtres, les sorciers qui, estime-t-on, freinent le progrès social et politique, sont remplacés par des personnages positifs, tous représentatifs de la nouvelle société, tels que les héros et soldats de l'Armée rouge, les pionniers en tout genre, les opposants aux idées superstitieuses, les ouvriers et paysans modèles, les étudiants studieux, etc.[7] La contribution majeure de cette équipe d'artistes et de cadres culturels est sans aucun doute l'adaptation d'une ancienne pièce, désormais baptisée «Frère [aîné] et sœur [cadette] défrichent des terres» (*Xiongmei kaifang*) qui devient le modèle du Mouvement du *yangge* dans la région (Holm 1991). D'un thème immoral, l'histoire d'amour d'un couple de paysans qui travaillent dans leurs champs et s'adonnent à des ébats amoureux, la pièce devient morale et éducative: l'histoire d'une relation familiale sans ambiguité entre un frère et une sœur qui prône les valeurs du travail agricole en vue du futur Mouvement de grande production (1943-1945).

La mise en application de ce modèle sur le terrain dans les années 1940 et ses constantes adaptations en collaboration avec les artistes locaux constituent en fait le Mouvement du *yangge*. De nombreuses pièces de *yangge* vont être créées pour servir de répertoire aux troupes locales ou itinérantes. Selon la volonté de Mao édictée dans les *Interventions*, elles s'inspirent de la culture locale tout en reflétant le projet politique de la nouvelle société: glorifier la production, condamner l'oppression des propriétaires fonciers, promouvoir l'égalité des sexes, devenir travailleuse modèle, lancer une campagne d'alphabétisation, fonder de nouvelles associations paysannes, développer l'hygiène rurale, etc. Les troupes culturelles diffusent le modèle du nouveau *yangge*, stimulent la création, réforment les troupes du vieux *yangge*, corrigent les éléments féodaux et inculquent les nouvelles valeurs artistiques, enfin éduquent l'audience rurale à travers ce nouvel outil très efficace. Toutefois dans la réalité, le processus de transformation de la culture rurale et des pratiques qui lui sont associées ne se fait que progressivement. Plusieurs raisons expliquent cette lente dynamique malgré l'activisme de quelques cadres culturels fort politisés: une nécessaire flexibilité et adaptation aux régions hétérogènes, la particularité des rapports de collaboration avec les artistes locaux, l'accueil mitigé des paysans encouragés à prendre part au Mouvement et la complexité des messages véhiculés au sein d'une population souvent illettrée (Judd 1986).

Le nouveau yangge *en 1949: symbole de la révolution démocratique et activité collective obligatoire*

Dès la fondation de la République populaire de Chine, les principes des *Interventions* deviennent la ligne directrice de la politique culturelle chinoise. Celle-ci nécessite une réorganisation, voire une réforme totale du domaine culturel (McDougall 1984) et se caractérise par l'imposition d'un modèle de la culture orthodoxe associé à des pratiques culturelles et sociales précises. Mao Zedong cherche à instituer une culture politique chinoise qui intègre certaines dimensions de la culture traditionnelle et de la culture révolutionnaire afin de toucher l'ensemble de la population et de l'éduquer selon les nouvelles normes et valeurs socio-culturelles[8]. Très rapidement, ce nouveau gouvernement va instrumentaliser la culture populaire traditionnelle sur le modèle expérimenté du Mouvement du *yangge*: l'idée est de constituer un réseau de propagande pour instruire et guider les masses populaires. Dans les années 1950 et 1960, les troupes de *yangge* de la plupart des écoles, communes populaires, usines, bureaux ou organismes officiels sont réorga-

[7] Les pièces du vieux *yangge* sont désormais qualifiées de «*yangge* causeur de trouble» (*saoqing yangge*), contrairement aux nouvelles créations, qui elles deviennent des «*yangge* de lutte» (*douzheng yangge*), voir Hung (1994: 230-231).

[8] Pour réorganiser la société chinoise dans son ensemble et donner à la culture chinoise sa particularité, ni occidentale, ni soviétique, Mao doit à cet effet «détruire les quatre pratiques [idéologie, culture, coutumes et habitudes] anciennes [i.e. bourgeoises] et établir quatre nouvelles pratiques [i.e. prolétariennes]» (collectif 1954).

nisées pour satisfaire les exigences artistiques et culturelles de la nouvelle politique. Leurs représentations sont revisitées afin qu'elles soient conformes au modèle du nouveau régime (Hung 2005). De nombreuses compilations répertoriant les principales pièces révolutionnaires sont publiées dès 1949 pour accompagner le développement de ce Mouvement dans les villes et inviter des milliers de citadins à participer aux immenses processions et vastes défilés célébrant des victoires communistes ou journées nationales[9]. La danse du nouveau *yangge* devient alors pour une majorité des Chinois une activité collective obligatoire. Dans les campagnes comme dans les villes, les troupes de danseurs traditionnelles ne rompent pas pour autant entièrement avec les pratiques relatives au vieux *yangge*.

C'est le cas notamment des anciennes associations artistiques de Pékin qui dansaient le vieux *yangge* et qui ont été progressivement réformées par des cadres culturels formés à cet effet. La Vénérable association de *yangge* de la porte rouge qui date d'environ 1750 a vécu ces transformations. Jouissant d'une bonne réputation en raison de l'originalité de ses représentations de *yangge* inspirées du roman *Au bord de l'eau* et déjà inscrite au Département de la culture à Pékin, elle est repérée par un chorégraphe officiel qui la prépare pour la compétition nationale qui a lieu au club sportif d'un des quatre districts de Pékin en 1957. Celle-ci fait partie des nombreux concours qui sont organisés dans la Chine maoïste pour réactiver les formes de la culture populaire par la population d'artistes amateurs. Sortie parmi les premières, elle est sélectionnée par les autorités culturelles et participe dès lors à de nombreuses compétitions, ce qui entretient sa renommée dans le milieu associatif populaire jusqu'à nos jours (Graezer 2004, 2005). A la suite de cette manifestation de 1957, une Amicale des associations artistiques est créée et les groupes artistiques (*huahui*) sont désormais désignés sous le terme officiel d'organisations (*zuzhi*), témoignant du subtil processus de récupération au niveau administratif et politique.

Le yangge *dans la Chine des Réformes: activité récréative, populaire et spontanée*

Le *yangge* refait son apparition dans les rues des grandes villes au milieu des années 1980 lorsque la Chine vit une période d'ouvertures et de réformes (*gaige kaifang*) engagée par le nouveau secrétaire du Parti, Deng Xiaoping, à la suite du procès de la Bande des quatre qui mit fin à la société cloisonnée et immobilisée de la Révolution culturelle. Dans ce contexte de détente, les pratiques liées à la culture vivent une renaissance remarquable, mais nécessitent aussi d'être régulées aussi bien sur la forme que sur le fond (Wang 1995) pour correspondre à une norme politique et nationale, appelée «culture correcte», édifiée sur des valeurs traditionnelles et aux couleurs de la Chine (Barmé 1999; Liu 2004). Malgré une ouverture réelle, on reste cependant dans le projet maoïste: la culture au service du politique.

La plupart des anciennes formes d'expression culturelle et rituelle d'avant 1949 sont progressivement réhabilitées pour construire la «civilisation spirituelle et matérielle» socialiste, nouveau projet idéologique destiné à rassembler le peuple chinois et le guider dans les contradictions de sa réalité quotidienne (Tuohy 1991). La nation doit être éduquée aux valeurs d'un libéralisme à la chinoise et les activités de masse sont à nouveau pensées comme un outil efficace de diffusion de l'esprit des réformes. La culture commerciale, relayée par de nouveaux médias (télévision, jeux vidéos, karaoké, industrie du cinéma et de la musique, multiplication des journaux et magazines) qui complètent l'offre des moyens de communication existants (radio, affiches publicitaires, maison d'édition, institutions officielles telles que les écoles, les unités artistiques ou les festivals) prend un grand essor et son succès auprès d'un large public est immédiat. Dès les années 1990, le pouvoir prescrit ainsi une orthodoxie culturelle, savant équilibre d'éléments de la culture politique, de la culture traditionnelle et de la culture commerciale, édifiée autour de pratiques «saines» ou «spirituelles et morales». De même, il proscrit une hétéropraxis culturelle, constituée des pratiques stigmatisées et désignées de «malsaines» ou «vulgaires et immorales» parce qu'elles ne correspondent pas aux normes et valeurs constitutives de la «civilisation spirituelle et matérielle» (sexe, jeux d'argent, corruption) ou qu'elles la mettent en danger (désobéissance, critique, résistance à l'hégémonie du Parti). Les autorités prennent ainsi non seulement conscience de l'importance des activités «saines» relatives à la culture traditionnelle pour l'édification d'un patrimoine chinois, mais aussi de leur potentiel d'adaptation au contexte actuel pour la construction d'un discours sur la culture nationale (Hobsbawm et Ranger 2006).

C'est le cas du *yangge* qui est le fait d'associations spontanées de quartier ou de réseaux informels d'amis, de résidents, de voisins ou natifs d'un même lieu. Leurs membres, hommes et femmes autour de la quarantaine et cinquantaine, sans distinction de classes sociales, se retrouvent en début de soirée pour danser ensemble. Ils se réunissent quotidiennement pour se divertir, exercer leur corps et

[9] Notons que ce procédé dans son ensemble est largement inspiré des expériences communistes russes.

socialiser avec leurs contemporains (Graezer 1999). Ces activités régulières sont aussi parfois stimulées par un engagement de représentation que les chefs de ces associations auraient pris auprès d'un propriétaire pour l'ouverture de son magasin ou d'un hôte qui désire égayer une soirée. Elles peuvent être aussi encouragées par leur participation à des festivités traditionnelles locales, leur inscription à une compétition de *yangge* ou à un festival folklorique pour représenter leur quartier (Graezer 2003, 2004).

La ritualisation d'activités officielles ou informelles autorise ses occupants à investir un lieu et légitime les activités qu'ils y pratiquent (Certeau 1990: 173). Ici, la pratique ritualisée du *yangge* transforme momentanément un lieu public en un espace non-officiel (*minjian kongjian*) autorisé et reconnu comme tel par l'Etat puisque ce processus fait partie de son projet politique[10]. Il constitue en effet à sa manière une vitrine culturelle dont le rôle est de renforcer la culture nationale à l'image de la «civilisation spirituelle» socialiste que les autorités cherchent à promouvoir dans l'ensemble du pays. La ritualisation des activités de loisir constitue ainsi une pratique liminale à la fois quant à l'espace (entre le public et le privé) et quant aux changements qu'elle pourrait inciter dans la société (avant/après). Elle structure et rythme la vie sociale et culturelle d'un quartier en proposant, parfois en imposant, des normes et des valeurs qui gouvernent le quotidien (distinctions entre le travail et les loisirs, l'espace public et l'espace privé, les costumes sombres et colorés, les résidents et les étrangers, les danseurs et les badauds, les jeunes et les vieux, les hommes et les femmes) et cadrent avec les critères idéologiques orthodoxes ou qui détournent le sens imposé (Dirks 1994).

NOUVEAU SOUFFLE SUR LA PRATIQUE DU *YANGGE*

Comme je l'ai étudié à travers diverses enquêtes de terrain menées au sein de communautés de danseurs et de danseuses de différents quartiers, villages, villes au centre du Shaanxi et à Pékin, l'intérêt de ces danses est leur nouvel usage et la place qu'elles occupent dans la vie quotidienne. En effet, les danseurs et les danseuses s'inscrivent dans la tradition du *yangge* révolutionnaire, dont ils reprennent la chorégraphie et les thèmes musicaux, mais qu'ils effectuent dans un contexte entièrement différent, celui d'une Chine qui découvre la société de consommation et une certaine liberté d'expression. En adoptant le nouveau *yangge*, ils créent ainsi un *yangge* contemporain qui est un subtil mélange de culture traditionnelle et de culture maoïste. En outre, lorsque ces associations se rendent à des pèlerinages, tel que celui de Miaofeng shan au nord-ouest de Pékin, pour y effectuer des représentations devant les divinités locales et bénéficier de leurs bontés (Graezer 2003) ou qu'elles participent aux processions des festivités du nouvel an observées dans le district de Huangling au Shaanxi, elles reproduisent tout en les réinventant des pratiques anciennes liées au vieux *yangge* (Graezer 2005). Le recours à des éléments anciens du passé ou de la Chine classique relève d'une démarche identitaire plus globale au sein de la société chinoise. Elle s'inscrit dans le cadre d'une perte des valeurs culturelles et doctrinales auxquelles les individus doivent faire face dans leur réalité quotidienne. Pour parer à ce flou idéologique, et malgré une lecture maoïste de l'histoire qui a stigmatisé le passé en raison de son identification à la période féodale du pays, les individus manient volontiers, et souvent sans aucune distance critique, les références d'un temps ancien pour donner sens à une situation présente. C'est le cas du *yangge* et d'autres activités corporelles comme le *taijiquan* ou le *qigong*, mais aussi d'affiches publicitaires présentant d'importants personnages historiques comme des empereurs ou des généraux d'armée dans le but de vanter les mérites de toutes sortes de produits de consommation (alcool fort, télévision, voiture).

Ici, les catégories culturelles dichotomiques (des lettrés/des masses, traditionnelle/révolutionnaire, rituelle/séculière, socialiste/capitaliste) opérées par les élites dirigeantes ne peuvent être analysées comme des entités fixes et déterminées. Certes, ces élites imposent avec une certaine violence symbolique leur conception des expressions culturelles au peuple dans son ensemble et exercent leur pouvoir par une redéfinition continuelle des activités culturelles et sociales construites sur des distinctions, notamment les oppositions entre le vieux et le nouveau, le négatif et le positif ou le mal et le bien, productrices de sens et reprises par les Chinois. Mais il n'en demeure pas moins qu'on assiste ici à une dynamique constructive jouant sur des déplacements de frontières, qui est opérée par l'ensemble des acteurs sociaux pour donner sens à leurs pratiques sociales et culturelles dans des contextes précis. Il n'est en effet pas rare que les associations détournent symboliquement ces pratiques considérées comme modèles à un moment précis pour leur redonner sens dans un autre contexte. Par exemple à Chengfu, au

[10] L'occupation de lieux publics dépend en fait du sens que ses utilisateurs lui donnent. Dans le cas du *yangge*, l'espace est approprié pour une activité de loisirs, apparemment considérée comme apolitique par l'Etat parce que l'intérêt est davantage concentré sur les bienfaits du corps que sur le discours explicite, ce qui permet à ses usagers de l'utiliser et implique une certaine tolérance de la part des autorités (Brownell 1995: 286).

nord-ouest de Pékin, l'association de quartier refuse de se laisser contrôler par le cadre culturel du comité de quartier local. Elle fonctionne de manière indépendante des activités proposées par la Maison de la culture du district et s'impose dans le quartier comme une institution sociale et culturelle qui définit des normes et valeurs de sociabilité que l'ensemble des résidents respecte et adopte alors que l'autorité locale a de la peine à se faire estimer (Graezer 1999). La pratique du *yangge* correspondrait ainsi à un espace de résistance au pouvoir étatique de la part de la société civile dans un cadre d'action relativement réduit – il faut bien l'admettre.

En revanche, dans le district de Huangling, les troupes de *yangge* menées par les associations de quartier ne s'opposent pas aux directives des cadres culturels locaux qui les financent presque entièrement (déplacements, costumes et autres dépenses). Elles s'accommodent fort bien des demandes et des collaborations avec les divers bureaux administratifs de la région qui les contactent régulièrement pour agrémenter leurs manifestations (Journée de l'environnement ou du Troisième âge, Ouverture de la succursale de la Banque nationale, d'une fabrique ou d'un magasin d'Etat, Cinquantième anniversaire de la fondation du PCC). Contrairement au groupe de *yangge* de Chengfu, les danseurs et les danseuses de Huangling représentent des associations culturelles modèles qui ne remettent pas en question les fondements et valeurs idéologiques de l'Etat. Anciens cadres du Parti pour leur majorité, ils sont encore entièrement acquis à la cause communiste et ne voient pas dans leur instrumentalisation une forme aliénante. Ils se divertissent, dansent et chantent «pour servir le peuple» (*wei renmin fuwu*) comme c'était le cas dans la Chine maoïste.

La position diamétralement opposée de ces deux types d'associations de *yangge* (forme de résistance et instrumentalisation) contribue paradoxalement à la construction de la «civilisation spirituelle socialiste». Elle correspond à des «arts de faire», sorte de «bricolages» entre les normes et les valeurs véhiculées par la culture officielle que les danseurs et danseuses acceptent et celles qu'ils instituent à travers leurs propres pratiques et auxquelles ils s'identifient (Certeau 1990; Chen 1995). Lorsque des changements apportés par les activités populaires s'inscrivent dans la politique culturelle du régime ou la confirment, les autorités ne s'y opposent pas, bien au contraire. C'est le cas par exemple de la lente transformation des activités de loisir et de la renaissance de pratiques traditionnelles autour du nouvel an dans les districts et le chef-lieu de Huangling ou de la revitalisation du festival folklorique de Miaofeng shan dans la banlieue pékinoise que j'ai étudiées entre 1998 et 2000. Le Parti est conscient du potentiel de changement que contient ce type d'activité dans la vie quotidienne. Sa tolérance envers ce type d'associations n'est pas désintéressée. Il autorise leur existence et le développement de leurs activités tant qu'elles s'inscrivent dans sa politique culturelle axée sur les pratiques récréatives «saines» et conformes aux valeurs qu'il soutient (tradition, patriotisme et commercialisation). En réalité, les autorités s'accommodent davantage qu'elles ne s'opposent à ces multiples organisations sociales dans le but de garder un certain contrôle sur elles et de les utiliser si la situation sociale l'exige.

Ainsi dans ce contexte, les autorités en charge de la culture se servent de ces positions contradictoires sur la pratique du *yangge* pour étayer les différentes facettes de leur vitrine culturelle nationale qu'elles désirent riche et ouverte à la diversité. Elles cherchent à répertorier les «trésors patrimoniaux» et à redécouvrir divers aspects des traditions populaires chinoises qu'elles s'évertuent à préserver au mieux pour enrichir la liste du patrimoine culturel national. C'est le cas de la représentation de vieux *yangge* auquel j'ai pu assister à Beicun (village du nord). Pratiquée à de très rares occasions par de vieux danseurs qui chantent, comme le veut la coutume, des histoires cocasses, la danse du vieux *yangge* a été organisée par la cheffe de la Maison de la culture du district Huangling dont dépend Beicun pour deux hôtes de marque, le secrétaire général du Bureau des us et coutumes du Shaanxi et le photographe de l'Edition des annales provinciales, venus photographier et attester de la vitalité de cette pratique séculaire dans cette région de Chine. Mais c'est bien évidemment aussi le cas du *yangge* contemporain, quotidiennement dansé dans les rues, sur les places publiques ou parking déserts par des associations de résidents de quartier, qui est désormais présenté comme une pratique culturelle «saine» pour la société chinoise, dont les différentes modalités sont fortement encouragées pour lutter contre les activités considérées comme malsaines (diverses formes de *qigong*, dont la *Falungong*, les jeux d'argent, la pornographie, l'internet) qui font l'objet d'une lutte ferme et sans rémission de la part des autorités (Barmé 1999; Chen 2001; Palmer 2005).

En conclusion, les différents exemples présentés dans cet article illustrent bien les liens entre le processus de catégorisation de la culture et l'exercice du pouvoir dans la Chine du XXe siècle. Ils montrent comment une pratique rituelle séculaire a été l'objet d'une instrumentalisation ferme par les autorités officielles qui l'ont progressivement transformée – voire dénaturée – jusqu'à ce qu'elle devienne un symbole révolutionnaire national, identification efficace pour appliquer une politique culturelle sur l'ensemble du pays. Ces diverses illustrations autour de ce long processus d'adapta-

tion du *yangge* présentent aussi bien les stigmatisations de certains de ses aspects imposées par le pouvoir que les réinterprétations ou détournements opérés par les danseurs et les danseuses qui la pratiquent désormais comme une activité récréative durant leur temps libre. D'un côté, les acteurs sociaux reprennent dans leurs discours et pratiques les catégories et stigmatisations imposées par le pouvoir et les réinterprètent à leur façon pour donner un sens à leur réalité quotidienne. De l'autre, les élites demeurent attentives au détournement symbolique opéré par certains groupes sociaux dont l'efficacité leur permet d'affiner le processus de catégorisation et d'améliorer l'application d'une politique culturelle à l'échelle nationale. Ces différentes situations permettent de réfléchir de manière critique et comparative sur les notions de culture populaire et d'instrumentalisation des pratiques anciennes et actuelles qui y sont liées. Elles mettent au jour la dynamique des catégories culturelles qui se construisent par un échange constant entre les élites et les acteurs sociaux.

BIBLIOGRAPHIE

BARMÉ Geremie R.
1999. *In the Red: On Contemporary Chinese Culture*. New York: Columbia University Press.

BROWNELL Susan
1995. *Training the Body for China: Sports in the Moral Order of the People's Republic*. Chicago, IL: University of Chicago Press.

CERTEAU Michel de
1990 (1980). *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire*. Paris: Gallimard (Folio Essais).

CHAPPAZ-WIRTHNER Suzanne
1995. *Le Turc, le Fol et le Dragon, figures du carnaval haut-valaisan*. Paris / Neuchâtel: Editions de la Maison des sciences de l'homme / Edition de l'Institut d'ethnologie, Université de Neuchâtel.

CHEN Nancy N.
1995. «Urban Spaces and Experience of Qigong», in: Deborah S. DAVIS *et al.* (eds.), *Urban Spaces in Contemporary China. The Potential for Autonomy and Community in Post-Mao China*, p. 347-361. Cambridge: Cambridge University Press.

2001. «Health, Wealth, and the Good Life», in: Nancy N. CHEN *et al.* (eds.), *China Urban: Ethnographies of Contemporary Culture*, p. 165-182. Durham: Duke University Press.

COLLECTIF
1954. *Folk Art of New China*. Peking: The Foreign Languages Press.

DAVIS Deborah S. *et al.* (eds.)
1995. *Urban Spaces in Contemporary China. The Potential for Autonomy and Community in Post-Mao China*. Cambridge: Cambridge University Press.

DIRKS Nicholas B
1994 (1992). «Ritual and Resistance: Subversion as a Social Fact» in: Nicholas B. DIRKS, Geoff ELEY and Sherry B. ORTNER (eds.), *Culture / Power / History: A Reader in Contemporary Social Theory*, p. 483-503. Princeton: Princeton University Press.

GAMBLE Sidney D.
1970. *Chinese Village Plays from Ting Hsien Region (Yang ke Hsuan): A Collection of Forty-eight Chinese Rural Plays as Staged by Villagers from Ting Hsien in Northern China*. Amsterdam: Philo Press.

GRAEZER Florence
1999. «Le ‹yangge› en Chine contemporaine. Pratique populaire quotidienne et vie associative de quartier». *Perspectives chinoises* 53: 31-43.

2003. «Le festival de Miaofeng shan: culture populaire et politique culturelle». *Etudes chinoises* XXII: 283-295.

2004. «Breathing New Life into Beijing Culture New ‹Traditional› Public Spaces and the Chaoyang Neighbourhood Yangge Associations», in: Stephan FEUCHTWANG (ed.), *Making Place: State Projects, Globalisation and Local Responses in China*, p. 61-78. London: University College London Press.

2005. *La danse du* yangge *en Chine contemporaine. Enjeux politiques et pratiques sociales*. Thèse de doctorat en histoire et civilisation, EHESS, Paris.

HOBSBAWM Eric, RANGER Terence (dir.)
2006 (1983). *L'invention de la tradition*. Paris: Editions Amsterdam.

HOLM David L.
1991. *Art and Ideology in Revolutionary China*. Oxford: Clarendon Press.

1994. «The Labyrinth of Lanterns: Taoism and Popular Religion in Northwest China», in: *Minjian xinyang yu zhongguo wenhua guoji yantao huilun wenji [Proceedings of International Conference on Popular Beliefs and Chinese Culture]*, p. 797-822. Taipei: Center for Chinese Studies.

HUNG Chang-Tai
1994. *War and Popular Culture. Resistance in Modern China, 1937-1945*. Berkeley: University of California Press.

2005. «The Dance of Revolution: *Yangge* in Beijing in the Early 1950s». *The China Quarterly* 181: 82-99.

JOHNSON David, NATHAN Andrew J., RAWSKI Evelyn S. (eds.)
1985. *Popular Culture in Late Imperial China*. Berkeley: University of California Press.

JUDD Ellen R.
1986. «Cultural Redefinition in Yan'an China». *Ethnos* 1-2: 29-51.

LI Kaifang, YAN Guanglan
1987. «Minsu, jisi yu minjian wudao [Moeurs folkloriques, offrandes de sacrifices et danses populaires]». *Wudao yishu* 18: 138-149 et 169.

LINK Perry, MADSEN Richard, PICKOWICZ Paul G. (eds.)
1989. *Unofficial China: Popular Culture and Thought in the People's Republic*. Boulder: Westview Press.

2002. *Popular China: Unofficial Culture in a Globalizing Society*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers.

LIU Kang
2004. *Globalization and Cultural Trends in China*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

MCDOUGALL Bonnie S.
1980. *Mao Zedong's Talks at the Yan'an Conference on Literature and Art: A Translation of the 1943 Text with Commentary*. Ann Arbor: Center for Chinese Studies, University of Michigan.

MCDOUGALL Bonnie S. (ed.)
1984. *Popular Chinese Literature and Performing Arts in the People's Republic of China, 1949-1979*. Berkeley: University of California Press.

MOY Clarence
1952. «Communist China's Use of the Yang-ko». *Papers on China from Seminars at Harvard University* 6: 112-148.

MUKERJI Chandra, SCHUDSON Michael (eds.)
1991. *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*. Berkeley: University of California Press.

PALMER David A.
2005. *La fièvre du qigong. Guérison, religion et politique en Chine, 1949-1989*. Paris: Editions de l'EHESS.

TUOHY Sue
1991. «Cultural Metaphors and Reasoning: Folklore Scholarship and Ideology in Contemporary China». *Asian Folklore Studies* 50: 189-220.

WANG Shaoguang
1995. «The Politics of Private Time: Changing Leisure Patterns in Urban China» in: Deborah S. DAVIS *et al.* (eds.), *Urban Spaces in Contemporary China. The Potential for Autonomy and Community in Post-Mao China*, p. 149-172. Cambridge: Cambridge University Press.

AUTEURE

Florence Graezer Bideau est maître assistante en anthropologie à l'Université de Lausanne. Elle a séjourné plusieurs années en RPC où elle a mené diverses études portant sur le processus de fabrication d'une tradition culturelle (à travers une danse populaire, le *yangge*), sur la résurgence du phénomène religieux (différents pèlerinages) et sur les usages symboliques et pratiques sociales des lieux historiques et révolutionnaires. Ses recherches vont faire l'objet d'une publication: *Culture populaire et politique culturelle dans la Chine du XX*e *siècle. La danse du* yangge. Paris: La Découverte (à paraître).

Institut d'anthropologie et de sociologie · Anthropole · Université de Lausanne · 1015 Lausanne
Florence.GraezerBideau@unil.ch